

**Épiphanie du visage et transascendance de l'oeuvre :
d'Emmanuel Levinas à Marc Quaghebeur**
**Epiphany of the face and transascendance of the work : from
Emmanuel Levinas to Marc Quaghebeur**

Carmen Cristea

Volume 49, Number 2-3, 2020

Littérature francophone de Belgique : Langue, Identité, Histoire. À partir des travaux de Marc Quaghebeur

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1071492ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1071492ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cristea, C. (2020). Épiphanie du visage et transascendance de l'oeuvre : d'Emmanuel Levinas à Marc Quaghebeur. *Études littéraires*, 49(2-3), 199–209. <https://doi.org/10.7202/1071492ar>

Article abstract

Les Carmes du Saulchoir is a rare book, the fruit of collaboration between the poet and literary critic Marc Quaghebeur and the photographer Marc Trivier. It traces an initiatory journey marked by the encounter-epiphany of faces, in this case those of the artists, painters and writers, who marked his trajectory. The text probes the link that is woven between the artist, the world and History and highlights the transfiguration inherent in the act of creation as well as its eminently ethical significance.



Épiphanie du visage et transcendance de l'œuvre : d'Emmanuel Levinas à Marc Quaghebeur

CARMEN CRISTEA

Les Carmes du Saulchoir, texte publié en 1993 par Marc Quaghebeur en collaboration avec l'artiste photographe Marc Trivier¹, retrace, tel que le suggèrent le titre et le sous-titre, un parcours initiatique². Avec ce texte inclassable, Marc Quaghebeur livre une ode, un hommage vibrant d'émotions à l'adresse des grands artistes (peintres ou écrivains) qui ont marqué son esprit. Sa prose poétique convie le lecteur à suivre les traces de cette trajectoire initiatique marquée par l'épiphanie de l'œuvre-visage.

Le catalyseur de son périple est la rencontre du visage qu'il faudrait entendre dans le sens lévinassien du terme : un appel, une injonction, un discours en provenance d'un autre ordre, une sorte de visitation. Dans *Éthique et infini*, œuvre phare d'Emmanuel Levinas, le philosophe français mettait les bases de ce concept clé de sa pensée en dévoilant la dimension éminemment éthique du visage qui invite à dépasser les cadres d'une approche épistémologique du monde et à répondre à

1 Marc Trivier, né en 1960, est l'un des photographes belges les plus importants depuis les années 1980. Il est notamment connu pour sa série de portraits d'artistes et d'aliénés, mais également par ces bouleversants clichés d'abattoirs. En 2017, il a rassemblé une grande partie de ses clichés dans un ouvrage intitulé *Photographies*, publié par Bruits éditions (Bruxelles). Encadrées de citations de Platon et de Deleuze, les photographies rassemblées dans ce volume invitent avant tout à une réflexion sur le temps et la durée.

2 Ce terme, *Saulchoir*, renvoie notamment à un monastère situé hors de l'enceinte fortifiée de Tournai, détruit pour l'essentiel à la Révolution française, mais dans les restes duquel s'installèrent les pères dominicains français en exil qui allaient jouer un rôle majeur dans le Conseil de Vatican II et qui allaient se réinstaller à Paris en emmenant avec eux le nom du lieu-dit [https://fr.wikipedia.org/wiki/Abbaye_du_Saulchoir]. Quant au mot « promenades » du sous-titre (*Sept promenades avec Marc Trivier*), il renvoie, dans ce contexte, à l'idée de pèlerinage dans un lieu saint, mais aussi à une démarche contemplative qui n'est pas sans rappeler, à certains égards, celle du « promeneur solitaire » de Rousseau engagé lui aussi dans une quête à la fois spirituelle et esthétique.

l'appel de l'« autrui », s'ouvrir à sa vulnérabilité et en assumer la responsabilité. Le philosophe y définissait ainsi le concept de visage :

Le visage est signification et signification sans contexte [...]. En ce sens, on peut dire que le visage n'est pas « vu ». Il est ce qui ne peut devenir un contenu, que votre pensée embrasserait ; il est l'incontenable, il vous mène au-delà³.

Par ailleurs, quelques années plus tard, dans *Hors sujet*, Levinas revient sur cette notion clé de sa pensée en apportant d'autres précisions concernant la signification éthique du visage, mais aussi son lien intrinsèque avec la transcendance :

Le visage est seul à traduire la transcendance. Non pas à fournir la preuve de l'existence de Dieu, mais la circonstance incontournable de la signification de ce mot, de son premier énoncé. De la première oraison, de la première liturgie. Transcendance inséparable des circonstances éthiques de la responsabilité pour autrui où se pense la pensée de l'inégal [...]⁴.

En d'autres mots, selon Levinas, le visage échappe à la connaissance sensible, il ne se donne pas à voir (« n'est pas vu »), il se révèle et il révèle la part de divinité en soi et dans l'« autrui » ; il porte en lui une injonction, un appel à l'oubli de soi. Il est dépassement du figement dans l'étant et appel à la responsabilité de l'« autrui ».

Or, dès les premières lignes des *Carmes du Saulchoir* le visage, en tant que quintessence de l'être, *signe* (signifié) de ce qui le transcende, mais aussi révélation, appel du dehors, se dévoile comme figure centrale du livre. Une figure pourtant absente, car les portraits qui donnent l'envol à ce périple spirituel ne sont pas montrés, à l'exception d'un seul, celui de Bram Van Velde, le plus âgé de tous.

Trace d'une trace, l'écriture surgit de la rencontre-épiphany avec le cliché photographique et interroge la relation de l'artiste (peintre ou écrivain) avec le monde, le temps et l'Histoire. Indirectement, passe également par le crible de ce questionnement le rapport même qu'entretient le critique d'art ou le critique littéraire avec les œuvres et les artistes qui font l'objet de son exégèse.

Le concept du visage, tel que défini par le philosophe Levinas, est une clé à la compréhension de la vision de l'art que nous livre le texte de Marc Quaghebeur. En effet, la relation de l'artiste au monde et également celle de l'artiste au critique semblent se définir avant tout par leur portée éthique. Aussi, « faire œuvre » signifie *trans-figurer*, s'arracher au monde, ouvrir une porte vers l'altérité absolue, rendre possible cet « autrement qu'être » de Levinas. En d'autres mots, par la création artistique s'opère le passage de l'ontologique à l'éthique.

« La Palestine est au-delà de la littérature⁵ »

L'une des questions centrales qui sous-tend cette rencontre spirituelle est celle du rapport qu'entretiennent les œuvres des grands artistes avec le temps et avec

3 Emmanuel Levinas, *Éthique et infini (extrait)*. *Dialogues avec Philippe Nemo*, supplément de *Philosophie*, n^o 28 (novembre 1990), p. 7.

4 Emmanuel Levinas, *Hors sujet*, Paris, Le Livre de poche (Biblio essais), 1997, p. 130.

5 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, Toulouse, L'Éther Vague, 1993, p. 43.

le moment historique qu'elles sillonnent et par lequel elles sont sillonnées. Les visages-œuvres interrogés par le texte, les regards captés, témoignent avant tout d'une impossible appartenance ; « princes sans territoires », les artistes, tout comme leurs créations, transgressent toute frontière. Car l'œuvre est à la fois ancrage dans l'humanité et son dépassement. Bien que puisée dans le monde, elle s'arrache à ce dernier pour s'ancrer dans ce lieu de l'« impossible inclusion⁶ » : « Le corps des grands vieillards de l'art s'en va plus loin encore. Il se fixe dans l'être. S'éprend de sa distance⁷. » Le corps-créateur, le corps devenu œuvre est en lui-même la preuve de cette non-appartenance, de cette paratopie créatrice⁸ : « Immobiles mais vibratiles, distants et proches, les corps peuvent émaner de la part de l'incommensurable lové dans leurs orbites⁹. » La polysémie du mot « orbites », qui suggère dans ce contexte autant l'œil-regard que l'itinéraire d'un corps céleste, renforce l'idée de *co*-habitation, de *co*-hantise constitutive de l'œuvre-visage.

Dans le rapport au monde, qu'en est-il alors de la reconnaissance sociale de l'artiste ? Quand elle est accordée, scelle-t-elle un lien indéfectible avec la société, avec la temporalité ? Le texte de Marc Quaghebeur lève le voile sur le caractère équivoque de cette reconnaissance, en dénonçant un processus de réappropriation de l'œuvre qui se fait souvent au détriment de la création et de l'artiste : « La plupart de ces visages ont été célébrés : cas par cas. Excipés, excisés, atomisés, ils pouvaient servir d'exutoire ou de faire valoir¹⁰. » Car cette réappropriation abusive, voire parfois cette mutilation des œuvres peut aller jusqu'à leur méconnaissance : « Image de lui-même que l'Occident ne connaît pas¹¹. » Les métaphores qui parsèment le texte ne cessent pourtant pas de rappeler la pérennité intrinsèque de l'œuvre-visage qui s'affranchit de toute forme de reconnaissance sociale et qui n'a « nul besoin de crêpes pour accéder au portique sans nom¹² ».

Chaque figure d'artiste que le texte interroge, inter-croise, évoque ainsi la complexité de son rapport au monde, à l'Histoire, car chaque œuvre est configurée et transfigurée aux confluences de l'Histoire, de la mémoire, de la quête de l'absolu

6 *Ibid.*, p. 89.

7 *Ibid.*, p. 17.

8 Nous entendons la notion de paratopie dans le sens que Dominique Maingueneau lui attribue pour définir l'appartenance paradoxale de l'écrivain, qui se positionne dans un entre-deux, ni dans le monde, ni en dehors du monde, dans un espace d'« impossible inclusion ». Le terme de Maingueneau défend l'idée d'extra-territorialité absolue de l'écrivain : la paratopie désigne ainsi l'absence de lieu, mais non pas un non-lieu. Par ailleurs, selon Maingueneau, la paratopie s'élabore dans l'activité de création et d'énonciation : « [F]aire œuvre, c'est produire une œuvre et construire par là même les conditions qui permettent de la produire » (Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 108).

9 Marc Quaghebeur, *op. cit.*, p. 14.

10 *Ibid.*, p. 13.

11 *Id.*

12 *Ibid.*, p. 14.

et du style¹³. De la transfiguration inhérente à l'acte de création témoigne la larme inondée par la lumière du portrait de l'artiste Bram Van Velde, la seule figure dont le portrait photographique (dévoilé par des vignettes démultipliées de la planche de contact) accompagne – en décalé – le texte :

Bram Van Velde paraît régner sur ces figures. [...] Comme sur les toiles, la lueur coule sur le flanc gauche. Elle y laisse tomber une larme un peu lasse. Désormais, elle le nimbe : évaporant jusqu'à sa chevelure blanche¹⁴.

La figure du peintre et graveur Hayter rappelle, quant à elle, un art qui s'insurge contre l'*imitatio*, contre l'image, mais dont la force de représentativité et l'émotion qu'elle suscite ne diminuent pas pour autant : « Hayter est allé voir bien au-delà des hommes. Et l'art au-delà de l'image. Nous sommes en Occident. L'homme est encore la conscience qui l'habite et le torture¹⁵. » Pour sa part, Dubuffet, promoteur de l'art brut, peintre qui s'oppose à l'académisme et qui puise son inspiration dans la création des aliénés, incarne la figure d'un artiste tourmenté, dont la relation au monde, au temps historique et à l'art semble régie par la nécessité d'apaiser le sentiment de culpabilité qui l'accable : « Dubuffet eût aimé l'éluder. Elle lui était mémoire du visage. Du coupable¹⁶. » Le poète Francis Ponge, son pendant dans le domaine littéraire, se rallie lui aussi à ce groupe des « exclus inventifs ». Marqué par l'amnésie, une amnésie volontaire, recherchée, assumée, l'ancrage dans le temps historique de son œuvre est infléchi par la difficulté du dire et par la nécessité de bâtir dans le langage et à travers le langage un rempart contre la folie destructive du monde : « On ne sait même pas s'il se souvient. S'il entend en tout cas le vouloir. [...] Comme si les mots limpides de la langue s'étaient chez lui vêtus de trop de pulpe. Comme s'ils n'avaient pas pu faire place au mortifère¹⁷. »

Interroger le rapport à la mémoire et à l'Histoire de ces artistes mène inévitablement l'écrivain à se poser la question de l'engagement ou du non-engagement politique de certains artistes. L'artiste se doit-il d'être un acteur de son temps, d'assumer ses enjeux, de se battre pour ses « bonnes » causes ? Si tel est le cas, ses choix politiques ou sociaux peuvent-ils porter préjudice à l'œuvre ? Les figures des écrivains Leiris,

13 Le « lien génétique » entre l'Histoire et la forme fait d'ailleurs l'objet d'une ample étude de Marc Quaghebeur, intitulée *Histoire, forme et sens en littérature*. Dans le premier tome de cet ouvrage, le critique affirme : « Toutes les Histoires sont singulières. Toutes possèdent leur logique propre ; mais, dans le concert des nations, toutes n'ont apparemment pas, pour autant, de légitimité ou de droits comparables. Chacune doit, en outre, trouver ses propres modes d'expression et de lecture. Il n'en va pas autrement en littérature, lieu où l'articulation entre Langue, Forme, Imaginaire et Réalité a à se tramer dans le creuset, toujours singulier et collectif à la fois, de la subjectivité d'un écrivain – et des singularités de la langue dans laquelle il écrit » (Marc Quaghebeur, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, Bruxelles, PIE Peter Lang [Documents pour l'histoire des francophonies], 2015, t. 1, p. 23).

14 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, op. cit., p. 18.

15 *Ibid.*, p. 25.

16 *Ibid.*, p. 26.

17 *Ibid.*, p. 31.

Borges et Genet sont appelées à témoigner des biais et des leurres engendrés par une telle approche de l'œuvre artistique. Si l'« immobilité active » de Leiris¹⁸ est dédouanée par son refus de l'« engluement dans la chair et les choses¹⁹ » et par l'acuité du regard qu'il porte sur le monde, l'œuvre de Genet, malgré les controverses qui l'assombrissent, revendique, au nom de l'autonomie de l'esthétique, l'affranchissement de toute forme de jugement : « Pour Genet, nul point d'attache. Une écriture²⁰. » Par ailleurs, l'aphorisme qui clôt le paragraphe évoquant la figure de l'écrivain Genet, met un terme à ces controverses : « La Palestine est au-delà de la littérature²¹. » Cette affirmation, qui devient le centre de gravité de la réflexion suscitée par l'œuvre de Genet, réfute l'amalgame entre politique et littérature. L'« au-delà » de l'assertion finale clame, au nom de l'autonomie de l'art, l'indéniable distance entre l'esthétique et la politique, entendue au sens premier. À l'opposé, l'œuvre de Becket ne semble susciter aucun débat, ni éthique ni politique. Elle est cependant mue, en aval, par un positionnement moral intrinsèque : « Chez Becket, nul commentaire. À jamais l'œuvre. Au compte-gouttes. Lui croit à la morale. Il ne la prêche pas²². » À l'obsession de la représentation, il répond par le silence plurivalent, ouvrant une infinité de possibles : « Rien. Il n'y aura rien d'autre. Que le silence. Entrecoupé de mots choisis. Ils seront blancs. Parfaits. Ils seront les bribes hoquetées d'un grand souffle²³. » Bacon et Kantor questionnent, quant à eux, le rapport de l'être humain à la souffrance. Le premier s'acharne sur sa forme extrême – la souffrance-violence à l'état brut, au degré zéro de l'esthétique – tandis que le deuxième, face aux catastrophes qui accablent son pays, enfante une création qui témoigne de la souffrance absurde et toute puissante s'emparant du monde :

L'Histoire prit-elle jamais soin d'épargner la Pologne ? Elle en effaça presque le nom. Elle en déplaça les frontières. Elle en anéantit les masses. Celles-ci revinrent. Innombrables et fidèles. Kantor en est le baladin maniaque. Il ne règne, ni ne se terre²⁴.

Il en va de même pour l'écrivain japonais Ôé dont l'œuvre s'inspire principalement de l'horreur nucléaire. Qu'il s'agisse de l'horreur des bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki ou de bien des catastrophes plus récentes, la création s'élève au-delà de la souffrance, la transcende et la sublime, devenant quasiment un processus de transsubstantiation, tel que le suggère la métaphore de la tristesse portée à l'incandescence :

18 Il faut noter que Leiris incarne une posture assez ambiguë du point de vue de son engagement politique durant une période très difficile de la France. Bien qu'il ait entretenu des relations avec les artistes de la Résistance, il ne s'est jamais rallié au groupe.

19 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, op. cit., p. 32.

20 *Ibid.*, p. 42.

21 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, op. cit., p. 43.

22 *Ibid.*, p. 37.

23 *Id.*

24 *Ibid.*, p. 40.

Aux antipodes, le Japonais contemple une tristesse. Elle ne s'échange pas. Elle imprègne. Parfaite et vide, elle est plus lisse qu'un corps pâle. Aveuglement, elle a brûlé. Ce fut comme un jardin malade. Comme un désert luminescent où la nuit même aurait reçu congé²⁵.

Enfin, l'écrivain belge Paul Willems, figure représentative du courant du réalisme magique et la Française Nathalie Sarraute, figure de proue du nouveau roman, forment un autre dyptique, et non pas de façon aléatoire, dans ce défilé de visages. Bien qu'appartenant à deux espaces géographiques et socio-culturels différents, bien que leurs œuvres relèvent *a priori* de visions esthétiques différentes, leur choix du français comme langue d'écriture, ainsi que la façon dont ils questionnent le langage et remettent en question les lieux communs (dont notamment celui de la langue-territoire), rendent possible cette proximité. À propos de Willems, le poète-pèlerin note : « Sa pesanteur forme sa stature. Il n'y déroge pas. On ne l'a délogé, ni du site-manoir, ni de la langue territoire. Il raffine le sourire des archives. » Willems devient ainsi un symbole de ces affinités électives qui s'établissent entre l'écrivain et la langue de création. Ancrée dans l'imaginaire, la langue-territoire de l'écrivain fait fi des barrières géographiques ou historiques.

Quoique née aux confluent du temps, de l'espace et de l'Histoire, l'œuvre, grâce au processus de transfiguration qu'elle opère, tel que nous montrent les exemples présentés ci-dessus, s'élève donc au-dessus de ces cadres pour se positionner dans un lieu de l'impossible appartenance. Elle est, de ce point de vue, *u*-topie par excellence, mais aussi eutopie, dans le sens étymologique du terme, à savoir lieu du bon.

« Transascendance » de l'œuvre-visage

Toute œuvre, même dans sa forme la plus intimiste, ouvre une brèche vers « autrui » ; c'est une interpellation, un appel à la non-indifférence, un mouvement métaphysique vers l'« autre », postule Emmanuel Levinas dans ses textes sur Marcel Proust²⁶ et Paul Celan²⁷. Le philosophe invente par ailleurs un nouveau vocable pour désigner ce mouvement ascendant de l'œuvre qui sort de soi pour s'ouvrir à la vulnérabilité du visage d'« autrui » : la transascendance.

Or, l'œuvre-visage dévoilée dans le texte-promenade de Marc Quaghebeur porte en elle une propulsion métaphysique ainsi que cette ouverture vers l'« autrui » ; il s'agit de ce point de fuite, de cette attente « inter-dite²⁸ » visés par le regard, dont témoignent le texte ainsi que les clichés photographiques qui l'accompagnent. Le texte de Marc Quaghebeur s'articule d'ailleurs, dès les premières lignes, autour de deux tensions/oppositions fondamentales : l'opposition mort/éternité (mise en exergue par la devise qui précède le texte : *mourir pour vivre*) et l'opposition monde/hors-monde qui se dévoilent à travers plusieurs motifs ponctuant le texte,

25 *Ibid.*, p. 55.

26 Emmanuel Levinas, « L'autre dans Proust », *Noms propres*, Paris, Le Livre de poche (Biblio essais), 1987 [1976], p. 117-123.

27 Emmanuel Levinas, « Paul Celan. De l'être à l'autre », *Noms propres*, *op. cit.*, p. 49-56.

28 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, *op. cit.*, p. 10.

soit le motif de l'ascension, le motif du regard *versus* celui du corps, le motif de la lumière *versus* l'obscurité, le motif du voyage et le motif du visage. Une suite de verbes et de syntagmes nominaux – tels que « s'étirent », « dardent », « s'élague », « s'épanouit », « gisants redressés », « corps faits arbres » – laissent d'entrée de jeu présager ce mouvement ascendant qui recoupe et surmonte à la fois les tensions corps/esprit, mort/éternité, obscurité/lumière, distinction/indistinction et qui semble emporter avec lui l'observateur (en l'occurrence, le sujet pèlerin). Ce nouvel élan, qui suppose un déplacement – déplacement de l'observateur, mais aussi distance temporelle –, permet ainsi l'avènement de la « figure », image de groupe, symbole collectif, qui se substitue à la multiplicité du visage :

La singularité de chacune de ces incarnations forcenées s'estompe si l'on en assemble un certain nombre. Elle se transforme alors en un effet massif, en une prosopopée noire et hiératique, dont la gravité distanciée finit par constituer une unique, et presque augurale, figure²⁹.

La vision que nous dévoile Marc Quaghebeur dans ce texte rejoint, à plusieurs égards, les idées avancées par le philosophe Emmanuel Levinas dans ses écrits et ses *interviews* portant sur l'indéniable portée éthique de l'art et de la littérature³⁰.

Dans ses écrits, le philosophe français montre à quel point la démarche artistique est mue de l'intérieur par le désir d'aller vers l'« autre », à quel point, au cœur même de la subjectivité la plus profonde (lorsqu'il s'agit de l'œuvre de Proust, par exemple) elle permet de découvrir l'altérité. Ni ancrée dans le monde, ni en dehors du monde, l'œuvre représente, pour Levinas, un morceau de l'univers mis à part, une brisure, une déchirure, mais aussi une oblitération (par surcharge ou évidemment) du monde dont elle est arrachée, une percée, une *ex*-pression inachevée, parce que la réalité y est toujours ratée ou raturée voire oblitérée.

De cette oblitération, de cette trêve de la représentation, témoignent par ailleurs les deux clichés noirs qui accompagnent, vers la fin du livre, le texte de Marc Quaghebeur. Le cliché n'est, quant à lui, qu'une sorte de réverbération du fragment de texte qui lui précède : « Plus rien. La force brute du regard. Le corps imposant d'être. Massif, au point de devenir comme une transparence. Toute l'impureté du monde est rejetée par cette force opaque³¹. »

La conversion éthique de l'œuvre passe également, dans la vision de Levinas, par une esthétique qui renonce à la plénitude de la forme pour sortir de soi et s'ouvrir à la vulnérabilité du visage d'« autrui ». Nombre de figures d'artistes évoquées dans *Les Carmes du Saulchoir* témoignent de cet abandon de la « plénitude » de forme qui s'opère souvent au profit de l'abstraction, de l'épuration du style et du langage. L'œuvre-visage, figure centrale du texte quaghebeurien, incarne, de ce point de vue,

29 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, *op. cit.*, p. 9.

30 Il faut mentionner que l'urgence de repenser l'esthétique après l'horreur de la Deuxième Guerre mondiale hante également le texte de Marc Quaghebeur. Dans ce sens, les images d'archives de la ville de Tournai détruite en 1940, qui s'imposent vers la fin du texte, en disent long.

31 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, *op. cit.*, p. 64.

le lien inextricable qui unit l'esthétique à l'éthique. Le critique-écrivain sonde dans *Les Carmes du Saulchoir* l'œuvre devenue visage³², à savoir révélation de l'altérité, appel de l'« autre », mais aussi dépassement de l'étant, avec laquelle il établit un rapport qui n'est plus d'exégèse, mais plutôt éthique, au sens lévinassien du terme³³.

Rappelons que pour le philosophe français, le visage échappe à la perception sensorielle, c'est-à-dire à toute forme d'approche cognitive ou rationnelle, car « l'accès au visage est d'emblée éthique ». Or, les visages évoqués dans le texte de Marc Quaghebeur sont dépourvus de toute matérialité ; d'ailleurs, leur seule trace matérielle, le cliché photographique, se dérobe d'emblée au regard – à une seule exception près. Cette rencontre n'est donc pas de l'ordre de la perception sensible, ni de l'intelligible, mais, comme souligné auparavant, elle émerge d'un appel, elle répond à une nécessité, convoque le sentiment, sollicite la présence, laisse son empreinte :

On voit très rarement les visages. Sinon furtivement, parfois, entre les rythmes de l'amour. Ils irradiant aussi des mots ou des traits forcenés des grands maîtres. À la manière d'un rappel. D'un manque. D'un écho.
Bornes des morts, ils songent et nous regardent dans la lumière du retrait. Ils se déposent ainsi, au fond de nous, sans nous contraindre à leur répondre. Pour nous mener où ils ne savent³⁴.

Intermédialité et écriture fragmentaire

Images argentiques et fragments de texte³⁵ s'entrecroisent dans *Les Carmes du Saulchoir*. Leurs voix/voies se font échos, se recoupent ou, parfois, diffèrent. Les photographies artistiques disposées en alternance avec le texte tablent souvent sur les jeux d'ombres et de lumières, sur le flou ou encore sur la multiplication de l'image. Le même personnage, le même paysage sont captés sous divers angles ou plongés à tour de rôle dans l'obscurité ou dans la lumière, comme pour mieux attester de l'inachèvement foncier de l'art, de sa quête d'une image du monde (l'ombre selon Levinas), qui ne se fixe plus dans l'« être », mais qui en « jette une ombre, dégage cette essence obscure et insaisissable, cette essence fantomatique que rien ne permet d'identifier avec l'essence révélée dans la vérité³⁶ ». L'artiste-photographe et le critique

32 Dans *Les Grands Masques* (Bruxelles, La Renaissance du livre, 2012), Marc Quaghebeur incarne à nouveau cette hantise à travers les tableaux du peintre Ernest de Cormois.

33 Levinas prend ses distances par rapport à la tradition philosophique au sujet de l'éthique. La signification éthique est basée, selon lui, sur l'immédiateté sentimentale de la rencontre avec l'« autrui ». Autrement dit, le fondement de l'éthique serait le sentiment (sentiment qu'on éprouve en présence de l'« autre ») et non pas un acte de délibération guidée par la raison.

34 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, op. cit., p. 60.

35 Bien que s'apparentant à l'écriture fragmentaire, les paragraphes qui ponctuent *Les Carmes du Saulchoir* pourraient être également qualifiés de strophes. En effet, une certaine cadence du phrasé, renforcée de la concision du style, situe ce texte à mi-chemin entre la poésie et la prose.

36 Emmanuel Levinas, « La réalité et son ombre », *Les Imprévus de l'histoire*, Montpellier, Fata Morgana, 1994, p. 118.

d'art accordent ici leur « voix », afin de mieux rendre compte de cet insaisissable, cet indicible dont s'empare l'art. À propos de Nathalie Sarraute, le poète-critique note : « La précision n'en est que plus féroce. Elle écartèle : l'infinitesimal. Perpétuel, l'œil tient en place la citadelle. On est loin de la transparence éperdue des archontes. Des traces vont. Vers ce qui se dérobe³⁷. » En guise d'échos au texte, les deux instantanés captés par Marc Trivier illustrent cette traque de l'ombre³⁸.

Le *punctum*³⁹ des images qui accompagnent le texte serait donc cette lumière (ou parfois absence de lumière, illustrée par les clichés photographiques noirs) noyant les lieux ou les figures représentées et qui émane d'une source lointaine, invisible, insaisissable. Or, c'est bien cette lumière (dont plusieurs métonymies rendent compte : « blancheur », « éclat », « lueur », « nimbe », etc.) que le « je » poétique traque avant tout sur le visage de l'« autre ».

La main également représenterait un autre élément clé dans la lecture des images évoquées, notamment lorsqu'il s'agit des portraits des artistes peintres. Si Masson, « basalte primitif », dévoile sa main « d'une pièce » rappelant « un moignon », Hayter, quant à lui, « retient ses mains. Au bord du rien. Elles arriment des épaules rehaussées de chancelier⁴⁰. Qu'il s'agisse de la main-plume ou de la main-pinceau, ou encore de la main-scalpel, pétrie par l'œuvre et créatrice de l'œuvre, la main permet l'ouverture de cette brèche vers l'au-delà ou l'en-deçà. Elle est, dans ce sens, l'élément médiateur par excellence, car c'est par elle que s'opère la *transfiguration* du réel.

Le silence, l'absence de mots, l'absence d'images, en tant que symboles de l'indicible, de l'irreprésentable, mais aussi comme temps de pause et de recueillement, ponctuent le texte de Marc Quaghebeur. De temps en temps, les mots se décantent pour devenir aphorismes, condensés de pensée ou d'images : « [L]’au-delà de la révolte constitue seul la souveraineté⁴¹. »

Fragmentaire, concise, parfois péremptoire, l'écriture se resserre un moment pour mieux éclore, l'instant d'après, dans une image, temps suspendu et figement de l'ombre⁴² :

37 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, op. cit., p. 47.

38 « L'art lâche donc sa proie pour l'ombre », déclare Emmanuel Levinas dans « La réalité et son ombre », *Les Imprévus de l'histoire*, op. cit., p. 124.

39 Roland Barthes définit le *punctum* comme étant ce détail qui, sans être intentionnel, remplit toute photo. Il se révèle parfois après coup, grâce au travail de remémoration, car il renvoie à une latence. Il ouvre un champ aveugle (en faisant sortir le personnage de la photo) et il crée en même temps un hors-champ, en entraînant le spectateur vers un ailleurs (Roland Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile / Gallimard / Éditions du Seuil, 1980, p. 79-95).

40 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, op. cit., p. 25.

41 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, op. cit., p. 12.

42 À propos de cette suspension du temps dans l'art, dont la statue est un exemple éloquent, Levinas note : « L'art accomplit précisément cette durée dans l'intervalle, dans cette sphère que l'être a la puissance de traverser, mais où son ombre s'immobilise. La durée éternelle de l'intervalle où s'immobilise la statue diffère radicalement de l'éternité du concept – elle est *l'entretemps*, jamais fini, durant encore – quelque chose d'inhumain et de monstrueux » (Emmanuel Levinas, « La réalité et son ombre », *Les Imprévus de l'histoire*, op. cit., p. 124).

Patient travail, à leur figure, ils sont venus. Ils n'ont jamais cessé de l'entreprendre. Jamais fini de polir. Remords, qui pourraient engendrer réponse, leur douleur est demeurée poreuse. Telles ces concrétions calcaires qu'au Pacifique, une civilisation souleva face à la mer : gigantesque statues⁴³.

Le poète critique d'art

Les Carmes du Saulchoir interroge, de manière indirecte, la relation qu'entretient le critique d'art et critique littéraire avec les œuvres et les artistes qu'il passe au crible de son observation et dont il se veut l'interprète, le médiateur, le passeur. Le critique-pèlerin⁴⁴ que le texte de Quaghebeur met en scène pose avant tout en capteur de « regards », en réflecteur d'une lumière qui transcende l'être ou l'objet dont elle émane et dont seul un initié pourrait rendre compte. D'où la nécessité d'une rencontre qui se déroule sous les auspices d'un espace sacré, en l'occurrence le Saulchoir. Au bout de ce périple initiatique se trouve un pèlerin agenouillé (tel qu'en témoigne la trace argentique) devant ces visages-œuvres qui ont marqué son parcours, dans une posture à la fois d'exploration et de révérence.

Les Carmes du Saulchoir engage avec les artistes et leurs œuvres un dialogue nourri, certes, par la pensée du critique et de l'historien des lettres belges, mais surtout par la sensibilité du poète qui s'éloigne dans ce texte de la posture (dans le sens que Meizoz⁴⁵ attribue à ce terme) réflexive et analytique qu'impose la démarche critique, pour embrasser une posture contemplative, dans un sens quasi religieux (se tourner vers Dieu pour s'ouvrir à lui), à une différence près. Il s'agit d'un Dieu sans divinité, tel que le proclament les derniers mots du livre : « Défi inabouti. Césure à jamais du divin⁴⁶. »

43 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, op. cit., p. 66.

44 Par ailleurs, cette posture du pèlerin face au visage n'est pas sans rappeler un autre texte de Marc Quaghebeur, *La Nuit de Yuste* (Bruxelles, Le Cormier, 1999), qui commence par la découverte par un pérégrin-historien du buste de l'empereur Charles Quint sur le *pronaos* de sa dernière résidence.

45 Nous rappelons la définition de la notion de posture telle qu'elle a été proposée par Jérôme Meizoz : la « présentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques » (Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, éthos, image d'auteur » [en ligne], *Argumentation et analyse du discours*, n° 3 [2009] [<http://aad.revues.org/667?lang=en>]).

46 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, op. cit., p. 67.

Références

- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile / Gallimard / Éditions du Seuil, 1980.
- LEVINAS, Emmanuel, *Hors sujet*, Paris, Le Livre de poche (Biblio essais), 1997.
- , *Les Imprévus de l'histoire*, Montpellier, Fata Morgana, 1994.
- , *Éthique et infini (extrait)*. *Dialogues avec Philippe Nemo*, supplément de *Philosophie*, n° 28 (novembre 1990).
- , *Noms propres*, Paris, Le Livre de poche (Biblio essais), 1987 [1976].
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MEIZOZ, Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, éthos, image d'auteur » [en ligne], *Argumentation et analyse du discours*, n° 3 (2009) [<http://aad.revues.org/667?lang=en>].
- QUAGHEBEUR, Marc, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2015, t. 1.
- , *Les Grands Masques*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 2012.
- , *La Nuit de Yuste*, Bruxelles, Le Cormier, 1999.
- , *Les Carmes du Saulchoir*, Toulouse, L'Éther Vague, 1993.
- TRIVIER, Marc, *Photographies*, Bruxelles, Bruits éditions, 2017.