

Nous venons d'ailleurs

Pascal Quignard

Volume 38, Number 6 (228), December 1996

Lettres de France

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32546ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Quignard, P. (1996). Nous venons d'ailleurs. *Liberté*, 38(6), 100–113.

PASCAL QUIGNARD

NOUS VENONS D'AILLEURS

Tout ce que nos yeux ne peuvent voir et que nos doigts ne peuvent toucher n'est pas absent du monde.

Des ombres d'images poursuivent les hommes.

Le chasseur qui se tient à l'affût depuis l'aube du monde, à ce point nu et affamé que son corps tremble, ne sait en aucune façon quelle est la proie qui va surgir.

Une image d'abîme et de vide nous poursuit. Cette image en attente rappelle ce que le philosophe Bouillier, au XVIII^e siècle, appelait une « ombre d'image ». Il évoquait par là une apparence aussi malaisée à saisir que le fut pour Énée le fantôme de son épouse quand il lui tendit les bras à l'instant où il la retrouva aux Enfers.

Alors il n'entoura pas de ses bras le corps de Créüse, qu'il avait perdue depuis tant de temps, mais, s'approchant de son image, il ne pressa contre lui que la nuit.

*

L'humanité n'est pas anthropomorphe : sa forme appartient au monde animal et ne s'en dégagera jamais tout à fait.

Mais sa beauté – ou le désir dans l'amour véritable, le désir de la « nudité de l'autre corps » – naît à partir de cette part vestigiale qui apparente ces formes.

Ce vestige est ce qui transfigure.

*

Claude Roffat me dit qu'il y avait près de Paris, à l'est du boulevard périphérique, sous l'autoroute qui mène à Lille, dans la petite ville de Bagnolet, un peintre, Jean Rustin, qui peignait depuis la guerre des toiles épouvantables qu'il ne parvenait pas à vendre.

Nul ne peut voir les toiles de Rustin en public.

Devant l'unique toile que l'État français a achetée, le conservateur du musée de Dole a fait déplier un paravent afin de la dissimuler aux regards.

*

La présence fascinante par laquelle l'amour aborde les âmes suscite toujours un mouvement de recul qui est lui-même aussitôt empêché.

Une forme fige sur place.

On appelle beauté cela : la proie dévisage le guetteur.

*

Les revenants de Rustin sont d'étranges icônes humaines qui résultent d'une iconoclasme de la figure humaine idéale, idéalisée, idéaliste (c'est-à-dire débestialisante, dézoologisante, sucrée, sociale, fictive). Mais les « revenants des hommes » reviennent. Ils reviennent de la succession sanglante, défigurante, dévastatrice, inhumaine des sociétés au cours de l'Histoire.

*

Le langage n'est pas notre patrie ; nous venons du silence et nous avons été dévoyés quand nous marchions

encore à quatre pattes dans cette terre d'Égypte où nous avons connu l'état des plus indigents des êtres de ce monde. Les rayons portés à des distances immenses font toujours corps avec le soleil et ils en contiennent toujours l'éclat et la chaleur. Il reste une espèce de matière translucide, blanche – de fantôme ou de lune – qui a la consistance du sperme laiteux qui est à notre source.

*

Les yeux qui nous regardent nous laissent pleins d'inquiétude.

Nous avons une attache à la nudité qu'il est malaisé de dénouer et qui est peut-être inguérissable. Nous naissons nus. Nous sommes les esclaves de l'étreinte nue qui nous a faits, bien plus que de la souffrance dans laquelle nous vieillissons, et beaucoup plus que de la mort, à laquelle nous ne sommes que contraints. C'est ainsi que l'intempérance sexuelle dont il résulte rend chaque homme attentif, insomniaux, peureux, irrité, sombre, étonné, troublé, dressé, guettant, en alerte.

*

Il y a deux scènes invisibles à toute femme et à tout homme : une primitive, une ultime.

Ce sont les scènes sans présence. (Ce sont les deux scènes de l'irreprésentable intimement propre à chaque individu actuel, présent, vivant.)

La scène qui a manqué toujours à la vue est la scène primitive (la conception de notre corps, les conditions du désir qui y a présidé, l'identité de l'homme qui est sur le corps de la mère en train de la saillir).

La scène qui manquera toujours à la vue est la scène ultime (notre corps mort et les conditions ou les circons-

tances de l'immobilité cardiaque, de l'asphyxie terminale, des soins qui seront pris, du choix qui sera fait pour la cérémonie funéraire malgré les recommandations que nous avons pu faire).

Ces scènes sont phobiques.

Toucher ces deux scènes qui sont les extrémités de notre singularité est aussi désagréable que toucher notre œil.

*

La première figuration humaine elle-même a été peinte au fond d'une chambre obscure. Elle se trouve au fond de la grotte de Lascaux : elle associe à jamais la mort, le pénis dressé, un puits obscur.

La première figuration humaine qu'un homme ait faite d'un homme représente un homme nu, au sexe dressé, tombant en arrière.

Puis ce fut la suite des mêmes images sans fin des corps souffrants et désirant sans fin : Osiris, Orphée, Dionysos, Marsyas, la passion du Christ cloué les bras ouverts.

*

L'appât du sacrifice. Un homme sacrifié est un appelant mort. Un appelant est une bête attachée dont le cri attire les congénères. Dans le sacrifice la proie offerte attire les hommes comme les animaux. La cruauté (comme dans le cas des phobies ou des vertiges) attire l'humanité-souche. Le sacrifice fut une pratique humaine universelle (alors que ne le sont pas l'écriture, ni le monothéisme, ni les villes, ni les codes législatifs, ni les guerres). Une intolérable curiosité trouble l'homme avant l'humanité, avant l'origine elle-même et l'attire.

Cette intolérable curiosité est la même chose que la pulsion scopique. La pulsion scopique ne se distingue pas elle-même du guet du chasseur, les deux yeux bilatéraux convergeant vers la proie.

La pulsion scopique qui attire le sacrifice, le guet du chasseur, la mort, la sidération de la proie, la contemplation esthétique, la lecture des livres sont les mêmes.

*

La fascination hypnotise (morphiquement) et fixe la victime dans sa forme le temps de l'achever (d'en manger la figure). C'est une automutilation de la « grande forme » (que composent les deux formes pétrifiées qui s'entregardent dans l'immobilité au cours de la fascination). C'est une automutilation de la relation fascinant-fasciné (proche de l'engloutissement de la paramécie) : la relation se dévore l'œil et se le mange (se mange soi-même).

Le fasciné est une pièce qui s'emboîte soudain exactement dans le puzzle spéculaire de l'imprévisible forme aux aguets. La forme aux aguets déjà absorbe : au point que la petite forme (qui est la victime) en est absorbée.

De même que le petit boa contrit (le rat) devient le grand boa (constrictor) que sa forme pétrifiée imitait (il est englouti) : de la même façon que la pièce découpée du puzzle perd sa forme si déroutante dès l'instant où elle a trouvé l'échancrure, le pays, la maison, la gueule, la dentition, la frontière escarpée qui l'attend : de la même façon que le Gaulois devient Romain, que le Franc se fait Gallo-Romain ou encore de la même façon que le *dhyana* en Chine se transforme en *ch'an*, qu'au Japon le *ch'an* se transforme en *zen*, etc. – tout être fasciné subit sa ressemblance.

*

Le voyant bascule dans le vu à force de regarder en face l'œil qui le fixe : le fasciné est un instant extatique devant la forme autoritaire (devant la préforme phylogénétique) qui le domine. Dans la grande dépense de l'univers, la vie dépense, tente des formes vivantes qui se mangent.

Les arts ne sont que des minuscules recoins de cette grande dépense.

*

Dans la nature les formes mangent.

Dans la culture de même.

Toute l'histoire de l'art n'est que la succession des désirs désirés qui s'entredévorent. L'histoire de l'art se résume à des formes qui se déclassent les unes les autres, qui se mangent. Les formes précédentes réservent à chaque forme neuve (la peinture de Rustin) un accueil épouvanté.

Les formes nouvelles de l'humain dans ce siècle, dans les camps d'extermination des Allemands, dans les hôpitaux psychiatriques, ne s'étaient jamais vues dans les siècles qui précédaient. Ce n'est pas Rustin qui les invente. Ce sont des sociétés humaines qui ont inventé les conditions atroces de cette désocialisation, et qui ont résolu ce mixte de déculturation et de dénaturation (ces métamorphoses anéantissantes, ces états limites des formes). Ces formes appellent leur visage dans le même temps que la naturalité de l'homme s'est désidéalisée à jamais.

Vrai peintre il subit la refiguration en acte dans ce qu'il voit de ce qui « fascine la forme » dans ce qu'il voit.

Tout symptôme social est un nouveau visage. Nul artiste ne peut s'opposer à *l'autodislocation de la figuration humaine propre à son temps* faute de quoi il ne fait que recourir aux vieilles figurations dévorées de l'homme, idéales et déclassées, ornementales, dégluties, illustratives.

*

Un créateur de formes (un peintre, un romancier, un musicien) procure une forme à une matière à laquelle il donne vie. En d'autres termes, il n'y a pas de moralité préalable à la création.

En 1070, à la cour du roi Kalasa, Somadeva écrivit cette histoire.

Trois frères assistent à la mort de leur père.

En mourant, ce dernier lègue la demeure et son domaine à celui de ses fils qui acquerra le plus grand des arts. Les trois frères plient bagage, quittent la demeure, s'éloignent du domaine, pénètrent dans la jungle. Ils s'arrêtent, soudain, s'embrassent. Avant de se séparer, ils se donnent rendez-vous, dix années plus tard, dans la clairière où ils se trouvent.

Dix ans plus tard ils se retrouvent dans la clairière. La lumière est au zénith. C'est midi. Il fait beau. Ils ne s'embrassent pas. Ils se saluent. Ils s'interrogent mutuellement.

Le premier dit qu'il a acquis l'art de donner forme à toutes choses.

Le deuxième dit qu'il a acquis l'art de donner matière à toutes choses.

Le troisième dit qu'il a acquis l'art de donner la vie à toutes choses.

Ils se posent la question : lequel de ces arts est le plus grand ?

Ils décident de concourir entre eux.

Le premier se baisse, ramasse dans les herbes jaunes de la clairière un fragment d'os. À l'aide de son art, le fragment d'os se transforme en carcasse de grand mammifère. Le deuxième s'approche : il pourvoit le squelette de chair et le couvre d'une fourrure jaune et rayée qui se révèle être celle d'un tigre magnifique. Le troisième lui donne vie. Le tigre se dresse sur ses pattes. Il domine de son regard les trois frères pétrifiés qui le contemplent soudain avec effroi.

Alors le tigre ouvre lentement sa gueule, retrouse ses lèvres, découvre ses dents aiguës, saute sur ceux qui l'ont créé et, en un unique bond, les avale.

Nul ne sait ce qu'il fait.

Le moyen que celui qui œuvre ait la prescience de ce qui n'est pas encore, à quoi il donne cours ?

*

On crée ce qu'on ignore, au risque de commettre l'erreur de susciter une créature pernicieuse à autrui, ou qui nous soit à nous-mêmes périlleuse.

*

L'effroi définit le contraire de la répétition. Il est ce qui n'a jamais été répété. Il est le neuf, le sans coutume.

Ce qui n'a jamais été répété par l'âme fait irruption en elle, la déchire, laissant sur elle une marque et en elle une douleur parce que rien en elle ne pouvait l'accueillir.

Cette douleur inaccueillie est l'effroi.

Désirer une forme qui passe à l'état informe, ne pas être effarouché par la mort, accepter une vision neuve sont liés.

*

D'où vient le mot de fascination ? Les anciens Romains nommaient *fascinus* le sexe masculin dressé et *fascinatio* le mouvement irrésistible des yeux que son dévoilement commande aussitôt – ainsi que la métamorphose désirante, bouleversante, grossissante, boursouflante, tuméfiante, colorante qui en résulte pour celui qui voit au travers de la forme qu'il invente.

*

Le désir fait s'arquer le corps, jusqu'à la métamorphose de la posture, faisant s'écarquiller les yeux dans une vue engoutie, une vue noyée (une vue sans vision).

Enfin le plaisir abandonne le corps à la déformation de l'informe (au recroquevillement et à l'amorphie du pénis pour un temps abandonné par la métamorphose).

*

La *fascinatio* qu'exerce le *fascinus* à l'égard de l'autre forme convoitée est liée à l'effroi.

Qu'est-ce que l'épouvante ? C'est demeurer cloué. C'est être asservi et à l'impossibilité de la fuite et à l'impossibilité du contact.

Une forme figée sur place est confrontée à l'irrégrédient. Ce sont tous les héros de mythe ou de conte auxquels il est interdit soit de se retourner soit de faire marche arrière.

La régression impossible et la fascination sont liées.

Sauf dans un cas : dans le rêve (qui est un état et une production d'images aussi bien animale qu'humaine). Au cours des rêves le sommeil produit des régressions

(des *imago*, en latin : des *têtes d'aïeuls morts*) dans le même temps qu'ils érigent le sexe (le *fascinus*) du dormeur.

Dans le rêve la représentation humaine linguistique, codée, illustrée retourne à son matériau d'images : le rêve (non la vue) est la *fascination optique à l'état pur*.

Alors l'œil régresse vers son image, où le corps tombe, tandis que par cette chute le désir mammifère se dresse. Au cours du rêve, reparcourant le circuit de la phylogenèse, l'homme redevient le charognard devant sa charogne (la forme décomposée qui le tente).

La souris devant le chat, le passereau devant le milan sont à l'état de rêve (sont dans la non-motilité propre au sommeil ; cette non-motilité, c'est la fuite empêchée, arrêtée sur place ; c'est l'irrégédient).

*

L'œuvre est rencontre comme le *coïtus* veut dire le fait d'aller ensemble (*coire*). Deux hétérogènes entrent en contact. (Deux hétérosexuels s'étreignent : ils fusionnent puis la forme qu'ils composaient tous deux s'entre-déchire.) Il y a de la déchirure dans l'art parce qu'il y a du passé (chaque nouvelle œuvre est une étreinte sur place mais le temps est la déchirure de l'espace).

Dans l'éros il n'y a pas de passé : le coït est achrone.

Les formes nues qui s'étreignent ne sont pas contemporaines du monde ni de l'histoire.

*

L'histoire des hommes est une suite de désirs désirés.

L'histoire de l'art est une suite d'images usées, devenues illustratives.

Mais dans chaque rêve se tient une vraie image.

Vraie veut dire : érigeant un sexe.

C'est pourquoi chaque sexe qui se lève se dit en latin un *fascinus*.

Ouvrant le recueil pornographique, l'homme qui ne désire pour l'instant que de façon vague cherche le corps qui le dévorera. Il n'y a jamais contemplation pure des images (il y a toujours dévoration).

Il n'y a contemplation pure que des illustrations.

(Je tiens à cette thèse anti-esthétique. Cette affirmation est violemment *esthétique*.)

Fascinus soudain : nous tombons nez à nez avec la mise en scène qui fait de nous son élément. L'expression « nez à nez » dit bien le caractère frontal et coalescent de la fascination. Toute œuvre fascinante nous fait faire face. Œil à œil, nez à nez, dent à dent, c'est la situation frontale qui est l'abîme où on tombe. (On ne peut pas être fasciné latéralement : de là toute l'histoire de la hantise superstitieuse propre à la peinture fresquiste gréco-romaine.) La tête de la Gorgone est la seule figuration frontale – gueule ouverte – dans la série de tous les masques de l'ancienne Grèce.

Il faut accepter cette suite d'équivalences : l'image qui nous dévore : la position du missionnaire : la prédation gueule à gueule.

La fascination animale est toujours un gros plan qui devient en un bond la forme entière, en pied.

*

La fascination est le reste d'une expérience où le pathétique (le psycho-pathologique) et le morphologique (le phyto-zoo-physio-logique) n'étaient pas distincts. L'intérieur et l'extérieur étaient encore le même. L'apparence attirait l'émotion comme l'effroi ouvrait la figure (la gueule frontale du prédateur). Où voir était

encore manger. Où les yeux en s'écarquillant écartaient les mâchoires.

*

L'expérience chamanique – qui date de -30 000 – fut la première décomposition de cette unité fascinée. Elle fut la première spécialisation humaine paléolithique dans le groupe des chasseurs.

Le couple chamanique se partage les tâches : la vue et la gueule (l'éclair et le tonnerre, le visible et le sonore, le devin et l'oracle, le porte-drapeau et le linguiste, la peinture et la musique, enfin le stade le plus ancien : l'oiseau-bâton et le chamane travesti (devenu image), en transe, qui tombe, qui parle en langues).

C'est la première scène humaine figurée dans le puits de Lascaux à Montignac.

*

Nos œuvres ne sont pas inoffensives. Elles *offensent*. (De là la désagréable, la vive, la violente, l'insupportable réaction qu'elles suscitent.) Plus encore : elles nous offensent nous-mêmes (notre moi familial, notre moi social, notre surmoi). Au point que nous ne voulons pas tout d'abord les montrer.

Nous avons tellement honte.

Mais, de nouveau œuvrant, de nouveau nous subissons leur offensive en nous.

*

Nous sommes incapables de dire non au ton sans âge, au *tonus* d'avant l'histoire, au *tonos* originaire, qui incendie la bouche, qui arque le corps, qui tend la voix

irrésistiblement comme le chant du coq quand le soleil se lève.

*

Ce n'est pas exactement du *masochisme*, ce qui nous fait, année après année, livre après livre, peinture après peinture, tendre des verges aux critiques pour qu'ils nous battent et nous conspuent – ainsi que nos proches nous en font le reproche parfois quand ils nous entourent d'affection. Mais c'est une vérité d'évidence que l'écrivain ou le peintre sont étrangement passifs à la persécution qu'ils mettent en œuvre (que l'exposition ou la publication de l'œuvre met en œuvre). C'est la paranoïa de Rousseau et sa souffrance. C'est ce que Bataille appelait une chance affirmée jusqu'à vouloir sa malchance, et la vie sans honneur qui en est découlée.

Nous savons *bien souvent* que nous faisons *exactement* ce qu'il ne faut pas.

Et cependant, parce que le désastre serait plus grand encore si nous suspendions l'offensive en nous (serait dépression ou suicide), nous préférons être la victime de ce qui offense et nous offense en ce que nous faisons. (Préférant sans hésiter la pression, la vie imprévisible, angoissée, polarisée, érudite que déclenche un nouveau fantasme, un nouveau rêve.) Mais dans le même temps préférant, il est vrai, l'œuvre à la vie répétant ses plaisirs, à la vie répétant les tâches qu'elle sait par cœur, à la vie répétant l'empreinte, aux avantages acquis, aux points de retraite, à l'assurance tous risques, à la norme civilisée, à la dignité sociale, à la joie des siens.

*

Mais ce faisant *nous préférons la vie à la mort.*

Nous préférons le secret nocturne, individuel, désirant, nous préférons l'activité intense, éperdue (la passion) à la norme sociale, à nous vendre sous forme de salaire, ou à précipiter le repos organique.

Nous préférons l'œuvre au *silence de mort* des muselés ou au *garde-à-vous* qui précède les palais officiels au sein desquels la violence est confisquée et se protège avec terreur sous forme de pouvoir.

*

En nous le refoulement marche mal : nous aimons ces retours de ce qui ne doit pas revenir, les fuites impossibles. Les intrusions bouleversantes.

Les silences.

Les intervalles morts.

Les convocations de ce qu'il ne « vaudrait mieux pas » à quoi elles nous convoquent.

Comme les chamanes trouvent leurs danses fatigantes, créer fatigue. Mais ce n'est pas la fatigue que nous cherchons : c'est le voyage qui emporte l'âme du chaman. Et le *carmen* qui le restitue n'est rien par rapport au voyage, à l'*odos*, à l'ode, c'est-à-dire au dévoiement.

Même si la publication dérouté la vie privée du créateur.

La vie étant une inlassable *inconvenance* des formes qui se guettent et se fascinent, à une métamorphose incessante répond un art interminable.

Le dévoiement est la voie.