

Eros et Thanatos : la création artistique

chez Pascal Quignard

par

Ingrid Riesen

A Thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of
The University of Manitoba
in partial fulfilment of the requirements of the degree of

MASTER OF ARTS

Department of French, Spanish and Italian

University of Manitoba

Winnipeg

Copyright © 2009 by Ingrid Riesen

THE UNIVERSITY OF MANITOBA
FACULTY OF GRADUATE STUDIES

COPYRIGHT PERMISSION

Eros et Thanatos : la création artistique
chez Pascal Quignard

par

Ingrid Riesen

A Thesis/Practicum submitted to the Faculty of Graduate Studies of The University of
Manitoba in partial fulfillment of the requirement of the degree
Of

MASTER OF ARTS

Copyright © 2009 by Ingrid Riesen

Permission has been granted to the University of Manitoba Libraries to lend a copy of this thesis/practicum, to Library and Archives Canada (LAC) to lend a copy of this thesis/practicum, and to LAC's agent (UMI/ProQuest) to microfilm, sell copies and to publish an abstract of this thesis/practicum.

This reproduction or copy of this thesis has been made available by authority of the copyright owner solely for the purpose of private study and research, and may only be reproduced and copied as permitted by copyright laws or with express written authorization from the copyright owner.

Résumé

Ce mémoire discute du rôle de l'artiste dans l'oeuvre de Pascal Quignard. Il s'agit d'abord de présenter le concept du *Jadis*, un temps qui précède l'acquisition du langage et dont le souvenir hante l'être humain, qui passe sa vie à essayer d'en combler le manque. Par la suite, nous démontrons que l'homme voit dans l'amour et dans l'art, né de l'amour perdu, des courts-circuits par lesquels il peut rejoindre le *Jadis*. Un chapitre est consacré à chacun des arts : la peinture, la littérature et la musique, qui évoquent le *Jadis* au moyen des pulsions de l'amour et de la mort, dont la métaphorisation sous forme de mythe constitue l'expression fondamentale. En dernier lieu, il s'agit de montrer que la lumière créée par l'amour et l'art, les seules sources possibles de la génération créative, se consomme à force d'illuminer, créant des vestiges du *Jadis* reflétés stylistiquement par des fragments.

Remerciements

Ce mémoire n'aurait pu aboutir sans l'aide de plusieurs personnes. En premier lieu, ma reconnaissance s'adresse à Pascal Quignard, qui a bien voulu accorder de son temps à une jeune étudiante, à Paris, voici un certain nombre d'années et dont les paroles ont insufflé en moi la passion nécessaire pour achever ce travail.

Je remercie également le Professeur Étienne Beaulieu, de l'Université du Manitoba, qui a encadré ce mémoire, pour son regard critique et son encouragement constant. Mes remerciements vont aussi au Professeur Sarah Rocheville, de l'Université de Sherbrooke, qui m'a si bien conseillée au début de mes recherches.

Un grand merci à mes anciens professeurs, Carol J. Harvey de l'Université de Winnipeg et Rosmarin Heidenreich du Collège universitaire de Saint-Boniface, qui m'ont donné la culture et la confiance de m'aventurer dans une telle entreprise. Sans elles, je n'aurais même pas commencé.

Et avant tout, je tiens à remercier mon mari, Lothar Moehlmann, qui n'a cessé de me soutenir et de m'encourager deux ans durant, et dont l'amour et la patience m'ont menée à bon port.

À Lothar

Table des matières

Introduction.....	1
Chapitre premier : Le manque	5
Chapitre deux : La peinture	19
Chapitre trois : La littérature.....	29
Chapitre quatre : La musique.....	42
Conclusion : Le fragment	56
Bibliographie.....	68

Eros et Thanatos : la création artistique chez Pascal Quignard

Introduction

« L'art est une des plus anciennes pratiques préhumaines et il est bien plus ancien que la monnaie dans laquelle rien en lui ne se convertit¹ » affirme Pascal Quignard dans *Les ombres errantes*, le premier tome de son quintet monumental *Dernier royaume*. Selon lui, « [l]a création ne se soustrait à rien du monde et à rien de la vie. C'est la vie même. C'est la voie même.² » Par ces mots, Quignard s'aligne droit dans la tradition de l'esthétique, qui trouve ses origines dans la philosophie allemande des XVIIIe et XIXe siècles. C'est Emmanuel Kant, dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790) qui est le premier à développer une théorie de l'esthétique dans laquelle il définit le « Beau naturel ». Pour lui, « le beau n'est ni l'agréable ni l'utile, ni le bon, et [...] si l'œuvre d'art a une autre fin que le beau, cette fin gâte le jugement de goût porté sur cette œuvre.³ » Les philosophes Lessing, Winckelmann et Mengs se font l'écho de Kant dans leur élaboration du concept du Beau Idéal. Pour Schelling, l'art dévoile l'Absolu; pour Schopenhauer, l'art constitue « l'épanouissement suprême de tout ce qui existe » et ouvre la voie à la connaissance des idées, à l'au-delà et à la volonté. Hegel, pour sa part, légitime les bases théoriques de l'esthétique en hiérarchisant les arts.

C'est dans cette optique esthétique qu'il faut considérer l'œuvre de Pascal Quignard. À rebours de son époque, il ne croit pas au progrès, qui est « le pas à pas de

¹ Pascal Quignard, *Les Ombres errantes : Dernier royaume I*. (Paris, Éditions Grasset & Fascelle, 2002) 106.

² *Ibid.* 24.

³ *Ibid.*

la ruine⁴ »; « [l]es arts ne connaissent pas le progrès. Le merveilleux ne connaît pas le temps.⁵ » « L'art se définit [plutôt] comme un écho d'un déjà existé qu'on invente. L'art rappelle un ancien qu'il crée de toutes pièces.⁶ » Dans *Les ombres errantes*, Quignard avoue qu'il se « renouvelle de jour en jour dans la nécessité d'imiter les œuvres des Anciens.⁷ » Il a également horreur de la littérature de masse et de l'argent qu'elle représente. À vrai dire, il s'y sent à la fois totalement exclu et supérieur:

Malheur à celui qui a connu l'invisible et les lettres, les ombres des anciens, le silence, la vie secrète, le règne inutile des arts inutiles, l'individualité et l'amour, le temps et les plaisirs, la nature et la joie, qui ne sont rien de ce qui s'échange et qui constituent la part obscure de la marchandise⁸.

C'est l'art pour lui-même, c'est l'art pour les artistes qu'il écrit, comme en témoignent les paragraphes suivants :

Comment dresser un contrepoids à l'économie devenue générale, aux intérêts qu'elle multiplie, sans se projeter dans la persécution immédiate ou dans la famine?

Comment remonter à cran le ressort de trois ou quatre contre l'empire de tous?

Ces trois ou quatre, ils se cachent; ils fondent des sociétés secrètes fragiles; ils sont contraints de feindre d'épouser les mœurs joviales et les gestes agressifs des barbares; ils s'exhibent dans leurs cités, leurs temples, leurs amphithéâtres. Mais dans le coin, c'est-à-dire *in angulo*, c'est-à-dire dans l'abri de l'ombre, dans le secret, ils se repassent [...] des œuvres publiées à neuf exemplaires, ou des souvenirs de livres, ou de reprographies des livres anciens eux-mêmes qui, parmi toutes les marchandises, ne marchandent rien du tout⁹.

Il faut en conclure que l'art constitue la raison d'être de Quignard. En effet, c'est une passion dévorante, qui n'a d'autre but que l'acte même de la création. C'est

⁴ Pascal Quignard, *Abîmes : Dernier royaume III*. (Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2002) 63.

⁵ Quignard, *Les ombres errantes* 85.

⁶ Pascal Quignard, *Sur le jadis : Dernier royaume II*. (Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2002) 43.

⁷ Quignard, *Les ombres errantes* 11-12.

⁸ *Ibid.* 36.

⁹ *Ibid.* 97.

alors que le processus de la création artistique sert très souvent de sujet dans ses œuvres, que ce soit dans ses romans ou dans ses « petits traités », une nouvelle forme littéraire qui échappe au genre. Il s'agit d'un mélange de fiction et de philosophie, d'aphorisme et de conte, d'essai et de poésie, mélange qu'il surnomme des « fragments ». Pour Quignard, « la fragmentation est l'âme de l'art ¹⁰ »; cette association de pensées constitue le souvenir de ce qu'il appelle le *jadis*, un temps qui précède la conscience et l'acquisition du langage. Le *jadis*, selon lui, est le réservoir de toute expérience oubliée et l'amalgame de tout futur possible, une sorte de souvenir lumineux de l'âme ou de l'Être. Tout être humain est l'ombre d'une connaissance oubliée de ce paradis perdu et passe sa vie à essayer d'en combler le manque, dont l'image ne lui vient que par bribes sous la forme de l'amour et de l'art, deux visages d'une seule et même chose. L'amour et l'art sont pour Quignard les seules sources possibles de la génération créative, unique lumière dans un monde qui semble avoir perdu et son âme et sa mémoire. Paradoxalement, cette lumière se consomme tout en illuminant; *Eros* et *Thanatos*, l'amour et la mort, la génération et la dégénération, constituent ainsi le cycle inéluctable de l'existence humaine.

C'est en fonction de ces réflexions que je me propose d'organiser ce mémoire. Dans un premier temps, il s'agit d'explorer le concept du manque dans l'œuvre de Quignard, notion freudienne qui constitue une sorte de nostalgie du *jadis* et de la scène invisible, par où la vie commence et auquel on est toujours absent. Pour Quignard, « l'homme est celui pour qui une image manque ¹¹ ». Ce manque est la source de son désir, qu'il essaie de recréer dans l'amour, mais qui lui échappera toujours. D'après

¹⁰ Quignard, *Les ombres errantes* 62.

¹¹ Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*. (Paris, Éditions Gallimard, 1994) 9.

Quignard, c'est la hantise de l'amour perdu, reflet du jadis, qui provoque la genèse de toute œuvre d'art. Ses livres sont parsemés de figures d'artistes, que ce soit des peintres, des écrivains ou des musiciens. Ces sont des prédateurs tous, dont « la chasse [qui] est le fond de l'art¹² » est vouée à l'échec dès le départ. Les peintres, le sujet du deuxième volet de ce mémoire, essaient en vain de saisir la scène invisible par la *mimesis*. Les lettrés, examinés dans un troisième chapitre, recherchent en vain le nom sur le bout de la langue pour dévoiler le mystère du jadis. Quant aux musiciens, qui constituent la base du quatrième chapitre, ils font en vain la quête « de la voix première, de la voix de la mère¹³ », « une voix si basse qu'elle sembl[e] monter de l'autre monde¹⁴ ».

Bref l'art, né de l'amour perdu, constitue la seule raison d'être de l'homme, qui y voit les bribes du jadis et de la scène perdue, mais qui se détruit en essayant de les reconstituer. Les fragments de cette brillance, stylistiquement représentés par les fragments de Quignard, constituent l'unique lumière dans nos abîmes, mais ne font que nous rappeler « la maladie du retour impossible du perdu¹⁵ ». Paradoxalement, «le dégoût qu'on éprouve à [l]a vue [de cette laisse misérable du désir] ne vient pas de la souillure puisqu'il s'agit de semence vitale¹⁶ »: l'origine.

¹² Quignard, *Abîmes*, 24.

¹³ *Ibid.* 45.

¹⁴ *Ibid.* 49.

¹⁵ *Ibid.* 44.

¹⁶ Pascal Quignard, *Sordidissimes : Dernier royaume V*. (Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2005) 26.

Chapitre premier : Le manque

*Les hommes sont les animaux malades d'un oubli insuffisant*¹⁷.

L'univers quignardien s'organise autour de l'idée freudienne que la sexualité refoulée constitue le fondement de la vie humaine. Dans des œuvres telles *Le sexe et l'effroi*, *Vie secrète*, *Dernier royaume* et *La nuit sexuelle*, Quignard cherche à dévoiler les origines premières de l'homme, tout comme Freud cherche à sonder les origines presque invariablement sexuelles de l'hystérie. « Nous transportons avec nous le trouble de notre conception. Il n'est point d'image qui nous choque qu'elle ne nous rappelle les gestes qui nous firent¹⁸ », dit Quignard dans *Le sexe et l'effroi*. « L'homme est celui à qui une image manque¹⁹ ». « On appelle cette image qui manque "l'origine". Nous la cherchons derrière tout ce que nous vivons²⁰ », ajoute-t-il dans *La nuit sexuelle*. « Nos vies sont fascinées par l'acte où elles ont pris naissance. Par leur source²¹ », dit-il dans *Vie secrète*.

En effet, « nous ne sommes que la trace vivante d'une scène qui n'est plus²² », autrement dit « l'ombre des traces du passé²³ », ou « l'ombre de la première aube²⁴ ». Puisque « [n]ous nous sommes construits dans l'ombre²⁵ », « nous sommes encore des ombres du plaisir²⁶ » lors de notre naissance. Les hommes, pour Pascal Quignard, sont alors *les ombres errantes*, hantés par la pulsion sexuelle à la source de l'humanité ainsi

¹⁷ Pascal Quignard, *Vie secrète*. (Paris, Éditions Gallimard, 1998) 166.

¹⁸ Quignard, *Le sexe et l'effroi* 9.

¹⁹ *Ibid.* 10.

²⁰ Pascal Quignard, *La nuit sexuelle*. (Paris, Flammarion, 2007) 11.

²¹ Quignard, *Vie secrète* 11.

²² Quignard, *Sur le jadis* 189.

²³ Quignard, *Les ombres errantes* 49.

²⁴ *Ibid.* 95.

²⁵ *Ibid.* 14.

²⁶ *Ibid.*

que par le *jadis*, un temps qui précède la naissance et l'acquisition du langage. En effet, toute l'œuvre quignardienne peut être traitée de symptôme du traumatisme engendré par l'oubli du *jadis* et de la scène première. L'homme passe sa vie à tenter de combler le manque de ce paradis perdu, la source de son désir, mais le *jadis* est « ce qui précède le début²⁷ », « le passé à l'instant où il s'ajoute à l'origine²⁸ », et donc « le partir inachevable²⁹ ». Selon Quignard, « [s]es traces, par définition, ne sont [...] jamais visibles en tant que traces. Elles ne sont visibles que si elles sont cherchées comme des marques de ce qui n'est plus là³⁰ ». « [C]e qui définit le perdu est le sans retour³¹ », mais, paradoxalement, l'homme n'arrête jamais d'essayer ni de le retrouver, ni d'y retourner. « La maladie du retour est première. La souffrance de l'absence de retour panique l'âme dans son désir de retrouver le vieux foyer et ses visages³² ». C'est alors que les personnages de Quignard sont condamnés à errer en permanence, à la recherche du temps perdu. Que ce soit Meaume, dans *Terrasse à Rome*, qui passe sa vie à voyager à travers l'Europe, de Paris à Londres, de Rome à Utrecht, hanté par le souvenir d'un amour perdu dont il essaie de brûler l'image dans son art; ou Charles Chenogne dans *Le salon du Wurtemberg*, qui fait le retour à sa maison ancestrale dans une vaine tentative de retrouver son passé perdu; ou encore Édouard Furfooz dans *Les Escaliers de Chambord*, qui fait le tour du monde en quête de jouets comme de petites amies, mais qui finit par se rendre compte qu'il ne cherche qu'une petite fille morte dans son enfance, dont le nom est épilé par la première lettre du nom de toutes les

²⁷ Quignard, *Sur le jadis* 55.

²⁸ *Ibid.* 39.

²⁹ *Ibid.* 42.

³⁰ *Ibid.* 62.

³¹ *Ibid.* 116.

³² Quignard, *Abîmes* 43.

femmes qu'il a aimées, «[t]ous cherchent l'origine³³ ». Cependant, dans chaque cas, « [l]e seul objet qui se cherche vraiment, dans tous les objets qu'on accumule, est perdu³⁴ ».

Le manque du perdu est une hantise omniprésente dans l'œuvre de Pascal Quignard, chaque livre n'étant qu'une « stratégie nouvelle pour colmater ou, du moins, pour désigner ce vide initial, primordial qui fonde ontologiquement le sujet parlant³⁵ ». Mais comment dire ce qui n'est pas là?

Aucun mot, emprunté à toutes sortes de langues, mortes ou vivantes, aucun nom propre ne peut combler le manque qu'il désigne et cerne. Pour le dire [...] il faut convoquer toute la mémoire de la langue, ranimer des mots anciens comme « fredon » ou même passer par l'étrangeté d'une autre langue native, le latin³⁶.

Car Pascal Quignard, élevé par deux parents professeurs de langues mortes dans une maison où le latin et le grec se parlaient aussi souvent que le français, a souvent recours à la langue souche qui hante le français³⁷. Pour lui, « les langues mortes, et en particulier le latin, peuvent rendre le français à la noire présence, à la nuit de l'origine et à la promesse d'en garder vive l'empreinte³⁸ ». « Aussi le latin de Pascal Quignard est-il un latin revenant³⁹ », véritable fantôme d'une civilisation perdue. En effet, « [b]uter sur le mot étranger dans le texte, c'est pour le lecteur, entrer en contact avec le

³³ Quignard, *Abîmes* 88.

³⁴ *Ibid.* 37.

³⁵ Dominique Rabaté, *Pascal Quignard : Étude de l'œuvre*. (Paris, Éditions Bordas, 2008) 93.

³⁶ *Ibid.* 36-37.

³⁷ Pascal Quignard, *Le latin*, « Vie et mort des langues », réalisée par Paul Zajdermann., Paris, Bibliothèque Centre Pompidou, 1998.

³⁸ Bénédicte Gorrillot, « Le latin de Pascal Quignard » dans *Pascal Quignard : figures d'un lettré*, s.d. Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard. (Paris, Éditions Galilée, 2005) 206.

³⁹ Yves Hersant, « Le latin sur le bout de la langue » dans *Pascal Quignard*, numéro spécial de *Critique : Revue générale des publications françaises et étrangères*, LXIII.721-722 (juin-juillet 2007), 457.

vestige de la source⁴⁰ ». Considérons à titre d'exemple le passage suivant, tiré du *Nom sur le bout de la langue*:

Dieu dit : « À moi la vengeance! C'est moi qui paierai de retour!
Mihi vindicta! Ego retribuam! Dicit Dominus. »
Dies Domini. Je crois à la lumière de dimanche. « Dies
Domini declarabit. » Le Jour fera connaître l'œuvre de chacun; car
Le Jour doit se révéler dans le feu : « Ignis probabit. » Dans quel feu
se définit le Jour du Jugement? Le Jour du Jugement se définit à cela :
« Neque meipsum judico⁴¹ ».

Dans la même veine, le *Requiem* de Quignard juxtapose le texte de la messe des morts en latin, grec et français.

Mais si le latin est le véhicule parfait pour exprimer le perdu, il a la double valeur d'être aussi la langue de la sexualité. Dans *Sur le jadis*, Pascal Quignard explique que

[l]e latin ou le grec pour dire le sexuel cherchent dans le passé une ombre qui l'abrite. *Phallus, penis, vagina, clitoris* sont des mots empruntés aux langues antérieures. Des mots font appel au jadis pour dire le plus actuel du corps sinon le plus contemporain. Ce qui est avant notre langue apporte son secours pour dire ce qui est avant le langage, pour désigner ce qui est avant la culture, pour faire signe vers ce qui est loin avant notre naissance. Un homme banda. Une femme ouvrit les jambes. Ils se connurent. Ils eurent des enfants. Ils moururent⁴².

Le latin, langue morte, est utilisé pour parler de l'origine. *Eros et Thanatos* sont uns et indivisibles pour Quignard.

L'emploi du latin n'est toutefois pas la seule technique privilégiée par Quignard pour créer une écriture hantée. Toute son œuvre est parsemée de citations de

⁴⁰ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoire de l'origine : Essai sur Pascal Quignard*. (Paris, Les Flohic éditeurs, 2001) 228.

⁴¹ Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*. (Paris, P.O.L. éditeur, 1993) 103.

⁴² Quignard, *Sur le jadis* 291.

personnages morts pour « déjouer l'absence en donnant voix à ce qui n'est pas là⁴³ ». Des fois, les personnages cités ont réellement vécu, tels Sénèque le Fils, Montaigne ou Kong Suen-Long dans *Dernier royaume*. À d'autres moments, il s'agit de « citer » des phrases ostensiblement dites par des personnages fictifs qui passent pour des personnages historiques, tels Meaume le Graveur dans *Terrasse à Rome* ou Apronia Avitia dans *Les Tablettes de buis d'Apronia Avitia*. Une autre technique consiste à donner la vie aux personnages mythiques, comme Boutès, Orphée ou Ulysse dans *Boutès*. Dans tous les cas, l'effet est de créer une littérature peuplée de fantômes. En effet, Quignard va jusqu'à incorporer de « vrais » fantômes dans ses œuvres, dont, notamment, Mme de Sainte Colombe, qui revient de la mort neuf fois pour hanter son mari dans *Tous les matins du monde* ou la petite Flora, qui hante la vie entière d'Édouard Furfooz, sans qu'il s'en rende compte, dans *Les escaliers de Chambord*. La Sibylle du *Dies irae* revient de la mort pour devenir le personnage clé du *Requiem*, « comme un reste païen romain. Comme un nom qu'elle a oublié d'effacer⁴⁴ ». Quignard explique : « J'ai voulu faire parler ce nom laissé de côté. J'ai voulu redonner un peu de chaleur à ce reste. J'ai voulu faire revenir la revenante et son désir de ne pas revenir⁴⁵ ». *Triomphe du temps* est entièrement structuré autour des revenants, le fils, le mari, Virgile, Racine, le mendiant et les grands-parents passant à tour de rôle pour jouer le rôle d'apparitions du jadis. Et comme si tout cela ne suffisait pas, « [l]es personnages ne cessent de revenir, les mêmes scènes reviennent à l'intérieur des romans ou d'un

⁴³ Lapeyre-Desmaison, *Mémoire de l'origine* 215.

⁴⁴ Pascal Quignard, *Requiem*. (Paris, Éditions Galilée, 2006) 54.

⁴⁵ *Ibid.*

roman à l'autre, d'un traité à l'autre⁴⁶ ». C'est ainsi que Marin Marais, dont la mue tragique constitue le sujet de *La leçon de musique*, réapparaît dans *Tous les matins du monde*, M. de Sainte Colombe de *Tous les matins du monde* est évoqué à plusieurs reprises dans *Terrasse à Rome* et encore dans *Sur le jadis*, et Charles Chenogne, qui découvre « l'impossibilité d'habiter autrement que seul des maisons peuplées de fantômes⁴⁷ » dans *Le salon du Wurtemberg* surgit à nouveau dans *Villa Amalia* pour sauver Anne Hidden lors d'un de ses bains dans l'océan. Quignard pousse cette technique à l'extrême dans la version cinématographique de *Tous les matins du monde*, faisant littéralement revivre M. de Sainte Colombe à travers la popularisation de sa musique, perdue depuis le XVIIe siècle. Le film fait fureur, la musique ensorcelle le public contemporain, et un compositeur oublié fait son come-back quatre siècles après sa mort. Pour emprunter les mots de Marie Aidelle, personnage de *Terrasse à Rome*, « [I]es absentes sont toujours là. Les grandes absentes sont de jour en jour plus hautes et l'ombre qu'elles portent plus opaque. Ce qui a été perdu a toujours raison⁴⁸ ».

« Il faut ajouter les enfants, les seuls vrais fantômes⁴⁹ ». Pour Quignard, « [I]es filles sont des *souvenirs étranges* de leur père⁵⁰ » et « [I]es fils sont les images vivantes des pères⁵¹ ». « On appel[le] "portrait craché" la ressemblance entre le visage de l'ensemencé et la face reproduite de l'ensemencé⁵² ». L'enfant fait donc lui aussi fonction de revenant dans l'œuvre quignardienne. Pour emprunter les mots de Chantal

⁴⁶ Chantal Lapeyre-Desmaison, « Pascal Quignard : une poétique de l'agalma » dans *Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable*, numéro spécial d'*Études françaises* 40.2. (Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004) 42.

⁴⁷ Rabaté, *Pascal Quignard : Étude de l'œuvre* 114.

⁴⁸ Pascal Quignard, *Terrasse à Rome*. (Paris, Éditions Gallimard, 2000) 150.

⁴⁹ Quignard, *Sur le jadis* 200.

⁵⁰ Pascal Quignard, *Les Paradisiaques : Dernier royaume IV*. (Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2005) 50.

⁵¹ Quignard, *Les Paradisiaques* 54.

⁵² *Ibid.* 56.

Lapeyre-Desmaison, l'enfance « est le sans-parole, le sans-symbole, le sans-bouche, l'inéprouvé. Elle erre comme cela, comme l'indicible de la langue pas encore survenue⁵³ » et est de ce fait la parfaite représentation du perdu. Il n'est alors pas surprenant de voir que, dans l'œuvre de Quignard, l'enfant, ce revenant de l'origine, finit le plus souvent par mourir. Que ce soit l'enfant sans nom de *Triomphe du temps*, Flora des *Escaliers de Chambord*, le petit garçon mort-né de Madeleine de *Tous les matins du monde*, ou la jeune Magdalena de *Villa Amalia*, l'enfant fantôme rejoint le jadis, d'où il est venu.

« Le thème du fantôme peut donc être interprété dans l'œuvre de Pascal Quignard comme une figuration, voire une métaphore, du souvenir qui hante la mémoire⁵⁴ ». Les revenants « représentent ce qui ne meurt pas et donnent l'image d'un temps arrêté, dans la mesure où ils incarnent la coexistence du passé et du présent⁵⁵ ». Pour citer Chantal Lapeyre-Desmaison, « [l]es personnages sont obsédés du passé au point de le retrouver sans cesse dans leur vie présente. Ces retrouvailles constantes sont liées au principe de répétition⁵⁶ » qui marque toute l'œuvre quignardienne. Il ne s'agit pas seulement de la réintroduction intertextuelle des mêmes personnages, mais également des mêmes motifs, des mêmes allusions, des mêmes phrases, voire des mêmes mots. C'est ainsi que nous voyons réapparaître, dans *Carus*, *Vie secrète*, *La nuit sexuelle* et *Dernier royaume*, le motif des grottes de Lascaux, source des premiers hommes. De même figurent dans toute une gamme de récits, dont « La voix perdue », *Vie secrète* et *Terrasse à Rome*, les grenouilles et les tortues, vestiges de la préhistoire

⁵³ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*. (Paris, Les Flohic éditeurs, 2001) 129.

⁵⁴ Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine* 100.

⁵⁵ *Ibid.* 93.

⁵⁶ *Ibid.* 91.

qui plongent sans cesse dans des sources. En outre, le saumon, qui remonte vers la source pour y frayer et mourir, joue un rôle privilégié dans des œuvres telles *Le salon du Wurtemberg*, *Rhétorique spéculative*, *Le nom sur le bout de la langue*, *La haine de la musique*, *Vie secrète* et *Dernier royaume*. Et la mer, que Quignard définit comme « cette perte inlassable des sources⁵⁷ » ou « l'assemblée du perdu⁵⁸ » est un motif quasi omniprésent dans son œuvre comme l'est son homonyme, la mère, la source littérale de tout homme et de toute femme. Quant aux références répétées, elles sont innombrables, et ont en commun le fait de représenter ceux qui nous précèdent. Il y a maintes allusions à des peintres tels de La Tour, Grünewald et Gellée; aux écrivains comme Platon, Aristote, Homère et Eurydipe; aux musiciens, dont Bach, Schubert, Haydn et Charpentier, pour ne pas parler de personnages mythiques tels Orphée, Ulysse, Narcisse ou Méduse. Des fois, les phrases d'un livre reviennent dans un autre, comme pour faire appel au jadis avec plus d'insistance. Considérons, à titre d'exemple, les phrases suivantes, dont la première est tirée de *Vie secrète* et les suivantes des *Paradisiques* :

Le fils est une réminiscence du père.[...] Les enfants sont les images vivantes du père. Les « portraits crachés⁵⁹ ».

[I]es fils sont les images vivantes des pères⁶⁰.

On appel[le] « portrait craché » la ressemblance entre le visage de l'ensemencé et la face reproduite de l'ensemencé⁶¹.

De la même manière, certains mots sont privilégiés dans l'œuvre quignardienne. Ce vocabulaire revenant comporte des expressions telles *la sidération*, *la fascination*, *l'effroi*, *la scène primitive* ou *invisible*, *le fredon*, *les vivipares*, *les ombres*, *le jadis*, *les*

⁵⁷ Quignard, *Vie secrète*, p. 360.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.* 253.

⁶⁰ Quignard, *Les Paradisiques* 54.

⁶¹ *Ibid.* 56.

abîmes, les sordes ou les paradisiaques. Ce sont autant de restes, de fragments, de fantômes de l'origine, qui hantent le discours comme la thématique de Quignard. Pour lui, « [l]a compulsion de répétition est la force du jadis⁶² », à la fois omniprésent et inaccessible.

Le désir de combler le manque de l'origine trouve aussi son expression dans l'emploi fréquent du conte—« forme archaïque, narration originaire privilégiée [... qui] apparaît [dans l'œuvre de Quignard] comme le revenant du roman(esque)⁶³ ». D'après Dolorès Lyotard, « les contes [sont] les molécules du vif, *relictés* fossiles qu'il suffit de quérir à la laisse de l'histoire du monde premier⁶⁴ ». Forme pré-littéraire du récit qui a pour but de tâter l'origine en se dispensant le plus possible du langage, le conte interrompt souvent la trame narrative d'une œuvre dans une sorte de court-circuit au jadis. À titre d'exemple, considérons l'histoire de Nukar, un chasseur d'ours inuit qui « est réabsorbé dans la nuit elle-même, la nuit primitive, dans le sexe féminin de la grotte originaire où la même scène fusionnelle l'a conçu et l'a métamorphosé en corps⁶⁵ ». Pour Quignard, le fait de montrer Nukar « remont[ant] dans la source⁶⁶ » en dit plus long sur le désir du perdu que les quelques cinq cents pages qu'il y consacre dans *Vie secrète*. Il n'est donc pas surprenant de voir qu'il reprend souvent du matériel utilisé dans un traité pour en créer un conte : « [c]e livre que j'écris et que je nomme *Sordidissimes*, je l'ai déjà écrit, jadis, sous forme de roman. Les contes précèdent à

⁶² Quignard, *Abîmes* 79.

⁶³ Benoît Roman, « Terrassa Rom...an », dans *Pascal Quignard : figures d'un lettré*, s.d. Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard. (Paris, Éditions Galilée, 2005) 119.

⁶⁴ Dolorès Lyotard, « Nuit fossile », dans *Pascal Quignard : figures d'un lettré*, s.d. Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard. (Paris, Éditions Galilée, 2005) 284.

⁶⁵ Quignard, *Vie secrète* 350.

⁶⁶ *Ibid.* 351.

jamais les pensées. Ce sont *Les escaliers de Chambord*⁶⁷ ». Les motifs privilégiés par le conte, telles la quête et la répétition, sont également aptes à refléter le désir éternel de retrouver ce qui manque à l'homme. Que ce soit Jeûne le Tailleur, pénétrant les enfers pour retrouver le nom oublié de Heidebic de Hel dans *Le nom sur le bout de la langue*, ou Jean du Vair, plongeant dans le lac pour retrouver sa femme disparue dans « La voix perdue », tous les héros de conte sont en quête incessante de ce qui leur manque. Comme Quignard lui-même, ils deviennent « l'Orphée de ce jadis⁶⁸ », bravant l'autre monde pour récupérer le trésor qu'ils sont voués à perdre.

Car si le conte est un des signes de l'écriture revenante de Quignard, le mythe, lui aussi, hante son œuvre. Quignard se sert du mythe pour représenter la souffrance de « la maladie (*algos*) du retour (*nostos*) [d'Ulysse]⁶⁹ ». Pour lui, « [t]ous les mythes réfèrent à cette nuit d'avant le début⁷⁰ ». Dans « La frontière d'Orphée », Claude Coste affirme que

[l]e mythe, parce qu'il est une parole éprouvée, parce qu'il oblige à suivre une aventure apparemment inactuelle, réussit à combler le manque, dire l'amour et les corps d'une manière plus directe et plus juste⁷¹.

En effet, la plupart des mythes de l'humanité traitent de l'amour, voire des « tabous de l'amour⁷² » et ceux privilégiés par Pascal Quignard n'y font pas exception. Chez lui, il s'agit surtout de faire revivre « les mythes du regard interdit et mortifère⁷³ », dont Orphée, Narcisse, Mélusine, Persée et Méduse, Éros et Psyché, Actéon et Diane. Non

⁶⁷ Quignard, *Sordidissimes* 74.

⁶⁸ Quignard, *Sur le jadis* 224.

⁶⁹ Quignard, *Les paradisiaques* 134.

⁷⁰ Quignard, *Sur le jadis* 236.

⁷¹ Claude Coste, « La frontière d'Orphée » dans *Pascal Quignard*, Numéro spécial de *Revue des sciences humaines*, s.d. Dolorès Lyotard, 260 (octobre-décembre, 2000) 76.

⁷² Quignard, *Vie secrète* 198.

⁷³ Coste, « La frontière d'Orphée » 99.

seulement ces mythes jouent-ils le rôle de revenants dans l'œuvre de Quignard, ils rappellent également le danger de regarder l'objet de son désir en face :

Voir en face est interdit. Voir le soleil, c'est brûler les yeux. Voir le feu, c'est se consumer. L'homme qui a vu la scène primitive (qui a été la femme et l'homme, qui a été le sexe de l'homme dans le sexe de la femme), Tirésias, est aveugle.[...]. Celui qui voit la gorgone Méduse tirant la langue dans la bouche fendue *rictus terribilis*, celui qui voit le sexe féminin (le trou de la turpitude) en face, celui qui voit le « Médusant », est plongé aussitôt dans la pétrification (dans l'érection) qui est la première forme de la statuaire⁷⁴.

Comme le dit Pascal Quignard dans *Le sexe et l'effroi*, « [l]e Médusant répond au Fascinant⁷⁵ », ou « l'étreinte du passé⁷⁶ »; pour éviter la mort, il ne faut pas s'y approcher de façon trop directe :

Au regard frontal, anéantissant répond le regard latéral des femmes romaines. Le regard latéral, effrayé, pudibond des femmes réanime la ruse de Persée et répond aussi bien à l'interdit de regarder en arrière (Orphée) qu'à l'interdit de regarder en face (Méduse)⁷⁷.

Car l'amour, pour Quignard, est dangereux, constituant à la fois la nostalgie insatiable de la scène invisible et le vouloir inassouvi du nivellement de la différence sexuelle. Or, l'un et l'autre de ces désirs sont voués à l'échec. D'une part, l'amour est inéluctablement lié à la perte puisqu'il « est empreint d'un monde dont le règne a eu lieu avant la désunion de la naissance⁷⁸ ». « Parce que sa source est l'expérience de la perte. Naître, c'est perdre sa mère. C'est quitter la maison de sa mère. Sa trace est "toutes choses perdues." Tout perdu commémore l'amour comme au premier instant⁷⁹ ». D'autre part, « [l]'amour, en voulant être un, en s'identifiant, se rend

⁷⁴ Quignard, *Le sexe et l'effroi* 115.

⁷⁵ *Ibid.* 117.

⁷⁶ Quignard, *Vie secrète* 163.

⁷⁷ Quignard, *Le sexe et l'effroi* 117-118.

⁷⁸ Quignard, *Les paradisiaques* 65.

⁷⁹ Quignard, *Vie secrète* 126.

impossible parce qu'il veut supprimer la différence sexuelle qui fait obstacle à l'union⁸⁰ ». Mais « la différence qui nous sépare nous manque à jamais [...]»⁸¹. De ce fait, pour Quignard, « [l]e souvenir de l'amour est lié à l'amour comme son avenir. L'amour et l'adieu sont liés⁸² ». Or, l'adieu, c'est « l'instant qui précède la mort⁸³ ». Par conséquent, « [c]elui qu'on aime est à mi-chemin du fantôme⁸⁴ ».

« Les chasseurs de saumons donnent la version stricte de l'ancien amour : à l'image du poisson totem, là où tu as été frayé tu fraieras-effraieras-mourras. Où tu es sorti tu t'engloutiras. Sexualité et mort sont la même porte⁸⁵ ». « Il se trouve qu'il y a deux scènes qui sont invisibles à toute femme et à tout homme : une primitive, une ultime⁸⁶ ». Chez Quignard, « [l]'amour et la mort sont la même chose. L'un comme l'autre emporte dans une autre maison [...]»⁸⁷ ». Pour illustrer cette idée, il a le plus souvent recours au roman ou aux fantômes du roman, le conte et le mythe. Prenons, par exemple, le cas d'Édouard Furfooz dans *Les escaliers de Chambord*, pour qui l'unique amour de sa vie, Flora, meurt noyée. M. de Sainte Colombe perd sa femme bien aimée dans *Tous les matins du monde*, Mme d'Oeiras son mari adoré dans *La frontière*. Les femmes successives de *L'Enfant au visage couleur de la mort* périssent en l'aimant. Jean de Vair plonge à sa mort par désir de la femme à la robe verte dans « La voix perdue », tout comme Boutès le fait par amour de Cypris dans *Boutès*. Plus intéressant encore, Meaume le Graveur meurt poignardé par son propre fils, le fruit de son amour éperdu pour Nanni Veet Jacobsz dans *Terrasse à Rome*. Dans tous les cas,

⁸⁰ Quignard, *Vie secrète* 279.

⁸¹ *Ibid.* 147.

⁸² *Ibid.* 470.

⁸³ *Ibid.* 463.

⁸⁴ *Ibid.* 409.

⁸⁵ *Ibid.* 356.

⁸⁶ *Ibid.* 112.

⁸⁷ *Ibid.* 397.

Eros et *Thanatos*, l'amour et la mort, la génération et la dégénération, constituent le cycle inéluctable de l'existence humaine.

À la source du lien étroit entre l'amour et la mort, les portes du jadis, est le rêve.

Dans *Vie secrète*, où il est question de son propre amour perdu, Quignard explique :

Il y a deux rapt ou deux ravissements : Éros et Thanatos. Tous deux s'assourcent dans Hypnos à cause des images involontaires du rêve qui visitent le corps humain sans qu'aucun maître de maison les accueille, les retienne ni les chasse. C'est ainsi que Hadès et Eros sont les deux visages d'Hypnos. La souche de l'amour et de la mort chez les hommes s'identifie au *raptus nocturne*⁸⁸.

Dans *Le sexe et l'effroi*, il brode sur le même thème :

Il y a trois figures ailées : Hypnos, Éros, Thanatos. Ce sont les modernes qui distinguent le songe, le fantasme et le fantôme... Ces trois dieux ailés sont les maîtres du même rapt hors de la présence physique et hors de la *domus* sociale. Perséphone ravie aux enfers et Hélène ravie dans Troie forment un rapt par lequel le songe, le désir et la mort sont indistincts dans leurs effets. *Harpies* vient de *harpazein* (ravier). Sirènes et sphinges sont les mêmes puissances rapaces, soit qu'elles enlèvent dans le rêve, soit qu'elles ravissent dans le désir, soit qu'elles dévorent dans la mort. Le sommeil est le maître d'Eros et de Thanatos puisque le plaisir masculin ravit les hommes dans le sommeil comme la mort les y éternise.⁸⁹

Vu sous une autre optique, « [l]e sommeil, dont on craint de ne se réveiller jamais, est le premier monde des morts. Les corps qui se sont étreints regagnent dans le sommeil l'image invisible. C'est Hypnos qui est au cœur d'Éros et de Thanatos⁹⁰ ». C'est le rêve « qui a mis de l'image dans la nuit⁹¹ ». Inversement, « l'image manquante est à la source de l'hallucination qui inventa les rêves [...] »⁹². « Dans la nuit, le signe qu'il y a un rêve, c'est l'érection. Dans le jour, dès qu'il y a érection, c'est le signe

⁸⁸ Quignard, *Vie secrète* 397.

⁸⁹ Quignard, *Le sexe et l'effroi* 112-113.

⁹⁰ *Ibid.* 239.

⁹¹ Quignard, *Vie secrète* 284.

⁹² Quignard, *Les paradisiaques* 34.

d'un rêve⁹³ ». Mais si « [t]out amour est sans retour⁹⁴ », « [t]out rêve est impossible⁹⁵ », un pauvre vestige de la scène invisible. Car « [l]e rêve est un objet perdu⁹⁶ », un *sorde*, symbole du deuil, fantôme de l'amour, reste du mythe, fragment du perdu, symptôme du manque.

⁹³ Quignard, *Le nom sur le bout de la langue* 76.

⁹⁴ Quignard, *Sur le jadis* 298.

⁹⁵ Quignard, *Le nom sur le bout de la langue* 99.

⁹⁶ Quignard, *Sordidissimes* 226.

Chapitre deux : La peinture

*Par ce qui est visible, l'homme connaît l'invisible. Par le présent, il connaît le futur. Par ce qui est mort, il connaît ce qui est vivant. Un homme s'unissant à une femme a engendré un enfant. Par ce qui est visible, il connaît que l'invisible sera tel*⁹⁷.

Au commencement était le manque. « Face à ce manque, les affections (l'amour, l'amitié), les arts (la musique, la peinture et la littérature) proposent une résurrection partielle, précaire, tirant sa force et sa noblesse d'une incroyable énergie⁹⁸ ». Pour Quignard, « [t]out ce qui crée, tout ce qui procréé fait entendre l'origine⁹⁹ ». Dans *Les ombres errantes*, il explique que « [l]a fascination qu'exercent les parties sexuelles mises à nu comme les œuvres d'art—qui, elles, sont dénudantes—tient à la possibilité de faire ressurgir à des millénaires de distance la nostalgie de ce qui n'est plus¹⁰⁰ ». Le lien entre l'art, l'amour et la mort est clair; tous les trois fonctionnent comme des rappels du jadis. En effet, Quignard voit dans l'art « ce qui reste. C'est-à-dire comme refus de ce qui se corrompt, comme relation à la mort comme refusée, comme ce qui reste par rapport à la mort¹⁰¹ ». « Le monde intermédiaire (entre les deux mondes interne et externe, entre les deux royaumes du liquide et du sec) c'est l'art¹⁰² ». Dans *Le sexe et l'effroi*, il affirme que

[s]euls les rêves, dans la nuit dans laquelle tous les jours tous les hommes sombrent, révèlent une part de ce monde auquel le langage tourne le dos. Seules les œuvres d'art, dans le jour, approchent du bord du débordement. Seuls les amants quand ils se dévêtent de tout ce qui les soustrait à leur nudité abordent la terre du désir. Enfin seules les œuvres d'art capables de la représentation du corps humain (la peinture, la statuaire, la photographie,

⁹⁷ Hippocrate, *Du régime I*, 12, dans Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi* 203.

⁹⁸ Coste, « La frontière d'Orphée » 77.

⁹⁹ Quignard, *Vie secrète* 58.

¹⁰⁰ Quignard, *Les ombres errantes* 160.

¹⁰¹ Quignard, *Sordidissimes* 120.

¹⁰² *Ibid.* 161.

le cinéma) sont à même de ramener dans leurs filets des vestiges de ces scènes qui proviennent de cet autre monde du monde¹⁰³.

Puisque « l'élaboration des images dans l'art antique et classique de la mémoire rejoint la forme des images du rêve¹⁰⁴ », puisque « le début de l'amour est imagerie¹⁰⁵ », les beaux-arts, dont la peinture, constituent le court-circuit le plus direct de tous les arts à la scène invisible.

Mais comment un artiste visuel saisit-il le jadis au juste? Tout d'abord et surtout en essayant physiquement de le dévoiler. D'après Quignard, « ce que l'amateur d'art ou le voyeur ou le lecteur recherchent c'est le voile. [...] C'est, derrière le voile ou le rideau, l'ombre qu'il rêve. C'est l'objet perdu dans l'ombre¹⁰⁶ ». Le premier but de l'artiste serait donc de faire sortir de l'ombre la clarté de l'origine. C'est ainsi que les œuvres de Quignard qui traitent des beaux arts comme *objet* de récit, dont *La frontière*, *Le sexe et l'effroi*, et *La nuit sexuelle* sont toutes imprimées en blanc sur noir :

La présentation typographique est une surprise : les caractères, blancs imprimés sur fond noir, inversent le rapport habituel au texte. La lecture devient décryptage davantage que décodage. Le noir de la page transforme l'écrit en révélateur d'un invisible que la dimension picturale de l'ouvrage [...] renforce. Le lecteur [...] est aussi celui qui dévoile en lisant les déchirures claires des lettres sur l'invisible sombre¹⁰⁷.

La même idée est représentée autrement dans *Georges de La Tour*, petite étude d'un peintre du dix-septième siècle qui « fit de la nuit son royaume¹⁰⁸ » et dont « les oranges

¹⁰³ Quignard, *Le sexe et l'effroi* 352.

¹⁰⁴ Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine* 143.

¹⁰⁵ Quignard, *Sur le jadis* 112.

¹⁰⁶ Quignard, *Sordidissimes* 32.

¹⁰⁷ Nadine Laporte, « Du visible à l'indicible : Le sexe et l'effroi, Pascal Quignard » dans *Limites du langage : indicible ou silence d'histoire littéraire*, s.d. Aline Mura-Brunel et Karl Cogard (Pau : l'Université de Pau, 2002) 357.

¹⁰⁸ Pascal Quignard, *Georges de La Tour*. (Paris, Éditions Galilée, 2005) 12.

et les rouges [...] brûlent comme des braises¹⁰⁹ ». C'est le jeu du clair-obscur dans les tableaux de La Tour qui intéresse Quignard ; les personnages se font illuminer contre un fond noir, sortant de l'ombre comme des fantômes. Dans *Terrasse à Rome*, cette image est poussée encore plus loin, l'acte de création devenant un véritable enfantement¹¹⁰ :

On appelle *berceau* la masse qui graine toute la planche pour la manière noire. Par la manière noire, chaque forme sur la page semble sortir de l'ombre comme un enfant du sexe de sa mère¹¹¹.

Dans l'univers de Meaume, « c'est l'ombre qui révèle la lumière¹¹² » : « Les tailles suivent les ombres. Les ombres suivent la vigueur de la lumière. Tout ruisselle dans un seul et unique sens¹¹³ ».

Et qu'est-ce que l'artiste dégage de l'ombre? En premier lieu, c'est le souvenir d'*Eros*. Quignard démontre que depuis l'origine des temps, les hommes tentent de reproduire la scène première, qui leur revient en fantôme sous forme de rêve. L'homme préhistorique essaie déjà dans les grottes de Lascaux de saisir l'image qui manque en la peignant.

Tel est le véritable sens du *clair-obscur*. Les peintres autrefois appelaient ces peintures des *nuits*. Les Romains disaient des *lucubrationes*. Ils y rangeaient toutes les activités qui ne s'exercent qu'à la lueur des lampes à huile. Ceux qui élucubraient dans les grottes enténébrées du jadis se livraient—et nous livrèrent pour des millénaires—à une quête infinie¹¹⁴.

Dans *Terrasse à Rome*, cette idée est exprimée de façon plus directe : « Quelquefois il faut retirer la toile sur le lit et montrer des corps qui s'aiment¹¹⁵ ». Pour Quignard,

¹⁰⁹ *Ibid.* 12.

¹¹⁰ Roger Godard, « Pascal Quignard : Terrasse à Rome » dans *Itinéraires du roman contemporain*, (Paris, Armand Colin Éditeur, 2006) 185.

¹¹¹ Quignard, *Terrasse à Rome* 93-94.

¹¹² Godard 187.

¹¹³ Quignard, *Terrasse à Rome* 47.

¹¹⁴ Quignard, *La nuit sexuelle* 21.

« l'art préfère toujours le désir¹¹⁶ ». Il en fait la démonstration dans *La frontière*, dont la deuxième partie est un bestiaire extrait des azulejos du palais Fronteira à Lisbonne; dans *Le sexe et l'effroi*, un recueil de fresques romaines érotiques; et dans *La nuit sexuelle*, un catalogue de peintures démontrant la scène première.

Mais « [d]errière la beauté ce n'est pas la beauté qui est recherchée mais fasciner. Et dans fasciner ce qui attire c'est la mort¹¹⁷ ». Pour Quignard, « [l]'art est une profonde *imitation menaçante*. L'art est la survivance absolue entre tuant et tué¹¹⁸ ». Ce qu'il dévoile, c'est non seulement le souvenir d'*Eros*, mais aussi la hantise de *Thanatos* :

Deux ronds sont mal discernables, en nous, car loin en amont du langage.
Une gueule ouverte, dentue, sanglante, terrifiante de fauve nous menace.
Or elle se mêle au sexe ouvert, frontal, sanglant, terrifiant où nous prenons
origine¹¹⁹.

À titre d'exemple, considérons le passage suivant, tiré de *Georges de La Tour* :

Dans un monde où tout va à la mort, la mort est le fond. C'est sur lui que se dressent les femmes seules dans l'insomnie, les enfants qui regardent et les cires qui fondent. La beauté des regards et des mains des corps, des lumières qui se portent sur eux, des couleurs qui les vêtent, des pourpoints et des socques, des vieilles et des cartes à jouer, des verres et des livres, des doigts qui s'avancent et qui se tendent, est faite de la mort¹²⁰.

Dans *Tondo*, œuvre curieuse s'inspirant des tableaux ronds de Pierre Skira, Quignard explique que la mort, elle aussi, est « un point antéoriginnaire. Point qui précède la possibilité même de la peinture. Trou béant dans le visible¹²¹ ». Dans *Le sexe et*

¹¹⁵ Quignard, *Terrasse à Rome* 50.

¹¹⁶ Quignard, *Le sexe et l'effroi* 239.

¹¹⁷ Pascal Quignard, *Tondo*. (Paris, Flammarion, 2002) 24.

¹¹⁸ *Ibid.* 14.

¹¹⁹ *Ibid.* 12.

¹²⁰ Quignard, *Georges de La Tour* 69.

¹²¹ Quignard, *Tondo* 30.

l'effroi, ces idées sont juxtaposées de façon encore plus frappante: « [I]a peinture— l'instant de mort¹²² ».

Le simple dévoilement d'*Eros* et de *Thanatos* s'avère toutefois étrangement peu satisfaisant comme moyen de saisir le jadis. En effet, les images érotiques et thanatologiques nous rendent inconfortables, parce que toute image, par définition, n'est que leurre et apparence : « quelque chose est là devant nous qui n'est ni le vivant en personne, ni une réalité quelconque, ni le même que celui qui était en vie, ni un autre, ni autre chose¹²³ ». « [L]'image n'est alors qu'un double, un reflet, c'est-à-dire une absence¹²⁴ » tout comme la scène primitive originaire ou ultime qu'elle essaie sans répit mais sans succès de représenter.

Nous avons raison de haïr les gravures érotiques. Non pas parce que ces représentations seraient choquantes. Parce qu'elles sont fausses. Parce que la scène jamais présente, la scène à jamais « imprésentable » ne pourra jamais être « re-présentée » à l'homme qui en est le fruit¹²⁵.

De la même manière, nous avons raison de haïr les tableaux thanatologiques. Parce qu'elles aussi sont fausses. Parce que la scène ultime est également « imprésentable » et ne pourra jamais être « re-présentée » à l'homme qui y sera toujours absent.

Dans l'univers quignardien, l'artiste visuel se trouve alors obligé de redoubler ses tentatives de faire connaître l'invisible par le visible. Face à l'échec de la *mimesis* par laquelle il essaie de rejoindre l'origine, le peintre a souvent recours au mythe, genre qui nous revient de l'aube du temps, pour faire son court-circuit au jadis. Chez Quignard, Orphée, Narcisse, Mélusine, Persée, Psyché, Actéon et la femme de Lot

¹²² Quignard, *Le sexe et l'effroi* 58.

¹²³ Maurice Blanchot, « Les deux versions de l'imaginaire » dans *L'espace littéraire*. (Paris, Éditions Gallimard, 1955) 344.

¹²⁴ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. (Paris, Éditions de Minuit, 1958) 31.

¹²⁵ Quignard, *Le sexe et l'effroi* 145-146.

constituent autant de sujets typiques de tableaux évoquant des récits du regard interdit. Le plus souvent, il s'agit d'un personnage qui trouve la mort de par sa fascination avec l'objet de son désir. *Eros et Thanatos* finissent alors par être doublement évoquées par ces peintres, qui dévoilent non seulement physiquement, mais aussi figurativement, les portes du jadis.

Que Quignard s'inspire régulièrement de tableaux à sujet mythique dans ses œuvres, nous en sommes déjà conscients. En effet, il affirme dans *Le sexe et l'effroi* que « derrière une peinture ancienne, il y a toujours un livre—ou du moins un récit condensé d'un instant éthique¹²⁶ ». C'est dans sa métaphorisation de la peinture que nous trouvons le vrai génie de son art de littérateur. *Le sexe et l'effroi*, un traité sur des fresques érotiques romaines, en est un bon exemple. L'idée de Quignard semble être de « décrire ce qui est visible dans les fresques et [d]'expliquer ce qui est caché sous ce visible¹²⁷ ». D'après Nadine Laporte, « [a]u lieu de décrire la fresque elle-même, très vite, le texte raconte le mythe, l'anecdote, auxquels la fresque fait référence¹²⁸ ». De la même manière, *La nuit sexuelle* s'organise autour des mythes mortifères que les tableaux du recueil illustrent. *Georges de La Tour*, pour sa part, se présente comme livre d'histoire de l'art, mais se caractérise par des amorces de fiction qui renvoient tant à la biographie du peintre qu'à la métaphorisation de ses tableaux. La trame narrative de *La frontière* s'inspire des azulejos du palais de Fronteira au Portugal; à la fin de la nouvelle, Quignard va jusqu'à inventer un prétexte de l'intrigue pour expliquer la création de ces faïences érotiques. C'est donc par la voie du récit de mythe ou de vie d'artiste que l'auteur donne un souffle de vie aux tableaux lui servant de point de départ

¹²⁶ Quignard, *Le sexe et l'effroi* 53.

¹²⁷ Laporte 357.

¹²⁸ *Ibid.* 360.

pour la fiction. En animant l'image qui est elle-même absence, il dédouble le processus de la *mimesis* qui est le propre des beaux-arts, créant ainsi une écriture revenante, hantée du jadis.

Nulle part cette technique n'est plus évidente que dans l'adaptation cinématographique de *Tous les matins du monde*. Le cinéma est, de par sa nature, le royaume des ombres, l'ultime refuge de la mort à travers l'écriture du mouvement. Il s'agit, dans ce film comme dans le roman éponyme, de la création d'un tableau, *Le Dessert de gaufrettes* de Lubin Gaubin. Le peintre Gaubin devient un personnage de l'intrigue, commandité par M. de Sainte-Colombe pour réaliser un tableau en souvenir de sa femme défunte. La création du tableau sert de péripétie de l'intrigue et fournit à la fois « les éléments du décor : un tapis bleu, un verre, une fiasque, et ceux de l'action : les gaufrettes et le vin¹²⁹ ». Qui plus est, cette toile se voit conférée « une fonction palingénésique. Les apparitions de la femme de Sainte-Colombe sont liées à la présence du tableau [...]»¹³⁰. L'image, fantôme de par sa nature, est donc intimement liée à l'apparition du spectre de l'être aimé revenu du royaume des ombres, et sert de prétexte pour un dialogue avec la mort. Patricia Gauthier résume ce processus de la façon suivante :

Ainsi se définit l'espace paradoxal d'une fiction qui s'est nourrie de la métamorphose d'un de ses épisodes en tableau, figeant l'instant privilégié de la vie qui permet l'accès à la présence de l'au-delà et conférant à la peinture un pouvoir de résurrection de la vie¹³¹.

À l'instar de Blanchot et sous la plume de Quignard, le peintre devient Orphée.

¹²⁹ Sylviane Coyault-Dublanchet, « Sous prétexte de biographie : *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard » dans *Des récits poétiques contemporains*, s.d. Sylviane Coyault (Clermont-Ferrand : l'Université Blaise Pascal, 1996) 185.

¹³⁰ Patricia Gauthier, « La peinture, la mort : Fiction et tentations de la fiction chez Pascal Quignard », dans *L'image génératrice de textes de fiction* (Poitiers, La Licorne 1995) 214.

¹³¹ *Ibid.* 217.

Les idées théoriques de Quignard sur le rôle de l'artiste se cristallisent dans son traitement de Meaume, protagoniste de *Terrasse à Rome*. Graveur à la manière noire, Meaume tombe éperdument amoureux de Nanni Veet Jacobsz, qui, elle, est fiancée à un nommé Vanlacre. Surpris *in flagrante delicto* par Vanlacre, qui lui jette de l'acide dans la figure, Meaume est défiguré par la substance même qui fait la beauté de son œuvre. Son amante le trouvant désormais grotesque, il passe le reste de sa vie à errer à travers l'Europe, « transmettant à la matière la morsure de l'absence¹³² ».

Ce sont les gravures, dans ce cas, qui constituent le principe organisateur du roman. Puisque Meaume travaille à la manière noire, « la planche est originellement et entièrement gravée. Il s'agit d'écraser le grain pour faire venir le blanc. Le paysage précède la figure¹³³ ». C'est ainsi que « chaque forme sur la page semble sortir de l'ombre comme un enfant du sexe de sa mère¹³⁴ ». Et ce qui sort de l'ombre, ce sont bien sûr des images des « scènes qui nous font¹³⁵ », car Meaume est graveur d'estampes érotiques. Son œuvre est entièrement animée par le souvenir de son amour perdu, ce qui se fait sentir dans la phrase suivante : « Dans chaque rêve, dans chaque image, dans chaque vague, dans tous les paysages, j'ai vu quelque chose d'elle ou qui procédait d'elle¹³⁶ ». Pour l'eau-fortier,

[l]'amour consiste en des images qui obsèdent l'esprit. S'ajoute à ces visions irrésistibles une conversation inépuisable qui s'adresse à un seul être auquel tout ce qu'on vit est dédié. Cet être peut être vivant ou mort. Son signalement est donné dans les rêves car dans les rêves ni la volonté ni l'intérêt ne règnent. Or, les rêves, ce sont des images. Même, d'une façon plus précise, les rêves

¹³² Nadine Sautel, « Quignard, petits tableaux », *Magazine littéraire* 385 (mars 2000) : 69.

¹³³ Quignard, *Terrasse à Rome* 93.

¹³⁴ *Ibid.* 94.

¹³⁵ *Ibid.* 10.

¹³⁶ *Ibid.* 149.

sont à la fois les pères et les maîtres des images. Je suis un homme que les images attaquent. Je fais des images qui sortent de la nuit¹³⁷.

C'est ainsi que les gravures deviennent synonymes de rêves, décrivant de façon fragmentée les moments les plus poignants de la vie, bribes du jadis. En effet, Quignard se sert des gravures de Meaume pour brouiller le temps et l'espace : il y a confusion complète, dans les deux dernières sections de l'œuvre, entre le rêve et la réalité, entre le présent et le passé, entre le souvenir et l'à venir :

Tandis que Meaume le Graveur était encore de ce monde, dans les tout derniers jours qu'il vécut, mourant de faim, sa mémoire s'étant perdue, il ne reconnaissait plus les visages. Il faisait des gestes étranges sous son drap et il parlait aux mouches. Meaume le Graveur à la fin de sa vie connut plusieurs fatigues et souffrit d'embarras de pensée. Il éprouva des accès de tristesse qui étaient suivis de longs silences. Il eut de brusques bouffées de haine contre son entourage. Il disait que les mouches s'adressaient à lui et que cela le surprenait. Lors d'un dîner qu'on lui présentait—alors qu'il refusait de le manger—une mouche vint se poser sur le bord de l'écuelle. Tout à coup la mouche, qui était en train de sucer un peu de jus de viande, leva la tête et lui dit :

« Es-tu maintenant homme ou fantôme¹³⁸ »?

C'est le jadis qui pointe, rongant l'artiste comme l'acide avec lequel il essaie de le dévoiler. Mais, tel Orphée, « il faut éviter le regard direct¹³⁹ ». Quand Meaume est face à face avec la plus belle de ses créations—son fils—il meurt, fasciné. Le fruit de son amour perdu « est extrêmement beau¹⁴⁰ » et ressemble tellement à « une gravure que Meaumus avait faite du visage de [s]a mère¹⁴¹ » qu'on pourrait y voir une résurrection. Mais il faut « tuer le père pour que vive le fils¹⁴² »; « [c]'est ainsi que le

¹³⁷ *Ibid.* 46-47.

¹³⁸ Quignard, *Terrasse à Rome* 153-154.

¹³⁹ Quignard, *Le sexe et l'effroi* 280.

¹⁴⁰ Quignard, *Terrasse à Rome* 130.

¹⁴¹ *Ibid.* 132.

¹⁴² Godard 185.

printemps est censé naître de l'hiver¹⁴³ ». La flamme d'*Eros* s'éteint dans les cendres de *Thanatos*. « L'essentiel de [l]a vie [de Meaume] est accompli. [Il a] vu deux ou trois choses pour la première fois¹⁴⁴ ».

¹⁴³ Quignard, *Terrasse à Rome* 127.

¹⁴⁴ *Ibid.* 141.

Chapitre trois : La littérature

Écrire, c'est entendre la voix perdue. C'est avoir le temps de retrouver le mot de l'énigme, de préparer sa réponse. C'est rechercher le langage dans le langage perdu. C'est parcourir sans cesse l'écart entre le mensonge ou l'Ersatz et l'opacité inintelligible du réel, entre la discontinuité du langage voué à la dissidence des objets et impliqué dans l'identification des individus—la face vue par le miroir—et le continu maternel, le fleuve, le jet d'urine maternel—la face vue en face¹⁴⁵.

Si *Terrasse à Rome* incarne le passage, au moyen des arts visuels, du visible à l'invisible, Chantal Lapeyre-Desmaison y voit plutôt pour sa part « une longue méditation portant sur le travail de l'écrivain¹⁴⁶ ». Et en effet, pour Pascal Quignard, « [c]'est le langage qui secrète l'invisible chez les humains [...]»¹⁴⁷, « [I]es fresques [n'étant que] des condensés tragiques de livres¹⁴⁸ ». Certes, il existe un lien mutique entre la peinture et l'écriture¹⁴⁹, mais « [l]'origine de l'écriture prend sa source non dans l'image [...] mais dans le monde sonore, du côté de l'obscur, du prélinguistique¹⁵⁰ ». Pour citer Quignard :

Je cherche un monde antérieur au langage oral, une sensorialité immédiate qui serait celle du monde utérin, une vraie communication. J'essaie d'aller vers une langue pleine, étymologiquement pleine, où chaque mot a un sens modifié par son expérience.[... C'est une] manière, finalement, pas si paradoxale, de faire exister un silence vivifiée à partir du jadis¹⁵¹.

Chercher à *dire* le jadis plutôt que de le *montrer*, tel est l'abîme philosophique dans lequel sombre Pascal Quignard, dans une entreprise faisant l'écho du *Tractacus* de

¹⁴⁵ Quignard, *Le nom sur le bout de la langue* 94.

¹⁴⁶ Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire* 15.

¹⁴⁷ Quignard, *Abîmes* 189.

¹⁴⁸ Quignard, *Le sexe et l'effroi* 157.

¹⁴⁹ Gilles Declercq, « Le Retrait de la langue. Rhétorique de l'ineffable dans l'œuvre de Pascal Quignard », dans *Inventaire, Lecture, Invention*, s.d. Jacinthe Martel et Robert Melançon (Montréal, l'Université de Montréal, 1999) 379.

¹⁵⁰ Isabelle Soraru, « Moulins à musique : Ritournelle et art de la mémoire dans *Le Salon du Wurtemberg* », dans *Roman 20-50* 44 (décembre 2007) 61.

¹⁵¹ Pascal Quignard, propos recueillis par Nadine Sautel, « Pascal Quignard : La nostalgie du perdu », *Magazine littéraire* 412 (septembre 2002) : 100.

Wittgenstein. Pour Quignard, ce processus est intimement lié à la mère. À l'instar de Freud, Quignard privilégie le complexe d'Œdipe dans son écriture; le fils veut tuer le père pour se faire une place dans le monde, afin de rejoindre la mère, « dont l'abandon ne nous abandonne jamais tout à fait¹⁵² ».

L'œuvre quignardienne est pleine d'exemples de fils abandonnés par leurs mères. Charles Chenogne essaie sans cesse de se faire remarquer par sa mère dans *Le Salon du Wurtemberg*, par exemple, mais celle-ci « préfèr[e] les petits animaux en porcelaine de Meisses aux petits garçons¹⁵³ ». Dans *Carus*, A. remarque que [l]es tout petits enfants, [...] sans qu'il marchent ni parlent encore, ont si souvent déjà compris, et de longtemps, qu'ils peuvent attendre plus d'affection d'un bout de couverture dans la nuit que de l'amour d'une mère¹⁵⁴ ». Dans *Le nom sur le bout de la langue*, Pascal Quignard fait mention d'une crise de dépression qu'il a eue lui-même, enfant, « parce que [lui] quittait une jeune femme allemande qui s'occupait de [lui] tandis que [s]a mère était alitée et malade et qu'[il] appelai[t] Mutti¹⁵⁵ ». Il va jusqu'à déclarer : « [l]a mère absente fut le cœur de ma vie¹⁵⁶ ». En outre, Charles Chenogne culpabilise sa mère d'un « défaut de baiser¹⁵⁷ » qui « a ouvert en [lui] une plaie généreuse et qu'[il] sen[t] presque inguérissable, et une impatience à racler la corde, à gratter le papier, qui ne connaît pas de pause¹⁵⁸ ». Considérons le passage suivant :

Si le personnage quignardien peine à articuler les mots et préfère se calfeutrer dans le nid silencieux de l'écriture, c'est que quelque chose fait défaut à la gorge, c'est qu'un manque plus profond grève l'organisme et l'empêche d'entrer dans le monde signifiant du langage : le personnage

¹⁵² Pascal Quignard, *Le salon du Wurtemberg*. (Paris, Éditions Gallimard, 1986) 263.

¹⁵³ *Ibid.* 105.

¹⁵⁴ Pascal Quignard, *Carus*. (Paris, Éditions Gallimard, 1979) 210.

¹⁵⁵ Quignard, *Le nom sur le bout de la langue* 61.

¹⁵⁶ *Ibid.* 84.

¹⁵⁷ Quignard, *Le salon du Wurtemberg* 168.

¹⁵⁸ *Ibid.*

quignardien reste comme en deçà de la parole, ruminant de manière ressassante l'absence d'une substance plus nourrissante que les mots. C'est là que conduisent ces gorges égorgées qui sont autant de miroirs de l'œuvre elle-même : vers un impossible passage de la bouche vide de sein à la bouche pleine de mots, vers une bouche trop remplie de l'absence de sein maternel pour faire entendre le son de sa voix. On écrit de ne plus pouvoir téter¹⁵⁹.

Autrement dit, « [é]crire n'est pas un choix mais un symptôme¹⁶⁰ ».

L'association entre la mère et la langue est de nature d'autant plus complexe que « [l]a langue qui nous parle est aussi la langue mère non choisie par l'enfançon¹⁶¹ ». Pour Quignard, « une langue est maternelle comme une gamme est tonale¹⁶² ». Signe de l'origine, elle est dédoublée par la présence du latin, « langue souche, [...] langue protomaternelle [...] qui est avant notre langue [et qui] renvoie à ce qui est avant notre naissance. [Ainsi] la couche la plus ancienne [...] dira la scène la plus ancienne¹⁶³ ». Considérons, à titre d'exemple, le passage suivant, tiré du *Nom sur le bout de la langue* :

Ma mère nous faisait taire. Elle s'acharnait sur le mot qu'elle avait sur le bout de la langue et qu'elle contraindrait d'une manière ou d'une autre à revenir. Tétanisée, elle s'efforçait de repêcher au fond d'elle-même une étymologie. Masquée, crispée sur sa recherche, elle essayait de reproduire une dérivation philologique, restituant les étapes en émettant des sons qui paraissaient invraisemblables. Elle disait « sykolon », elle disait « ficato » et à la suite d'une longue série de borborygmes qui bouleversaient son visage, au terme d'une longue série de modifications inintelligibles, grecque, romaine, impériale, mérovingienne, italienne, picarde, elle arrivait à « foie ». Nous étions médusés. Elle remontait les mots du fond des âges. Maman poussait des grognements plus enfantins et plus hétéroclites que nous n'étions capables d'en faire naître¹⁶⁴.

¹⁵⁹ Laurent Demanze, « Cuisine et Clinique » dans *Roman 20-50* 44 (décembre 2007) 36-37.

¹⁶⁰ Pascal Quignard, « Écrire n'est pas un choix, mais un symptôme : Enquête », propos recueillis par Jean-Pierre Salgas, *La Quinzaine littéraire* 565 (du 1^{er} au 15 novembre, 1990) : 19.

¹⁶¹ Bénédicte Gorrillot, « L'auteur Pascal Quignard » *Contemporary French and Francophone Studies* II.1 (janvier 2007) : 122.

¹⁶² Pascal Quignard, *La Leçon de musique*. (Paris, Hachette, 1987) 46.

¹⁶³ Quignard, *Le sexe et l'effroi* 260.

¹⁶⁴ Quignard, *Le nom sur le bout de la langue* 82-83.

En effet, cette « passion [...] étymologique est un désir de renouer avec la *petite* enfance de la langue, l'énergie de sa source¹⁶⁵ ». Pour Pascal Quignard, « [l]es littéraires ne doivent pas s'identifier au langage *in flore* (les systèmes), ni même au langage *in herba* (la langue vernaculaire), mais au langage *in germine*, à la semence originaire, germinative [...]»¹⁶⁶, afin de communiquer le jadis. C'est alors que « la bouche [devient] une petite grotte de Lascaux [...]»¹⁶⁷.

Dans la même veine, l'écrivain quignardien cherche à rejoindre les souches de sa langue en renouant avec la tradition antique et anti-philosophique de la rhétorique spéculative. Le rhéteur se distingue du philosophe d'une part par son emploi du « tout du langage¹⁶⁸ », et d'autre part par son emploi de l'image, qui « permet de réassocier le langage au fond de la nature¹⁶⁹ ». Pour faire revivre des rhéteurs obscurs, depuis longtemps oubliés, Quignard ressuscite les bribes de paroles que l'histoire a préservées d'eux, cite leurs noms, et emploie leurs techniques rhétoriques. C'est ainsi que se ranime dans son œuvre la pensée des rhéteurs tels Fronton, Lycophron et Albucius. « Les images théoriques de *l'auctor* ont [...] pour fonction de rappeler ce fonds originaire auquel Quignard veut articuler sa figure de l'auteur¹⁷⁰ », images qui « cumule[nt] toutes les époques¹⁷¹ ». Dans son article *Pascal Quignard, « dans l'ombre de l'histoire »*, Catherine Soulier explique :

Ce sont eux, ces méconnus, qu'il convient d'aller rechercher pour leur pensée naissante, dérangeante car étrangère aux valeurs de la collectivité,

¹⁶⁵ Benoît Reynaud, « Des ires honnies », dans *Ironies entre dualité et duplicité*, s.d. Joëlle Gardes Tamire, Christine Marcandier et Vincent Vivès. (Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007) 233.

¹⁶⁶ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*. (Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1995) 30.

¹⁶⁷ Quignard, *Carus* 60.

¹⁶⁸ Quignard, *Rhétorique spéculative* 17.

¹⁶⁹ *Ibid.* 14.

¹⁷⁰ Gorrillot, « L'auteur Pascal Quignard » 130.

¹⁷¹ *Ibid.*

pour leurs œuvres récalcitrantes, violentes, souvent désormais lacunaires et presque réduites à l'état de fantômes. Eux dont il faut écrire et qu'il faut, surtout, donner à lire. En obtenant par exemple la réédition de leurs livres lorsqu'il existe encore au moins un exemplaire, ce qui était le cas pour les *Œuvres complètes* de Maurice Scève, premier ensemble réédité dans son intégralité par Pascal Quignard, en 1974, ou pour *La fausseté des vertus humaines*, le traité de l'ami de La Rochefoucauld, Jacques Esprit, que Quignard est parvenu à faire reparaître en 1996. En procurant aussi des traductions, telles celles de Lycophon en 1971 ou celle de Kong-souen Long en 1990. En collationnant et traduisant les résumés des intrigues de déclamations perdues, en citant les traits frappants conservés dans les œuvres de contemporains moins mal traités par l'Histoire¹⁷².

En vrai chasseur préhistorique, Quignard cite ses anciens comme si leurs paroles étaient des proies, faisant de la source un repas d'écrivain. Et, curieusement, ses livres « ont connu le succès en déterrants de vieux fantômes morts inconnus qui portaient en eux plus d'avenir que des vivants¹⁷³ ».

Cette passion pour les racines de la langue et de la littérature renvoie à nouveau à la mère. Dans *Le nom sur le bout de la langue*, Quignard en trace l'origine dans sa propre famille :

J'étais cet enfant qui misait la totalité de sa vie sur l'effort de ma mère pour retrouver un nom dont elle avait mémoire en en étant privée. Je m'identifiais tout entier au mouvement de penser de ma mère reparcourant avec détresse les canaux et les chemins où un mot s'était dérouté. Plus tard, je m'identifiai au père de ma mère. Plus tard, je m'identifiai au grand-père de ma mère. Ce faisant je ne faisais que justifier une identification programmée dès avant mon arrivée à l'air par ma mère, puisque les deux petits noms associés à mon prénom étaient leurs prénoms—Charles, Edmond. Enfant, il me parut qu'il fallait acquérir le savoir philologique, grammatical et romain de mon grand-père pour devenir le poète qu'aurait voulu devenir mon arrière grand-père. Tous les deux avaient professé à la Sorbonne. Tous les deux avaient collectionné les livres. C'est ainsi que j'aurai absurdement cherché à rebrousser le temps¹⁷⁴.

¹⁷² Catherine Soulier, « Pascal Quignard « dans l'ombre de l'histoire » », dans *Le procès de l'Histoire au XXe siècle*, s.d. Renée Ventresque (Montpellier, Université Paul-Valéry, 2006) 218.

¹⁷³ Quignard, *Le nom sur le bout de la langue* 61.

¹⁷⁴ *Ibid.* 60.

Écrire, dans l'univers quignardien, c'est revenir à l'origine. Et l'image de l'origine se lit dans le visage de la mère cherchant le mot sur le bout de la langue : « La face s'est pétrifiée dans sa concentration. Elle s'est figée dans la recherche et dans la frustration. Elle n'est plus mobile. Le non-vivant l'a envahie. La face de celle qui cherche le nom qui est sur le bout de sa langue n'a pas de visage¹⁷⁵ ». Cette même image est reprise dans *Le salon du Wurtemberg*, où Seinecé a « le regard fixe, la bouche ouverte¹⁷⁶ » devant le spectacle de sa mère morte, et se retrouve dans l'acte d'écrire « toujours pétrifié devant ses têtes de Méduse¹⁷⁷ ». Pareillement, Karl est « méduse¹⁷⁸ » par la beauté d'Isabelle, la langue et l'amour étant animés par une seule et même passion. En effet, pour Quignard, « [é]crire, trouver le mot, c'est éjaculer soudain¹⁷⁹ ». « Cette tête qui se dresse soudain, la contention du corps qui cherche à faire revenir le mot perdu, ce regard parti au loin, ce regard impliqué dans la recherche de ce qui ne peut revenir—l'ensemble de cette tête est impérieusement sexuelle¹⁸⁰ ».

En fait, la passion qui anime l'écrivain est double. Non seulement éprouve-t-il une vraie jouissance à retrouver le mot perdu, mais il connaît également une ferveur à séduire son avers, le lecteur : « Plaire. Plaire. Séduire. Agenouiller. Fasciner. Émouvoir physiquement son lecteur au travers du livre. Le retenir vers soi. Être aimé extraordinairement¹⁸¹ ». L'échange entre lecteur et écrivain est absolu. Ils se livrent l'un à l'autre dans le secret de l'intimité. Des deux activités, c'est la lecture qui prime, puisqu'elle est la source de l'écriture : « J'écris en lisant. Donc j'avance ainsi,

¹⁷⁵ Quignard, *Le nom sur le bout de la langue* 83-84.

¹⁷⁶ Quignard, *Le salon du Wurtemberg* 102.

¹⁷⁷ *Ibid.* 92.

¹⁷⁸ *Ibid.* 114.

¹⁷⁹ Quignard, *Le nom sur le bout de la langue* 73.

¹⁸⁰ *Ibid.* 70.

¹⁸¹ Gorrillot, « L'auteur Pascal Quignard » 126.

émergeant des livres comme les petits vivipares du sexe de leur mère, les yeux à chaque fois éblouis. J'avance en lisant¹⁸² », dit Pascal Quignard. En outre, il soutient qu'il y a « une correspondance essentielle entre l'expérience de l'amour et celle de la lecture. L'amour est une lecture. Ou une lecture plus grave, plus absorbée encore, qui se substitue à la lecture¹⁸³ ».

Si « lire et écrire sont affaires de désir, [...] le style a vocation de séduire¹⁸⁴ ». Pour Quignard, « [l]e vrai style est saccade—cette saccade étant le but du rêve qui érige progressivement, lui-même par saccades, le sexe masculin¹⁸⁵ ». Prenons, à titre d'exemple, le passage suivant, tiré du *Lecteur* :

La méditation naît de la lecture. Elle est la lecture qui se dérègle : cesse d'elle-même à elle-même, et va. (A vérité. A vérité de la lecture.) Le livre est l'absence du monde. A l'absence du monde qu'est le livre s'ajoute cette absence du monde qu'est la solitude. Le lecteur est deux fois seul. Seul comme lecteur, il est sans le monde : en tant qu'il est avec son livre. Seul « avec » son livre (« chez » son livre), qui est le dénuement du monde¹⁸⁶.

Ce que Quignard cherche à faire, au moyen de ses phrases très courtes, de ses parenthèses et de ses abondantes césures, c'est de séduire le lecteur en imitant « la propulsion du sperme au-dehors de l'urètre sous l'effet des contractions musculaires involontaires [qui] se produit de façon saccadée¹⁸⁷ ».

Mais la sidération du lecteur se réalise surtout par la paradoxale « mise au silence du langage¹⁸⁸ », silence qui rejoint la scène primitive. Dans *Le nom sur le bout*

¹⁸² Pascal Quignard, propos recueillis par Chantal Lapeyre-Desmaison, dans *Pascal Quignard le solitaire* 76.

¹⁸³ *Ibid.* 79.

¹⁸⁴ Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*. (Amsterdam, New York, Rodopi, 2007) 36.

¹⁸⁵ Quignard, *Rhétorique spéculative* 146.

¹⁸⁶ Quignard, *Le Lecteur*. (Paris, Éditions Gallimard, 1976) 36.

¹⁸⁷ Quignard, *Rhétorique spéculative* 146.

¹⁸⁸ Quignard, *Vie secrète* 222.

de la langue, Pascal Quignard, privé par deux fois de la parole¹⁸⁹ à cause de la dépression, confesse : « J'ai écrit pour survivre. J'ai écrit parce que c'était la seule façon de parler en se taisant. Parler mutique, parler muet, guetter le mot qui manque, lire, écrire, c'est le même¹⁹⁰ ». Lors d'un entretien avec Anne Theircy et Martin Belksis, Quignard élabore sur cette idée :

Un retour au silence est possible. Il est même inévitable. C'est la mort. Mais à côté de la mort il y a aussi certains tours que peuvent prendre la folie ou l'autisme ou le mutisme. Il y a aussi la plus grande part des rêves nocturnes, les plus beaux étant intensément silencieux. Mais il y a par-dessus tout la littérature, la lecture¹⁹¹.

En effet, « [l]a littérature consiste toute entière dans le mystère de cette oralité silencieuse¹⁹² ». Et c'est par la voie de ce silence que l'écrivain rejoint, encore une fois, la scène invisible : « [d]ans la vraie étreinte on découvre que le corps parle une langue étrangère extraordinairement mutique¹⁹³ ». En silence, « on touch[e] l'inconnu derrière la nudité¹⁹⁴ ». C'est ainsi que Karl se lamente, dans *Le salon du Wurtemberg*, que « [l]'amour n'est pas racontable, sa souffrance n'est pas racontable, son bonheur n'est pas racontable [...]»¹⁹⁵. Quand il « cherche à dire le regard d'Isabelle, [il] cherche à dire l'impossible, à articuler le silence¹⁹⁶ ».

Car si l'écriture cherche à dire le jadis au moyen du rêve d'*Eros*, elle est aussi hantée par le spectre de *Thanatos*. « Le langage est la scène primitive qui brûle. Il est

¹⁸⁹ Quignard, *Le nom sur le bout de la langue* 61-62.

¹⁹⁰ *Ibid.* 62.

¹⁹¹ Pascal Quignard, propos recueillis par Anne Theircy et Martin Belksis, « Entretien » dans *Scherzo*, 9, (octobre 1999) : 6.

¹⁹² Quignard, *Les Paradisiaques* 108.

¹⁹³ Quignard, *Vie secrète* 86.

¹⁹⁴ *Ibid.* 87.

¹⁹⁵ Quignard, *Le salon du Wurtemberg* 117.

¹⁹⁶ *Ibid.*

cette lutte qui cherche la mort orgasmique qu'assouvit totalement enfin la mort organique¹⁹⁷ ». L'origine demeure insaisissable, parce que

toute parole est incomplète. Toute parole est incomplète deux fois [...]. Une fois, parce qu'elle n'a pas toujours été (parce que le langage est acquis). Une seconde fois, parce que la chose manque au signe (parce qu'elle est langage). Tout nom manque sa chose. Quelque chose manque au langage. Aussi faut-il que ce qui lui est exclu pénètre la parole et qu'elle en souffre¹⁹⁸.

Dans *Les ombres errantes*, Quignard explique la même problématique de la façon suivante : « D'une part [on écrit] avec ce mot qui se tient à jamais sur le bout de la langue, de l'autre avec l'ensemble du langage qui fuit sous les doigts¹⁹⁹ ». Car si, d'une part, la langue est acquise, d'autre part, elle peut être perdue.

Que nous puissions être sujet à son abandon, cela veut dire que le tout du langage peut refluer sur le bout de la langue. Cela veut dire que nous pouvons rejoindre l'étable ou la jungle ou l'avant-
enfance ou la mort²⁰⁰.

C'est ainsi que A., le protagoniste dépressif de *Carus*, se retrouve incessamment entouré de conversations qui ne veulent rien dire. « Un homme usé et qui a l'usage d'une langue usée²⁰¹ », il dépérit d'avoir « perdu sa langue²⁰² ». Et Charles Chenogne du *Salon du Wurtemberg*, « poursui[t] des souvenirs en vain. Tels ces mots dont on dit qu'ils semblent se tenir, réservés, sur le bout de la langue et qu'on recherche sans finir²⁰³ ».

Par surcroît, le lecteur peut être dévoré par sa passion, comme en témoigne le sort de l'enfant au visage couleur de la mort. À force d'avoir trop lu, il se

¹⁹⁷ Quignard, *Le nom sur le bout de la langue* 72.

¹⁹⁸ *Ibid.* 67.

¹⁹⁹ Quignard, *Les ombres errantes* 145.

²⁰⁰ *Ibid.* 57-58.

²⁰¹ Quignard, *Carus* 17.

²⁰² *Ibid.* 78.

²⁰³ Quignard, *Le Salon du Wurtemberg* 38.

métamorphose en « la page d'un livre enluminée²⁰⁴ » et son visage « [est] échangé contre la face de la mort²⁰⁵ ». Dans *Le Lecteur*, le protagoniste connaît un sort semblable : « [l]a dévoration par les livres, je me l'explique, si j'ose dire, comme l'espèce seconde d'une métempsychose entre l'absence d'une âme et l'absence d'un sens²⁰⁶. « Monde feint, hommes feints, langage de fiction [...] lui-même tenu à l'escalade de cette feinte, déjeté alors de sa fonction, *defunctus*, défunt²⁰⁷ », il périt de cette « triple feintise et [de ce] langage de mort²⁰⁸ ».

Car les mots de langues ce sont des revenants qu'on évoque. Les revenants ce sont les âmes en peine. Les âmes en peine ce sont les morts, les absents. Or, les morts, d'abord, ce sont les ne revenant pas. Ce sont du vent. Revenants qui ne reviennent pas²⁰⁹.

Face à la défaillance du langage pour dire l'origine, le lettré, comme le peintre, a recours au mythe pour faire son court-circuit au jadis. Dans *Mémoires de l'origine*,

Chantal Lapeyre-Desmaison

propose trois figures mythologiques emblématique de l'œuvre. D'abord, « Persée écrivain renvoie à la langue son regard maléfique et la pétrifie » (55), car l'écriture permet d'arrêter Méduse en lui donnant un corps : la page. Ensuite, la page étant un miroir qui interroge l'acte d'écrire, l'écrivain est un Narcisse cherchant son visage qui demeure absent, éclaté. Enfin, Orphée constitue « la figure malheureuse mais aussi créatrice de ce regard vers le passé » (312), celui qui descend vers la source inaccessible²¹⁰.

La métaphorisation de l'œuvre quignardienne trouve sa meilleure expression dans ses contes et romans. Pour Quignard, « [l]e langage n'est jamais plus proche de sa vérité

²⁰⁴ Pascal Quignard, *L'Enfant au visage couleur de la mort*. (Paris, Éditions Galilée, 2006) 62.

²⁰⁵ *Ibid.* 83.

²⁰⁶ Quignard, *Le Lecteur* 13.

²⁰⁷ *Ibid.* 106.

²⁰⁸ *Ibid.* 107.

²⁰⁹ *Ibid.* 130.

²¹⁰ Jean-Louis Pautrot, « Lapeyre-Desmaison, Chantal. *Mémoires de l'origine* : un essai sur Pascal Quignard. » CR *The French Review* 76.2 (décembre 2002) : 410.

que quand il rêve une hallucination. Les romans sont plus vrais que les discours²¹¹ ». « Le roman [...] sera donc le meilleur moyen de rester fidèle à cette nostalgie originaire, de rester en contact avec une voix qui rêve de sa défaillance²¹² ». Considérons, à titre d'exemple, le conte éponyme du *Nom sur le bout de la langue*, que Quignard oppose au traité qui le suit de la façon suivante : « Ce petit traité qui concerne Méduse n'est qu'un morceau de ma vie. Le conte, au contraire de ma vie, est un morceau qui est resté du rêve²¹³ ».

Il s'agit de l'histoire de Colbrune la brodeuse, qui tombe éperdument amoureuse de Jeûne le tailleur dans le petit village de Dives, en Normandie, vers l'an 879. Ne pouvant plus dormir, tellement sa passion la fait souffrir, elle traverse la rue un jour pour le demander en mariage. Il accepte, pourvu qu'elle soit en mesure de broder une ceinture historiée aussi belle que la sienne. Malgré ses efforts acharnés, elle ne parvient pas à reproduire les motifs complexes de la ceinture de son bien-aimé. Désespérée, elle invoque l'aide du Seigneur du ciel et de la mort, disant qu'elle serait prête à tout faire pour pouvoir devenir l'épouse de Jeûne le tailleur. Un Seigneur arrive à la porte la nuit, lui demande une pomme et cherche à savoir pourquoi elle pleure. Comme par magie, il produit une ceinture identique à celle de Jeûne, et la lui donne, à condition qu'elle se souvienne de son nom, Heidebic de Hel, quand il sera de retour au bout d'un an, à la même heure. Dans le cas où la mémoire lui ferait défaut, Colbrune sera à lui.

²¹¹Quignard, *Le nom sur le bout de la langue* 68.

²¹²Dominique Rabaté, « Mélancolie du roman : La fiction dans l'œuvre de Pascal Quignard », *Écritures contemporaines* 1, s.d. Dominique Viart, *La revue des lettres modernes* (Paris, Caen, lettres modernes minard, 1998) 40-41.

²¹³Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*. 99.

Colbrune lui promet tout, apporte la ceinture à Jeûne, et se marie. Pendant neuf mois, les jeunes époux mènent une vie d'idylle. Et puis elle se souvient de la promesse qu'elle a faite au Seigneur mystérieux qui lui avait donné la ceinture. À son horreur, elle se rend compte qu'elle ne peut plus se rappeler son nom. Elle sombre dans la dépression, abandonne ses tâches ménagères, et arrête de manger, tant elle est bouleversée de l'avoir oublié. Jeûne, hors de lui, parvient enfin à découvrir la source de son malheur, et jure de l'aider à retrouver le nom. Il descend deux fois aux enfers et, en se renseignant auprès de petits animaux serviables, retrouve le nom, mais l'oublie chaque fois qu'il voit le reflet de sa maison dans la rivière ou l'ombre de sa femme au soleil. La troisième fois qu'il pénètre aux enfers, il revient la nuit, évitant le reflet et l'ombre, et confie à Colbrune le nom, juste avant minuit. Heidebic de Hel, de retour sur la terre pour chercher son épouse, disparaît, enragé, quand elle prononce son nom. Les jeunes mariés allument une chandelle, priant Dieu qu'elle ne s'éteigne plus, et qu'elle les préserve de l'ombre de cette nuit. Ils vivent heureux pour le restant de leur vie.

Ce qui paraît à première vue un conte de fées à motifs tout à fait traditionnels est, en réalité, une allégorie de l'écriture, illuminée par *Le petit traité sur Méduse*. Colbrune et Jeûne sont des personnages artistes qui incarnent le rôle de l'écrivain. Quand Colbrune renonce à fabriquer sa ceinture et se montre prête à accepter une imitation prête-à-porter, elle devient Narcisse, cherchant son reflet plutôt que le vrai objet de son désir. Ce faisant, elle vend littéralement son âme au diable, qui vient à sa rencontre au milieu de la nuit. La pomme qu'il lui demande est le fruit de l'arbre de la

connaissance; et tout comme Dieu découvre la faute d'Ève, Jeûne dévoilera le péché de Colbrune. Il y un Jour du Jugement et Colbrune s'est montrée indigne.

Incapable de retrouver le nom sur le bout de la langue, Colbrune, à l'image de la mère de Quignard et à l'instar de tout écrivain, s'absente du monde, son visage un masque couleur de la mort. Son jardin périt autour d'elle pendant qu'elle cherche, médusée, le nom oublié et le rêve perdu.

Lorsqu'elle confesse son péché à Jeûne, celui-ci descend aux enfers, nouvel Orphée, prêt à braver Hadès pour sauver sa femme. Mais il oublie l'injonction de ne pas la regarder, tant qu'il ne sera pas revenu dans le monde des vivants. Voyant le reflet de sa maison dans la rivière, il y découvre le substitut du réel et oublie le nom. Le rêve lui fait défaut. Il descend une deuxième fois au royaume des morts, en empruntant la route sinueuse du nom sur le bout de la langue. Mais ce qu'il trouve n'est pas le réel. Contemplant l'ombre de sa femme qui la précède au soleil, il voit le mensonge et oublie le songe. Enfin, il se rappelle de descendre dans la grotte la nuit, nouveau Persée, prêt à braver Méduse à la recherche du nom perdu. Cette fois, il évite le regard frontal. Il n'y a plus de reflet, il n'y a plus d'ombre. Il découvre le réel et retrouve le nom avant de s'effondre.

Heidebic de Hel disparaît. La mort est vaincue. Le mot est retrouvé. Le mot, comme la chandelle, illumine le monde, d'une petite lueur oscillante qui nous sépare de la nuit de l'origine comme de la nuit ultime. Ainsi la lutte de Jeûne et de Colbrune pour retrouver le nom sur le bout de la langue reflète-t-elle la lutte de l'écrivain guettant le mot qui lui échappe, recherchant le réel plutôt que son reflet ou son ombre, s'éreintant à arracher la vie à la gueule de la mort.

Chapitre quatre : La musique

*L'invention du récit : le temps humain se résume à cela.
L'invention de la mélodie n'est pas humaine et le précède*²¹⁴.

« Quel est l'art par excellence? Quel est l'art premier, prélinguistique? [...] C'est la musique²¹⁵ ». Pour Pascal Quignard, « [l]a musique est sans doute l'art le plus ancien. L'art qui précède tous les arts. L'art qui joue des rythmes décalés du cœur qui bat et ensanglante la chair et des poumons qui inspirent et expirent l'air sur lequel la bouche peut prélever une petite part pour parler²¹⁶ ». Puisque « c'est le cœur qui bat au fond de la musique²¹⁷ », elle « s'exempte de la péremption médusante du sens et de l'effroi qu'il engendre. Elle est en quelque sorte la langue devenue habitable²¹⁸ ». Comme l'exclame A. dans *Carus*, la musique est la « seule langue qu'il sût qui se passât du langage²¹⁹ »!

Les raisons pour la primauté de la musique parmi les arts sont, aux yeux de Quignard, foncièrement biologiques. Dans *La leçon de musique*, il explique que [l]'oreille humaine est préterrestre et elle est préatmosphérique²²⁰ ». Elle « a précédé la voix, des mois durant. Le gazouillis, le chantonnement, le cri, la voix sont venues sur nous des mois et des saisons avant la langue articulée et à peu près sensée²²¹ ». Ce que la musique fait, c'est de « replonge[r] le corps dans le contenant sonore où il se

²¹⁴ Quignard, *La leçon de musique* 54.

²¹⁵ Quignard, *Vie secrète* 334.

²¹⁶ *Ibid.* 83.

²¹⁷ Quignard, *Sordidissimes* 203.

²¹⁸ Chantal Lapeyre-Desmaison, « Terreur de la langue, langue de la terreur dans *Carus* et *Le salon du Wurtemberg* de Pascal Quignard », dans *L'écrivain et sa langue : romans d'amour de Marcel Proust à Richard Millet*, s.d. Sylviane Coyault (Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2005) 114.

²¹⁹ Quignard, *Carus* 282.

²²⁰ Quignard, *La leçon de musique* 45.

²²¹ *Ibid.* 24.

mouvait²²² », et puisque cette « cloison sonore est première dans l'ordre du temps²²³ », « [l]a musique attire le corps comme sa condition vitale primitive²²⁴ ». « C'est ainsi que la musique s'enfonce dans l'existence originaire²²⁵ ».

À vrai dire, les premiers sons du nouveau-né ne sont que des tentatives de rejoindre la musique soprano de la voix de la mère, que l'enfant a connue *in utero* : « celui qui gazouille cherche à reconnaître dans le bruit de bouche qu'il fait quelque chose du son maternel²²⁶ ». « C'est la trace sonore, dont le premier fredon est non terrestre, liquide, amniotique²²⁷ ». Et en effet, l'œuvre de Quignard est parsemée de tels « fredons », qui lui servent de *leitmotivs* et créent une sorte de court-circuit musical au jadis. Florent Seinecé et Charles Chenogne nouent des liens d'amitié en fredonnant la mélodie d'une comptine de leur enfance perdue au début du *Salon du Wurtemberg*, par exemple. La musique de Michèle Reverdy récupère *Le nom sur le bout de la langue*, perdu aux enfers dans l'oratorio éponyme par Pascal Quignard. La basse continue des quatuors de Haydn, Schubert et Fauré guérit A. d'une dépression qui lui donne la couleur de la mort dans *Carus*. Monsieur de Sainte Colombe fait littéralement réveiller les morts, au moyen de ses chansons *les Pleurs, les Enfers, l'Ombre d'Enée* et *la Barque de Charon*, qui hèlent les visites successives de sa femme défunte dans *Tous les matins du monde*. Le Requiem pour les morts ressuscite la Sibylle païenne dans *Requiem*.

²²² Pascal Quignard, *Boutès*. (Paris, Éditions Galilée, 2008) 65.

²²³ Quignard, *La leçon de musique* 23.

²²⁴ Quignard, *Boutès* 71.

²²⁵ *Ibid.* 65.

²²⁶ Quignard, *La leçon de musique* 46.

²²⁷ *Ibid.*

Pour décrire ce qu'il cherche à faire avec le fredon, Pascal Quignard a recours à un « vieux verbe français qui dit ce tambourinement de l'obsession. Qui désigne ce groupe des sons asèmes qui toquent la pensée rationnelle à l'intérieur du crâne et qui éveillent ce faisant une mémoire non linguistique. *Tarabust*, plus que fredon, est peut-être le mot qu'il faut proposer.[...] Je cherche le tarabustant sonore datant d'avant le langage²²⁸ ». Dans *Histoire d'écrivains*, une interview télévisée réalisée par Loïc Jourdain, Quignard avoue que « ce qui est très beau dans la musique et ce qui n'est pas possible littérairement [...] c'est le refrain. Toute la musique fait revenir, apaise. » C'est alors qu'il invente, pour chaque œuvre, « son thème beau, sa marche, [...] une part secrète. [...] Il y a une modalité de la musique dans chaque œuvre. [...] On n'a pas la même intonation, mais il y a une intonation propre et une voix perdue propre à chaque livre²²⁹ ».

En effet, si la musique est l'art privilégié dans l'œuvre de Quignard, c'est qu'elle communique par son essence même la déchirure de la voix perdue; « [l]e chant qui se tient avant la langue articulée plonge—simplement plonge, plonge comme Boutès plonge—dans le deuil de la Perdue²³⁰ ». Cette notion, propre dans son sens figuré à la psychanalyse lacanienne, adopte chez Quignard un sens littéral en faisant référence à la mue des garçons qui perdent leur voix soprano à la puberté :

Pour Quignard, l'essence de la musique est incarnée par la nostalgie de la voix infantine. Elle est donc nécessairement liée au développement sexuel, comme l'est, pour Freud, la vie psychique. Mais encore, la nostalgie de la voix perdue n'est qu'aggravation d'une nostalgie initiale, celle du temps de

²²⁸ Pascal Quignard, *La haine de la musique*. (Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1996) 62.

²²⁹ Pascal Quignard, propos recueillis dans *Histoires d'écrivains, Pascal Quignard*, s.d.Loïc Jourdain. Paris, ARTE France/MK2TV, 2001.

²³⁰ Quignard, *Boutès* 19.

l'indistinction entre l'enfant et la mère [...] ²³¹.

Quignard élabore cette idée dans *La leçon de musique*, où il explique :

Un enfant perd sa voix : c'est une scène masculine. Cette voix—son identité, la matière même de l'expression de son identité, voix qui liait ce corps à la langue maternelle, voix qui liait cette bouche, ces oreilles, ces souvenirs sonores à la voix de la mère qui ne paraît pas connaître la mue—est à jamais cassée. Elle est à jamais perdue. D'un seul coup, pour les hommes seuls, le passé recule à jamais ²³².

Par conséquent, les hommes « sont les assombris. Ce sont les êtres à la voix sombre. Ceux qui errent jusqu'à la mort à la recherche d'une petite voix aiguë d'enfant qui a quitté leur gorge ²³³ ».

C'est ainsi que Quignard reprend, dans *La leçon de musique* et encore dans *Tous les matins du monde*, la vieille histoire de Marin Marais, Ordinaire de la musique de la chambre du roi, « qui fut jeté de la maîtrise de Saint-Germain-l'Auxerrois pour cause de mue ²³⁴ ». L'histoire a une résonance particulière pour Pascal Quignard, comme en témoigne la confession suivante, tirée de *La haine de la musique*:

Enfant, je chantai. Adolescent, comme tous les adolescents, ma voix se brisa. Mais elle demeure étouffée et perdue. Je m'ensevelis passionnément dans la musique instrumentale. Il y a un lien direct entre la musique et la mue. Les femmes naissent et meurent dans un soprano qui paraît indestructible. Leur voix est un règne. Les hommes perdent leur voix d'enfant. C'est ainsi que les hommes sont voués à composer avec leur perte ²³⁵.

D'après Quignard, c'est pour crier la douleur de leur séparation de l'origine que les hommes sont poussés à faire de la musique : « J'interroge les liens qu'entretient la

²³¹ Jean-Louis Pautrot, « De *La leçon de musique* à *La haine de la musique* : le structuralisme et le postmoderne », *French Forum* 22.3 (septembre 1997) : 348.

²³² Quignard, *La leçon de musique* 29.

²³³ *Ibid.* 9.

²³⁴ *Ibid.* 15.

²³⁵ Quignard, *La haine de la musique* 154.

musique avec la souffrance sonore²³⁶ ». Trois possibilités leur sont offertes pour compenser leur perte : la castration, la composition ou le jeu d'un instrument :

Alors ou bien les hommes, comme ils tranchent les bourses testiculaires, tranchent la mue. C'est la voix à jamais infantile. Ce sont les castrats.

Ou bien les hommes composent avec la voix perdue. On les appelle les compositeurs. Ou encore les humains suppléent à l'aide d'instruments la défaillance corporelle et l'abandon sonore où l'aggravement de leur voix les a plongés. Ils regagnent de la sorte les registres aigus, à la fois puérils et maternels, de l'émotion naissante, de la patrie sonore²³⁷.

Chez Quignard lui-même, sa peine se trahit dans son choix d'instrument : « J'ai tenu la partie de violon jusqu'à l'âge d'une voix plus grave. Puis, la barbe hirsute, j'ai tenu la partie d'alto. Puis, la face glabre, j'ai tenu la partie de violoncelle²³⁸ ». En ceci, il semble ressembler beaucoup à Charles Chenogne du *Salon du Wurtemberg*. Pour Marin Marais, dans *Tous les matins du monde*, il s'agit de se mettre à la viole, « un instrument en bois qui couvrait toutes les possibilités de la voix humaine : celle de l'enfant, celle de la femme, celle de l'homme brisée, et aggravée²³⁹ ». Pour Sainte Colombe, c'est une question de composer une musique si belle qu'elle hèle les morts.

« C'est parce que la passion et les passions sont premières que la musique est le plus originaire des arts et le premier d'entre eux²⁴⁰ ». Car la musique ne compose pas seulement avec la voix perdue, mais avec la perte en général :

Chaque musique a quelque chose à voir avec quelqu'un que nous avons perdu. Et comme il me paraissait que la musique avait quelque chose à voir avec la perte, avec une femme disparue, avec un monde de femmes perdu, et comme j'avais voulu définir la musique dans ce désir irrésistible d'approcher ce qui fait retour de ce monde qui nous précède, sans que ce retour soit possible, j'ai vu votre visage. Et c'était votre visage quand

²³⁶ Quignard, *La haine de la musique* 16.

²³⁷ *Ibid.* 155.

²³⁸ Quignard, *La leçon de musique* 44.

²³⁹ Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*. (Paris, Éditions Gallimard, 1991) 45.

²⁴⁰ Quignard, *Boutès*, p.86.

il était jeune. C'était exactement votre visage d'alors. Car ce retour des têtes aimées dans les rêves, ce retour sans âge des visages, longtemps après la mort des corps qui les portaient, celui-là est possible. Ce retour-là est un retour imprévisible, subit. Et il est véritable parce qu'il est involontaire. Il est onirique²⁴¹.

Et cette perte, pour Pascal Quignard, est d'autant plus douloureuse qu'elle touche à l'art même qu'il a choisi comme véhicule de communication avec le jadis. Dans l'insertion au début de *Pour trouver les enfers*, il avoue avoir dû être musicien²⁴². Au bout de Boutès, il crie son déchirement face à ce choix :

À la fin de mes jours la honte s'est approchée avec des pas d'embarras et de silence. Je n'avais pas été organiste comme les miens. Ce n'était pas un opprobre. Ce n'était même pas une culpabilité. C'était comme une faute qui traîne. En écrivant je n'avais pas accompli mon destin. Je ressentis que j'avais laissé la musique en souffrance²⁴³.

Car c'est la musique, et non la langue, qui entend l'origine :

Aristote a écrit que la *psychè*—en latin l'*anima*, en français, souffle—est comme une *tablette où la souffrance s'écrit*.

La musique vient y lire.

J'ai désiré *seulement* souligner ce point : *seule* la musique vient y lire. Parce que dès l'origine, dans l'ontogenèse, à l'intérieur du ventre maternel, il est inévitable que le fœtus entende. Il entend quoi qu'il en ait, mal gré qu'il en ait, au loin, très loin, derrière la peau et l'eau, l'étrange sonate de ce qui sera la langue maternelle. Généalogiquement ce chant dont il n'entend que l'émotion est antérieur à la voix articulée. [...] La musique est la nostalgie, *après* l'apprentissage des langues collectives, de l'état *antérieur* de la phonation, du souffle, de l'animation, de l'*anima*, de la *psychè*²⁴⁴.

Et Pascal Quignard, dont on voit le reflet dans le personnage de Charles Chenogne du *Salon du Wurtemberg*, vient d'une famille vouée depuis des générations à la musique:

L'orgue de Bergheim [...] souvent je croyais le trahir—trahir la quinzaine de Chenogne qui en avait été les titulaires. Mais l'orgue ne m'a jamais paru tout à fait s'adresser aux hommes ni tout à fait convenir à la musique.

²⁴¹ *Ibid.* 81-82.

²⁴² Pascal Quignard, « Prière d'insérer » dans *Pour trouver les enfers*. (Paris, Éditions Galilée, 2005) ii.

²⁴³ Quignard, *Boutès* 84.

²⁴⁴ *Ibid.* 85.

C'est le seul instrument que je sache qui cherche à noyer, qui est l'inaudible sous une forme enregistrée, s'adressant moins à l'auditeur qu'au lieu ou à Dieu, océan sonore qui dès la première vague engloutit, envahit irrésistiblement, emplît mystérieusement jusqu'aux voûtes—et dont l'écoute ne semble jamais à proprement parler humaine et individuelle. Pourtant cette orgue peu prodigieuse de Berheim, nous l'avions tenu trois cent dix ans [...]²⁴⁵.

Abandonner la musique, c'est donc trahir le nom des Quignard :

Je retournais vers la musique. J'allais reprendre l'orgue familial. Il [Emmanuel Levinas] me donnait tort. Je partis néanmoins pour Ancenis où je rejoignis Marthe Quignard qui avait repris l'orgue des mains de sa sœur Juliette Quignard, qui l'avait repris elle-même de celles de son père Julien Quignard, etc. Durant de nombreuses heures où le service de l'orgue m'en laissait le temps j'écrivis un essai sur le grand poème d'amour qu'avait composé Maurice Scève dans la première moitié du XVI^e siècle et qu'il avait intitulé *La Délie*. La Déliante. La Contre-Sirène. Simone Gallimard accepta ce premier livre. Elle me proposa d'éditer les œuvres complètes de Maurice Scève. Elle m'offrit de devenir lecteur dans la maison d'édition de son mari. Je ne fus donc organiste que trois semaines d'été, quand il n'y avait personne, dans une petite ville située entre Saint-Florent-le-Vieil, Champtoceaux, Liré, au cœur du mois d'août, dans le temps des orages²⁴⁶.

« Les Pères transmettent le nom. Les Mères transmettent le hurlement²⁴⁷ ». Pour Pascal

Quignard, devenir écrivain plutôt que musicien, c'est manquer à son devoir filial, au

pietas romain :

La *pietas*, c'est Énée portant sur ses épaules son père Anchise. C'est le lien romain par excellence. Ce n'est pas le sentiment de la tendresse filiale comme les latinistes se sont souvent complu à le traduire. C'est un comportement obligé, dont l'origine est funéraire, qui pèse sur les « épaules » des fils. C'est le dévouement irréciproque allant du fils vers le père. Curieusement, ce n'est pas Vénus (la mère d'Eros et de Priapos avant d'être la mère d'Énée, la patronne de Rome, la mère du monde physique avant de devenir l'aïeule généalogique des Césars) qui est fêtée dans le mythe fondateur : c'est la relation qui va du fils au père, c'est Énée pieux qui porte sur ses épaules l'époux de Vénus, Anchise. [...] La piété est cette obligation indénouable qui va du plus récent au plus ancien. C'est cette affection exclusivement filiale qui oblige le

²⁴⁵ Quignard, *Le salon du Wurtemberg* 74.

²⁴⁶ Quignard, *Boutès* 83-84.

²⁴⁷ Quignard, *Le nom sur le bout de la langue* 90.

crépuscule vers l'aube, qui oblige le fruit vers la semence, qui oblige le regard vers le fascinus²⁴⁸.

Le renoncement à la musique est aussi inextricablement associé à la perte de Némie Satler, l'unique amour dont il parle dans *Vie secrète*, qui, elle, est musicienne et pieuse, la mer source de sa fascination :

c'est elle, comme elle est belle, et elle tirait vers elle la carafe de vin sur la nappe. Bien sûr on est où on est, où on est on se trouve, on n'est pas ailleurs que là où on se tient mais, parfois, on s'enfonce soudain un peu plus la terre. On est bien. On est un peu plus là que là. On parvient enfin tout à fait « là où on n'aurait pas pu ne pas aller. » On n'a plus de visage. La peau s'écarte. On retrouve une chair et ce n'est plus la sienne et on consent à elle. On s'alourdit, on somnole, on dort, on meurt. Elle était pieuse sans croire. Elle était même très pieuse sans croire. Elle allait à l'église. Nous partions tôt. Je me rendais avec elle à l'église où je jouais. Elle s'arrêtait un instant sous le porche. Elle enfouissait soudain la main dans la poche de ce manteau. Elle tirait brusquement de sa poche un fichu de tête coloré qu'elle nouait d'un double nœud juste sous l'os du menton. Elle ajustait son foulard sur ses cheveux avant de pénétrer dans la pénombre et la fraîcheur de l'église. Je la quittais dans l'allée pour me diriger vers la sacristie. J'aimais cette église où nous nous rendions tous les deux longtemps avant que le carillon de la grand-messe fût sonné. J'en aimais l'orgue pourtant très peu puissant et en mauvais état, les anches en étain légères et faiblardes, les tirants ronds des registres en porcelaine bleue, flûtes harmoniques, violes de gambe, voix humaines, douceurs des fantômes. Il n'y avait qu'une seule marche, dans l'escalier en colimaçon qui montait à la tribune, qui fût sûre. Il fallait grimper prudemment. Tout tremblait. J'avais peur aussi que mes pieds et mes doigts ne tremblent quand je jouerais. J'avais peur qu'elle m'entende. J'aimais au-delà de tout qu'elle m'entende mais je le redoutais²⁴⁹.

La perte de son amour se fait donc doubler par la perte de la musique, le seul des arts capable d'exprimer cette perte. En devenant écrivain plutôt que musicien, Pascal Quignard a manqué toute sa vie, et « [e]lle est l'unique essai²⁵⁰ ». Car « [i]l n'y a pas

²⁴⁸ Quignard, *Le sexe et l'effroi* 24-25.

²⁴⁹ Quignard, *Boutès* 87-89.

²⁵⁰ Quignard, *Vie secrète* 231.

de différence entre musique et amour : l'écoute d'une émotion authentique égare absolument²⁵¹ ».

Si la musique et l'*Eros* sont synonymes, c'est parce qu'ils sidèrent. Et derrière la sidération, il y a toujours la mort. En effet, il y a une sorte « d'hypnose du rythme qui annihile la pensée et endort la douleur²⁵² ». Et parce qu'« il n'y a pas d'écart devant le sonore²⁵³ », parce que « les oreilles n'ont pas de paupières²⁵⁴ », « [l']auditeur en musique n'est pas un interlocuteur. Il est une proie qui s'abandonne au piège²⁵⁵ ». Dans *La haine de la musique*, Pascal Quignard élabore cette idée de la façon suivante : « La proie de la musique est le corps humain. La musique est intrusion et capture de ce corps. Elle plonge dans l'obéissance celui qui tyrannise en le prenant au piège de son chant²⁵⁶ ». C'est alors qu'elle aurait « collaboré à l'extermination des Juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945²⁵⁷ », servant à rythmer le travail des prisonniers dans les *Konzentrationslager*, jusqu'à ce qu'ils en meurent. Et c'est la raison pour laquelle elle est utilisée de nos jours par les commerçants, afin de rythmer nos achats jusqu'à ce que nous en périssons :

Sur la totalité de l'espace de la terre, et pour la première fois depuis que furent inventés les premiers instruments, l'usage de la musique est devenu à la fois prégnant et répugnant. Amplifiée d'une façon soudain infinie par l'invention de l'électricité et la multiplication de sa technologie, elle est devenue incessante, agressant de nuit comme de jour, dans les rues marchandes des centres-villes, dans les galeries, dans les passages, dans les grands magasins, dans les librairies, dans les édicules des banques étrangères où l'on retire de l'argent, même dans les piscines, même sur le bord des plages, dans les appartements privés, dans les restaurants, dans

²⁵¹ Quignard, *Vie secrète* 247.

²⁵² Quignard, *La haine de la musique* 207.

²⁵³ *Ibid.* 110.

²⁵⁴ *Ibid.* 105.

²⁵⁵ *Ibid.* 111.

²⁵⁶ *Ibid.* 219.

²⁵⁷ *Ibid.* 197.

les taxis, dans le métro, dans les aéroports²⁵⁸.

À l'instar d'Appolonius, Pascal Quignard divise la musique en deux, l'une de perdition [...qui] ôte le retour, l'autre orphique [...qui] ordonne le retour. C'est cette dernière, « occidentale, technologique, populaire²⁵⁹ », à laquelle « il faut peut-être tourner le dos²⁶⁰ ».

Quant à la musique de perdition, elle est mortifère mais peut-être désirable en tant que court-circuit au jadis; « [i]l y a une fascination sonore qui suffit à attirer le corps dans le désir de mourir. Il y a au fond de la musique une mélopée mortelle. Le chant de perdition est ce qui reste de l'appelant de la Perdue²⁶¹ ». Pour le dire, Pascal Quignard se tourne, comme d'habitude, vers la puissance du mythe. Le symbole de cette puissance de séduction et de mort, d'*Eros* et de *Thanatos*, est l'arc d'Apollon. « L'archer est comme un citharède. La vibration de la corde de l'arc chante un chant de mort. Si Apollon est l'archer par excellence, son arc est musical²⁶² ». En effet, la mythologie grecque et romaine est pleine d'exemples de héros qui périssent médusés par le chant de la mort. C'est ainsi que Quignard évoque, au début de *La haine de la musique*, l'image d'Érato, prophétesse de Pan, présidant aux « paniquées » ou aux « bacchatios », qui consistaient à « mettre à mort un jeune homme en le déchirant vivant et en le mangeant cru aussitôt²⁶³ ». Orphée, le poète musicien privilégié dans l'œuvre quignardienne, meurt mangé cru. De la même façon, « Marsyas, le musicien, après qu'il eut ramassé la flûte jetée par Athéna, fut lié à un pin et émasculé, puis

²⁵⁸ Quignard, *La haine de la musique* 198-199.

²⁵⁹ Quignard, *Boutès* 35.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ Quignard, *Les Paradisiaques* 163.

²⁶² Quignard, *La haine de la musique* 36-37.

²⁶³ *Ibid.* 14.

écorché²⁶⁴ ». Dans la mythologie antique, comme dans l'œuvre de Quignard, « [l]a musique et la voix merveilleuse, la voix domestiquée, la castration sont liées²⁶⁵ ».

De tous les mythes invoqués par Quignard afin d'illustrer les périls de la musique, c'est sans doute Ulysse qui réapparaît le plus souvent. C'est parce qu'il est le seul humain à avoir *voulu* entendre le chant mortifère des sirènes. C'est alors que nous le trouvons, dans *Le nom sur le bout de la langue*²⁶⁶ comme dans *La haine de la musique*, trois fois lié à son mât—aux mains, aux pieds, et au thorax—afin de résister à la musique qui tue²⁶⁷ et de faire son retour au monde des vivants²⁶⁸. Dans *Boutès*, nous lisons que « même Orphée le Musicien ne voulut rien entendre de ce chant continu. Ulysse le premier souhaitait l'entendre. Il prit la précaution de se faire attacher les pieds et les mains au mât de son navire. Seul Boutès sauta²⁶⁹ ».

Ce Boutès, personnage secondaire et oublié du mythe d'Ulysse, va jouer un rôle principal dans l'étude que fait Quignard de la musique de perdition, parce qu'« [i]l faut laisser une chaise vide à ceux qui ont été injustement ostracisés²⁷⁰ ». Et Boutès, à l'encontre d'Orphée et d'Ulysse,

avait quitté la compagnie des autres Argonautes. Il avait répondu oui à l'appel des Sirènes. Il n'avait suivi ni l'exemple ni l'ordre d'Orphée. Il ne s'était pas fait si singulièrement entraver comme Ulysse demandant à Eurylokhos et à Périmédès qu'ils le ligotent avec des cordes autour du mât. Il n'avait pas eu peur des joues gonflées et de la voix absente. Il avait dit oui à la musique d'origine. Il faut savoir répondre imprévisiblement à *l'appel plus ancien que celui qu'adresse la voix*²⁷¹.

²⁶⁴ Quignard, *La haine de la musique* 158.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ Quignard, *Le nom sur le bout de la langue* 81-82.

²⁶⁷ Quignard, *La haine de la musique* 166.

²⁶⁸ Quignard, *Les Paradisiaques* 134.

²⁶⁹ Quignard, *Boutès* 14.

²⁷⁰ *Ibid.* 29.

²⁷¹ *Ibid.* 30.

Quignard donne raison à Boutès. Comme il donne raison à Jean du Vair dans « La voix perdue ». Plonger à sa mort pour retrouver « la voix ténue, merveilleuse, invisible²⁷² » est le seul moyen de retrouver l'origine. C'est ainsi qu'Ann Hidden, personnage principal de *Villa Amalia*, s'efface complètement dans ses compositions réduites aux intonations éparées de l'origine; elle « finit par devenir le corps même de sa musique, comme si l'œuvre n'était pas l'invention du compositeur mais, au contraire ce qui l'invente [...]»²⁷³ ». Pour rejoindre la scène invisible, il faut disparaître ou mourir. *Eros* et *Thanatos* sont une.

Les idées théoriques de Quignard en ce qui concerne la musique dans son œuvre trouvent l'apogée de leur expression dans *Tous les matins du monde*. C'est une œuvre conçue comme scénario de film, et qui est basée sur des fragments historiques recueillis chez Titon de Tillet. Il s'agit de l'histoire de Monsieur de Sainte Colombe, musicien janséniste du XVIIe siècle, dont la femme vient de mourir. Veuf inconsolable, il vit avec ses deux filles, Madeleine et Antoinette, dans une maison donnant sur la Bièvre, où il passe son temps à enseigner la viole et à composer de la musique de perdition. À force de s'exercer jusqu'à quinze heures par jour dans une cabane sous les mûriers du jardin, il devient un maître connu de la viole, à laquelle il ajoute une corde de basse « pour l[a] doter d'une possibilité plus grave et afin de lui procurer un tour plus mélancolique²⁷⁴ ». « Un de ses élèves, Côme Le Blanc le père, disait qu'il arrivait à imiter toutes les inflexions de la voix humaine²⁷⁵ ».

²⁷² Pascal Quignard, « La voix perdue », dans *Pascal Quignard : La mise au silence*, s.d. Adriano Marchetti. (Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2000) 18.

²⁷³ Isabelle Soraru, « De quelques musiques secrètes : Pascal Quignard et Richard Millet », *L'Esprit créateur*, 47.2 (2007) : 122.

²⁷⁴ Quignard, *Tous les matins du monde* 12.

²⁷⁵ *Ibid.* 12-13.

Bien que les concerts que donnent M. de Sainte Colombe et ses deux filles deviennent très renommés, le musicien répugne à l'invitation du roi d'aller jouer à la cour, préférant se consacrer tout entier à la douleur de son amour perdu, source de son art. Une nuit, pendant qu'il joue *Le Tombeau des Regrets*, le fantôme de sa femme apparaît afin d'écouter la musique déchirante qui l'a fait revenir de la mort.

Peu de temps après, il prend comme élève un certain Marin Marais, âgé de dix-sept ans, qui avait chanté neuf ans à la chantrerie de l'église du roi, mais qui y avait été expulsé pour cause de mue. Pour compenser la perte de sa voix, Marin Marais jure de se consacrer tout entier à l'apprentissage de la viole—ce qui l'amène à la recherche de Monsieur de Sainte Colombe, qu'il voudrait pour professeur.

Pendant un temps, Monsieur de Sainte Colombe lui donne des cours, tout en menant une vie passionnée la nuit, passée à héler par ses compositions le fantôme de sa femme défunte. Vient un jour où il brise la viole de Marin Marais et l'expulse pour s'être « prostitué » à jouer pour le roi. Ce n'est que par l'intermédiaire de Madeleine de Sainte Colombe, devenue son amante et son professeur, que Marais parvient à continuer son apprentissage de la viole. Il s'oppose tant par ses rubans que par ses honneurs à Monsieur de Sainte Colombe, qui s'habille tout en noir et ne joue que pour le deuil de la femme et de la voix perdues. « Quand je tire mon archet, [dit-il], c'est un petit morceau de mon cœur vivant que je déchire²⁷⁶ ». Les compositions de Sainte Colombe : *les Pleurs*, *les Enfers*, *l'Ombre d'Énée* et *la Barque de Charon*, constituent autant de descentes orphiques aux Enfers, entreprises dans le but d'ôter sa femme à la gueule de la mort.

²⁷⁶ Quignard, *Tous les matins du monde* 75.

Devenu Ordinaire de la Chambre du roi à vingt-trois ans, Marin Marais abandonne Madeleine, qui accouche d'un garçon mort-né. Il ne la revoit qu'une fois de plus, quand elle est sur le point de mourir, afin de lui jouer *La Rêveuse*, qu'il avait composée pour elle au début de leur relation. Elle s'étrangle avec les lacets des souliers mondains qu'il lui offre comme cadeau d'adieu.

Hanté par les histoires de Madeleine quant à la beauté de la musique de son père, Marin Marais revient s'accroupir en position fœtale sous la cabane de Sainte Colombe la nuit, dans l'espoir d'entendre « des airs qu'il ignorait alors qu'ils passaient pour les plus beaux du monde²⁷⁷ ». Un soir, quand Monsieur de Sainte Colombe exprime tout bas le désir de transmettre la musique de l'origine à un autre, Marin Marais sort de sa cachette et profite de son unique leçon de musique. Avec son maître, qui attend littéralement le spectre de la mort, ils jouent « pour ceux que le langage a désertés. Pour l'ombre des enfants. Pour les coups de marteaux des cordonniers. Pour les états qui précèdent l'enfance. Quand on était sans souffle. Quand on était sans lumière²⁷⁸ ».

²⁷⁷ Quignard, *Tous les matins du monde* 108.

²⁷⁸ *Ibid.* 114-115.

Conclusion : Le fragment

*La fragmentation est l'âme de l'art*²⁷⁹.

Tous les matins du monde se termine dans la « grotte » de la cabane de Monsieur de Sainte Colombe, les deux protagonistes retrouvant au moyen du rythme de la musique « l'utérus, la mère, l'origine²⁸⁰ ». La scène fait écho à l'essai « Lascaux ou la naissance de l'art » de Bataille, qui « situ[e] la caverne paléolithique à l'origine de toute activité artistique²⁸¹ ». Dans *La fascination du fragmentaire*, Irena Kristeva ajoute que « [l]'art naît dans la grotte—le lieu de rencontre de l'humain et de l'animal, le lieu de l'acquisition du langage, le lieu de l'origine de la religion et du mythe²⁸². »

Pour sa part, Quignard soutient

que les grottes paléolithiques sont des instruments de musique dont les parois ont été décorées.

Elles sont des résonateurs nocturnes qui furent peints d'une façon qui n'était nullement panoramique : on les a peints dans l'invisible. Le choix des parois décorées fut celui de l'écho. Le lieu du double sonore est l'écho : ce sont des chambres à échos²⁸³.

C'est dans cette optique que Gilles Declercq voit la dernière scène de la version cinématographique de *Tous les matins du monde* :

La musique conduit à son terme la *leçon des ténèbres*. L'ultime *ekphrasis* de *Tous les matins du monde* organise de surcroît la scène comme une peinture *coite* dont la chandelle, le rouge du maroquin, la lumière jaune, autant d'indices du style de La Tour, soulignent la convergence des arts—le pictural, le musical et le littéraire—vers une esthétique du sublime et une esthétique de l'austérité²⁸⁴.

²⁷⁹ Quignard, *Les ombres errantes* 62.

²⁸⁰ Irena Kristeva, *La fascination du fragmentaire*. (Paris, L'Harmattan, 2008) 169.

²⁸¹ *Ibid.* 168.

²⁸² *Ibid.* 322.

²⁸³ Quignard, *La haine de la musique* 148-149.

²⁸⁴ Gilles Declercq, « Pascal Quignard, *Declamator Inquietatorque* : un antiquaire fabulateur en modernité », dans *Tradition classique et modernité*, s.d. Alain Michel. (Paris, Académie des Inscriptions et de Belles Lettres, 2002) 191.

Au cœur même de cette esthétique est la fragmentation, représentée souvent par le symbole de la chandelle, qui illumine non seulement la fin de *Tous les matins du monde*, mais aussi celle du *Nom sur le bout de la langue*. Telle toute œuvre d'art— picturale, littéraire ou musicale—« [l]es larmes de la bougie coulent jusqu'à ce que la flamme se consume²⁸⁵ ». Générer dégénère. Créer détruit, à force d'avoir illuminé. Dans *Georges de La Tour*, Quignard illustre ce point, crucial pour la compréhension de sa vision de l'art :

Plus on s'approche du feu, plus on contemple qu'il se résume à la quantité de matière qui vient à manquer dans sa flamme. Ce qui fait la flamme plus brûlante, la braise plus rouge, l'éclat plus lumineux est ce qui devient davantage « rien » en elle. C'est ce qui se précipite pour ne devenir « plus rien » au cœur de la fournaise qui gondole comme une illusion en elle, dans l'air tremblé et translucide de la chaleur. C'est ce « plus rien » qui crie dans le crépitement. C'est ce « plus rien » qui est blanc au cœur des flammes et dont on ne peut approcher le visage sans hurler de douleur. C'est Dieu²⁸⁶.

Dans *Le nom sur le bout de la langue*, il développe cette image autrement :

Dies Domini. Je crois à la lumière de dimanche. « Dies Domini declarabit. » Le Jour fera connaître l'œuvre de chacun; car le Jour doit se révéler dans le feu : « Ignis probabit. » Dans quel feu se définit le Jour du Jugement? Le Jour du Jugement se définit à cela : « Neque meipsum judico. » (Je ne peux pas juger moi-même.) Ce qui résiste, le feu l'affermira de sa force. Ce qui est faible sera consumé. Dieu dit : « C'est mon Jour. Vous ne ferez rien l'espace d'un jour entier. Chaque semaine, vous me réserverez ce jour. Vous resterez à m'attendre sans frayer; vous resterez à m'attendre en étant effrayés; vous resterez à m'attendre en me cherchant; vous resterez à m'attendre en étreignant vos doigts; vous resterez à m'attendre en priant à l'extrême bout de vos lèvres; vous resterez à m'attendre en tremblant de stupeur. Et ce sera votre heure parce que c'est mon Jour. » Chaque jour pour moi est dimanche parce que chaque aube est l'érection de la lumière²⁸⁷.

C'est ainsi que Pascal Quignard brûle toutes ses œuvres, une fois achevées²⁸⁸. Dans une interview avec Chantal Lapeyre-Desmaison, il confesse :

²⁸⁵ Quignard, *Le salon du Wurtemberg* 318.

²⁸⁶ Quignard, *Georges de La Tour* 71.

²⁸⁷ Quignard, *Le nom sur le bout de la langue* 103-104.

Qu'est-ce que la cheminée du petit ermitage à Sens n'a pas vu brûler?
Manuscrits, lettres, photographies, livres, partitions, dessins, articles,
Tout s'y enflamme du jour au lendemain tout à trac. C'est si beau quand
c'est vous qui brûlez. Remy dit à Clovis : *Incende quod adorasti*. Cet
ordre est si étrange. L'évêque dit au premier roi de France : Brûle ce que
tu aimes²⁸⁹.

À l'image de Quignard, Charles Chenogne du *Salon du Wurtemberg* écrit : « Je
pourrais aussi bien écrire des lettres que j'adresserais au feu. Je les lancerais au feu et
le feu les lirait à sa propre lumière en les consumant²⁹⁰ ». Et dans *Pour trouver les
enfes* on lit : « Sous les yeux de sa femme il brûle le livre/qu'il écrivait alors²⁹¹ ».

En effet, « [n]ous ne désirons qu'un éclair qui égare. Nous ne sommes
qu'égarés et des fragments de lueur²⁹² ». Des restes de la bougie, Pascal Quignard
« fait des bouts de textes²⁹³ » qui sont l'image même de son art consumé. Dans *Une
gêne technique à l'égard des fragments*, il les définit ainsi :

Les mots latins de fragmen de fragmentum viennent de frang, briser,
rompre, fracasser, mettre en pièces, en poudre, en miettes, anéantir. En
grec le fragment, c'est le klasma, l'apoklasma, l'apospasma, le morceau
détaché par fracture, l'extrait, quelque chose d'arraché, de tiré violemment.
Le spasmos vient de là : convulsion, attaque nerveuse, qui tire, arrache,
disloque²⁹⁴.

Il s'agit de textes hybrides, mélanges d'aphorismes, d'anecdotes, de faits divers, de
contes et de mythes, éparpillés de citations, de parenthèses, de paradoxes et de jeux de
mots, dont les narrations sont le plus souvent inachevées, pour faire sentir le manque du
jadis. « L'écriture se veut déconcertante : elle rompt l'accord des idées, l'harmonie des

²⁸⁸ Pascal Quignard, propos recueillis dans *À mi-mots*, s.d. Jacques Malaterre. Paris, ARTE
France/MK2TV, 2001.

²⁸⁹ Pascal Quignard, propos recueillis par Chantal Lapeyre-Desmaison dans *Pascal Quignard le solitaire*
32.

²⁹⁰ Quignard, *Le salon du Wurtemberg* 425.

²⁹¹ Quignard, *Pour trouver les enfes* 3.

²⁹² Quignard, *Le salon du Wurtemberg* 413.

²⁹³ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments : Essai sur Jean de La Bruyère*. (Paris,
Éditions Galilée, 2005) 21.

²⁹⁴ *Ibid.* 38-39.

épisodes, la logique du raisonnement, d'une séquence, d'un paragraphe, d'une phrase, d'un mot à l'autre²⁹⁵ ». Quignard décrit ce processus sous forme de recette : « Laisser du secret entre les séquences. Ne pas terminer les phrases, les pensées, les liaisons, les amours. Surtout ne pas terminer les peurs²⁹⁶ ». « Je cherche quelque chose d'imprévisible », dit-il. « Le mulet, issu de l'accouplement d'une jument et d'un âne, est stérile. Le bardot, issu de l'accouplement d'un cheval et d'une ânesse, est stérile. Les naturalistes appellent ces êtres des "hybrides inféconds". Il faudrait écrire des hybrides inféconds²⁹⁷ ».

Pour créer l'art du fragment, Quignard s'inspire, bien sûr, de l'Antiquité, mais japonaise plutôt que romaine. Son style relève d'une part du *zuihitsu*, une littérature ancienne connue pour « sa prédilection pour le bref²⁹⁸ » et qui « présente cette propriété de faire reposer la cohérence de sa forme sur un principe assumé de discontinuité²⁹⁹ ». Il relève, d'autre part, d'« une forme littéraire aristocratique qui serait apparue en France au cours du XVI^e siècle, blessée ou déchirée par les troubles religieux et civils [...]. Forme mondaine tout à la fois anti-pédante, anti-systématique, anti-philosophique et anti-théologique³⁰⁰ » épousée par des penseurs tels Montaigne, Nicole, Pascal, La Rochefoucauld et La Bruyère. En effet, Quignard va jusqu'à prétendre puiser son inspiration pour les fragments dans la préhistoire; « [d]urant près de quatre cent mille ans l'homme se sera attaché plus que tout à la fabrication d'objets tranchants³⁰¹ ».

²⁹⁵ Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables : Jean Échenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. (Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000) 200.

²⁹⁶ Quignard, *Sordidissimes* 191.

²⁹⁷ Quignard, *Petits Traités II*. (Paris, Maeght Éditeur, 1990) 392.

²⁹⁸ Philippe Forest, « Le Japon, Dernier Royaume de Pascal Quignard », dans *La beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise*. (Paris, Éditions Cécile Defaut, 2005) 264.

²⁹⁹ *Ibid.* 263.

³⁰⁰ Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments* 42.

³⁰¹ *Ibid.* 59.

« Cette obsession du fragment n'est [donc] même pas humain³⁰² ». En citant des racines antiques comme la source de son style, Quignard s'oppose violemment aux fragments qui caractérisent certaines œuvres modernes, les traîtant « de faux débris d'antiques³⁰³ », « souvent artificieux³⁰⁴ ».

La raison d'être de son style saccadé et pulsionnel est clair; il s'agit de refléter la thématique de son œuvre. Il existe, chez Quignard, tant sur le plan stylistique que sur le plan thématique, « une insistante tension entre un souvenir et un désir³⁰⁵ », entre *Thanatos et Eros*.

Dans les meilleures pages fragmentaires, on chercherait avec avidité quelque chose qui serait non seulement cassé mais qui aussi serait cassant. Une attaque intense, arrachée au vide et que son intensité aussitôt broie. Sa densité même la replonge dans le néant tout à coup. Son interruption doit bouleverser autant que son apparition a surpris. En ce sens, l'usage doit en être extrêmement circonspect, et rare, à l'instar du cri, qui n'a d'efficace et de terrible puissance que quand rien ne le prépare et quand rien ne le répète³⁰⁶.

L'effet déchirant ainsi produit rappelle à la fois « la propulsion du sperme au-dehors de l'urètre³⁰⁷ » et le rôle de la mort. « Cette saccade, ce rythmos à mi-chemin entre le rêve et le langage, est à mi-chemin entre la vie et la nuit, à mi-chemin entre l'origine et le monde. Le rêve se perçoit à l'entrée et à la sortie du royaume³⁰⁸ ». C'est le tarabust de l'œuvre quignardienne.

D'un côté, le « petit spasme rhétorique³⁰⁹ » du fragment quignardien s'assimile au jet extatique. « Le fascinus, qui s'y incorpore par l'instant, devient son trait

³⁰² Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments* 60.

³⁰³ *Ibid.* 58.

³⁰⁴ *Ibid.* 60.

³⁰⁵ *Ibid.* 46.

³⁰⁶ *Ibid.* 69.

³⁰⁷ Quignard, *Rhétorique spéculative* 146.

³⁰⁸ *Ibid.*, 146-147.

³⁰⁹ Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments* 31.

essentiel³¹⁰ ». Qui plus est, le fragment « fascine en tant que vestige et témoignage d'un monde disparu³¹¹ » :

Schlegel faisait remarquer que comme les œuvres que nous admirions le plus—c'est-à-dire, depuis la Renaissance, les œuvres de l'Antiquité—nous étaient parvenues à l'état de fragments, les œuvres des modernes cherchaient à épouser en naissant cet état, imputant la fascination qu'elles exercent à la fragmentation et estimant que ces morceaux, qui évoquaient des tous indicibles et absents, par le désir qu'ils en laissaient, accroissaient l'émotion.

[...] Fantasma de la beauté et de la plénitude d'un corps auquel aucun marbre ni aucun sculpteur ne sauraient aboutir, et dont le fragment laisse la possibilité, ou l'espérance. Ce bout de chair entrevue ou de prose qui qui s'interrompt ou de forme sonore qui n'est qu'une manière d'incessant da capo fait accroire ce corps inaccessible, un réel qui n'est pas, une présence que l'absence accumule encore, élève, exalte tellement qu'elle la soustrait à notre emprise—une sorte de lumière sans source et de désir qui est plus nu³¹².

C'est ainsi que Quignard conçoit des fragments, qui sont autant d'éclats d'une même idée, « comparables à ces petites flaques d'eau qui sont déposées sur le chemin après l'averse et que la terre n'a pas bues. Chacune d'entre elles reflète tout le ciel, les nuages qui se sont déchirés et qui passent, le soleil qui luit de nouveau. Une grande mare ou tout l'océan n'auraient répété le ciel qu'une fois³¹³ ». « La scène primitive est inévitablement faite de fragments. Elle assemble des séquences rêvées, des morceaux entreperçus, des épiements, des fantasmes, des incompréhensions, des terreurs. De là son énigme, importée par celui qui la rêve³¹⁴ ». Des courts-circuits au jadis, les fragments sidèrent.

Et derrière la sidération se cache toujours la mort. « Le sexe est lié à l'effroi³¹⁵ ». Dans *Vie secrète*, Pascal Quignard constate que « ce qui étalonne le plaisir

³¹⁰ Kristeva 15.

³¹¹ *Ibid.* 34.

³¹² Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments* 52-53.

³¹³ *Ibid.* 56.

³¹⁴ Quignard, *Sordidissimes* 192.

³¹⁵ Quignard, *Le sexe et l'effroi* 84.

est dévoration³¹⁶ » et qu'il n'y a alors « que des fragments de plaisir sexuel, des incorporation fragmentaires : sexe, semence, lèvres, bouts de sein, doigts, excréments, etc.³¹⁷. » Ce sont les sordidissimes. « Les sordes à Romes définissaient les loques de deuil. Les endeuillés romains devenaient intouchables. Même, ils étaient intouchables à leurs propres mains. Ils ne devaient ni se changer ni manger ni se nettoyer les doigts, les dents, le sexe, l'anus. *Sordidi* veut dire répugnants³¹⁸ ». Chez Pascal Quignard, le « caractère un peu ruinforme, dépressif [du fragment fascine aussi]. Il est ce qui s'est effondré et reste comme le vestige d'un deuil. Il est la citation, le reliquat, le talisman, l'abandon, l'ongle, le bout de tunique, l'os, le déchet d'une civilisation trop ancienne ou trop morte³¹⁹ ». Autrement dit, c'est un reste. « Reste qui reste auprès de l'endeuillé comme ce reste qui reste du rêve qu'on n'arrive pas à dire et qui se perd une fois encore alors qu'on s'attache à le traduire avec des mots³²⁰ ». Irena Kristeva y voit « le plongeon dans le « nihil », le saut dans la mort, si merveilleusement présenté par la fresque de la tombe du Plongeur à Paestum³²¹ » qui figure dans tant d'œuvres de Quignard. Pour elle, le fragment, c'est « la dynamique du passage dans l'autre monde, l'aboutissement de la pulsion de mort³²² ».

Cependant, Quignard éprouve *une gêne technique à l'égard du fragment*, qu'il voit comme étant stérile, voire irritant. Il va jusqu'à dire que « la fragmentation est une violence faite ou subie, un cancer qui corrompt l'unité d'un corps, et qui le désagrège comme il désagrège tout l'effort d'attention et de pensée de celui qui cherche à porter

³¹⁶ Quignard, *Vie secrète* 276.

³¹⁷ *Ibid.* 276.

³¹⁸ Quignard, *Sordidissimes* 33.

³¹⁹ Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments* 49.

³²⁰ Quignard, *Sordidissimes* 45.

³²¹ Kristeva 191-192.

³²² *Ibid.* 192.

son regard sur lui³²³ ». Face à l'échec du fragment à représenter stylistiquement le jadis, il se tourne, inévitablement, vers le mythe. D'après Claude Coste, « [g]râce au rêve comme principe de fragmentation et de libre association, le mythe échappe à la tyrannie du récit et se transforme en une sorte de syntagme erratique³²⁴ ». Il est également le mécanisme par excellence de la condensation—la base même du fragment.

Pour Quignard, le mythe ne se donne jamais dans toute son expansion. Donnant lieu à une narration condensée ou trouée, le mythe passe fugitivement dans le texte ou l'étoile d'une poussière de traits énigmatiques et désarticulés. [...]

A la condensation s'ajoute l'émiettement, procédé antithétique par sa méthode, mais identique par ses effets. L'essai chez Quignard se définit comme la forme, presque le réceptacle, capable de recueillir les débris du *muthos*. À la fragmentation de la pensée correspond l'erratisme du mythe : les aventures d'Orphée, d'Ulysse, de Narcisse ne figurent de façon parcellaire, réduites à un seul épisode, à une évocation générale, au pouvoir suggestif d'un nom propre. Ulysse n'est qu'une oreille fascinée par les Sirènes, Narcisse et Orphée ne sont plus qu'un regard tourné vers le passé³²⁵.

Considérons, à titre d'exemple, le passage suivant, tiré du *Sexe et l'effroi* :

Œdipe s'arrache les yeux. Tirésias pour avoir connu les plaisirs des deux sexes est aveuglé. La Gorgone est victime de son reflet dans le miroir que lui tend Persée, miroir comparable à l'eau maternelle que la nymphe Liriopé tend à Narcisse. L'Eros Phanès des Orphiques possède, avec les deux sexes de l'homme et de la femme, deux paires d'yeux. Dionysos enfant, entre sa toupie, son rhombos et ses osselets, tombe dans son miroir (le monde) où il est découpé en morceaux par les Titans. Le miroir de Dionysos est le miroir de Narcisse—qui est aussi le miroir d'Auguste³²⁶.

Dans ce passage, Quignard « adopte le méthode du morcellement du mythe qu'il enrichit en emboîtant l'un dans l'autre des fragments de mythes divers³²⁷ ». D'autres techniques favorisées dans son oeuvre comportent la juxtaposition de plusieurs versions

³²³ Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments* 27.

³²⁴ Coste, « La frontière d'Orphée » 76.

³²⁵ Claude Coste, « Les essais de Pascal Quignard sur la musique », dans *The Modern Essay in French : Movement, Instability, Performance* 41, s.d. Charles Forsdick et Andrew Stafford. (Oxford, Peter Lang, 2006) 206-207.

³²⁶ Quignard, *Le sexe et l'effroi* 281-282.

³²⁷ Kristeva 139.

d'un seul et même mythe, ou de mythes d'un même motif mais provenant de cultures différentes. Par ailleurs, il emploie la technique de répétition de mythes ou de motifs de mythes³²⁸ afin de fragmenter son texte.

Les idées théoriques de Quignard quant au fragment trouvent leur expression la plus heureuse dans ses récits et romans. Tous se fragmentent de façon différente. Dans *Les Escaliers de Chambord*, Édouard cherche à reconstituer le puzzle de sa vie à partir du motif de ses nombreuses amantes. *Le salon du Wurtemberg* a une structure en ricochets, juxtaposant sans cesse la vie d'adulte et la vie d'enfance de son héros, Charles Chenogne. *Le nom sur le bout de la langue* mise sur le genre, sautant du fait divers au conte au traité tout en brodant sur un seul et même thème. Dans *Carus*, c'est la voix narrative qui est fragmentée, figure dédoublée par la présentation de l'œuvre sous forme de journal intime. Dans *Terrasse à Rome* et *La frontière*, les gravures et les azulejos, respectivement, constituent le principe de fragmentation du récit. Dans *Villa Amalia*, il s'agit des partitions d'Anne : « Elle résumait, désornait, taillait, amenuisait, condensait jusqu'à ce qu'elle fût bouleversée par ce qu'elle avait obtenu³²⁹ ». « Elle n'aimait que les œuvres et, dans les œuvres, des morceaux³³⁰ ». Dans *Tous les matins du monde*, il est question des compositions de Monsieur de Sainte Colombe, qui fragmentent le texte en hélant neuf fois le spectre de la mort. *Dernier Royaume*, pour sa part, présente comme principe organisateur la fragmentation du temps. Et *Les Petits Traités* constituent l'explosion en éclats de toute la thématique de l'œuvre quignardienne. Quant aux personnages, « [t]ous en effet sont des sortes de collectionneurs passant leur vie à rassembler des morceaux épars (notes de musique,

³²⁸ Kristeva 138-139.

³²⁹ Pascal Quignard, *Villa Amalia*. (Paris, Éditions Gallimard, 2006) 75.

³³⁰ *Ibid.* 124.

petits jouets, objet précieux, écrits, souvenirs, dessins) pour leur donner sens³³¹ ». « Le plus petit des morceaux est encore le tout. Chaque miette est l'univers et ce dernier est un poil perdu dans les cheveux de la poupée que la main de la femme bréhaigne caresse sur l'étal d'un des marchands de la ruelle³³² ».

Toutefois, c'est dans *Les tablettes de buis d'Aprononia Avitia* que les fragments de Quignard jouent le rôle le plus frappant. « Y voisinent des fragments de récit, qui peuvent relever de l'autobiographie, de la biographie plus ou moins inventée ou de la pure fiction, des fragments d'essais, et des bribes de texte que la disposition paginale incite à dire poétiques [...]»³³³ ». La plupart du livre est consacré aux tablettes de buis d'Aprononia Avitia, patricienne romaine du IV^e siècle de notre ère, qui vit pendant une des périodes les plus mouvementées de l'histoire occidentale. Ses tablettes constituent une collection de listes diverses, dont *Odeurs détestables*, *Choses à faire*, *Bruits effrayants*, *Joies de l'aurore*, *Signes de vieillesse* et *Les orifices du corps*. Et ces listes, qui constituent l'ultime fragmentation, documentent, mine de rien, la perte d'un Empire, la progression du nouveau parti chrétien et la fin de tout un mode de vie. C'est « un livre de deuil », les notes « enregistrant pertes et absences. [...] Tout est rongé de néant, tout se délite et s'éboule, les corps comme le monde³³⁴ ». En documentant ses ébats amoureux sur un fond de monde mourant, en juxtaposant les éléments les plus

³³¹ Christine Bosman Delzons, « Terrasse à Rome de Pascal Quignard : un portrait en éclats, dans *Territoires et terres d'histories : Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui.*, s.d. Sjeff Happermans, Christine Bosman-Delzons, Daniel de Ruyter-Tognotti. (Amsterdam, New York, Rodopi, 2005) 278.

³³² Quignard, *Les Ombres errantes* 71.

³³³ Catherine Soulier, « Des *Tablettes de buis* à la table de cuisine : la note, élément de perturbation générique », dans *Question de genre*, s.d. Catherine Soulier et Renée Ventresque. (Montpellier, Université Paul-Valéry, 2004) 198.

³³⁴ *Ibid.* 212.

nobles et les objets les plus abjects, Aprononia Avitia fait un portrait en éclats d'un Empire en ruines.

Courts-circuits, les fragments. « Courts-circuits, les arts³³⁵ », à la scène primitive comme à la scène ultime. Le manque du jadis, source de tout désir, hante l'œuvre de Pascal Quignard, qui puise son énergie créatrice dans la ressuscitation des fantômes du perdu. Face à l'incapacité de l'amour d'assouvir ce désir, l'homme se tourne vers le pouvoir créateur des arts pour récupérer ce qui est « égaré comme la goutte d'eau dans la nappe immense de la mer³³⁶ ». La peinture essaie sans succès de reproduire la scène manquante par la *mimesis*. L'écriture s'efforce en vain de raconter l'irracontable. La musique plonge dans les eaux de la pré-enfance pour se noyer dans l'écho de la voix de la mère et pour se rythmer au tarabust de l'origine. Dans une hiérarchie présentée de façon presque hégélienne, les arts cherchent par saccades à illuminer le monde de l'éclat de la lumière du Premier royaume.

Les actes brûlent. Les sexes brûlent. Tout est en feu, tout est désir.
Tout est soif de l'ersatz et de la mort qui en lui attire. Tout est servilité
et sommeil. La conscience des hommes peut être comparée à la flamme
d'une lampe allumée dans la nuit. Cette flamme peut être mouchée³³⁷.

Car la sidération pétrifie. Le *fascinus* détruit. À son image, l'œuvre de Pascal Quignard représente l'extase et l'agonie du Dernier royaume. « Comme un diamant sort de sa gangue l'anecdote, le conte, la parabole, le cas psychiatrique, dans leur morcellement, dans leur détachement, présentent une beauté de découpe³³⁸ ». Ce sont les vestiges du jadis, dont Pascal Quignard offre « le portrait en éclats », chaque livre servant de

³³⁵ Quignard, *Les paradisiaques* 243.

³³⁶ Quignard, *Les Ombres errantes* 71.

³³⁷ *Ibid.* 73.

³³⁸ Quignard, *Sordidissimes* 190.

fragment d'un ensemble qu'il convient de lire comme un tout³³⁹. « Mon corps sera un petit ouvrage fragmentaire que le souffle lira en le quittant » dit Quignard. « L'ombre conservera un souvenir de mes songes et elle s'étirera³⁴⁰ ».

Entre les images et le néant il y a un précipice. Il n'y a qu'une passerelle qui permet de le franchir. Le chevalier silencieux Lancelot s'avance sur le pont de l'épée. Elle est si périlleuse que peu s'y risquent et personne ne peut dire si quiconque l'a jamais franchie (puisque aucun rêveur n'est derrière ce rêve, c'est-à-dire puisque aucun dieu ne garde la passerelle branlante au-dessus de l'abîme).

Il dénude ses mains et la saisit toute nue.
C'est l'art³⁴¹.

³³⁹ Bosman Delzons 286-287.

³⁴⁰ Quignard, *Les ombres errantes* 186.

³⁴¹ *Ibid.* 73.

Bibliographie

Sources primaires

- Quignard, Pascal.
- . *Boutès*. Paris, Éditions Galilée, 2008.
 - . *Carus*. Paris, Éditions Gallimard, 1979.
 - . « La déprogrammation de la littérature. Entretien avec Pascal Quignard. » *Le Débat* 54 (mars-avril 1989) : 77-88.
 - . *Les ombres errantes :: Dernier royaume I*. Paris, Éditions Grasset, 2002.
 - . *Sur le jadis : Dernier royaume II*. Paris, Éditions Grasset, 2002.
 - . *Abîmes : Dernier royaume III*. Paris, Éditions Grasset, 2002.
 - . *Les Paradisiaques : Dernier royaume IV*. Paris, Éditions Grasset, 2005.
 - . *Les Sordidissimes : Dernier royaume V*. Paris, Éditions Grasset, 2005.
 - . *L'Enfant au visage couleur de la mort*. Paris, Éditions Galilée, 2006.
 - . *Les escaliers de Chambord*. Paris, Éditions Gallimard, 1989.
 - . *La frontière*. Paris, Éditions Chandeigne & Quetzal Editores, 1992.
 - . *Georges de La Tour*. Paris, Éditions Galilée, 2005.
 - . *La haine de la musique*. Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1996.
 - . *La leçon de musique*. Paris, Hachette, 1987.
 - . *Le Lecteur*. Paris, Éditions Gallimard, 1976.
 - . *La nuit sexuelle*. Paris, Flammarion, 2007.
 - . *Le nom sur le bout de la langue*. Paris, P.O.L., 1993.
 - . « La voix perdue. » dans *Pascal Quignard : La mise au silence.*, s.d. Adriano Marchetti. Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2000.
 - . Interview personnelle. le 10 janvier 2002.
 - . *Petits traités I*. Paris, Maeght Éditeur, 1990.
 - . *Petits traité II*. Paris, Maeght Éditeur, 1990.
 - . *Pour trouver les enfers*. Paris, Éditions Galilée, 2005.
 - . *Requiem*. Paris, Éditions Galilée, 2006.
 - . *Rhétorique spéculative*. Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1995.
 - . « La théorie des six sexes. Entretien avec Pascal Quignard. » *Livres Hebdo* 702 (le 21 septembre 2007) : 66.
 - . *Le salon du Wurtemberg*. Paris, Éditions Gallimard, 1986.
 - . *Le sexe et l'effroi*. Paris, Éditions Gallimard, 1994.
 - . *Terrasse à Rome*. Paris, Éditions Gallimard, 2000.
 - . *Tondo*. Paris, Flammarion, 2002.
 - . *Tous les matins du monde*. Paris, Éditions Gallimard, 1991.
 - . *Une gêne technique à l'égard des fragments : Essai sur Jean de la Bruyère*. Paris, Éditions Galilée, 2005.
 - . « Le latin » dans *Vie et mort des langues*, réalisée par Paul Zaidermann. Paris, Bibliothèque Centre Pompidou, 1998.
 - . *Vie secrète*. Paris, Éditions Gallimard, 1998.
 - . *Villa Amalia*. Paris, Éditions Gallimard, 2006.

Sources secondaires

- Alvares, Cristina. « Désappropriation subjective, réel et écriture dans *Le nom sur le bout de la langue* de Pascal Quignard » dans *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*. s.d. Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. 263-271.
- . « Photographie et écriture. La représentation en question », *Ariane* 17 (2001-2002) : 255-271.
- Arnaud, Claude. « Quignard tel qu'en lui-même... » *Commentaire* 71 (automne 1995) : 693-695.
- Baude, Jeannine. « *Le Salon du Wurtemberg*. » *Sud* XVII.71-72 (1987) : 313-315.
- Bayle, Thierry. « Les "Essais" de Quignard. » *Magazine littéraire* 357 (septembre 1997) : 92.
- Bedrane, Sabrinelle. « Nouvelle et récit aujourd'hui : les « nouvelles nouvelles » (?) de l'extrême contemporain » dans *Frontières de la Nouvelle de la langue française : Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*. s.d. Catherine Douzou et Lise Gauvin. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006. 113-128.
- Bem, Jeanne. « La nuit des temps : rite et roman chez Pascal Quignard » dans *Littérature et ethnologie*, Freiburg/Br., Jurt, 2003. 77-87.
- Berquin, François. *Pascal Quignard : Le Salon du Wurtemberg et Villa Amalia*. Numéro spécial de *Roman 20-50 : Revue d'étude de roman du XX^e siècle* 44, (décembre 2007) : 7-114.
- Blanckeman, Bruno. *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- . « À propos de Pascal Quignard. » *Actes du colloque de Calaceite Fondation Noesis, 6-13 juillet 1996*. Caen, lettres modernes minard, 1999. 83-97.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris, Éditions Gallimard, 1955.
- Bonnefis, Philippe. *Pascal Quignard: Son nom seul*. Paris, Éditions Galilée, 2001.
- Bonnefis, Philippe et Dolorès Lyotard, s.d. *Pascal Quignard, figures d'un lettré*. Paris, Éditions Galilée, 2005.
- Bosman-Delzons, Christine. « *Terrasse à Rome* de Pascal Quignard : un portrait en éclats » dans *Territoires et terres d'histoires : Perspectives, horizons, jardins, secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*. Amsterdam, New York : Rodopi, 2005. 273-288.

- - -. « Pascal Quignard, un passeur de vie. » *Rapports-Het Franse Boek* 68 (1998) : 156-165.
- Bosquet, Alain. « Pascal Quignard ou le règne des objets : *Les Escaliers de Chambord*. », *Magazine littéraire* 269 (septembre 1986) : 76-77.
- Boué, Rachel. *L'éloquence du silence : Celan, Sarraute, Duras, Quignard...* Paris, L'Harmattan, 2009.
- Bricco, Elisa. « L'art comme déclencheur de fiction chez : Sylvie Germain, Pierre Michon, Pascal Quignard » dans *Art et Littérature : Regards sur les auteurs contemporains*. s.d. Daniela Fabiani et Claude Herly. Paris, L'Harmattan, 2006. 155-168.
- Brincourt, André. « Pascal Quignard : l'apprentissage de la viole. » *Le Figaro littéraire* le 25 novembre 1991, 4.
- Broda, Martine. « La passion selon Quignard. » *Critique* 611 (1998) : 163-171.
- Busnel, François. « Les pensées de Pascal. » *Lire* 332 (février 2005) : 66.
- Buss, Robin. « Life with a hole in it : *Les Escaliers de Chambord* », *The Times Literary Supplement* 4525, 22 December 1989, 1422.
- Charney, Hanna. « Les silences de la voix : De Quignard à des Forêts. » *L'Esprit Créateur* XXXIV.3 (Fall 1994) : 35-41.
- Chaudier, Stéphane. « Les "narrats" de Quignard » dans *Frontières de la Nouvelle de la langue française : Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*. s.d. Catherine Douzou et Lise Gauvin. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006. 45-55.
- Chazaud, Olivier. « La naissance de la théorie : remarques sur *Le nom sur le bout de la langue* de Pascal Quignard. » *Actes du Colloque des 13, 14 et 15 septembre 2001*. s.d. Laurence Kohn-Pireaux et Dominique Denès. Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2004. 151-163.
- - -. « "Le désir d'être Homère" : Quignard, Albucius et la question du tiers » dans *Écriture de soi lecture de l'autre*, s.d. Jacques Poirier. Dijon, Centre de Recherches Le Texte et l'Édition, 2004. 143-151.
- Clerval, Alain. « Pascal Quignard : De la terreur sexuelle à l'effroi de l'œuvre au noir. » *La Nouvelle Revue française* 556 (janvier 2001), 266-273.
- - -. « Rive gauche. » *La Quinzaine littéraire* 322 (1^{er} avril 1980) : 9-10.
- - -. « Les Tablettes de buis d'Apronia Avitia. » *La Nouvelle Revue Française* 377 (juin 1984) 100-101.
- - -. « Pascal Quignard : De la terreur sexuelle à l'effroi de l'œuvre au noir. » *La Nouvelle Revue Française* 556 (janvier 2001) : 266-273.

- Combescot, Pierre. « Pascal Quignard : le fantôme de la nrf? » *Nouvelle Littéraire*, 2723 (février 1980) : 28.
- - -. « Une patricienne au bord du néant : *Les Tablettes du buis d'Apronemia Avitia*. » *Magazine littéraire*. 207 (mai 1984) : 78.
- Corneau, Alain, dir. *Tous les matins du monde*. Film par Film, Paravision International, 1991.
- Coste, Claude. « La frontière d'Orphée. » *Pascal Quignard*, Numéro spécial de *Revue des sciences humaines* 260. s.d. Dolorès Lyotard (octobre-décembre 2000) : 75-100.
- - -. « Les essais de Pascal Quignard sur la musique » dans *The Modern Essay in French: Movement, Instability, Performance* 41. s.d. Charles Forsdick et Andrew Stafford. Oxford, Peter Lang, 2006. 197-218.
- - - « *Le nom sur le bout de la langue* ou le voyage en reflet » dans *Le voyage est au bout de la page*. s.d. Anne Le Feuvre-Vivier et Claude Leroy. Paris, Université de Paris X, 2001. 235-248.
- Côté, Paul Raymond. « Pascal Quignard : *Vie Secrète*. » *The French Review* 73.2 (December 1999): 385-386.
- Cournot, Michel. « Le Moulin fantôme . », *Le Nouvel Observateur* 605, le lundi 14 juin 1976, 7071.
- Coyault-Dublanchet, Sylviane. « Sous prétexte de biographie : *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard. » dans *Des récits poétiques contemporains*. s.d. Sylviane Coyault. Clermont-Ferrand, l'Université Blaise Pascal, 1996. 183-196.
- Crépu, Michel. « Journal littéraire. » *La Revue des deux mondes* 10-11 (octobre-novembre 2002) : 161-166.
- Dambre, Marc. « Une anti-tragédie : *Carus*. » *Magazine littéraire* 158 (mars 1980) : 39-40.
- Declercq, Gilles. « Le Retrait de la langue : Rhétorique de l'ineffable dans l'œuvre de Pascal Quignard » dans *Inventaire, lecture, invention*. s.d. J. Martel et R. Melançon. Montréal, Université de Montréal, 1999. 373-384.
- - -. « Pascal Quignard, « *Declamator Inquietatorque* : un antiquaire fabulateur en modernité » dans *Tradition classique et modernité*. s.d. Alain Michel. Paris, Académie des Inscriptions et de Belles Lettres, 2002. 171-192.
- - -. « Roman, fable, déclamation : L'invention dans l'œuvre de Pascal Quignard. » *La Romanesque* (2004) : 233-254.
- Delannoï, Gil et Christophe Simon. « *La Leçon de musique*. » *Esprit* 138 (mai 1988) : 119-120.

- Demanze, Laurent. « Cuisine et Clinique. » *Pascal Quignard : Le Salon du Wurtemberg et Villa Amalia*. Numéro spécial de *Roman 20-50 : Revue d'étude de roman du XX^e siècle* 44, (décembre 2007) : 29-38.
- Deschodt, Éric. « En ordre dispersé : *Le Salon du Wurtemberg*. » *Le spectacle du monde* 296 (novembre 1986) : 82-83.
- Devienne, Denys. « Pascal Quignard : *Dernier Royaume*, tomes IV et V : “*Les Paradisiaques; Sordidissimes*. *Europe* LXXXIII.914-915 (juin-juillet 2005) : 342-344
- Donadille, Christian. « Pascal Quignard ou le Jansénisme de l'écriture. » *Europe* 851 (mars 2000), 213-223.
- Dop-Miller, Catherine. « Les récits “latins” de Pascal Quignard. », *Regards sur la France des années 1980* 166 (1995) : 169-178.
- Duault, Alain. « De l'intimité d'une Romaine : *Les Tablettes du buis d'Apronia Avitia*. » *Les Nouvelles* 2926 (le 12 avril 1984) : 48-49.
- Durand-Bogaert, Fabienne et Yves Hersant, s.d. *Pascal Quignard*. Numéro spécial de *Critique : Revue générale des publications françaises et étrangères*. (juin-juillet 2007) : 721-722.
- Étienne, Marie. « La métamorphose nécessaire : *La leçon de musique*. » *La Quinzaine littéraire* 496 (du 1^{er} au 15 novembre 1987) : 13.
- Fahren, Simon. « *Tous les matins du monde*. » *La Nouvelle Revue Française* 471 (avril 1992) : 115-120.
- - -. « De l'autre bord. “À propos de Pascal Quignard” : *Dernier Royaume*. » *Le Nouveau recueil* 66 (mars-mai 2003) : 145-154.
- Farge, Arlette. « Des sons qui jamais ne connaîtront de mur : *La leçon de musique*. », *Critique* XLIII.487 (décembre 1987) : 1091-1092.
- Fauconnier, Bernard. « Pascal Quignard en son royaume. » *Magazine littéraire* 438 (janvier 2005) 70-71.
- Fisette, Jean. « Faire parler la musique... À propos de *Tous les matins du monde*. », *Protée* XXV (automne 1997) : 85-97.
- Forest, Philippe. « Le Japon, Dernier Royaume de Pascal Quignard » dans *La beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise*. Paris, Éditions Cécile Defaut, 2005. 253-275.

- Forni, Jacqueline. « D'excellents portraits : *Le Salon du Wurtemberg*. » *La Quinzaine littéraire* 470 (du 16 au 30 septembre 1986) : 8-9.
- Frodon, Jean-Michel. « *Villa Amalia* de Benoît Jacquot : Le grand arbre de la réduction. » *Cahiers du Cinéma* 644 (avril 2009) : 16-18.
- Gauthier, Patricia. « La peinture, la mort : Fiction et tentatives de la fiction chez Pascal Quignard. » *La Licorne* 35 (1995) : 211-221.
- Godard, Roger. « Pascal Quignard : *Terrasse à Rome* » dans *Itinéraires du roman contemporain*. Paris, Armand Colin Éditeur, 2006. 183-197.
- Gorrillot, Bénédicte. « Le latin de Pascal Quignard » dans *Pascal Quignard : figures d'un lettré*. s.d. Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard. Paris, Éditions Galilée, 2005. 206.
- - -. « L'auteur Pascal Quignard. » *Contemporary French and Francophone Studies* II.1 (January 2007): 119-136.
- Gunn, Dan. « Write, memory: *Le Salon du Wurtemberg*. », *The Times Literary Supplement* 4377, 20 février 1987, 196.
- Guyon, André. « Vers le matin du monde : *Albucius*, de Pascal Quignard. », *Cahiers du Cerf* XX.9 (1994) 70-82.
- Haghebaert, Élisabeth. « À bâtons rompus, de la Bruyère et du fragment. Pascal Quignard : *Une gêne technique à l'égard des fragments*. » *Urgences* 29 (1990) : 108-110.
- Hartwig, Susanne. « Das Anwesende und das Abwesende : Pascal Quignard; *Terrasse à Rome* » dans *Europäische Romane der Postmoderne*. s.d. Anselm Maler. Frankfurt-am-Main, Peter Lang, 2004. 53-71.
- Hersant, Yves. « Le latin sur le bout de la langue » dans *Pascal Quignard*, numéro spécial de *Critique : Revue générale des publications françaises et étrangères* LXIII.721-722 (juin-juillet 2007) : 453-460.
- Heurle, Adma d'. « Pascal Quignard : *Terrasse à Rome*. » *World Literature Today* 75.2 (Spring 2001): 355-356.
- Jones, David Houston. « Pascal Quignard: *Les Ombres errantes*. », *World Literature Today*, LXXVII.2 (July-September 2003) 122-123.
- Jourdain, Loïc, dir. *Histoires d'écrivains, Pascal Quignard*. Paris, ARTE France/MK2TV, 2001.

- Kadri, Gharib. « La psychanalyse à l'épreuve de la *Rhétorique spéculative*. » *Littérature et Nation* 30.2 (2005) : 241-257.
- Kolb, Katherine. « Music and the Feminine in Pascal Quignard. » *L'Esprit Créateur* 47.2 (Summer 2007) : 101-113.
- Kristeva, Irena. *La fascination du fragmentaire*. Paris, L'Harmattan, 2008.
- La Genardière, Philippe de. « Les jeux de la fiction : *Les Tablettes de buis d'Apronesia Avitia*. » *La Quinzaine littéraire* 414 (1^{er} avril) : 7-8.
- Lalvée-Laurent, Brigitte. « Pascal Quignard et les fantasmes d'Albucius », *Critique XLVII.527* (avril 1991) 276-297.
- Landel, Vincent. « Esthétique du fragment : *Rhétorique spéculative*. » *Magazine littéraire* 329 (fév. 1995) : 77-78.
- . « La toile de Pascal Quignard. » *Magazine littéraire* 451 (mars 2006) : 70.
- . « Le passé récompensé : *Le Salon du Wurtemberg*. » *Magazine littéraire* 233 (septembre 1986) : 56-58.
- . « Quignard : l'adieu au monde. » *Magazine littéraire* 362 (février 1998) : 69.
- . « Quignard : leçons de ténèbres. » *Magazine littéraire* 311 (juin 1993) : 68-70.
- . « Quignard : une faim de silence. » *Magazine littéraire* 339 (janvier 1996) 66-67.
- Lapeyre-Desmaison, Chantal. *Mémoires de l'origine: Essai sur Pascal Quignard*. Paris, Éditions Galilée, 2006.
- . *Pascal Quignard le solitaire*. Paris, Les Flohic éditeurs, 2001.
- . « Pascal Quignard : une poétique de l'agalma » dans *Pascal Quignard ou le Noyau incommunicable*, Numéro spécial d'*Études françaises* 40, 2. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, (2004) : 39-53.
- . « Terreur de la langue, langue de la terreur dans *Carus* et *Le salon du Wurtemberg* de Pascal Quignard », dans *L'écrivain et sa langue : romans d'amour de Marcel Proust à Richard Millet*. s.d. Sylviane Coyault. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2005. 109-121.
- . « En haine de la bibliothèque (sur Pascal Quignard) » dans *Écrire la bibliothèque aujourd'hui*. s.d. Marie-Odile André et Sylvie Ducas. Paris, Électre, 2007. 109-116.
- Laporte, Nadine. « Du visible à l'indicible : Le sexe et l'effroi, Pascal Quignard » dans *Limites du langage : indicible ou silence d'histoire littéraire*. s.d. Aline Mura-Brunel et Karl Cogard. Pau : l'Université de Pau, 2002. 357-363.
- Lascault, Gilbert. « Ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe et que vous ne saurez jamais. » *La quinzaine littéraire* 648 (du 1^{er} au 15 juin 1994) : 17-18.
- Lepape, Pierre. « Les métaphores de Pascal Quignard. », *Magazine littéraire* 447 (novembre 2005) : 78-79.

- Longre, Jean-Pierre. « “Les oreilles n’ont pas de paupières”. Quelques interrogations sur *La haine de la musique* de Pascal Quignard. » *Littérature et musique : Actes du colloque international des 13 et 14 mai 2004*. Lyon, Université Jean Moulin, 2004. 161-168.
- Lyotard, Dolorès, s.d. *Pascal Quignard*. Numéro spécial de la *Revue des sciences humaines* 260.4 (2000) : 7-256.
- - -. « Pascal Quignard. Le nom de Guenièvre. » *Cruauté de l’intime* (2004), 233-276.
- Malaterre, Jacques, dir. *À mi-mots*. Paris, ARTE France/MK2TV, 2001.
- Malosse, Pierre-Louis. « Pascal Quignard : Rhétorique spéculative. » *Rhetorica* 17.2 (spring 1999) 227-233.
- Marchetti, Adriano, s.d. *Pascal Quignard: La mise au silence*. Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2000.
- Marcoin, Francis. « Écrire pour l’an 1640. » *Revue des Sciences humaines* 260.4 (2000) : 101-115.
- Margantin, Laurent. « Pascal Quignard : ultime nostalgie. » *Nuit blanche* 91 (été 2003) 6-9.
- Martinoir, Francine de. « Les “petits traités” de Pascal Quignard. », *La Quinzaine littéraire* 563 (du 1^{er} au 15 octobre 1990) : 12-13.
- - -. « Carus. » *SUD Revue littéraire* 32133 (1980) 209-211.
- Mertens, Pierre. « À propos de *Le Salon du Wurtemberg* de Pascal Quignard--L’amitié, le temps. » *Lendemain* XII.46 (1987) 129-131.
- Meuret, Isabelle. « L’anorexie—ou l’anachorèse—est-elle un corollaire à l’œuvre de Pascal Quignard? » dans *L’anorexie créatrice*. Paris, Klincksieck, 2006. 94-97.
- Miguet-Ollagnier, Marie. « Quignard s’ecret. » *Travaux de Littérature* X III (2000) : 319-335.
- Millet, Richard. « Notes sur Pascal Quignard. », *Critique* XXXIII 365 (octobre 1977) : 1037-1043.
- - -. « Le Salon du Wurtemberg. » *La Nouvelle Revue française* 407 (1^{er} décembre 1986) : 91-93
- Mimoso-Ruiz, Duarte : De l’interdit politique à l’Eros pervers. « La frontière » de Quignard. » dans *Littérature et interdits*. s.d. Jacques Dugast et François Mouret. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1998. 315-321.

- Montfrans, Manet van. « Mue, musique et mutisme dans l'œuvre de Pascal Quignard. » *Rapports-Het Franse Boek* LXXI.1 (2001) : 45-53.
- Morin, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Éditions Gonthier, 1965 [1958].
- Mura, Aline. « L'amenuisement de la parole dans les récits de Pascal Quignard » dans *Le roman français d'une fin de siècle à l'autre*. s.d. Aleksander Ablamowicz. Katakawice, Wydaunctwo Uniwersytetu Slaskiego, 1998. 166-176.
- Nee, Patrick. « Du mélancolique dans les "Vies imaginaires" (sur Pascal Quignard) » dans *Otrante : art et littérature fantastiques*. Paris, Éditions Kimé, 2004. 167-197.
- Pautrot, Jean-Louis. « De *La leçon de musique* à *La haine de la musique* : le structuralisme et le postmoderne : *French Forum* XXII.3 (septembre 1997) : 343-358.
- - -. « La voix narrative chez Pascal Quignard : de l'oracle à la fraternité » dans *French Prose in 2000*. s.d. Michael Bishop et Christopher Elson. Amsterdam, New York, Rodopi, 2001. 173-181.
- - -. « Lapeyre-Desmaison, Chantal. *Mémoires de l'origine* : un essai sur Pascal Quignard. » CR *The French Review* 76.2 (December 2002) : 409-410.
- - -. « Pascal Quignard et la pensée mythique. » *The French Review* 76.4 (March 2003) : 752-764.
- - -. *Pascal Quignard ou le fond du monde*. Amsterdam, New York, Rodopi, 2007. s.d. Pautrot, Jean-Louis, et Christian Allègre. *Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable*. Numéro spécial d'*Études françaises* 40.2 (2004) : 5-97.
- Pécheur, Jacques. « *Tous les matins du monde* : Éloge de la création. » *Le Français dans le monde* 246 (janvier 1992) : 14-15.
- - -. « Des mots en fuites. » *Le Français dans le monde* 258 (juillet 1993) 16-17.
- - -. « Vie secrète. » *Le Français dans le monde* 297 (mai-juin 1998) : 20-21.
- Pérez, Claude-Pierre. « Pascal Quignard : Le sexe et l'effroi. » *Le nouveau roman français* 503 (déc. 1994) : 101-103.
- - -. « Imaginer le temps : Pascal Quignard. » *Temps et roman : Colloque international et pluridisciplinaire organisé par le CREL, du 23 au 25 mars 2006*. Paris, Orizons, chez L'Harmattan, 2007. 349-360.
- Picard, François. « "Pascal Quignard—La mise au silence". » *Francofonia* XXI.41 (Autumno 2001) : 181-184.
- Piel, Jean. « Les humeurs d'une patricienne dans Rome ravagée. » *Critique* XI.450, (novembre 1984) : 939-940.
- - -. « Pascal Quignard : Un foisonnement d'images. » *Critique* XLII.474 (novembre 1986) : 1086-1091.

- Plouvier, Paule. « Le sujet aphoristique : A propos de Quignard » dans *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique*. s.d. Pierre Piret. Paris, L'Harmattan, 2007. 75-85.
- Postel, Alexandre. « Pascal Quignard à la Villa Gillet. *Bulletin des Bibliothèques de France* 48.1 (2003) : 118.
- Quinsat, Gilles. « Pascal Quignard ou l'ironie de la pensée. » *Critique* XXXVI.397-398 (juin-juillet 1980) : 571-579.
- Rabaté, Dominique. *Pascal Quignard : Étude de l'œuvre*. Paris, Éditions Bordas, 2008.
- - -. « Mélancolie du roman : La fiction dans l'œuvre de Pascal Quignard. » *Écritures Contemporaines 1*. s.d. Dominique Viart, dans *La revue des lettres modernes*, Paris, Caen, lettres modernes minard, 1998. 29-45.
- - -. *Le Chaudron fêlé: Écarts de la littérature*. Paris, Librairie José Corti, 2006.
- Réda, Jacques. « La Leçon de musique. » *La Nouvelle Revue Française* 419 (1^{er} décembre 1987) : 75-76.
- Rey Mimoso-Ruiz, Bernadette. « Dans l'entre-deux : L'imposture comme fiction : P.P. Pasolini *Petrolio*, P. Quignard *Les tablettes de buis d'Apronemia Avitia*. » *Figures de l'hétérogène : Actes du XXVIIe congrès de la Société française de littérature générale et comparée*. s.d. Michel Collomb. Montpellier, l'Université Paul Valéry, 1998. 45-56.
- Reynaud, Benoît, « Des ires honnies », dans *Ironies entre dualité et duplicité*. s.d. Joëlle Gardes Tamire, Christine Marcandier et Vincent Vivès. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2007. 229-240.
- Richard, Jean-Pierre. « Sensation, dépression, écriture. » *Poétique* XVIII (février 1987) : 357-374.
- Rioux, Jean-Louis. « Pascal Quignard ou la poésie prouvée son impossibilité même. », *U.F.R. Bulletin* 36 (1986) : 145-158.
- Roudault, Jean. « *Les Escaliers de Chambord*. » *La Nouvelle Revue Française* 446, (mars 1990) : 110-113.
- Rougé, Pascal. « Littérature. » *Revue des sciences humaines* 264 (octobre-décembre 2001) 241-243.
- Roy, Claude. « *Carus*. » *La Nouvelle Revue Française* 327 (1^{er} avril 1980) : 112-114.
- Salgas, Pierre. « Écrire n'est pas un choix, mais un symptôme : Enquête. » *La Quinzaine littéraire* 565 (du 1^{er} au 15 novembre, 1990) : 17-19.

- Samoyault, Tiphaine. « Fragments d'infini. » *La Quinzaine littéraire* 839 (1^{er} octobre 2002) : 5.
- - -. « L'image qui manque. » *La Quinzaine littéraire* 957 (du 16 au 30 novembre 2007) : 14.
- Sautel, Nadine. « Quignard, petits tableaux. » *Magazine littéraire* 385 (mars 2000) : 69.
- - -. « Pascal Quignard, : La nostalgie du perdu. » *Magazine littéraire* 412 (septembre 2002) : 98-103.
- Siganos, André. « Le désir du mythe et le silence d'Orphée » dans *Mythes et Littérature, I : Le Désir. Recherches comparatistes, Colloque des 30 et 31 janvier 1998*. s.d. Camille Dumoulié. *Littérales* 24 (Printemps 1999) : 77-89.
- Snauwaert, Maïté. « Au bout de la langue : le nom retrouvé. » *Le mot juste : des mots à l'essai aux mots à l'œuvre*. s.d. Johan Faerber. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006. 133-145.
- Soraru, Isabelle. « Moulins à musique : Ritournelle et art de la mémoire dans *Le salon du Wurtemberg* » dans *Pascal Quignard : Le Salon du Wurtemberg et Villa Amalia*. Numéro spécial de *Roman 20-50 : Revue d'étude de roman du XX^e siècle* 44, (décembre 2007) : 51-62.
- - -. « De quelques musiques secrètes: Pascal Quignard et Richard Millet.» *L'Esprit Créateur* 47.2 (2007) : 115-126.
- Soulier, Catherine. « Pascal Quignard « dans l'ombre de l'histoire » », dans *Le procès de l'Histoire au XXe siècle*. s.d. Renée Ventresque. Montpellier, Université Paul-Valéry, 2006. 203-230.
- - -. « Des *Tablettes de buis* à la table de cuisine : la note, élément de perturbation générique » dans *Question de genre*. s.d. Catherine Soulier et Renée Ventresque. Montpellier : Université Paul-Valéry, 2004. 197-219.
- Taussig, Sylvie. « Pascal Quignard : *Terrasse à Rome*. » *Le Nouveau recueil* 57 (décembre 2000-février 2001) : 186-188.
- Taylor, John. « *Albucius*. » *The Review of Contemporary Fiction* XI.7 (spring 1991) 337-338.
- - -. « *Le Salon du Wurtemberg*. » *The International Fiction Review* 14.1 (hiver 1987): 53-54.
- Theircy, Anne et Belksis, Martin. « Entretien. » *Scherzo* 9 (octobre 1999) : 5-6.
- Touidoire-Surlapierre, Frédérique. « "Le cri et la voix" : poétique de l'inouï chez Pascal Quignard. » *Œuvres et critiques* XXXI.1 (2006) : 131-146.

- Vaquin, Agnès. « Le non-dit de chacun. » *La Quinzaine littéraire* 73 2 (1^{er} février 1998) : 11..
- - -. « Le temps d'une brève rencontre. » *La Quinzaine littéraire* 623 (1^{er} mai 1993) : 6-7.
- - -. « Paiement d'une dette à l'égard de l'enfance : *Les Escaliers de Chambord*. », *La Quinzaine littéraire* 540 (du 1^{er} au 15 octobre 1989) : 10-11.
- - -. « Rhéteurs, sophistes, rhétoriciens .» *La Quinzaine littéraire* 662 (16 janvier 1995) : 19.
- Winkleman, Mark Leslie. « Pascal Quignard : L'identité de l'écriture. » Thèse University of Illinois, 1996. *DAI* LVII (1996): 1613-1614A.
- Wybrands, Francis. « Hors partage. En marge de *Vie Secrète*, de Pascal Quignard. » *Études* CCCXCV (juillet-décembre 2001) : 653-660.
- - -. « Leçons de ténèbres. », *Études* CCCXCVIII (janvier-juin 2003) : 117-119.
- - -. « Un trouble au pays de l'écriture. Les *Petits traités* de Pascal Quignard. » *Études* CCCLXXXVI (janvier-juin 1997) : 91-94.
- Wyss, André. « Harmonie, dysharmonie. Aspects du rapport de Pascal Quignard à la musique. » *Quarto* 17 (novembre 2002) : 24-30.