



HAL
open science

La quête du Jadis dans "Dernier royaume" de Pascal Quignard : la question du détour

Mohamed Amine Kacem

► **To cite this version:**

Mohamed Amine Kacem. La quête du Jadis dans "Dernier royaume" de Pascal Quignard : la question du détour. Littératures. Université Clermont Auvergne; Université de Sfax (Tunisie), 2022. Français. NNT : 2022UCFAL006 . tel-04679197

HAL Id: tel-04679197

<https://theses.hal.science/tel-04679197>

Submitted on 27 Aug 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



LARIDIAME
Laboratoire de Recherche Interdisciplinaire en
Discours, Art, Musique et Économie



UCA
UNIVERSITÉ
Clermont
Auvergne

Centre
de Recherches sur
les Littératures
et la Sociopoétique
Clermont / Ferrand
CELIS



Université de Sfax
Faculté de Lettres et des Sciences Humaines
École Doctorale en Lettres, Arts et Humanités
(EDLAH : ED08FLSHS01)
Laboratoire de Recherche Interdisciplinaire en
Discours, Art, Musique et Économie
(LARIDIAME, LR18ES23)

Université Clermont Auvergne
U.F.R, Lettres, Cultures et Sciences Humaines
École Doctorale des Lettres, Sciences Humaines
et Sociales
Centre de Recherches sur les Littératures et la
Sociopoétique (CELIS, EA 4280/UCA)

Thèse en cotutelle internationale

Présentée en vue de l'obtention du

Doctorat d'Université

Université de soutenance : Clermont Auvergne

École doctorale : École Doctorale des Lettres, Sciences Humaines et Sociales (ED-370)

Laboratoire de recherche partenaire : Laboratoire de Recherche Interdisciplinaire en
Discours, Art, Musique et Économie (LARIDIAME, LR18ES23)

« **La quête du Jadis dans *Dernier royaume* de Pascal Quignard : la question du détour** »

Auteur de thèse : **Mohamed Amine KACEM**

Directeurs de thèse

Mustapha TRABELSI

Professeur de langue
et littérature françaises

Saulo NEIVA

Professeur des universités

Date de soutenance : 10 juin 2022

Membres du jury

Alain MONTANDON (Professeur émérite de Littérature Générale et Comparée, Université Clermont Auvergne) : Président du Jury.

Mathieu MESSAGER (Maître de conférences en langue et littérature française, Université de Nantes, titulaire d'une HDR) : Rapporteur.

Monia MOUAKHAR KALLEL (Professeure de l'enseignement Supérieur, Littératures française et francophone, Institut Supérieur des Sciences Humaines- Université de Tunis) : Rapporteur.

Saulo NEIVA (Professeur des Universités, Littératures portugaise et brésilienne, Université Clermont Auvergne) : Directeur de thèse.

Mustapha TRABELSI (Professeur de l'enseignement Supérieur, Littératures française et francophone, Université de Sfax) : Directeur de thèse.

À mes chers parents, à Néjia et Maria

Remerciements

J'adresse mes profonds remerciements à mes deux directeurs de thèse, Monsieur Mustapha TRABELSI de l'Université de Sfax (Tunisie) et Monsieur Saulo NEIVA de l'Université Clermont Auvergne, d'avoir accepté de diriger cette thèse de Doctorat en cotutelle internationale et de m'avoir inspiré la problématique du présent travail de recherche. Leurs conseils, leurs lectures soigneuses et leurs remarques pertinentes m'ont été précieux et constructifs pour mener à bon terme cette thèse, tout en veillant à la qualité et à la cohérence de ses différentes parties.

Je tiens à remercier aussi les membres du jury pour l'évaluation de ce travail de recherche et la pertinence de leurs remarques le jour de la soutenance.

Mes remerciements vont également à tous les enseignants qui ont contribué à ma formation au cours de mes années d'études universitaires.

Enfin, je tiens à exprimer ma gratitude à tous ceux qui m'ont aidé à réaliser cette thèse.

Résumé

Dernier royaume de Pascal Quignard est une mise en question de la résonance infinie du « Jadis » et de « l'assourçant » dans l'instant présent. Le choix d'une forme d'écriture marquée par le détour, le décentrement, le vertige et l'éparpillement renvoie métaphoriquement à « l'origine perdue », à la nuit prénatale, antérieure à la vie, aux êtres. Toutes ces représentations rêvées, ou encore fantasmagoriques du Jadis replongent le lecteur dans la solitude, dans une sorte d'abîme, d'« anti-monde ». Ouvrant sur d'autres temps et horizons, le récit quignardien fait écho à des voix à mi-distance de l'oral, du sonore et de l'écrit, à des images et des lieux dans l'écart entre le dit et le non-dit.

C'est dans ce sens que nous proposons d'étudier les figurations du Jadis qui se déploient au cœur de ce que l'on pourrait appeler « l'être-silencieux » de l'écriture. Nous abordons donc les enjeux et les manifestations de la quête à la fois figurative et contemplative du Jadis qui fait le cœur de la « poïétique (poét(h)ique) » quignardienne. Au lieu de choisir une ligne droite, continue, Pascal Quignard suit d'une façon insistante un chemin utopique, initiatique qui sert de cadre à un « mythe personnel » libérant une fois encore une mystérieuse énergie qui traverse les « lieux » non seulement du *Dernier royaume* mais de l'auteur lui-même. Ces univers de traversées, d'errance solitaire, de chutes, d'incursion dans la source et de floraison du Jadis implique l'idée d'une approche « géopoétique » du récit quignardien.

Mais comment saisir l'insaisissable et interroger l'imprévisible si nous cherchons à examiner de près ce rapport d'instabilité entre expérience intérieure, retour, détour et perte qui traverse l'œuvre de Pascal Quignard ?

Comment ne pas comprendre alors les désirs ardents « de se jeter à l'eau¹ », de passer d'un mot, d'une histoire ou d'une rive à l'autre, ou encore d'esquisser des territoires narratifs aux contours flous, émaillés de mythes. Là où la pensée origininaire du Jadis conduit à une existence dépouillée des artifices du monde moderne, hyper-connecté ?

¹ « J'approche du secret. Qu'est-ce que la musique origininaire ? Le désir de se jeter à l'eau ? », s'interroge Pascal Quignard dans *Boutès*, Paris, Galilée, 2008, p. 26.

Abstract

“Dernier royaume” by Pascal Quignard questions the infinite resonance of “Jadis” and the “assourcing” of the present moment. The choice of a form of writing marked by detour, decentering, vertigo and scattering refers metaphorically to the “lost origin”, to the prenatal night, prior to life and beings. All of these dreamed or phantasmagorical representations, of the “Jadis” plunge the reader again in solitude, in a sort of abyss in an “anti-world”. Moreover, Quignard’s depictions of “Jadis” plunges the reader back into an abyss, a solitary state, an “anti-world”. Opening onto other times and horizons, Quignard’s text echoes voices halfway between orality, the sonorous and the written, images and places in the gap between what’s said and what’s unsaid.

It is in this sense that we offer to study the appearances of the “Jadis” that unfold at the heart of what we may call the “being-silent” of writing. We will tackle the implications and the manifestations of the quest figuratively and in a contemplative way of the “Jadis” at the heart of Quignard’s “poïétique (poét(h)ique)”. Instead of choosing a straight line, Pascal Quignard insists on following a initiatory utopic path that serve as the backbone of his personal myths from which emanates a mysterious energy that cross the places of “Dernier royaume” but of the author himself. These universes of crossings, of solitary wanderings, of falls, of incursions in the source and blooming of the “Jadis” involve a “geopolitical” approach of the quignardian narrative.

But how can we chase down the elusive, question the unpredictable if we look to examine more closely the relational instability between anterior experience, the return, the detour and loss in Quignard’s writing ?

How can we then fail to understand the strong desire to “take the plunge”, to go from a word to another, from a story to another, from a shore to another or again to draft the blurred outlines of the narrative territories enameled with myths? Where the originating idea of the “Jadis” leads to a bared existence from the contrivances and the hyperconnectivity of the modern world.

Introduction

Dernier royaume n'est pas à proprement parler une interrogation sur le temps, ni sur la mémoire lointaine, mais sur le meilleur du temps, sur la source qui jaillit en nous. La lecture que Pascal Quignard fait du Jadis émanant métaphoriquement des objets sordides, des lieux silencieux et du monde perdu est en effet nourrie par sa propre « recherche » intellectuelle. L'originalité de la réflexion sur l'errance temporelle, où œuvre et vie se mêlent, réside dans la représentation d'une trace à la fois présente et absente, toujours à interpréter. Il y a donc une distinction – qui saute aux yeux des lecteurs du *Dernier royaume* – entre le passé historique – « qui a été un jour présent » – et le Jadis prénatal, immémorial qui structure le temps comme avant. D'un côté, le monde sans mots, sans images, sauvage, hors de soi, inconnu à sa source – le « Jadis pur », « plein de possibilités ». De l'autre le monde des souvenirs, des rencontres, des « ayant-été », du langage historique, du dicible, de la parole, des mots et des choses – le passé. Alors l'auteur mentionne, en parodiant la pensée de l'empereur Marc Aurèle, cette résonance infinie du Jadis : « Une seule goutte de jadis inonde l'univers »². Ouvrant sur le temps aoriste, sur la « sidération active », la vivacité qui émane de la face cachée du « premium tempus » invite à interroger la chute, le saut et la volonté de « s'immerger dans plus ancien que soi »³. Ces différentes représentations du Jadis renvoyant à une méditation lettrée sur la nature, ou encore sur « le non-sémantique, le *lapsus*⁴ ». Habitué au non-dit, au style digressif, Pascal Quignard dessine des rapprochements entre les mots, les images, les figures humaines et les mondes antiques. Il procède par une forme de similitude entre les images du Jadis, les objets perdus, fétiches, reliques, et ce que Lacan nommait « objet petit a », d'amour et de désir. Sans doute, ces références au jaillissement incandescent et pulsionnel du Jadis renvoient-elles à une philosophie de « l'excès de la surprise »⁵, ou encore de la « tension prédatrice » que Quignard sous-entend dans *Boutès, Les désarçonnés*. C'est pourquoi la première tâche à laquelle il s'adonne est de « faire résonner le plus ancien » dans l'instant présent de l'écriture, dans le

² Pascal Quignard, *Abîmes, Dernier royaume III*, Éd. Grasset & Fasquelle, 2002, rééd. Gallimard « folio », 2004, p. 93.

³ Pascal Quignard, *Sur le désir de se jeter à l'eau*, Paris, Éd. PSN, 2011, p. 10.

⁴ Dans *Sur le jadis, Dernier royaume II*, Pascal Quignard revient sur l'origine du mot « lapsus » pour mettre l'accent sur le rapport entre art et Jadis : « L'art n'appartient jamais au langage acquis. [...] Le mot latin *lapsus* disait la chute. [...] L'art est *lapsus*. [...] L'art est comme le jadis », Éditions Grasset & Fasquelle, 2002, rééd. Gallimard, « folio », 2004, p. 75.

⁵ Pascal Quignard, *Les désarçonnés, Dernier royaume VII*, Paris, Éd. Grasset, 2012, p. 181.

« temps contemporain⁶ ». C'est sur cette frontière entre le langage acquis et le langage non acquis (l'art), entre le signifiant et « l'insignifiant⁷ », ou encore entre le repli sur soi et l'élan que le texte quignardien fait apparaître un vestige ou une silhouette « d'un soi plus ancien que soi⁸ ». C'est sur ce mouvement à la fois imprévu et perpétuel que la résonance exaltante de l'origine provoque chez le lecteur un ressenti vif de la transe, du « jaillissement interrompu [du jadis], à la forme qui tombe⁹ ». Car pour échapper à l'emprise du passé, aux traumatismes mutiques de l'enfance, aux « camps de la détresse sans limite¹⁰ » Pascal Quignard se réfugie dans le silence métaphorique de l'écriture et des images, dans les joies de la solitude et de la lecture. D'ailleurs, l'esthétique qui naît de la rupture avec ce « qui peut se dire » pour s'engloutir dans le vide, le non social nous rapproche de l'enfance havraise de l'auteur, ou encore des figures de Saint Augustin, d'Albucius, de Sainte Colombe... Dans un entretien sur Radio France, Pascal Quignard évoque ses souvenirs de petite enfance sur fond de décombres : « Le moderne, pour moi, est arrivé par le hasard de la vie à l'état de ruines »¹¹. C'est par et dans un silence paradoxal que l'écriture *Dernier royaume* transporte le lecteur vers ce que Quignard appelle « oralité silencieuse ». Une sorte de « voix scripturale » par laquelle « le dernier royaume découvre l'identité du premier monde disparu¹² ». C'est ainsi que Quignard défendait vaille que vaille la thèse qui consiste à « rester auprès de la source jaillissante¹³ ». Il cherchait à comprendre l'invisible, nommer l'innommable pour introduire une dynamique narrative marquée par la perte et la quête sans dessein du premier monde disparu. S'ouvrir sur un monde prénatal, « sans image », « hors-champ de l'espace humain » développe un projet littéraire sublimant le réel et le révélant à travers une temporalité qui réunit le passé, la mémoire, le vécu et l'instant présent, l'immédiat. De l'infigurable à la survivance des traces du rêve et

⁶ Voir à ce sujet : Simon Saint-Onge, *Le temps contemporain ou le Jadis chez Pascal Quignard*, dans *Études françaises*, 44(3), 2008, pp. 159-172. URL : <https://doi.org/10.7202/019538ar>

⁷ Cela nous fait penser au titre du poème de Francis Ponge dans son recueil de poèmes « Pièces » publié chez Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard » en 1971, cité dans *Les limites du langage : indicible ou silence*, articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, L'Harmattan, 2002, p. 125.

⁸ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 160.

⁹ Pascal Quignard, *Sordidissimes, Dernier royaume V*, Éditions Grasset & Fasquelle, 2005, rééd. Gallimard, « folio », 2007, p. 247.

¹⁰ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 308.

¹¹ Pascal Quignard, le 15 février 1999 dans « Changement de décor », disponible sur France Culture : <https://www.franceculture.fr/litterature/pascal-quignard-je-nai-jamais-quitte-les-ruines-du-havre>

¹² Pascal Quignard, *Les Paradisiaques, Dernier royaume IV*, Éd. Grasset & Fasquelle, 2005, rééd., Gallimard « folio », 2014, p. 177.

¹³ Pascal Quignard, *Les Ombres errantes, Dernier royaume I*, première parution en 2002 chez les Éditions Grasset & Fasquelle, rééd. Gallimard « folio », p. 164.

celles de la source originaire du Jadis, Pascal Quignard a fait de l'image un « médium silencieux » à travers lequel le langage s'impose. Les représentations du Jadis comme temps indépendant de la durée et de l'espace nous fait penser à l'idée du dérèglement de l'écriture en quête de figurations. Ce jeu métaphorique faisant écho, indirectement à la « madeleine » de Proust, ou encore à l'image poétique étudiée par Bachelard¹⁴ ne peut être validé qu'en fusionnant poussée vitale et élan scriptural. Pour le rapport complexe que l'écrivain entretient avec l'écriture, la lecture, la nuit et l'errance, qui multiplie les pratiques du détour, chaque signe du Jadis est comparable à une sortie de soi, une extase, au « silence de l'oubli où le passé confie le présent¹⁵ ».

Notre travail de recherche est le point de départ d'un constat qui va déboucher sur un ensemble de questionnements autour de la quête détournée, biaisée du Jadis. L'œuvre de Pascal Quignard interroge le Jadis prénatal, d'avant le temps, en dehors du temps, « rêvassé », sans langage, sans clivage, qui s'impose dans l'instantané, dans quelque chose d'extrêmement déroutant, déconcertant. C'est là où se concrétisent les tentatives d'identification et de figuration de la dimension « insaisissable » au cœur du temps. Au lieu de choisir une ligne droite, directe, simple, l'auteur suit des voies digressives à travers lesquelles nous convie de parier sur le sens d'un Jadis fuyant, « mythique », ses nuances et ses manifestations dans les arts visuels et sonores, les origines de l'écriture et les chemins de la lecture. C'est dans ce sens que nous proposerons d'étudier les constantes références aux retours du Jadis, aux flux des « images pré-linguistiques », de la nuit utérine, offrant sans cesse une transgression des frontières génériques et esthétiques par la mécanique du détour et du détournement. L'étude du *Dernier royaume* engage l'inscription originaire dans l'oblique dans tous ses états. L'objet de ce cycle d'écriture est le plaisir du silence dans la spontanéité créatrice, des régressions au sein du temps inorientable, mais aussi des retournements et digressions dans un Jadis qui rejoint l'origine. Cette lecture plurielle de la recherche et de la représentation d'une traversée en oblique est née d'une mise en question du mouvement alternatif entre les motifs de l'errance à

¹⁴ Pour Gaston Bachelard, « l'image poétique n'est pas soumise à une poussée. Elle n'est pas l'écho d'un passé. C'est plutôt l'inverse : par l'éclat d'une image, le passé lointain résonne d'échos et l'on ne voit guère à quelle profondeur ces échos vont se répercuter et s'éteindre. Dans sa nouveauté, dans son activité, l'image poétique a un être propre, un dynamisme propre. Elle relève d'une *ontologie directe* », dans *La poétique de l'espace*, « Introduction », PUF, coll. « Quadrige », 2020, pp. 1-2.

¹⁵ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 293.

l'intérieur du texte et les bondissements intérieurs du narrateur, entre les points de départ et la mécanique du retour, entre la « poussée aoristique » et une espèce de « marée montante », d'élan vital. C'est ainsi que Quignard a mis le doigt sur le besoin de comprendre ce monde à part, de faire le tour d'une oscillation sans fin pour atteindre l'ancien amour « comme une fièvre du passé »¹⁶, la communion intime avec l'univers. Force sommes-nous de réaliser que le Jadis nous saisit et nous envoûte. Comment franchir le seuil de ce temps aoriste ? Comment pénétrer dans le non-monde ? « Qu'est-ce qui se passe dans l'autre monde ? » s'interroge Quignard dans *Vie secrète*¹⁷. La quête de la résurgence imprévisible du Jadis peut être lue comme un reste du monde, comme ce qui reste par rapport au perdu, par rapport à la mort. Plus encore, Les évocations métaphoriques d'un « Jadis sexuel » font l'objet d'une approche psychanalytique fondée sur la recherche des images involontaires du rêve, de la nuit originelle, de la possibilité de l'extase. Cette évanescence dans les chemins de la littérature classique témoigne d'un vif intérêt que conçoit l'écrivain pour l'amour vrai, ou encore pour les « amours sans retours »¹⁸. C'est dans ce sens que *Vie secrète* est traversée par une quête continue des solitudes, des amours perdus, du « temps perdu absolu »¹⁹. D'ailleurs, la référence à *La recherche du temps perdu* de Proust réside ici dans le mélange de la folie de l'amour et la joie de la quête sans dessin, de l'incomplétude : « Aimer et chercher se ressemblent »²⁰. Il faudrait alors rappeler cette phrase de Quignard : « L'ancien amour se tient au fond de l'amour »²¹. Plus encore, l'auteur de *Vie secrète* insiste sur les traces d'un désir originel : « L'amour est cet essor, cette issue indicible, cette *ekstasis*, cette adhésion à l'autre bout du monde »²². Il s'agit donc d'une relation entre le plus ancien et « la poche asociale, [le] sans asocial des sociétés »²³, qu'est en quelque sorte l'amour. En fin de compte, Pascal Quignard ne cherche pas à définir le Jadis. Il multiplie les images et les références intertextuelles pour noyer le lecteur dans une forme océanique « à mi-

¹⁶ Pascal Quignard fait ici référence à Stendhal et son rapport à la fascination dans l'amour, *Vie secrète, ibid.*, p. 117.

¹⁷ Pascal Quignard, *Vie secrète, Dernier royaume VIII*, Éd. Gallimard, coll. « folio », publié en 1998 et intégré en 2012 dans la série du *Dernier royaume*, p. 399.

¹⁸ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 167.

¹⁹ *Ibid.*, p. 153.

²⁰ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 396.

²¹ *Ibid.*, p. 355.

²² *Ibid.*, p. 390.

²³ *Ibid.*, p. 229.

chemin entre le rêve et le langage, [...] à mi-chemin entre la vie et la nuit, à mi-chemin entre l'origine et le monde²⁴ ».

Nous envisagerons tout au long des trois parties du présent travail de mettre en évidence les liens qu'entretiennent les arts du sens et du langage avec ce qu'on appelle « l'être-silencieux de l'écriture ». Cette véritable symbiose entre l'ancien qui ne cesse de résonner, le temps aoriste et l'actuel traduit le désir de submerger dans la « solitude de l'œuvre ». Nous montrerons comment Pascal Quignard ne cherche pas à vrai dire le passé nostalgique, l'enfance perdue, les « identités meurtrières²⁵ », ou encore l'image auctoriale « passéiste ». Ce que nous appelons détour fictionnel n'est pas exactement le voyage dans l'imaginaire littéraire quignardien mais plutôt une manière de privilégier la solitude et le silence propices à la création littéraire. Du silence des images aux « images coites » qu'évoque Pascal Quignard à propos de Georges de La Tour, aux « images manquantes, prénatales », l'effet archaïque de l'écriture du *Dernier royaume* développe une « fiction spéculative » découlant souvent d'une déviation, d'une déclinaison, d'une opinion problématique. Tout se passe donc par ce mouvement « d'ondulation » des histoires et des traces appelé tour, sinuosité, détour et repli.

En premier lieu, nous nous intéressons à la relation dialectique entre détours, asocialité et « désarçonnement » dans ce que Pascal Quignard appelle le « vrai silence » : il s'agit d'un « silence obligé », flottant sur le bout des mots et de la langue, vide de tout contenu. Rappelons que la défense d'une « expérience lettrée », « solitaire et asociale, comme un écart »²⁶ est désormais liée à un discours idéologisé et « exalté ». Cette forme de liberté et d'errance solitaire vouée au hasard, aux fantaisies que conçoit l'écrivain permet de scruter les moindres détails de ce qui nous échappe, nous fait défaut. Pascal Quignard a fait du *Dernier royaume* un espace « fabulateur » où quelque chose d'erratique, d'abîmé s'interpose, et qui clive plusieurs scènes et univers. Nous tentons de montrer que l'émergence d'un rapport renouvelé à des scènes tantôt fictives, primitives ou mythiques, tantôt réelles, réalistes ou vécues est souvent associée à une exigence du fragmentaire, à une nécessaire quête indiciaire, celle de l'ancien qui ne cesse de résonner dans l'instant présent. Au-delà de l'aspect iconographique, les évocations insistantes

²⁴ Pascal Quignard, *Rhétorique Spéculative*, [Calmann-Lévy, 1995], Gallimard, « Folio », 1997, p. 147.

²⁵ Cette notion nous fait penser au titre de l'essai d'Amine Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.

²⁶ Claire Paulian, « l'écrivain est un voleur solitaire », in revue *En attendant Nadeau* [en ligne], 10 septembre 2020. <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/09/10/quignard-voleur-solitaire/>

de ce « temps à l'état natif²⁷ » relèvent d'un détournement ou d'une *imposture* fictionnelle faisant diminuer l'obéissance à une posture auctoriale, à un cadre formel, générique ou esthétique, mais surtout à une voie, à une direction. La fabrication d'un Jadis protéiforme dépasse le concept du déclin dans le temps historique pour constituer un absolu originaire, s'emparer l'insaisissable. Ce réseau de métaphores d'un « Jadis qui bout²⁸ » – donnant un sens plus effervescent aux mots et à l'exercice de la pensée, plus fantomatique au temps – rapproche de la conception proustienne du temps. En se centrant sur certaines préoccupations insistantes que partage l'œuvre de Pascal Quignard à savoir le silence des images, l'énigme de l'origine et le surgissement inévitable du Jadis, nous interrogerons les évocations des traces du *primum tempus* dans le moment présent. Mais quelle matière à réflexion nous donne cette « poussée, floraison, désir²⁹ » de faire tourner le lecteur vers une tension originaire, vers une inquiétude inexplicable ? Est-ce une « possibilité du bonheur » qu'imposent les lectures répétées et les citations des penseurs solitaires, désorientés et sans voies et ou une esquisse des territoires narratifs aux contours flous, émaillés de mythes ? Chez Quignard, la pensée du Jadis est tellement *topique*, redondante qu'elle renvoie indirectement au « retour à l'expérience de la Madeleine comme un signifiant alchimique, de la crise émotionnelle dans l'aventure scripturale de Proust »³⁰. Or, l'écriture du *Dernier royaume*, à la différence de la « recherche du temps perdu », est traversée par une « dépendance originaire³¹ », par une adhésion au « présent du présent », à une forme « d'à-venir » pour reprendre l'expression de Midori Ogawa³². Elle est née d'un battement originaire du Jadis qui fait voyager le lecteur dans le secret des thèmes insistants et fait découvrir la figure à la fois moderne, « intraitable » et bouleversante de Pascal Quignard. Cette *posture* tantôt littéraire, tantôt médiatique développe un rapport complexe à l'incertain, à la détresse et au « désir de se jeter à l'eau ». Se perdre dans l'eau du Jadis à la fois antique et refluant par le savoir et la pensée constitue un réseau d'images et de figures qui semblent appartenir à un temps sur lequel le silence de l'écrit régnait. C'est « un "sens muet" que chaque livre montre. A silent sense³³ », notait Quignard. De même que « l'image, elle,

²⁷ *L'homme aux trois lettres*, op. cit., p. 97.

²⁸ *Abîmes*, *Dernier royaume III*, op. cit., p. 70.

²⁹ Pascal Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours*, Éd. Arléa, 2014, p. 59.

³⁰ Karine Brutin, *L'alchimie thérapeutique de la lecture. Des larmes au lire*, L'Harmattan, coll. « Écriture et transmission », 2000, pp. 101-103.

³¹ *Vie secrète*, *Dernier royaume VIII*, op. cit., p. 131.

³² Midori Ogawa, « Kenkô », in *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., p. 288.

³³ *L'homme aux trois lettres*, *Dernier royaume XI*, op. cit., p. 17.

appartient encore au monde vivant³⁴ ». Dans *Dernier royaume*, l'affleurement du Jadis introduit une dynamique imaginaire permettant de renouer avec le sauvage, avec l'*infans*, ou encore le « vœu de silence³⁵ ». Cela vient en partie du fait que la figuration du Jadis, se tournant vers le silence abyssal, est liée à l'entrée dans l'état de guet, de transe, de « danse infernale » qui s'imprègne dans l'écriture. C'est pourquoi elle fait naître en nous la curiosité d'explorer ce « royaume invisible » du Jadis pour en revenir à la « nuit continue qui précède le corps, l'image absente³⁶ », à « la langue infantile [...], la langue silencieuse, la langue régressive (néotène, infante)³⁷ ». En se basant sur les travaux psychanalytiques de Freud, de Ferenczi, de Lacan, mais aussi sur les travaux philosophiques de Jacques Derrida et d'Emmanuel Levinas, et linguistiques d'Émile Benveniste, nous suggérons de mener des réflexions sur l'essence du silence, la nuit originare, sur le rapport entre le motif de la prédation et l'expression du désir sexuel. Le désir du silence qui fait appel à l'imaginaire de la prédation est représenté comme un rebondissement, ou encore une empreinte sauvage de l'humanité. Dans un passage sur « le piano silencieux », Pascal Quignard présente, de façon synthétique, le lien entre le geste créateur et la résonance originare dans l'actuel : « La création devrait atteindre le jaillissement ; [...]. Tout ce qui crée, tout ce qui procréé fait entendre l'origine »³⁸. Tout cela permet au lecteur quignardien d'explorer le lien entre le fond « pré-linguistique » du Jadis et la voix insistante de l'origine. Ce n'est pas simplement que nous nous trouvons en présence d'un écrivain « intraitable » multipliant les références littéraires aux œuvres de Proust, de Flaubert, de Georges Sand, de Beckett, ou encore de Stendhal et Colette, c'est que nous tendons à l'engouffrement dans un monde non-domestiqué, primitif. En lisant *Dernier royaume*, nous remarquons que la réflexion sur l'épreuve du silence renseigne plus largement sur le langage, l'extase et l'invocation des morts (la *Nekuia*). « Silence à l'état solide, silence *éternel* de la mort, silence du soir, langage et *silence*, longs silences, en signe de faire silence, etc. » – pour ne pas citer que *Sur le jadis* – le silence « émaille » les pages du *Dernier royaume*.

³⁴ *Sur l'image qui manque à nos jours*, op. cit., p. 59.

³⁵ Voir à ce sujet : Isabelle Soraru, « Le difficile "vœu de silence" de Pascal Quignard », dans *Écriture et silence au XX^e siècle*, Michèle Finck et Yves-Michel Ergal (dir.), Presses universitaires de Strasbourg, « Configurations littéraires, 2010. Disponible sur OpenEdition Books : <https://books.openedition.org/pus/2406?lang=fr>

³⁶ *Vie secrète, Dernier royaume VIII*, op. cit., p. 246.

³⁷ *Ibid.*, p. 275.

³⁸ *Ibid.*, p. 58.

Ainsi les réflexions de Bernard Vouilloux sur le « médium » nous invite à interroger les relations entre « médialité » (ce qui sert de support, d'intermédiaire) et « médiumnité » (transport, transe, clairvoyance, chamanisme, ascétisme). C'est dans ce sens que nous nous penchons sur la figure mythique de Médée, ou encore sur la compréhension des expériences passées et la « descente » dans les mondes souterrains. D'ailleurs, le pouvoir de cette femme « chamane » de méditer sa vengeance et d'assurer une espèce de médiation entre le visible, le réel et le désir irrésistible « à l'intérieur d'elle-même, ce qui monte et va surgir³⁹ » renvoie à « l'intérêt qu'il [Pascal Quignard] porte au médium [...], le livre étant pris à la fois dans sa matérialité d'objet (du *volumen* au *codex*) et dans sa fonction symbolique (à travers les rapports entre parole et silence, écriture et lecture)⁴⁰ ». C'est sous l'angle du médium que peut être interrogées les *figures* du Jadis, son mouvement incessant qui a trait à « l'intense circulation que ces textes établissent entre des gestes littéraires et artistiques et des attitudes ou des aptitudes qui forment le fond (mais aussi le fonds) de nos manières de vivants⁴¹ ». Cette poussée (en latin la *pulsio*⁴²) – qui n'est qu'une pulsion – qui fait le Jadis renvoie à des dérives spéculatives qui n'existaient qu'à l'état primitif, de la « désidération », à ce que « Stendhal désire appeler cristallisation »⁴³. C'est « l'art [qui] désidère », ajoute Pascal Quignard. Il s'agit donc d'être intériorisé dans l'expérience de la mort, de la « fascination animale », dans un « déménagement de soi dans l'autre⁴⁴ ». Pour atteindre la part sauvage par le lâcher prise de la transe médiumnique, il nous faut bien entendu mettre de l'ordre dans une multitude chaotique qu'offrent les spéculations de Pascal Quignard sur les dualismes entre musique, silence et prédation, entre chute des corps et « revenance ». Cet ensemble de réflexions nous montrera de poser des questions qui ne peuvent avoir que des réponses détournées, obliques. Cela nous fait penser également à la composition d'une musique intérieure, qui nous parle de ce dont la parole ne peut parler, à la manière d'un style d'écriture souvent vidé de toute liaison, de tous les clichés. Un style « qui se détourne du regard toujours tourné en arrière de la plupart des

³⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁰ Bernard Vouilloux, *Image et médium, Sur une hypothèse de Pascal Quignard*, Paris, éd. Les Belles Lettres « essais », 2018, pp.48-49.

⁴¹ *Ibid.*, p. 49.

⁴² *Sur le jadis, op. cit.*, p. 32.

⁴³ *Vie secrète, Dernier royaume VIII*, p. 117.

⁴⁴ Cité dans Amélie Balazut, « Chamanisme », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, Mireille Calle-Gruber et Anaïs Frantz (dir.), Paris, Hermann, 2016, p. 108.

critiques⁴⁵ ». Ce sont les mots en quête de figurations, d'un monde interne, d'un « corps non mué, d'*in-fans* » qui nous renvoient sans cesse à « la musique [qui] se conçoit dans le silence⁴⁶ ». Telle est aussi une part de l'objet de l'écriture de Pascal Quignard sur la musique : « Interpréter à la muette »⁴⁷. Nous nous attacherons, d'emblée, à la portée hallucinatoire, rêvée du silence relatif à la nuit et à l'extase de la musique qui se déploient dans l'écriture du *Dernier royaume*. En évoquant la « musique primaire, bouleversante, étonnante⁴⁸ », nous parlons d'un rapprochement métaphorique entre « l'essence de la musique » et « l'origine cruelle ». Il y a dans la musique « quelque chose, de trille en trille, tournoyait de plus en plus lentement, sidérait, berçait »⁴⁹, notait Quignard. L'écriture sur la musique pourrait créer un tracé sinueux d'un geste créateur qui s'évade du réel pour traverser les « miroirs ardents » du Jadis. Ce faisant, nous mettrons en question l'attirance par la « voix » d'un ailleurs lointain qui ne cesse de rebondir dans le temps du récit. L'écho de l'ancien résonne dans le silence de la nuit originnaire et le guet harmonieux de la musique. Les différentes représentations du Jadis font l'objet d'une approche poétique fondée sur le désir de renouer avec une « poussée des rêves dans toutes les carences⁵⁰ ». Pascal Quignard imagine alors d'entendre la langue écrite avant même d'être lue : « C'est pourquoi toute littérature entretient un lien personnel avec les langues mortes, qu'on devrait appeler les expressions antérieures »⁵¹.

En second lieu, nous proposerons d'étudier *Dernier royaume* comme alternance entre détours et détournements intertextuels. La méditation sur le Jadis dans son rapport indirect au mythe, à la mémoire des mots, aux vestiges de la langue traduit une sorte de curiosité mêlée de fantaisie, d'imagination. Notre problématique vise à montrer que les méditations sur les mythes relatifs au paradis perdu et au péché originel, sur le périple d'Ulysse attirent l'auteur dans ses lieux d'enfance et lui faire tourner vers « l'espace où le jadis aboutit sans s'arrêter, sans cesser, où le présent s'établit, où le langage s'impose »⁵². En multipliant les digressions, les parenthèses et les déviations, Pascal Quignard fait passer l'image du Jadis de la nostalgie, du spleen à

⁴⁵ Voir Virginia Woolf, « Le pont étroit de l'art », dans *L'art du roman*, trad. de l'anglais par Rose Celli, préface d'Agnès Desarthe, Éd. Points, 2009, p. 71.

⁴⁶ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 226.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁸ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, Éd. Grasset, 2018, p. 144.*

⁴⁹ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 331.

⁵⁰ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, p. 111.

⁵¹ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 59.

⁵² Irène Fenoglio, « Enfant », in *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard, op. cit.*, p. 184.

l'effervescence, à l'extase, au vertige pour détourner et engager le lecteur dans l'irréalisation, mais aussi dans les premières échappées de l'imagination vers des univers inconnus, oubliés. C'est ainsi que le rapport du Jadis au mythe renvoie à une forme de détour par l'imagination, c'est-à-dire par ce qui n'existe pas, par le « hasard de la vie à l'état de ruines⁵³ ». De là l'étrange liberté dont les tours et détours intertextuels nous donnent l'exemple. D'une part, la parodie regroupe, entre reprise et distanciation, les scènes du retour d'Ulysse à Ithaque et sa rencontre avec son chien Argos dans l'*Odyssée* d'Homère, de l'image « symbolique » de la mort du premier chien qui *a pensé* un homme. Une scène atypique qui consiste à renouveler l'idée de la reconnaissance d'un objet ou d'une personne antérieurement perçus. D'autre part, la digression est liée à un partage constant entre le monde des mythes, de l'oralité et la réalité physique des objets et des mots, entre les lieux perdus et les souvenirs qu'ils évoquent. En abordant les rivages de certaines fictions et des traces mythiques et d'anecdotes, le détournement par le retour à l'incertain, aux récits contradictoires ouvre des parenthèses infinies, à la limite impensables. Et c'est en quoi l'écriture digressive remotive et porte à son comble l'idée de « l'âme ancestrale mythique, [...] des traces vers lesquelles tous voyagent, tous retournent, tous viennent reconnaître⁵⁴ ». Il y a dans l'imaginaire quignardien quelque chose de jaillissant, de nourrissant aussi, d'énigmatique qui tient sans doute à ce contraste entre la simplicité de l'image et sa puissance d'évocation.

En dernier lieu, nous cherchons à cerner, dans une visée poïétique, les liens qui s'établissent entre le visible et le lisible, entre l'anachronisme et le jeu de la création, entre la présence auctoriale et l'invention du lecteur. L'auteur du *Dernier royaume* revient sans cesse à l'expérience bouleversante et la pratique intime, solitaire, silencieuse de la lecture. Ainsi le développement d'un réseau de métaphores représentant ce que Pascal Quignard appelle « l'animal inconnu, la ruse d'Ulysse mais le vertige d'Homère, le Personne de la Caverne. Le Sans Personne⁵⁵ », l'entrée en narration du silence propre à la lecture disent bien l'enjeu et la finalité du *Dernier royaume*. Ce discours sur le statut du lecteur implicite ou « Modèle » pour emprunter des notions d'Umberto Eco, du « narrataire intradiégétique » ou du « narrataire

⁵³ Pascal Quignard, le 15 février 1999 dans « Changement de décor », disponible sur *France Culture* : <https://www.franceculture.fr/litterature/pascal-quignard-je-nai-jamais-quitte-les-ruines-du-havre>

⁵⁴ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 261.

⁵⁵ Pascal Quignard, *Le lecteur*, Gallimard, 1976, (« folio », n° 5855), p. 117.

extradiégétique » dans l'œuvre littéraire⁵⁶ vise à établir un lien avec la posture de l'intellectuel de l'anorexique, du mélancolique et du solitaire. L'écriture anachronique offre une « poétique continuée⁵⁷ », un contraste entre le monde antique et l'instant présent qui incarnent une quête impossible ou biaisée, marquée par les motifs de la traversée, du désarçonnement et de la plongée dans le Jadis. Elle nous éloigne de la vision classique de l'anachronisme – comme fautive contre la chronologie – pour faire surgir des images qui évoquent les traces du *primum tempus* dans le moment actuel. Mais quel est le rapport entre la dimension antique de l'image du Jadis et l'attachement tantôt imaginaire, tantôt initiatique à la lecture ? De son côté, le lecteur quignardien participe à la résonance de l'ancien pour établir un dépassement à la fois fictif et utopique, réaliste libérant une fois encore une mystérieuse énergie qui traverse les « lieux » de Quignardien. Notre hypothèse vise à montrer que la lecture des représentations rêvées du Jadis favorise le transport vers les légendes des îles, attire l'auteur dans ses lieux d'enfance et lui faire tourner vers un univers de chutes, de ruines. C'est pourquoi toute lecture de la figuration du Jadis naît de la fusion du *corps* de l'écrivain, de celui de l'œuvre et de celui du lecteur. Et cette combinaison des trois pôles de la chaîne communicationnelle suit une logique de séduction, d'où l'autre versant de la lecture comme « prédation ».

⁵⁶ Gérard Genette, *Figures III*, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

⁵⁷ Michel Deguy, *L'Énergie du désespoir ou D'une poétique continuée par tous les moyens*, Presses Universitaires de France, coll. « Collège international de philosophie », 1998, URL : <https://www.cairn.info/--.htm>

I. Détours et silence

« Le silence rassure et apaise comme une
ancienne voix qui embrassait tout entier celui qui
l'entendait. »⁵⁸

Pourrions-nous commencer d'entrée de jeu par l'hypothèse que le silence soit une forme de détour ou bien devons-nous davantage considérer le détour langagier et discursif comme l'une des manifestations du silence dans les œuvres majeures de la littérature classique, moderne et contemporaine ? Silence rassurant et apaisant, silence envoûtant et détourné, silence d'ailleurs, d'outre-tombe, de la nuit invisible, silence de la modernité : plusieurs perspectives s'ouvrent, se croisent et s'entremêlent en traitant les liens qui s'établissent entre les figures de détour et le silence dans la littérature française. Toutefois la conception du silence dans *Dernier royaume* est singulière que ce soit par ses effets poétiques ou sémiotiques sur son écriture et sa pensée *critique* ou même par ses différentes manifestations dans le mouvement constitutif de cette espèce d'aura évasive et floue autour du Jadis. Il est important de rappeler que les méditations de Pascal Quignard sur le « non-langage de l'enfance », sur la voix qui précède la mue, sur le silence du désir et de la mort n'est pas seulement une manière biaisée pour exprimer l'*ineffable*, mais aussi un ensemble d'interrogations sur la parole comme défaillance. Cet écrivain de l'inexprimable, de l'inavouable défend une approche *particulière* du silence, qu'il conçoit comme un soutien à la taciturnité, à la solitude, à l'écriture comme « *infans* », et non comme une emprise de la parole et du corps. Son style indirect capte ceux qui cherchent leurs mots et leurs « zestes » de fantaisie dans le silence de l'écriture et de l'image pour refluer vers l'origine, vers le Jadis, vers « cette étrange parole *réservee* (tout à fait offerte et retenue, donnée et refusée) qu'est la littérature⁵⁹ ». C'est à partir d'un mouvement elliptique du temps que semble être pensée l'image de la pensée qui cherche, de l'élan de ce que Quignard nomme parfois « *Abîmes* », « *Sordidissimes* », ou encore « le second monde⁶⁰ ».

Partant de l'hypothèse de Bernard Vouilloux – qui considère le silence comme un leitmotiv constitutif de l'écriture littéraire essentiellement portant sur la mécanique du retour aux origines des mots, des images et des choses, à l'énergie prélinguistique – nous essaierons de montrer que l'écriture et l'objet invisible du Jadis, chez Quignard, partageaient le même silence méditatif de l'image manquante. Associée à l'indicible, à l'instant de transe extatique et au passage à l'autre monde, la fluidité temporelle qu'incarne l'image du Jadis joue un rôle de

⁵⁸ *Les Paradisiaques, Dernier royaume IV, op. cit.*, p. 87.

⁵⁹ Gérard Genette, *Figure I*, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1966, Quatrième de couverture.

⁶⁰ Pascal Quignard, *Mourir de penser, Dernier royaume IX*, Éd. Grasset & Fasquelle, 2014, p. 96.

« médium » lorsqu'il s'agit d'une représentation figurative d'un « monde non pas *ab origine* mais premier royaume du Jadis pur⁶¹ ». Ainsi, les travaux de Bernard Vouilloux sur trois éléments essentiels dans les écrits de Pascal Quignard (la question du *médium*, le motif de la *nuit* et le *silence* des *images*) proposent des analyses précises souvent centrées sur des relations transesthétiques ou intermédiaires entre *image* et *médium*, entre désarçonnement, prédation et survie, entre figuration, défiguration et refiguration. Il est parti de l'idée d'une représentation d'un chaman au moment de son voyage extatique et ses tours de guet – que Pascal Quignard lui-même cherche dans la scène du puits de Lascaux – afin de mettre en question la part inachevée dans les gravures, les dessins et les fresques préhistoriques. C'est précisément vers cette acception que nous orientent les réflexions de Bernard Vouilloux dans ses deux ouvrages consacrés à « l'être-silencieux » de l'écriture quignardienne. Le silence de l'*image-Jadis* qui est, d'une certaine façon, celui de « la nuit d'où sort l'image manquante de la scène première⁶² » appartient à des voies obliques, serpentine, surchargées de fulgurances et d'impulsions. Des voies imprévisibles, hors-temps, des anticipations ou des « freinages » temporels permettant à la fois de condenser et d'animer les temps de l'imagination et de l'écriture afin de détourner l'organisation narrative du texte. Ici, plutôt que la mécanisation, c'est le *bouleversement* qui semble rentrer, au détour du discours *littéraire* ancien, dans ses palais idéologiques. C'est seulement par un détour, par un *biais*, « par le refus de l'ordre, par le renversement de la disposition syntaxique, par l'éloignement de l'argumentation discursive⁶³ », Mais plus largement, le silence des images rupestres, des royaumes fabuleux et de leurs récits épiques n'est qu'un langage figuré se proposant de montrer la pensée primitive, chamanique et ses rapports à la tension prédatrice, à la sauvagerie de la nature et du Jadis. Cet engagement de plus en plus profond dans le silence paradoxal et sidérant de la langue écrite évoque d'ailleurs un état de perte et de la non-signification chez le lecteur quignardien face à cette capacité de puiser dans l'ancien dans les restes extrêmes de la vie pour écrire de la nouveauté. C'est le premier paradoxe de l'écriture de Quignard qui peut se lire comme une espèce de « sempiternel contemporain ». L'hypothèse d'une temporalité articulée par le « non-langage », par le

⁶¹ Pascal Quignard, *Abîmes, Dernier royaume III*, Éd. Grasset & Fasquelle, 2002, rééd. Gallimard « folio », 2004, p. 160.

⁶² Bernard Vouilloux, *La nuit et le silence des images : Penser l'image avec Pascal Quignard*, Paris, Herman « Savoir lettres », 2010, p. 161.

⁶³ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 114.

dépassement des sens communs, mais aussi par le vide narratif qui fait le cœur de l'écriture de *Dernier royaume* sur les liens qu'entretient la musique avec le silence, la perdution et la prédation constitue un détour par la charge narrative et figurative des scènes de chasse dans la grotte de Lascaux. Au cours de notre étude intermédiaire, nous envisagerons de saisir les manières détournées, biaisées dont Quignard a fait le lien entre silence, Jadis et origines de la musique et de l'écriture. Penser le silence comme « voie/voix », « immuabilité atemporelle » du texte, comme échange muet, une sorte d'irréversibilité du temps n'est qu'une reprise différée d'une thèse que l'auteur lui-même a essayé de soutenir tout au long de ses méditations sur les origines de l'écriture, de la musique ou encore de la danse. Cette pensée du silence est aussi une entrée « icono-stylistique » que nous avons empruntée à Bernard Vouilloux⁶⁴ afin de montrer que le recours au « désœuvrement littéraire⁶⁵ » s'inscrit dans une poétique de l'oblique, de l'indirect reliant l'acte d'écrire, les vestiges de l'état ancien à l'image bondissante, expressive du vrai Jadis qui se déploie dans le monde actuel.

Nous pouvons également poser la question différemment ou plutôt d'une manière directe pour mieux cerner les raisons pour lesquelles Pascal Quignard tente d'établir une quête biaisée d'une temporalité plurielle, anti-nostalgique, protéiforme, laissant des traces du Jadis. Partant de la définition du détour, comme figure « fondée sur des détournements de sens⁶⁶ », nous nous proposerons d'étudier les pouvoirs du silence et du non-dit dans les différentes représentations du Jadis sur trois moments fondamentaux de la première partie du travail : le silence de l'image qui fait l'objet du détour de la langue écrite, le détour par la méditation sur la musique et enfin l'être-silencieux de l'écriture. Dès lors, les détours à la fois intermédiaires et stylistiques nous permettront de décrypter le *style*, non de Pascal Quignard, mais de l'*œuvre* elle-même⁶⁷. Il s'ensuit que l'usage d'un style d'écriture choisissant de garder, en dehors de toute valeur d'usage, des réminiscences littéraires, d'une modernité stylistique à l'antique, participe d'une

⁶⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁵ « Selon Blanchot, le désœuvrement ne dit pas la perte de l'œuvre, mais la condition paradoxale d'une écriture "où cesse le discours" pour qu'advienne "la parole plurielle" (Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 44) ». Cité par Ropars-Wuilleumier Marie-Claire, in *Sur le désœuvrement : l'image dans l'écriture selon Blanchot*, dans *Littérature*, n° 94, 1994. Réalismes. pp. 113-124. URL : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1994_num_94_2_2334 (Article consulté le 04/09/2018).

⁶⁶ Catherine Fromilhague, Anne Sancier-Château, « Les détournements de sens : le sens figuré » dans *Introduction à l'analyse stylistique*, Nathan « Lettres sup », 2002, p. 117.

⁶⁷ Éric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, quatrième de couverture.

relation dialectique entre mémoire « vive » du Jadis et exigence de la déconstruction des codes narratifs de la fiction. C'est ainsi que nous pouvons regarder de plus près la part médiumnique entre *style* et *éthos* dans les chemins de silence de la nuit, dans la résonance de la voix caverneuse du Jadis qui dérobe et change continuellement d'itinéraire, d'échos et des images. Manipulant l'éthos narratif, l'écrivain du *Dernier royaume* déploie des lieux de mémoire, des voix et des expériences tantôt biographiques, tantôt imaginaires ou symboliques afin de se réfugier dans un monde d'ombre et de silence. Un silence fascinant et si bouleversant de « *infans* » qui atteint sa perfection dans un autre être et se réinvente dans l'entre-deux, dans un balancement entre parole, séduction vertigineuse et silence. Cette expérience d'altérité – qui se tient au cœur de la pensée de Quignard – fait sortir l'œuvre littéraire des carcans temporels contraignants pour fondre un Jadis rêvé à la limite de la régression et d'un désir de transmission.

En premier lieu, nous nous intéresserons à « l'image-Jadis » et sa dimension « narrative » dans les onze tomes du *Dernier royaume* de Pascal Quignard. Nous préciserons les degrés intermédiaires entre le figuratif et le narratif dans la représentation du Jadis. Si cette image-Jadis existe comme catégorie ou substance de l'objet littéraire, est-il possible de la représenter « sans détours », de la définir, de la délimiter et de la donner forme dans le temps, et surtout de la différencier des images rétrospectives dans la « mémoire involontaire », pour reprendre la conception proustienne de la mémoire ?

En second lieu, nous mettrons en évidence les différentes manifestations du silence dans les méditations de Quignard sur la musique. Nous aborderons la question du silence propre à la « musique infuyable » du Jadis. Les jeux d'expressivité des mots, de contrepoint, de fugue, de partition de musique et de dé-composition du temps reconstituent une continuité dans le discontinu, une « errance solitaire » dans le temps de la narration. C'est ainsi que l'étude de la *poétique du langage*, proposée par Henri Meschonnic dans la continuité de la pensée de Ferdinand de Saussure et d'Émile Benveniste⁶⁸, dans notre corpus nécessite une réflexion sur la voi(e)x dans tous ses états. Une nouvelle perspective qui apparaît pour exprimer la conception « intertextuelle » de littérature caractérisée par le transfert métaphorique, par la métamorphose,

⁶⁸ Voir l'article de Daiane Neumann, « La poétique et les études du langage vers l'inconnu », in *Revisita de Estudos de Linguagem*, Belo Horizonte, vol. 23, n° 1, pp. 289-303, 2015.

par la musique originaire elle-même, qui semble rentrer dans ce Claude Coste appelle « la dimension orphique de l'écriture⁶⁹ » afin de mettre l'accent sur le geste créateur quignardien.

En dernier lieu, nous interrogerons l'invention du « Jadis rêvé » au détour de l'objet littéraire afin de mettre en lumière les évocations de Pascal Quignard d'une temporalité articulée par une charge onirique où les mots et les images du passé sombrent dans l'indistinction de l'abîme, du chaos. Il est important d'évoquer que le style d'écriture lapidaire, laconique, dans *Dernier royaume*, constitue une sorte de recherche poétique des origines des choses, des étymologies des mots, traversée par « des forêts de symboles et de mythes », des scènes de chutes et de renversements des situations. Cette pulsion de fragmentation d'expériences et d'hypothèses, envahissant le « corps » du texte, renvoie de manière étrange aux « ruines » de la parole et à la défaillance du langage. De fait, les images du Jadis prénatal, paradisiaque comme plongeon absurde dans un profond désarroi de l'être – moins présentes dans les fictions que dans les essais de Quignard – sont souvent renforcées par une portée mystique liée à l'expérience vertigineuse et asociale de la pensée. C'est ainsi que nous partirons de l'« être-silencieux » d'une écriture à plusieurs voix pour montrer que les principes de distinction entre texte et image, entre texte et « hors texte⁷⁰ », entre écriture classique et une écriture d'apparence si classique est une partie prenante du travail stylistique de Quignard. L'exercice d'une écriture moderne à l'antique explique la volonté de cet auteur de pousser ses mots vers « une poétique de la décadence⁷¹ ». C'est ce que nous allons préciser dans les différents chapitres suivants.

1. « L'Image-Jadis »

Les travaux sur l'image et l'iconicité sont nombreux, à l'instar des recherches de Gilbert Durand sur l'imaginaire et la mythologie, de Gaston Bachelard sur l'imagination créatrice et le

⁶⁹ Claude Coste, « La frontière d'Orphée » dans *Revue des Sciences Humaines*, n° 260, Pascal Quignard, textes réunis par Dolorès Lyotard et publiés par l'Université Charles-de-Gaulle – Lille III, avec le concours du C.N.R.S. et du Centre National du Livre, Octobre-décembre 2000, p. 99.

⁷⁰ Yves Reuter, « Les principes essentielles de l'analyse interne des récits » dans *L'analyse du récit*, Armand Colin, 2009, p. 9.

⁷¹ Jean de Palacio, *Le silence du texte, Poétique de la Décadence*, Peeters, coll. « La République des Lettres », 2003.

rêve, de Gilles Deleuze sur « l'image-mouvement » et « l'image-temps⁷² », de Georges Didi-Huberman sur la métaphysique de l'image⁷³, de Jean-François Bordron sur « l'iconicité et ses images⁷⁴ » et de Bernard Vouilloux sur « les langages de l'art et les relations transesthétiques⁷⁵ ». De son côté, Pascal Quignard veut-il montrer que l'image presque « infigurable » d'un Jadis fondateur, « instaurateur » mais compliqué à définir nous incite à réfléchir sur ses origines et ses lieux pour mieux expliciter les liens entre la temporalité des images résurgentes et le temps primordial, le temps fabuleux des commencements ? Et si le « Dernier royaume » où se déploie le Jadis pur nous amène à interroger l'unique floraison du neuf, de l'actuel dans l'ensemble du temps ne serait pas la meilleure manière de penser un « Jadis moderne » ? En lisant *Dernier royaume*, nous pourrions dire que le rapport d'implication réciproque entre *Image* et *Jadis*, en même temps qu'il est l'objet d'une méditation sur la mémoire lointaine, invite le lecteur à découvrir une œuvre documentée qui libère la voix créatrice de l'emprise du passé et du langage. Loin d'être cantonnée à un champ d'étude unique, les textes de *Dernier royaume* englobe langage littéraire et langage critique. Les lecteurs quignardiens « cherchent à héler jusque dans le silence de leur livre une voix qui précède – une voix le plus souvent morte, toujours trop signifiante. [...] une voix qui précède la mue [...] » qui avait à voir avec « la voix silencieuse [qui] a précédé la voix amuïe que l'écriture a permise »⁷⁶, mais aussi avec la quête de ce qu'on ignore sur l'invisible de la scène première. Il faut observer que cette notion singulière du Jadis, renvoyant aux mystères de l'oubli infigurable, dépasse les champs visuels de « l'objet de l'art » et fait entrer les écrits de Quignard dans la dimension mythique du temps, dans un ailleurs parallèle à notre monde. Nous verrons toutefois que le Jadis est un immense corps dont le mythe, les scènes fictives, les jardins d'ailleurs, constituent l'espace rêvé où l'auteur demande l'invocation à la Muse. Rejetant toute tentative de limitation du Jadis, Pascal Quignard assigne un large spectre d'intentions et d'effets

⁷² *Cinéma 1. L'image-mouvement* et *Cinéma 2. L'image-temps* sont deux ouvrages de la critique cinématographique dans lesquels Gilles Deleuze se propose d'étudier l'image à travers une nouvelle conception du cinéma.

⁷³ Georges Didi-Huberman, « Le simple objet à voir », dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, 1992, pp. 27-36.

⁷⁴ Jean-François Bordron, *L'iconicité et ses images. Études sémiotiques*, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 2011.

⁷⁵ Bernard Vouilloux, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éditions de l'Éclat, « Tiré à part », 1997.

⁷⁶ Pascal Quignard, *La Leçon de musique*, Éd. Hachette, [1987], Gallimard, « Folio », 2002, p. 59.

possibles, qu'il nomme « la source zoologique ». De l'origine de l'expression « Hurler avec les loups », il tire une digression réflexive :

Hurler avec les loups. Cette expression n'est pas seulement française. Elle est préhistorique. Elle est paléolithique. Elle est aussi ancienne que l'invention de la chasse. [...] La seule chose vraiment interdite dans la vie sociale : ne pas hurler avec les loups. [...] Dès les premiers foyers où le feu se domestique comme une bête ombrageuse et violente, dès le premier puits dans la grotte de Montignac, dans le premier puits de la Torah, dès le premier puits dans la forêt du Henan, un homme seul meurt. Un homme sans nom, bras rejetés au-dessus de la tête, tombe en arrière à la source du monde humain. Jacob est forcé de fuir ses frères, Tchouang-tseu s'écarte. Épicure s'écarte, Plin s'écarte, saint Basile s'écarte. Même l'empereur Tibère s'écarte. Les grands mystiques sont les grands désarçonnés, les grands renversés, les grands emprisonnés, les grands excommuniés : Maître Abélard, Maître Eckhart, Hadewijch d'Anvers, Ruysbroeck l'Admirable ? Jean de la Croix. Ce n'est pas que l'ermite, l'asocial, le non parlant, l'infans, l'enfant sauvage, l'autiste, soient une possibilité humaine, l'objet de ma curiosité : c'est la source zoologique qui s'y déverse inépuisablement. C'est le fait que ce qui « désarçonne » dans l'émotion, comme à l'instant natal, déchire brusquement le lien natal et *fait quitter sa place* dans l'espace du groupe.⁷⁷

Le sens figuré de l'expression « hurler avec les loups » sert de point de départ de l'exploration du monde asocial, mystique, sauvage, d'un « dire sans parler », de la manière de vivre et de penser à l'écart du groupe, en creusant le silence. L'auteur accorde une attention particulière aux personnes qui « cherchent à se dépendre de l'emprise du groupe en recourant à l'origine⁷⁸ », car pour lui l'asocialité, l'écriture, la lecture, le silence, la *littera* « [engagent] une vie secrète où survivre⁷⁹ ».

En outre, le recours au récit de rêve littéraire comme technique narrative donnant au lecteur l'impression d'un rêve authentique est devenu le lieu le plus proche de la voix silencieuse de l'écriture, de l'abîme où tout le langage peut être disposé. Pascal Quignard n'a pas à obéir à d'autre source que celle de la trace du rêve « qui prouve cet Avant dont notre espèce dérive⁸⁰ ». C'est cette image ouverte à la source précédant le langage et la création où la fusion corps/texte développe l'effet du silence dans l'invention d'un Jadis à la croisée de l'anachronique et du contemporain. C'est souvent cette dimension énigmatique, mystérieuse de la représentation du Jadis qui revient comme sorte d'écho à la passion intellectuelle, à l'érudition. D'ailleurs, l'agencement du récit semble comporter de différentes méditations souvent paradoxales, contradictoires sur notre rapport à l'Autre offrant au lecteur une expérience solitaire, une mise au secret constitue un véritable projet d'« athéisme

⁷⁷ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, pp. 286-287.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 286.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 297.

⁸⁰ *Les Paradisiaques, Dernier royaume IV, op. cit.*, p. 68.

purificateur » ? Il serait donc important d'analyser les figurations et les traces mnésiques du Jadis dans l'imaginaire quignardien. L'intérêt du *Dernier royaume* réside dans l'image qu'il donne du Jadis, davantage vu comme « digression réflexive » soumise à un esprit à la fois fantasmagorique et spéculatif de l'écriture elle-même. Il semble que nous ne pouvons en aucune façon mesurer cette nuit vivante du Jadis, ce jet de l'art ou de la pensée sans être plongé dans la source « préhumaine », « pré-linguistique », d'« avant la mémoire ». C'est pourquoi l'errance, toujours, reste nécessaire. Errer sans chemin défini, au fond du silence n'est qu'une reconstruction de la fascination initiale, une possibilité de rejoindre « la petite plage toujours invisible, de soi-même invisible, toujours à l'ombre⁸¹ ».

Mais il y a aussi le brouillage sémantique résultant d'une combinaison du Jadis et du Maintenant qui conduit à nous interroger sur le détour temporel : comment le Jadis ne s'oublie pas dans la masse du passé ? Comment ce premier temps va-t-il reconnaître non pas le présent mais l'« assourçant » ? Le détour est donc double : il permet de creuser entre l'être et le monde qui l'entoure des abîmes que le temps ne cesse de rendre plus profonds. Et cette « bouche entrouverte », sans fond de l'imprévisible se creuse entre le langage et la voix pour communiquer, en amont du mot, avec un flux préverbal. Plus encore, la réflexion sur la résonance de la source dans l'instant présent établit une possibilité d'être « asservi depuis toujours par une portée imaginaire »⁸². C'est pourquoi Pascal Quignard insiste sur le fait que « l'imaginaire est plus profond et plus insistant que tous les symboles, oppositions, clivages, langages, rôles, signes⁸³ ». Si nous voulions élaborer ici l'attachement de cet écrivain aux différentes représentations du temps et l'originalité de sa relation au motif du Jadis, il faudrait relever tous les éléments textuels et langagiers qui correspondent à ce « second monde⁸⁴ ». Analyser – à la manière d'un mémorialiste du XVII^e siècle ou de l'Antiquité – les mystères de cette source originaire, c'est donc puiser dans les techniques d'écriture très anciennes, dans les bouts de textes et d'œuvres d'art inachevés, d'anecdotes historiques, dans les scènes bouleversantes des corps « crachés », désarçonnés, pour écrire de la nouveauté. Comme l'écrit Pascal Quignard à propos des évocations vagues, diffuses, insaisissables dans les œuvres

⁸¹ *Ibid.*, p. 195.

⁸² *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 456.

⁸³ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 62.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 144.

littéraires : « l’imaginaire est plus profond et plus insistant que tous les symboles, oppositions, clivages, langages, rôles, signes⁸⁵ ». Toutefois, il est difficile d’aborder tous les détours spatio-temporels des modalités du Jadis dans les volumes de *Dernier royaume* à cause de la richesse et de l’intérêt théorique et spéculatif qu’accorde Quignard à l’ensemble des expériences originaires et des désignateurs métaphoriques où réside le pouvoir assourçant de cette « étrange arrière-saison hystérique⁸⁶ ». Notre analyse de la « métaphorisation » du Jadis sera aussi l’occasion d’une réflexion sur les relations qui lient le temps de l’histoire racontée (la référence aux fables de Jean de La Fontaine dans le chapitre premier d’*Abîmes*⁸⁷) et le temps du récit (l’auteur procède souvent par de véritables anecdotes, des projections symboliques, des miettes d’existence, des fragments de vies, des instants figés, souvent inspirés de son enfance, de son quotidien, de son entourage ou même de ses lectures). On voit comment ce plaisir délicat de la réciprocité entre l’ethos narratif, le détour fictionnel et le détour par le métalangage est indispensable pour arpenter une frontières floue, ou la frontière comme flou. Et c’est autour de ce rapport flou entre le neuf et l’antique rajeuni, entre l’être silencieux de l’écriture et le silence du monde, mais aussi entre le moi et l’autre que tout a nécessairement tourné. De ces expériences d’écriture et d’altérité, à la limite de l’autobiographique, du fragment et de la pensée, le cycle *Dernier royaume* constitue un geste de dépassement non seulement des codes génériques, mais encore de soi. D’ailleurs, Pascal Quignard ne cesse de fusionner des citations, des épigraphes, des fragments de textes et de vies de ceux qui ont été « désarçonné(s) par le temps », « submergé(s) par le rêve ». Nous verrons que l’originalité du récit quignardien réside dans sa dimension référentielle à travers les évocations insistantes de l’effleurement du Jadis ramenant l’archaïque sous le présent, ou encore l’écho du silence prénatal et de la détresse natale dans la pensée. Ce qui anime l’écriture de Quignard, c’est alors de restituer l’énergie du Jadis, puisqu’elle se précipite sur nous avec la force même du réel sans le détour de l’image. L’étude de l’effet de mutisme apaisant dans le texte quignardien nous permettra de rejouer la création de l’auteur, dans une tentative d’identification et de réflexion sur l’éclatement des

⁸⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁸⁶ *Les Paradisiaques, Dernier royaume IV, op. cit.*, p. 261.

⁸⁷ La treizième fable du livre VIII situé dans le second recueil des *Fables* de La Fontaine « Tircis et Amarante » sera donc objet d’une lecture et d’une critique littéraire : « Je cherche à évoquer un visage - le visage d’un homme qui commença à écrire en 1640 - ou plutôt je parle d’un monde comme miré dans l’eau qui coule. Un monde non pas déformé mais flottant. Un univers entre deux eaux, avec le reflet blanchâtre du soleil. », a écrit Pascal Quignard dans *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 11.

différentes dimensions du temps mesurable. Toutefois, le rapport paradoxal entre digression et concision est esquissé de manière détournée renvoyant en dehors du contexte historique vers le transport irrésistible, vers l'emprise sans délai du Jadis pur. Pour cette raison, *Dernier royaume* exerce un retournement à ce qu'on ne voit pas dans l'écriture pour évoquer le fond magique, archaïque, pulsionnel de l'image du Jadis pur et sa résonance particulière dans la nuit et le silence :

Les images ne sont pas faites pour la lumière. Tout rêve le sait et chaque nuit le prouve. Les images sont lucifuges et Némie m'avait appris à jouer les yeux fermés en ne commençant à jouer la partition qu'après que l'eus perçue un instant comme une seule figure. Image synoptique qui devrait être assumée entièrement en silence avant de commencer à jouer.⁸⁸

Penser le silence de l'image dans son rapport avec l'invisible et le rêve relève du transfert à la fois fictionnel et musical qui met l'accent sur le fait « d'interpréter à la muette⁸⁹ ». La volonté de Quignard de briser les frontières entre la nuit, les images nocturnes, rêvées et l'origine de la musique est liée à une vue synoptique des notes et des médiums. Embrasser d'un seul coup d'œil les lettres de la partition permet à l'interprète non seulement de plonger dans l'ombre créatrice mais aussi de faire surgir l'image originare, primitive comme elle surgit dans le rêve, dans le silence de l'état premier, fasciné, désidéré. Influencé par les pensées de Walter Benjamin sur « la rencontre entre l'Autrefois et le Maintenant qui forme une constellation neuve dans l'image⁹⁰ », Pascal Quignard adopte un point de vue assez différent sur le lien entre la privation du visible et l'invention d'une sidération astrale, d'une absence qui nous manque à jamais, d'une source renouvelée qui le distingue de ses contemporains :

La privation du visible dans la nuit invente du visuel, de l'image (des scènes de rêves qui trompent momentanément le dormeur sur ses besoins). La nuit est le lieu où le visible manque, où toutes les choses manquent, où le perdu manque de façon terrifiante, de façon absolue. La nuit doit être conçue comme profondeur sans surface, comme non espace, comme dimension une, continue, comme *unio*. La nuit est l'épreuve de l'absence sans fin, de l'absence sans même de visages de ce qui s'absente en elle. Qui a mis de l'image dans la nuit ? Le rêve.⁹¹

Pascal Quignard résume le rapport entre le visible qui manque et l'invisible à travers un style elliptique, ardu nouant les deux fils de « l'image qui manque à nos jours » et de « l'unique nuit absolue ». « Je sentais dans le rythme de mon propre sang une perte totale, infinie, douce,

⁸⁸ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 61.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 283.

⁹¹ *Ibid.*, p. 284.

inexorable et rythmique qui lui était retirée »⁹², ajoute l'auteur. C'est ce même retour insistant de Quignard à « ce qui manque *in absentia* »⁹³, à la nuit prénatale, antérieure, à la nuit paléolithique que retient Bernard Vouilloux :

Pour approcher l'origine de l'image, il faut reculer vers une nuit bien plus ancienne, la nuit paléolithique. [...] Il faut se porter vers les origines de l'homme, à la source même de l'anthropogenèse. Réciproquement, le retour insistant de Quignard à ou sur ces images à tous égards primitives est une façon de rappeler tout ce que l'image doit à la nuit.⁹⁴

Ces liens implicites entre « l'origine de l'image » et « la nuit » que Bernard Vouilloux met en avant nous permettent de réfléchir sur l'image primitive du Jadis qui appartient aux rythmes de l'avant-temps, de ce qui précède la naissance. Sur un mode à la fois répétitif et accidentel, le récit quignardien développe une quête d'un lieu avant le corps, de la vérité primitive. Une quête, à mi-chemin entre le secret et le communicable, entre l'écrit et l'oralité, qui nous voue au quasi-néant et à l'imagination. Il y a donc toute une série de questions qui se posent et qui annoncent la problématique de la quête en question : qu'est-ce que le Jadis ? Quelles sont ses origines ? Comment fonctionne-t-il ? Quels sont les liens qu'entretiennent les différentes manifestations de l'image du Jadis avec le silence ?

Le premier chapitre de notre travail consiste à faire découvrir et comparer les styles contrastés et les codes détournés d'une écriture cherchant à revêtir le « Jadis » d'un éclat imaginaire, ou encore surnaturel. Tantôt Pascal Quignard développe une pensée à travers laquelle il « rejette le déroulement temporel »⁹⁵, tantôt le retour insistant aux sources des arts et de l'homme déstabilise le processus narratif pour imposer une « stylisation parodique », voire une « interrelation dialogisée des langages »⁹⁶. Sous des formes presque infinies, les signes qui renvoient à des figures historiques, aux rituels mythiques ou sociaux, aux illusions artistiques ou littéraires sont présents dans tous les « lieux » de l'œuvre de Quignard. Leur présence constitue l'une des « obsessions » de Quignard, à savoir le Jadis, le silence de la nuit originaire et l'abîme. Considérés comme des clés de lecture du *Dernier royaume*, ces lieux communs de l'œuvre de Quignard forment ce que Gérard Genette appelle la « transtextualité ». Selon Genette, ce concept littéraire renvoie à « tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou

⁹² *Ibid.*, p. 135.

⁹³ *Ibid.*, p. 137.

⁹⁴ Bernard Vouilloux, *La nuit et le silence des images : Penser l'image avec Pascal Quignard*, *op. cit.*, pp. 67-68.

⁹⁵ Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, sous la dir. d'Henri Mitterand, éd. Nathan/HER, « Fac. Littérature », 2000, pp. 84-85.

⁹⁶ Daniel Sangsue, *La parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994, p. 40.

secrète, avec d'autres textes⁹⁷ ». Nous retrouvons ainsi les « schémas et les représentations de l'intellect⁹⁸ », dans *Dernier royaume*, qui renseignent sur la conception énigmatique du Jadis relié encore à l'inoubliable, au « non-fini », à l'« in-fini » :

Le « vrai jadis » est l'inconnu à sa source. Dans cette source se tient l'explosion propre à l'espace passé et visible à l'intérieur du temps. C'est l'inventivité à l'état brut, brutal, libre, physique. La fois sans autrefois, tel est le jadis.⁹⁹

Bien qu'il ne soit qu'une pratique discursive parmi d'autres, le détour joue un rôle narratif prépondérant dans l'écriture de Quignard. D'ailleurs le caractère irréel que cherche l'auteur à travers le recours aux correspondances entre les figurations du Jadis et l'originaire fait résonner cette quête impossible, utopique ou encore idéalisée de la vérité des choses. Il sert de point de départ d'une espèce de « collection » ou d'« amas » passionné de quelque de l'ordre de l'inconscient, d'un mysticisme philosophique faisant place au sauvage, à la brutalité et à la « légèreté de l'être ». Pour Gilles Deleuze, le rapport en langage à l'implicite et au non-dit constitue en quelque sorte la continuité de ce que Quignard pressent du rapport de l'humain au sordide, aux « sordidissimes » comme « expériences de la merveille – de la beauté et de l'émotion¹⁰⁰ » :

La langue se doit d'atteindre à des détours féminins, animaux, moléculaires, et tout détour est un devenir mortel. Il n'y a pas de ligne droite, ni dans les choses ni dans le langage. La syntaxe est l'ensemble des détours nécessaires chaque fois créés pour révéler la vie dans les choses.¹⁰¹

En amont de tous les pourquoi, de tous les détours par « l'avant vie, le sans fin de la source, le sans limite¹⁰² », c'est la sensation de revenir dans le temps fort, le temps naissant, de plus en plus neuf qui revient dans l'actuel. Chez Quignard, il s'agit de « rejoindre la vie cachée, désirante, inassouvie, profonde¹⁰³ », de jouer avec les répétitions, avec « l'impression de déjà vécu, de déjà vu, de déjà connu... » pour « céder le pas devant le perdu, les délires, les songes, les fantasmes, les reflets [...], toutes les hallucinations de la pensée¹⁰⁴ ».

Dans *Dernier royaume*, Pascal Quignard expose une nouvelle esthétique de la pensée en définissant la quête comme l'essence de l'investigation. Cette recherche minutieuse du plus

⁹⁷ Gérard Genette, Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

⁹⁸ Gérard Genette, *Figure I*, op. cit., p. 100.

⁹⁹ *Les désarçonnés*, *Dernier royaume VII*, op. cit., p. 249.

¹⁰⁰ Chantal Lapeyre, « Sordidissimes », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., p. 611.

¹⁰¹ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, p. 12.

¹⁰² *Sur le jadis*, *Dernier royaume II*, op. cit., p. 168.

¹⁰³ *Les désarçonnés*, *Dernier royaume VII*, op. cit., p. 325.

¹⁰⁴ *Abîmes*, *Dernier royaume III*, op. cit., pp. 179-180.

ancien dans le présent qui nous fuit entre les doigts « ne ressortit pas à la perception ni à la remémoration mais à la quête¹⁰⁵ ». Notre analyse des retours systématiques au rêve, à la source visuelle en nous, aux échos de l'image primitive, de « la vision crue de l'abîme et de la détresse du premier jour¹⁰⁶ » nous renvoie aux écrits de Louis-René des Forêts (auquel Quignard a consacré un essai, *Le Vœu de silence*¹⁰⁷), de Pierre Klossowski, de Claude Simon, de Beckett, de Proust, de Kafka..., ou encore des philosophes et poètes français comme Bataille, Benjamin, Levinas, Lacan, Michel Deguy, et des critiques et spécialistes de l'œuvre de Quignard à savoir Mireille Calle-Gruber, Chantal Lapeyre-Desmaison, Agnès Cousin-De Ravel, Jean-Louis Pautrot, Dominique Rabaté, Saïda Arfaoui et des esthéticiens de l'art comme Bernard Vouilloux.

a. L'Image comme récit

La relation entre récit et image, chez Pascal Quignard, est sans doute la contribution la plus profonde d'un « littéraire » pour qui « les mots défont, bondissent, fuient, perdent sens¹⁰⁸ ». Le récit quignardien, avant d'être un ensemble de digressions littéraires traitant le plus ancien, le privé, le « non-collectif », développe un *ethos* intertextuel qui s'inscrit dans un discours sur l'art et les images de notre origine. Chez Quignard, le geste d'écriture renvoie toujours, à un certain degré de spéculation, à l'asocialité, au « non-public ». L'auteur a souvent interrogé les rapports entre l'écrivain et le manuscrit, entre la pensée et la mort :

Les écrivains par excellence étaient les êtres de papier. Walter Benjamin, Walter Hasenclever, Stefan Zweig se suicidèrent à cause de cette soudaine quête occidentale des *papiers de vie* devant lesquels les livres en papier, où ils mettaient leur vie, brûlaient. Ernst Toller se pendit. Karl Einstein prit une pierre et se jeta dans le Gave d'Oloron.¹⁰⁹

Pour faire comprendre la symbolique du suicide comme geste de transgression de l'exil, de la norme, du commun, comme quête du sens, nous questionnerons les liens qu'entretient l'écriture quignardienne avec le réalisme et les références intertextuelles. Même si de nombreuses études sémiotiques¹¹⁰ ont focalisé leurs travaux de recherche sur les domaines visuels et esthétiques

¹⁰⁵ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 68.

¹⁰⁶ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁷ *Le Vœu de silence. Essai sur Louis-René des Forêts*, Galilée, 2005.

¹⁰⁸ *La barque silencieuse, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 278.

¹¹⁰ Les études de Bernard Vouilloux : *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq, La nuit et le silence des images : Penser l'image avec Pascal Quignard, Image et médium. Sur une hypothèse de Pascal*

de l'image, nous cherchons à montrer que la dimension poétique de l'image dans les essais de Quignard est plus développée et sans doute moins familière. Suivre l'itinéraire à la fois philosophique et spirituel des figures qui ont marqué la pensée européenne sert de cadre à une médiation de contenu. En lisant le texte quignardien, il y a souvent une « scénographie » intertextuelle qui structure l'imaginaire visuel et sonore du lecteur. Cette dimension référentielle qui structure l'écriture de Quignard est liée indirectement à l'insignifiance de l'objet de la quête du Jadis.

Nous ne nous restreindrons pas non plus aux problèmes des limites du langage et à la notion de l'image médiatrice¹¹¹ dont l'écrivain a besoin pour sa recherche spéculative, et qui semble être à peine exprimable. Nous cherchons dans cette « formulation archaïsante » du temps « un sens qui tourne sur lui-même ». Nous optons pour une systématique donnant à entendre le comment et le pourquoi de la « mise hors du temps du temps » et celle de l'écriture. Cette écriture poussée vers le figuratif, vers l'obsession de la mort s'attachant à jouer sur la manière de lire les images et les scènes qui évoquent le geste créateur : littérale ou métaphorique. D'ailleurs l'absence de détermination et le flou d'identification du Jadis fait sortir le lecteur du territoire narratif pour s'imprégner dans la ligne frontière entre le sens propre et le sens figuré, entre la chute et la pression du désir. La pensée de l'image, faisant écho au *plongeur du Paestum*, nous semble au centre de la problématique phénoménologique du bouleversement, de l'exercice de la méditation et de la conséquence non représentée.

Précisons, pour commencer, que notre traitement du concept littéraire du Jadis dans ses rapports avec « l'image manquante », avec « une quête dont elle ne représente pas la fin, mais le médium¹¹² », fait l'objet d'une approche philosophique fondée sur « l'instant crucial » que l'œuvre de Pascal cherche à figer et à immortaliser. Ces différentes réflexions sur l'image¹¹³ qui traversent les « fictions critiques¹¹⁴ » de Quignard renvoient à une esthétique valorisant le

Quignard, et celles de Georges Didi-Huberman : *Devant l'image, L'image ouverte : Motifs de l'Incarnation dans les arts visuels*, pourraient former une palette de critique sémiotique variée, sans cependant exclure certains ouvrages rares ou épuisés qui nous semblent essentiels, et qui sont à ce titre présents dans notre bibliographie.

¹¹¹ *L'iconicité et ses images. Études sémiotiques*, op. cit., pp. 101-120.

¹¹² Bruno Blanckeman, « Étude », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., p. 211.

¹¹³ Voir P. Quignard, *Le Sexe et l'Effroi*, Éd. Gallimard, 1994. *La Nuit sexuelle*, Éd. Flammarion, 2007. *L'Origine de la danse*, Éd. Galilée, 2013. *Sur l'image qui manque à nos jours*, op. cit., 2014.

¹¹⁴ Dominique Viart, « Les "fictions critiques" de Pascal Quignard », dans *Études françaises*, volume 40, n° 2, 2004, pp. 25–37. <https://doi.org/10.7202/008807ar>

fragment et le retour à l'oralité. C'est ainsi que nous essayerons d'examiner les « digressions fictives¹¹⁵ » dans *Dernier royaume* afin d'avoir une idée d'ensemble sur les différentes entrées possibles dans l'analyse de la dimension narrative de l'image. Le texte quignardien se présente en effet comme une réflexion sur l'inarrêtable élan et l'impossible retour du temps. Il s'agit donc de se confier aux sentiers du rêve et de la mémoire pour retrouver « un médium autonome silencieux¹¹⁶ » appartenant à l'univers du Jadis, à « une espèce de retour-image minimal¹¹⁷ ». Par-là se donner à l'imprévisible et à l'inconnu acquiert l'énergie et l'intensité de rejoindre l'eau initiale, l'eau du Jadis :

Peu importe qu'une vie soit longue ou soit brève, seuls comptent les instants maximum (les jaillissements de jadis) dans la présence pleine (sur les rives de la terre). Comme seul compte dans le corps de chacun l'intimum vide, libre, alerte, bondissant, et non pas l'ego ni l'image ni la puissance de la parole enseignée par autrui. Le jadis est l'increscible – et le cours du temps qui le déploie désordonné et incertain.¹¹⁸

Deux difficultés s'imposent en traitant la notion de l'image et les liens métaphoriques qu'elle entretient avec la conception imaginaire du Jadis dans *Dernier royaume*. La première difficulté est d'ordre sémiotique dont nous avons déjà parlée, celle de l'image « médiatrice ». La seconde ambiguïté est d'ordre esthétique car la structure spéculative de la « présentification du Jadis » consiste à distinguer l'image perçue de l'image picturale. Précisons que les images métaphoriques du Jadis traduisent un certain mysticisme créateur. Partant de l'idée que Pascal Quignard « est un écrivain de l'image¹¹⁹ », nous tentons de comprendre l'articulation entre les « gîtes » du Jadis comme « possibilité du bonheur » et le désir effréné d'associer chute, perte et ouverture sur le monde prénatal.

Rappelons l'interprétation de Bernard Vouilloux des différentes *portées* de l'image (anthropologique, psychique, historique et esthétique) faisant la distinction entre les réflexions de Pascal Quignard sur « l'art des images » et les écrits de Pierre Michon sur la peinture¹²⁰. Bernard Vouilloux, qui considère Pierre Michon comme « un écrivain de la peinture », a mis

¹¹⁵ Dominique Viart, « Les "fictions critiques" de Pascal Quignard », *Ibid.*

¹¹⁶ Pascal Quignard, « Le mot littérature "est d'origine encore inconnue" », dans *Sur l'écriture. Autour d'Émile Benveniste*, textes réunis et coordonnées par Irène Fenoglio, Éditions du Seuil « Fiction et Cie », 2016, p. 267.

¹¹⁷ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII*, *op. cit.*, p. 159.

¹¹⁸ *La barque silencieuse, Dernier royaume II*, *op. cit.*, p. 163-164.

¹¹⁹ *La nuit et le silence des images : Penser l'image avec Pascal Quignard*, *op. cit.*, p. 95.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 95.

en avant la « pensée de l'image » dans l'œuvre de Quignard en traitant plusieurs types d'images auxquels il a attribué des fonctions diverses :

Pour une très large part, la pensée de l'image que développe Quignard aura pris acte du tournant anthropologique de l'histoire de l'art, ou plus exactement des reconceptions entraînées dans l'étude des arts visuels par la prise en considération du *fait iconique*, en tant qu'il s'articule à des dispositions anthropologiques (celles que mettent au jour l'anthropologie physique, l'anthropologie historique, l'anthropologie sociale) et à des dispositifs culturels, sociaux, économiques, à des positions spatiales, à des postures corporelles et à des postulats psychiques : sont impliquées dans cette vaste ouverture aussi bien l'histoire de la culture matérielle que la « psychologie historique » d'Ignace Meyerson et de Jean-Pierre Vernant ou la psychanalyse.¹²¹

Cette hypothèse que développe Bernard Vouilloux vise à montrer que l'ensemble des signes relatifs à l'image « manquante » ou « invisible » ne relève pas seulement des domaines anthropologique et visuel mais implique d'autres dispositifs culturels, éthiques, ou encore imaginaires, spirituels faisant place au « temps désordonné et vide qui vague sous le temps¹²² ». Si Pascal Quignard fait penser *ce qui manque dans l'image* à ses lecteurs, en partant de la notion complexe de l'*imago* qui recouvre plusieurs sens, c'est qu'il situe les frontières instables entre la dimension physique et la dimension psychique de l'image au centre de ses essais :

Pascal Quignard, oui, est un écrivain de l'image. [...] Pour une très large part la pensée de l'image que développe Quignard aura pris acte du tournant anthropologique de l'histoire de l'art, ou plus exactement des reconceptions entraînées du *fait iconique*, en tant qu'il s'articule à des dispositions anthropologiques (celles que mettent au jour l'anthropologie physique, l'anthropologie sociale) et à des dispositifs culturels, sociaux, économiques, à des positions spatiales, à des postures corporelles et des postulats psychiques : sont impliquées dans cette vaste ouverture aussi bien l'histoire de la culture matérielle que la « psychologie historique » d'Ignace Meyerson et de Jean-Pierre Vernant ou la psychanalyse.¹²³

Bien que Pascal Quignard ait décelé toute portée picturale à l'image, ce sont les leçons qu'il a tirées des études psychanalytiques sur l'*imago* des ancêtres qui l'ont entraîné à « dissocier l'image de la peinture ». Ainsi, il revient sur l'origine et les pouvoirs de l'image en ce qu'elle s'impose dans l'instant (à la limite de la mort, juste après la mort) et non dans la durée (celle d'un discours par exemple) :

Le langage *et le silence* disparaissent du corps mort. L'image qui manque aussi s'en va avec la chair. Le passé du mort est à peine une image dans les survivants. Le mot latin *imago* définit l'empreinte céramique ou cireuse de la face agonisante – à la limite de la mort ou juste après mourir, à la frontière de la vie et de la mort.¹²⁴

¹²¹ *Ibid.*, p. 98.

¹²² *La barque silencieuse, Dernier royaume VI, op. cit.*, p. 165.

¹²³ Bernard Vouilloux, *Image et médium, Sur une hypothèse de Pascal Quignard, op. cit.*, pp. 97-98.

¹²⁴ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 169.

Dans cet extrait tiré d'un chapitre dédié à « la temporalité du commencement », Pascal Quignard revient sur l'étymologie du mot latin *imago* pour mettre en évidence la dimension à la fois archaïque et spéculative de l'image nocturne, silencieuse. D'une certaine manière, l'auteur cherche sous cette image cendrée, garantissant l'immortalité de l'âme est tournée vers la présentification et la survivance. Ce n'est pas seulement le retour de l'image du mort dans le monde vivant : c'est « l'action avant le point de non-retour » qui est en lien avec la possibilité d'aller voir du côté du fantasme lié à la mort. Un point de « non-retour » qui se transforme en une tombe vivante où l'image du Jadis erre dans le corps de l'endeuillé. « Il s'agit d'un lieu avant un corps », d'une « perte d'un monde obscur, aphone solitaire et liquide [...] qui hantent l'âme des hommes partout »¹²⁵. « Toujours ce lieu et ce silence [qui] nous seront dérobés »¹²⁶ nous donne à voir des images en mouvement d'un « corps spirituel¹²⁷ » aussi bien errant que survivant. Entre références, mouvements et transmissions des scènes mythiques sous toutes les formes, l'écriture sur l'image, chez Quignard, devient un « médium », un véhicule ; c'est l'espace originaire mis à la portée de tous. Ce n'est même plus un lieu de partage qui donne accès à soi-même par le dialogue avec autrui, c'est toujours ce « Jadis [qui] donne le temps à l'homme en ne lui procurant pas la perception de l'origine¹²⁸ ». Et c'est ainsi que Quignard valorise la découverte du « Jadis vivant » qui jaillit et se poursuit dans « la ligne d'écriture » :

Pour orienter le temps il faut introduire une ligne d'écriture : les mortels lurent, découvrirent, inventèrent la ligne d'horizon solaire tels le voyage d'un chasseur et son retour. Ligne écliptique sur la surface du ciel nocturne. Ligne de vie dans la paume. Ligne du couteau du sacrifice lors de la découpe des parts de la bête chassée. Ligne d'écriture qui est hétérogène au monde, à la vie, à la nature, à l'univers, à la matière. Ligne qui a été non pas découverte mais inventée lors de la contemplation de la ligne de l'écliptique sur laquelle avancent les constellations d'étoiles elles-mêmes inventées sous forme de figures animales projetées dans la nuit.¹²⁹

De son côté, l'écrivain est inorienté par le mouvement d'écrire en pensant la force originaire qui structure le Jadis. Il s'agirait donc non pas de représenter un monde déjà existant ou visible, mais de l'esquisser ou de le rêver en multipliant les transferts métaphoriques et figuratifs. L'écriture sur « l'inorientation du temps », sur la temporalité hallucinogène, sur la ligne d'écriture hétérogène présente des lectures spéculatives des motifs de cheminement et

¹²⁵ *La barque silencieuse, Dernier royaume VI, op. cit.*, p. 59.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Revue *Le Point Références*, « Penser le corps », n° 70, septembre-octobre 2017, pp. 30-31.

¹²⁸ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 255.

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 76-77.

d'errance. Pour Quignard « tout ce qui a un sens suppose un revenir »¹³⁰. Il précise que « l'idée d'origine est une drogue puissante par laquelle les images surgissent dans l'esprit¹³¹ ». Ainsi penser un corps enivré, désorienté mais qui obéit entièrement à l'esprit ressortit donc à naître : « Naître est un jaillir hurlant »¹³². Écrire sur la relation entre l'homme et l'animal, sur la scène du puits de la grotte de Lascaux, sur le *Big Bang*, sur ce que Quignard appelle « la fois sans autre fois¹³³ », est une ligne d'écriture qui dissimule une feinte de détour involontaire, ou une figuration biaisée de « l'avant vie, le sans fin de la source, le sans limite...¹³⁴ ». Il faut penser que cette « prédation sans proie », cette « curiosité originaire » qui envahissent *Dernier royaume* font surgir le temps « d'avant la naissance ». Un royaume d'un enfant qui parvient à se remonter à l'intérieur de soi au moyen « des Traces de Jadis qui avançons dans l'air, qui pénétrons dans le jour¹³⁵ ». Cette expérience libre, cette transgression des règles du temps par une sorte de méditation « à cœur ouvert » tiennent aussi au fait que le Jadis « transfigure ce qu'il touche quand il survient dans la contrée ou quand il aborde le corps¹³⁶ ». Ainsi l'évocation la présence des éléments culturels dans l'image latine met en question l'idée du partage de la mort mais aussi du spectre du deuil qui hante toute relation. C'est en effet ce que suggère Quignard, lorsqu'il fait appel à ce rite funéraire consistant à redonner au visage du défunt des lueurs survivantes. Il soutient l'idée que l'image (notamment l'*imago* latine) peut imposer une régénérescence dans le corps mort. La *mimèsis* module donc l'*inventio*, lorsque le masque mortuaire amène les vivants à utiliser l'image d'un « ne plus être¹³⁷ » pour partager sa mort, et lui redonner voix en conservant ses traits. C'est ainsi que l'image, chez Quignard, est moins représentation qu'effet du désir et de figuration involontaire. Pour Saida Arfaoui, la mise en évidence des interférences entre les images du jaillissement de ce « fond de la nature » et le langage, chez Quignard, constitue l'essentiel de la pensée de l'image et de la quête d'imprévisibilité :

Pour Quignard, les images portent la trace du jadis et jaillissent de la nuit originaire. Dans sa rhétorique, l'image relève à la fois de l'invention et de l'élocution. La pensée est une « extraction » d'images guidée

¹³⁰ *Ibid.*, p. 77.

¹³¹ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 205.

¹³² *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 311.

¹³³ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 237.

¹³⁴ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 168.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 149.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 168.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 169.

par l'émotion, le langage est métaphore. Transport et métamorphose définissent la dynamique de l'image et du langage.¹³⁸

Il s'agit donc d'un « retour bouleversant » de la première source du temps qui renvoie à la « pensée infante », au « désir continu » de rejoindre les époques fabuleuses, de retrouver au plus vite l'excitation dans le vieux foyer et ses images. Par l'évocation de la passion extatique qui domine le corps humain, mais aussi par le besoin de dépasser le silence qui révèle l'essence du suspense tragique, Pascal Quignard se penche aussi sur la conception de l'œuvre d'art comme une « rêvée » faite d'une pulsion jointe au *fascinus*, comme une poussée vers le « Jadis invisible », irrégulier et son « impulsivité entêtante¹³⁹ » :

Toutes les œuvres d'art sont tyrannisées par ce déploiement qui a eu lieu à partir, non pas du passé, mais du jadis invisible, sexuel, intangible, imaginaire, violent, aïeul, irréel, qui précède le viol de l'âme par le langage. Ce déploiement ne cesse de pousser dans l'âme ses rêves comme dans la nature ses formes. C'est la pulsion. La profondeur à partir de laquelle toutes les images du monde surgissent est celle du temps. Surgir de l'Origine. Surgir indépassable qui émerge lui-même – expulsé comme au cours de la naissance – d'un « premier monde » loin en deçà de l'apparaître.¹⁴⁰

Pascal Quignard consacre le X^e tome du *Dernier royaume* à « l'attrait » de tout ce qui faux dans l'art et dans le rêve¹⁴¹. Il redessine une image propre à l'émergence du Jadis révélant à l'âme sa vocation et animant une pulsion qui habite toute création artistique. Cette profondeur du temps où les images d'une « source toujours *in absentia*¹⁴² » et le Jadis pur, irréel, naissant, émergeant d'un monde prélinguistique, « pré-mondain¹⁴³ » n'avaient pas rompu leur « poussée anhistorique » est ce qui exprime le mieux cette « passion violemment extatique qui domine l'humain et qui définit l'attrait du temps le plus ancien¹⁴⁴ ». L'accès au fond du Jadis, à cette « poussée à l'amont de la langue parlée » par le biais de « l'in-conscient, l'in-nomable, l'in-figurable, l'in-forme, l'in-humain » est ce qui fait apparaître « dans chaque rythme le premier temps qui ne cesse pas »¹⁴⁵. Fortement bien marquée par la scène invisible, figurative, l'écriture sur l'image de Quignard présuppose une conception de la littérature privilégiant le temps illimité, le bondissement du « primum tempus du temps qui en fait le cœur¹⁴⁶ ». Il faut penser ce premier temps comme un « Jadis absolu » (qui ne peut être historisé) propulsant le corps

¹³⁸ Saida Arfaoui, « *Imago* », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, *op. cit.*, p. 271.

¹³⁹ *Sur le jadis*, *Dernier royaume II*, *op. cit.*, p. 241.

¹⁴⁰ *L'enfant d'Ingolstadt*, *Dernier royaume X*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴² *Abîmes*, *Dernier royaume III*, *op. cit.*, p. 118.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 160.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 136.

¹⁴⁵ *L'enfant d'Ingolstadt*, *Dernier royaume X*, *op. cit.*, p. 176.

¹⁴⁶ *Ibid.*

vers la source étrange, invouable, qui jaillit au cœur du temps. « Le temps est une danse à plusieurs temps dont le premier compte. Tel est le prin-temps qui marque la durée »¹⁴⁷, écrit Quignard en faisant référence à la poussée irrésistible de l'excitation qui ignore le temps. Revenant à l'étude de l'« imago » faite par Saida Arfaoui où elle affirme que « c'est une notion (l'*imago*) complexe qui recouvre plusieurs sens¹⁴⁸ ». Ces propriétés sont aussi celles que Bernard Vouilloux reconnaissait à la notion d'*imago* latine. Pour comprendre le fonctionnement et les problèmes posés par l'image latine, il faut revenir sur les analyses précises qu'il a exposées dans son étude du « triple jeu de l'image¹⁴⁹ ». Cette analyse de « l'image qui n'est pas une unité sémiologique, mais une fonction (exponentielle) dans l'économie représentative¹⁵⁰ » est inspirée de la distinction faite par Jean Louis Schefer des trois « points d'ancrage » : le fabuleux, l'onirique et le figuré qui désignaient les trois ressources de l'*imago* à savoir : l'image physique, l'image psychique et l'image verbale¹⁵¹. C'est à cette intention que sont suggérées les réflexions de Saida Arfaoui qui ne portent pas particulièrement sur un texte précis mais qui concerne d'une façon générale l'image telle que Pascal Quignard la comprend et l'analyse dans différents textes sous un mode spéculatif :

Pour Quignard, les images portent la trace du jadis et jaillissent de la nuit originare. Dans sa rhétorique l'image relève à la fois de l'invention et de l'élocution. La pensée est une « extraction » d'images guidée par l'émotion, le langage est métaphore. Transport et métaphore définissent la dynamique de l'image et du langage. La pensée de l'image participe, chez Quignard, d'une "montée du visible vers l'invisible". C'est ce qu'illustre sa lecture des peintures romaines.¹⁵²

Ce qui intéresse Pascal Quignard n'est pas le côté visible, apparent de l'image mais ce qui se cache derrière le visible renvoyant à la « scène invisible », à l'image d'abîme, au rêve, ce qui nous replonge, en produisant des régressions, dans « l'implicite zoologique¹⁵³ ». De son côté, Jean-Louis Pautrot, en revenant sur l'étymologie commune entre désirer et « désidération », précise que l'image, chez Quignard, est avant tout une affaire de fascination et de sidération :

Désirer, c'est chercher et se déprendre ; être sidéré, c'est avoir trouvé et se fondre. La fascination est liée à l'image (d'abord phallique), à ce qui cloue sur place, à ce qu'on n'était pas censé voir, donc quelque part à la scène primitive. Elle n'est pas l'excitation mais « l'étreinte du passé ». [...] L'œuvre,

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Saida Arfaoui, « *Imago* », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, *op. cit.*, p. 270.

¹⁴⁹ *La nuit et le silence des images : Penser l'image avec Pascal Quignard*, *op. cit.*, pp. 103-120.

¹⁵⁰ Jean Louis Schefer, « L'image : le sens "investi" », *Communications*, 15, « L'analyse des images », 1970, p. 215. (Cité par Bernard Vouilloux, *La nuit et le silence des images : Penser l'image avec Pascal Quignard*, *ibid.*)

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁵² Saida Arfaoui, « *Imago* », *op. cit.*, p. 271.

¹⁵³ *Sur le jadis, Dernier royaume II*, *op. cit.*, p. 161.

auparavant, avait médité sur la fascination qui fige l'humain devant l'altérité : la langue, la mort, la différence sexuelle, etc. Les arts relaient cette fascination.¹⁵⁴

Cette réflexion sur le rapport entre désir et fascination dans la pensée de Quignard, qui est aussi l'objet de l'un des chapitres du livre de Bernard Vouilloux¹⁵⁵, est liée en quelque sorte à la scène première. Le rêve, selon Quignard, est lui-même « le présent absolu ou du moins un appelant absolu », « le temps avant le temps » qui « anime tout ce qu'il touche » et fait venir dans le corps « un viser avant l'origine ; c'est se fasciner, s'engloutir, être englouti, se fondre »¹⁵⁶. Toujours la même insistance à ressasser les images primitives, à plonger dans l'image qui manque, à saisir « quelque chose d'inachevable qui persiste dans un homme qui désire¹⁵⁷ » mais aussi revisite de l'esthétique du clair-obscur dans les « images » de George de La Tour :

Si l'aoriste est l'avant vie, le sans fin de la source, le sans limite transfigure ce qu'il touche quand il survient dans la contrée ou quand il aborde le corps. Il n'y pas que la mort qui fait fond dans ce monde. (Plus encore il faut dire : Le jadis fait le fond ; la mort l'horizon.) Le jadis est dans l'âme ce qu'est la flamme dans les images de La Tour. Il annule les ornements ou les plis. Les rides mêmes, tout ce qui tient au passé, le jadis les efface. Il dénude. Il enveloppe tout du fond où tout sombre.¹⁵⁸

Le Jadis, comme un temps « sans limite », éternisé dans le moment présent nous fait penser à la naissance qui ouvre à la temporalité, à ce « Temps retrouvé » de Proust. « Naissance [qui] ne veut pas dire commencement mais changement de monde »¹⁵⁹, ajoute Quignard. Ce Jadis sans fin, exorcise l'attente de la mort et ses effets, ses traces sur l'existence et l'être. Il s'agit d'un détour par ce moment d'éternité cristallisé dans le moment présent qui englobe le passé, l'immédiat et le futur en une entièresité hors de portée de son passage et des déformations, des transformations qu'il cause. Cette association entre le Jadis (signe de survivance) et la mort (comme horizon de notre existence, comme passé mort), en passant d'un texte à un autre, devient le cadre d'une esthétique de la nuance. C'est ainsi que l'idée d'immortalité ou de survivance n'est qu'une frontière au cours d'un voyage vers les traces du Jadis. La figuration de ce temps dépourvu de frontières s'effectue à travers la projection de « la lumière sur l'image dans la nuit », mais aussi sur le corps « fasciné par le silence *éternel* de la mort qui erre dans

¹⁵⁴ Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard*, Éd. Gallimard-Grasset, avec le soutien de l'Institut Français, 2013, pp. 58-59.

¹⁵⁵ Bernard Vouilloux, « Fascination et désir », dans *La nuit et le silence des images : Penser l'image avec Pascal Quignard*, op. cit., pp. 193-214.

¹⁵⁶ *Sur le jadis*, *Dernier royaume II*, op. cit., pp. 159-160.

¹⁵⁷ *La barque silencieuse*, *Dernier royaume VI*, op. cit., p. 159.

¹⁵⁸ *Sur le jadis*, *Dernier royaume II*, op. cit., p. 168.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 204.

« l'aoriste », l'« a-horizon¹⁶⁰ ». Il est significatif que les peintures de Georges de La Tour offrent un cas particulier dans le texte quignardien puisqu'il s'agit plutôt d'images, de « vies silencieuses », de « peintures coites » :

Au XVII^e siècle, on nommait « peintures coites » ce que nous nommons « natures mortes (...) Ce sont des peintures coites comme un papillon ou un scarabée qui rôtit ses ailes à la chandelle.¹⁶¹

Selon Johan Faerber, « la peinture de Georges de La Tour permet à Quignard de poursuivre dans un médium autre que la littérature sa réflexion sur le silence laquelle s'éclaire ici de la sidération produite par toute image¹⁶² ». Néanmoins, cet art du côté du contraste, du côté de la mort et du refus de la disparition définitive, du côté de « l'avant vie », du « sans fin » de la survie, est lié à une spiritualité mystique centrée sur le noir, le silence et l'inertie, sur l'élection des détails et surtout le jeu de l'ombre et de la lumière. En ce sens, Johan Faerber a écrit :

Le jeu de clair-obscur qu'il hérite du Caravage dont il retient les leçons picturales et qui fera sa renommée montre combien, selon Quignard, Georges de La Tour fragmente chacun de ses personnages, combien l'homme est figé dans un geste qui ressortit à une pétrification par quoi il rejoint la mythique Méduse. Cet arrêt des hommes sur eux-mêmes renvoie enfin plus profondément à une vie quotidienne saisie dans sa simplicité, au simple reflet d'une bougie.¹⁶³

Ainsi cette « peinture de la Still life », comme le rappelle Bernard Vouilloux, se définit comme une méditation prise entre « l'éclat de la lumière » et « le silence de la nuit », entre « la nuit d'avant notre naissance » (la « nuit sexuelle ») et celle d'après notre mort :

Des « natures mortes », comme on les nomme depuis le milieu du XIII^e siècle, de cette peinture de la *still life* ou du *Stilleben*, de ces « vies silencieuses », de ces « vies coites », comme Quignard préfère les appeler, de ces « peintures coites », qui furent aussi des peintures de vanité, de tout cet art – celui, notamment, de Lubin Baugin –, c'est un tout autre enseignement qu'il retient : celui de la peinture alogique, silencieuse, de choses qu'un bref éclat de lumière aura arrachées à la nuit, leur nuit de choses.¹⁶⁴

De même, le retour aux « rayonnements originaires de certains noyaux qui datent de – 15 milliards d'années » est une manière détournée de rappeler qu'il y a toujours une sorte d'éclat de lumière dans le monde d'images qui s'apparente à l'acte métaphysique de la création l'univers :

Walter Pater a écrit au sujet des petites œuvres qui avaient été laissées par le peintre Watteau : Une lumière que nous chercherions en vain sur n'importe quoi de réel les éclaire. Trois siècles plus tôt les peintres picards, flamands, hollandais chérissaient leurs couleurs. Ils en parlaient avec considération et

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 205.

¹⁶¹ Pascal Quignard, *La nuit et le silence : Georges de La Tour*, Paris, Éd. Flohic, coll. « Musées secrets », 1995, p. 67.

¹⁶² Johan Faerber, « Georges de La Tour », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, *op. cit.*, p. 239.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 238.

¹⁶⁴ Bernard Vouilloux, *La nuit et le silence des images : Penser l'image avec Pascal Quignard*, *op. cit.*, pp. 61-63.

non sans ferveur. Ils avaient l'impression de reprendre au créateur toutes les teintes qu'il avait répandues jadis dans le monde lors de la création qu'il en avait faite en quelques jours. Van Eyck disait qu'il peignait avec le soleil.¹⁶⁵

Ainsi la symbolique de la flamme dans les toiles de Georges de La Tour fait le cœur de la pensée de Quignard qui cherche le parallèle entre le noir (l'inertie qui renvoie à la mort dans un contexte métaphysique et religieux) et la naissance (la « lumière du pré-être » qui s'élève et qui fait retour). Rappelons que le style de La Tour est inspiré de Caravage ; c'est une flamme désignant « Dieu » ordonnée et maîtrisée par la technique du clair-obscur. Cette lumière tamisée, à caractère plus ou moins intime, focalisée sur des corps décharnés est fortement adaptable au désir spirituel. La symbolique de la flamme est représentée par un réseau d'images relatif à l'association de différents contextes :

La barque des paradis de port de mer est la barque des morts *circumadata ignibus atris*. C'est la barque du Styx « entourée de flammes noires ». Seules ces flammes « noires », invisibles dans la nuit des vivants puisqu'elles se confondent à l'obscurité stellaire, jettent une lueur dans l'obscurité infernale. Paul Celan griffonna toute sa vie en marge de ses poèmes de dessins qui représentaient les diverses phases de bougies en train de se consumer. Jadis, il y a vingt millénaires, les mains positives ressemblaient plus que tout à des flammes au bout des torches. L'organe mâle quand il désire, quand il se dresse sur le corps masculin, ressemble à une flamme qui jaillit d'une étrange branche. Une flamme ayant la forme de l'organe mâle apparut sous les yeux d'Ocrisia et de la reine Tanaquil : alors Servius Tullius naquit. Dans une peinture de Georges de La Tour, qui se trouve exposée dans le palais du Louvre, les doigts de l'Enfant Jésus, entourant une flamme dans la nuit, semblent une fleur.¹⁶⁶

Les évocations de Quignard de ces représentations mystiques des visages amaigris, décharnés, silencieux aussi, offrent en même temps la part cachée de « la réalité quotidienne » et l'énergie aussi bien génératrice que transformatrice des « bouts de Jadis » et de la nuit dans l'âme. Par l'intensité de la couleur dans un cadre serré, nocturne qui apaise l'âme, les « natures mortes présentent la splendeur du vivant mais dans l'absence de mouvement de la toile¹⁶⁷ ». Saadia Yahia Khabou, dans le même sens, a consacré toute une partie de son travail de recherche aux éléments descriptifs de la quête du réel dans les écrits de Quignard sur la peinture de Georges de La Tour :

La peinture de La Tour permet de charger les détails d'un pouvoir de suggestion susceptible de détourner l'image de sa visibilité immédiate vers l'autre monde, le monde des morts. Quignard poursuit sa quête du réel, en faisant parler le détail. Ce détail, que la peinture moderne oblitère au profit de l'informel et dont la littérature cesse de parler, devient chez l'écrivain porteur de sens, il devient le foyer

¹⁶⁵ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, pp. 87-88.

¹⁶⁶ *La barque silencieuse, Dernier royaume VI, op. cit.*, pp. 150-151.

¹⁶⁷ À retrouver dans l'émission *Le Pourquoi du comment : Philo* par Frédéric Worms, « Les natures mortes peuvent-elles revivre », disponible sur France Culture : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-pourquoi-du-comment-philo/les-natures-mortes-peuvent-elles-revivre>

même du sens, puisqu'il permet d'accéder à l'autre monde qui constitue le fond même du réel, d'après lui.¹⁶⁸

Cette étude veut surtout mettre en valeur la présence des scènes crépusculaires dans les toiles de ce peintre qui sont liées à son génie chromatique et la magie du silence dans l'éclat de ses images. Comme elles conservent les détails de la figure peinte, les « natures mortes » de La Tour ont le pouvoir de libérer l'image de toute contrainte spatio-temporelle. Il s'agit d'un dialogue avec les arts visuels que nous retrouvons assez souvent dans l'œuvre quignardienne. C'est là que se déploient les traits si particuliers l'art de Quignard ; son art de rendre le « temps arriéré au fond de l'âme, [...] le temps tellement ancien au de la nuit et du ciel »¹⁶⁹ accessible à la quête intérieure, au geste d'écriture. Le geste est celui qu'a Quignard de conférer au Jadis une dimension mobile, instable. Un Jadis pur qui se manifeste dans l'image et par l'image allant d'un détail à un autre détail plus ancien. Multiplier les transferts du Jadis dans le texte est une façon de figurer, de mettre en images l'« extase synchronique qu'on lit dans la nature sauvage¹⁷⁰ ». C'est ainsi que Quignard offre une place de choix aux représentations littéraires de ce « Jadis interminable » à l'état pur, ce « temps radical » qui cherche à s'échapper de la barrière du langage en faisant retour dans l'espace pictural. Le recours aux figures à la fois inanimées, immobiles, tempérées et vivantes que montrent les images de La Tour participe d'une manière inédite à regagner les « gîtes du Jadis » autrement. Nous voyons clairement comment le détour par l'image fait émerger le lumineux de l'obscur, le continu du discontinu, mais aussi le limité du « sans-limites », de « l'innombrable ». C'est la raison pour laquelle la fusion des images stéréotypées de la frontière de la vie et de la mort, du passage du monde des vivants au monde infernal, est liée à la nuit des origines d'où surgit l'image du premier monde, du « temps fort », du seuil entre rêve et réel. Au sujet de la nuit Quignard a écrit :

J'appelle nuit la lumière dépensée dans l'espace qui se perd avant d'arriver jusqu'aux hommes. [...] Nuit n'est qu'une lumière infinie. Toute lumière se propageant dans l'espace avec une vitesse finie est infiniment inaccessible. *Limes* du passé simple. Telle est la *nuit noire* dans le ciel.¹⁷¹

Le détour par la quête du réel se joue tout entier dans une dualité entre nuit et lumière infinie, entre la vie et la mort, mais aussi avec des fils de contemporanéité qui se tissent d'une image à l'autre en filigrane. À notre sens, le plus important consiste à ce que cette écriture fortement

¹⁶⁸ Saadia Yahia Khabou, *Évocation de la peinture figurative classique : dans quelques œuvres de Butor, Quignard et Bonnefoy*, Éd. L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2014, p. 140.

¹⁶⁹ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, pp. 260-261.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 261.

¹⁷¹ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 55.

imagée, sidérante, marquée notamment par « la perte du premier monde vivipare¹⁷² » garde une certaine vivacité de l'image tout en ancrant les traces du Jadis dans le réel. L'écriture de Pascal Quignard possède alors une force créatrice particulière, qui à travers « le contact dans le réel [qu'] exigent le silence et l'écrit », détourne et engage le lecteur dans une inlassable recherche dans le fond d'un passé interminable, qui dérive de « l'autre monde », dans une « décontextualisation de la langue » :

L'écrit met au silence la langue parlée et la fragmente sous forme de lettres dans le milieu visible pour l'offrir au regard sans qu'elle parle désormais. C'est alors, dans l'objectivation de la langue dans l'écrit, que les veilles images des différents caractères exhibent le faux dont elles gardent les cornes et les plumes dans leurs traces – dans leurs caractères – qui sont autant de vieux visages.¹⁷³

C'est sur ce point qu'insiste Pascal Quignard tout en s'efforçant de détourner la pensée de l'image. Le coup de force de cet auteur est de séparer l'image langagière projetée « sous forme de lettres », dans le « noir des *littérae*¹⁷⁴ » de l'image visuelle – projetée dans l'obscurité, dans le noir de la nuit utérine. Le passage de la langue parlée à la langue écrite comme symbole matériel est une réduction au silence de cette dernière. Une matérialisation visuelle dont le prix est le mutisme du langage. Cette réflexion de Quignard sur les rapports problématiques de l'oral et de l'écrit rejoint la pensée de Benveniste au sujet de la mise au silence de la langue parlée au moment de l'écriture. Ainsi le traitement de cette dualité entre l'écrit et l'oral peut être comparé à la démarche de Plotin dans son opposition de la nuit et du jour. Pour Quignard : « Plotin touche à la première des diachronies originaires ; quelque chose d'indésorientable erre au sein du temps inorientable ; la nuit avant, le jour après. La nuit avant la vie atmosphérique, le jour après la naissance »¹⁷⁵. L'auteur du *Dernier royaume* fait un rapprochement entre la pensée de Plotin qui oppose « invisible et épiphanie » et l'approche psychanalytique de Freud traitant la question de l'impossible :

Je retraduis en termes plotiniens la thèse freudienne : Celui qui quitte le monde entre dans l'Insuccessible. Il retrouve l'achronie sombre et utérine où engloutir, expulser, dormir sont indistincts. Il retrouve l'achronie sombre et utérine où engloutir, expulser, dormir sont indistincts. Il retrouve le lieu en deçà de la joie où toute joie est instantanée, où tout malheur échappe, où rien n'est perdu, où aucune autre vie ne s' imagine. Là, pas même la lumière ne s' imagine. Là, pas même la voix en tant que produite et en tant que significative ne s' imagine. Là, pas même la voix en tant que produite et tant que significative ne s' imagine.¹⁷⁶

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, p. 124.

¹⁷⁴ Bernard Vouilloux, *La nuit et le silence des images : Penser l'image avec Pascal Quignard, op. cit.*, p. 41.

¹⁷⁵ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.* p. 271.

¹⁷⁶ *Ibid.*

Il est clair que la formation philosophique de Quignard lui permet de se familiariser avec la « théorie de la sexualité » freudienne. Cet auteur ne se gêne pas pour emprunter à ce qu'il nomme ses « maîtres¹⁷⁷ » certains motifs fonctionnels (*L'Odyssée*, *Les Métamorphoses*, *Les Mille et Une Nuits*), modes d'implication (*Gilgamesh et Enkidou*, La Bible) ou encore le ton qui affecte la langue (Albucius, Colette, Bataille). De fait, la complexité du texte quignardien, fusionnant interrogations littéraires et méditations philosophiques, nécessite une connaissance de l'évolution des images et des thèmes littéraires ainsi qu'une maîtrise de l'histoire de l'art. Il y a, dans la pensée quignardienne, un profond désir de n'aller au but que par des détours. C'est dans le « décalage », le « Sortir, libido, éros, *pulsio*, issir, jaillir, *jadir*¹⁷⁸ », en passant par lignes serpentine et les esquisses instables de l'écrivain qu'il y a la véritable réalité du Jadis qui arrive, qui fait surgir quelque de nouveau. Pour Quignard : « Naissance ne veut pas dire commencement mais changement de monde »¹⁷⁹. Toute image manquante, après avoir disparue du corps du mort, fuit le langage et s'éloigne de la perception sensorielle. C'est ainsi que le Jadis impérissable, tombant dans le présent, la « repousse dans une espèce d'autre monde, d'avant-monde, d'avant-humanité¹⁸⁰ ». Cette ombre errante du Jadis datant de l'air atmosphérique et affluant sans cesse directement de l'origine se définit comme « un noyau asème au cœur du langage¹⁸¹ ». Pascal Quignard ne manque jamais de rappeler que la pensée est perçue comme conception du désir à conquérir. C'est ainsi que le « Jadis sexuel » passe par plusieurs « infiltrations » dans le corps. Il s'agit, en effet, de mettre en scène le caché, le perdu, la nudité du langage :

Il y a un noyau asème au cœur du langage. Jadis qui prend en otage le corps *avant* l'extraordinaire infiltration du langage due à la mère à l'égard du non-parlant chez qui elle le suppose. L'infiltration du social est insensible au travers de l'infiltration du familial par le biais de l'infiltration de la langue naturelle.¹⁸²

¹⁷⁷ « J'ai deux maîtres qui sont encore vivants : Pierre Klossowski et Louis-René Des Forêts. Ils ne m'ont jamais fait défaut. [...] Deux maîtres sont morts : Émile Benveniste et Georges Bataille », écrit Quignard, en établissant un parallélisme, dans *Rhétorique spéculative*, *op. cit.*, pp. 143-144.

¹⁷⁸ *Sur le jadis*, *Dernier royaume II*, *op. cit.* p. 261.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 204.

¹⁸⁰ *Vie secrète*, *Dernier royaume VIII*, *op. cit.*, p. 205.

¹⁸¹ *Sur le jadis*, *Dernier royaume II*, *op. cit.* p. 236.

¹⁸² *Ibid.*

Comment cette écriture de la scène qui est à la source du corps se révèle à travers le corps de l'œuvre ? Dans l'introduction de son essai consacré à la question de l'image et du « médium » chez Quignard, Bernard Vouilloux a écrit :

Ce qui manque, c'est ce qui est à jamais perdu, perdu au point que nous ne pouvons nous figurer ce que fut, ce qu'aura été, ce qu'aurait été le présent de la possession, de la plénitude, de la complétude. L'image n'est « présente » dans l'œuvre de Quignard qu'en tant qu'elle porte dans sa constitution même l'empreinte du « jadis » et qu'elle renvoie à une présence à jamais absente.¹⁸³

Cette réflexion de Vouilloux sur le rapport de causalité entre l'image absente et « l'empreinte du Jadis » à l'intérieur de l'image est en quelque sorte une relecture ou une réinterprétation de ce que Quignard a dit à propos de « l'image manquante » :

Une image qui manque à la source. Personne d'entre nous n'a pu assister à la scène sexuelle dont il résulte. L'enfant qui en provient l'imagine sans finir. C'est ce que les psychanalystes appellent *Urszene*. Une image manque à la fin. Car personne d'entre nous, vivant, n'assistera à sa mort. Aussi l'homme et la femme imaginent-ils sans finir leur descente auprès des morts, dans l'autre monde, chez les ombres. C'est ce que les anciens Grecs appelaient *Nèkhuia*. Aujourd'hui, de façon plus radicale, je voudrais vous montrer qu'il y a une *image qui manque* dans toute image. Je serai si heureux qu'on puisse dire en sortant de cette salle : « Parler de l'image manquante, ce n'est pas une image. Et il ne s'agit pas non plus d'une façon de parler. » Je voudrais vous faire toucher de doigt, juste une fois, l'image particulière qui manque dans une image particulière.¹⁸⁴

L'image « manquante », assimilée à la trace du Jadis, est donc le paravent d'une « lecture pure » de « l'emprise, de la trace avant la mémoire, de la dépendance originare, du passé [qui] nous captivent¹⁸⁵ ». Cette « image qui manque à l'humanité à jamais¹⁸⁶ » est purement psychanalytique puisqu'elle sollicite en nous la composante psychique. Mais plus encore : « C'est la scène invisible où l'amour puise son désir d'invisibilité¹⁸⁷. Le propre de l'existence du Jadis jaillissant est une voie pour se libérer de ce qui est à jamais perdu dans le passé mort, une manière de retrouver un accès vers ce Jadis « d'avant la naissance » est le lieu même de l'essence des choses. Ce qui ne se montre jamais dans l'image nous renvoie à une sensation d'ordre moral, affectif où la figuration du « Jadis qui ne parvient jamais à être¹⁸⁸ » est l'expression d'une singulière « plénitude » de l'existence, de la vie. Chez Quignard, l'image « absente » dans toute image prend un autre sens que son sens premier par le détour d'un langage mimant la voix paradisiaque d'un autre royaume qui se dérobe toujours à la quête de

¹⁸³ Bernard Vouilloux, *Image et médium, Sur une hypothèse de Pascal Quignard, op. cit.*, pp. 39-40.

¹⁸⁴ Pascal Quignard, *Sur l'Image qui manque à nos jours, op. cit.*, p. 8.

¹⁸⁵ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 131.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 261.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 254.

l'écrivain. Toujours derrière « l'absence d'illustration de l'action que la peinture antique évoque¹⁸⁹ », il y a la « figuration de la peinture antique du moment qui précède » car « l'art cherche quelque chose qui n'est pas là¹⁹⁰ ». Ainsi le détour par les images créatrices d'un Jadis qui « dissimule la bête du présent¹⁹¹ » et n'obéit à aucun ordre du temps multiplie dans le texte les tournures littéraires qui reviennent sans cesse. Ce qui nous semble à la fois différent et complémentaire dans la réflexion de Bernard Vouilloux sur la notion de l'image, sa généalogie, son rapport avec les arts visuels et le motif de la scène originare mais aussi sa place capitale dans le « musée imaginaire » de Quignard est une tentative d'identification d'un « accès originare » à l'indomesticable, à l'irratrapable propre au temps. L'absence de « la représentation de l'histoire malgré la présence du signe¹⁹² » fait fluer les images qui remontent du monde archaïque. Ce réseau de renvois à la dynamique et à la permanence des poussées du Jadis, en amont du langage et de la pensée, dépasse le champ visuel pour devenir une source émissive du *pathos* de la quête (l'objet du désir). Les images qui manquent « dans l'âme » remontent vers le Jadis « invisible, sexuel » d'une façon organique, presque abyssale et constituent, dans *Dernier royaume*, l'objet d'une « méditation en prose » sur les rapports entre réalité et image : « Ce qui se passe est sans cesse abyssal en regard de la réalité »¹⁹³. Il est fort probable que parler de « l'objet perdu » de la scène originare soit un geste de détour à travers lequel l'auteur cherche à exprimer la « condition humaine », au sens de Malraux, à inventer une apparence mystérieuse de la vie qui renvoie au jaillissement interrompu de ce temps inorienté, marquant le « sens » de la littérature. Cet objet du Jadis, précédant l'univers, qui revient avec un rythme antétemporel fait augmenter dans le texte quignardien les échos avec la pensée de Freud. Françoise Wilder étudie le « croisement » des regards critiques de Freud et de Quignard :

Je me défais l'idée qu'il y eut un Sigmund Schlomo Freud né en 1856 et mort en 1939, fondateur de la psychanalyse. J'écoute celui qui écrit, vit et pense dans les livres de Pascal Quignard comme s'il était chez lui dans les pages d'un autre. Je ne sais lequel provoque l'autre. Freud en écrivant ? Pascal Quignard en le citant ? On « cite » le toro, de loin, de près. Voici la raison en faillite et avec elle le sens commun, la décence, la communauté, l'idéal, l'amour, la vie. Pascal Quignard écrit Freud au pluriel. Il chasse en lisant dans la forêt freudienne. Il en ramène tantôt des paroles spéculatives tantôt des scènes biographiques ; ces Freud, leurs noms et dire ne fondent rien et n'autorisent pas. Ainsi, le plus souvent, ne ressemblent-ils pas au Freud des psychanalystes.¹⁹⁴

¹⁸⁹ Pascal Quignard, *Sur l'Image qui manque à nos jours*, op. cit., p. 29.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹¹ *Sur le jadis*, *Dernier royaume II*, op. cit., p. 233.

¹⁹² Pascal Quignard, *Sur l'Image qui manque à nos jours*, op. cit., p. 31.

¹⁹³ *Sordidissimes*, *Dernier royaume V*, op. cit., p. 143.

¹⁹⁴ Françoise Wilder, « Freud », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., p. 224.

Penser la langue de Freud à partir d'un « passé irrégulier, son *ekstasis* vitale, sécessive, centrifuge ; [...] » plonge le lecteur dans une esthétique de l'excès, du sans fin. Dans une étude comparative entre Freud et Lacan, l'esprit de Quignard s'ouvre à cette tentative de repenser tout dans la langue :

Aux yeux de Sigmund Freud, le premier temps est non seulement incompris, insensé, mais il naufrage sans cesse, corps et biens, au fond du corps. C'est ainsi qu'il faut une seconde fois pour que la première fois resurgisse soudain des flots, ou de l'ombre, ou de la douleur, ou du silence. Le coup de foudre, dans l'amour, nomme cette seconde fois. Cette seconde fois réattache soudain à l'inhérence d'origine – à l'inhérence fusionnelle. Pour Jacques Lacan, c'est ce qui n'a pas été admis dans le symbolique qui réapparaît dans le réel. Dans tous les cas, le premier temps est absent : chez Freud de la mémoire, chez Lacan de la symbolisation. Pour user des termes plus précis qu'ils aimaient employer, le « fantasme rétroactif » chez Freud (le *Zurückphantasieren*) et la « dénégation » chez Lacan (la forclusion) cherchent à penser ce même mouvement de vague qui se replie sur elle-même en amont de la langue parlée. Avancée qui est un retrait. Premier royaume et dernier royaume.¹⁹⁵

Ainsi Pascal Quignard s'interroge sur « l'infigurabilité éternelle », sur la « perte abyssale de l'origine de tous en chacun » : « L'excès appelle l'excès. Pas de fin. *Aoriston*. [...] Ainsi la perte, la séparation initiale, la sexualité inquiète, l'incomplétude, l'insatisfaction réamorcent-elles sans fin le jadis »¹⁹⁶. Quant au rapport spécifique de Quignard à l'image manquante, à la fascination comme origine de l'image, nous retrouvons les tentatives de réinventer les ressources et les « refuges » dans le temps et dans l'espace d'un « contre-temps », d'un Jadis qui ne s'apparente pas au passé : « Le jadis n'est pas le passé. Le jadis est informe, indéfini, infini, immense, aoriste. C'est la nuit des temps »¹⁹⁷. Une manière de regagner par « une interrogation sur l'origine, [...] l'autre temps, le hors frontière, le *saltus* au-delà du limes, le lointain, la terre sauvage, le passé violent, imprévisible, jamais connu, toujours achrone¹⁹⁸ », de rendre plus spéculative, plus imagée sa figuration et sa transfiguration dans le récit. Dans la « feinte » réside peut-être le lien que l'image absente entretient avec « un Jadis plus ancien que le passé¹⁹⁹ ». Cette esthétique de l'oblique introduit une certaine dynamique narrative, une « errance textuelle » :

On reconnaît la réalité en feignant de la reconnaître, tel est le comportement social et linguistique. La feinte – la fiction, le mythe, le conte et, en amont de toutes leurs ressources, le rêve – permet la reconnaissance à partir d'un jadis qui fait revenir dans l'âme 1. une image absence à tout regard, 2. Un être perdu dans sa voix soprano. Il était une fois – autre fois que moi – des amants autres – différents

¹⁹⁵ Mourir de penser, *Dernier royaume IX*, op. cit., p. 182.

¹⁹⁶ Sur le jadis, *Dernier royaume II*, op. cit., p. 241.

¹⁹⁷ Abîmes, *Dernier royaume III*, op. cit., p. 215.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 165.

¹⁹⁹ Les Paradisiaques, *Dernier royaume IV*, op. cit., p. 277.

par le sexe – afin que moi puisse bâtir – fragment expulsé d’un autre corps qui l’avait contenu – vivant (à peu près vivant, pas jusqu’au bout).²⁰⁰

Toutefois, « il y a un amont à la vérité », écrit Quignard. Comme il y a « une image qui manque en amont de toute perception²⁰¹ », un « avant l’avant », un Jadis « présauvage » qui ouvrent à l’invisible, à la temporalité d’une autre manière. La réalité de cette mise hors du temps du Jadis passe par une sorte d’éclatante et bondissante allure qui vise avant tout d’établir des traversées obliques, de faire résonner l’écho du « forum intérieur²⁰² ». C’est à ce lien entre l’image et la lettre, nous semble-t-il, que l’écriture sur un Jadis plus libre et plus vivant que le passé nous invite à saisir la notion du « secret » :

Ce que les images ont en partage avec les choses, les livres et les langues mortes, c’est donc ce qui les *sépare* à jamais de la parole – leur secret, qui n’est tel que d’être indiscernable, car non manifeste [...]. Le secret, bien plus qu’une herméneutique, engage une topologie ; il n’oriente pas tant vers un sens crypté qu’il ne relève d’un savoir pratique des traces et des indices, des plis et des replis : c’est le savoir que le chasseur peut avoir de toutes les caches que recèle l’espace de son terrain – « poche », « baile », « mofette » ou « laisse », pour reprendre les mots d’un fragment de *Sordidissimes*. Dans le secret réside peut-être le lien que l’image entretient avec la lecture, le livre, la littérature. Ce lien n’aura pu apparaître qu’*après coup*, un peu comme se découvre à la lumière de la flamme un message qui fut écrit à l’encre sympathique : il était là, mais invisible, imperceptible. C’est le secret n’est pas seulement le lieu du lien entre l’image et la lettre, il en est le mode d’être.²⁰³

Le secret réside également dans la nature, les variantes et les variations de cette force continue, inarrêtable qui pousse et jaillit à la surface des objets sordides, à l’intérieur de soi par « les langues mortes ». Cette poussée des objets et des lieux perdus dans le rêve, de l’informe, de l’incontrôlable et du chaos dans « le réel revenu à l’état sauvage²⁰⁴ » fait le cœur du mouvement du Jadis. Si Quignard cherche toujours l’image soudaine qui fait renaître le premier monde, c’est qu’il préférerait montrer qu’il faut penser « la source la plus ancienne, [...] la source immuable²⁰⁵ » qui rejaillit, ressource. Ce sont donc les relations que le langage entretient avec « certains moments [qui] décrochent du réel, [...] qui fonctionnent en roue libre²⁰⁶ ». Cette conscience du temps qui fait basculer « la littérature ou le futur²⁰⁷ » dans un passé dépourvu de frontières pour aboutir à un moment où « la fiction replonge dans l’illimité du sans limites :

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 294.

²⁰¹ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 161.

²⁰² *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 218.

²⁰³ Bernard Vouilloux, *La nuit et le silence des images. Penser l’image avec Pascal Quignard, op. cit.*, pp. 48-49.

²⁰⁴ *L’enfant d’Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, p. 105.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 67.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 110.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 111.

l'*aoristos*, l'*aïdès*²⁰⁸ ». La marque du « Jadis vivant », partageant les mêmes caractéristiques de « l'aoriste [qui] dit le sans fin, ... [qui] dit l'univers antérieur à l'humanité²⁰⁹ », est ce présent intense. Elle est cette « quelque de spontané, d'indifférencié, d'originaire dans le faux²¹⁰ », ce que Freud nomme « instance du surmoi²¹¹ », ou encore ce qu'Albucius appelle la « cinquième saison²¹² ». Depuis ses premiers écrits, Pascal Quignard abrite ce Jadis voué à l'inachevable, au silence de la nuit utérine et des images primitives, renvoyant aux figures du « survivant dérisoire, à jamais renversable sur le cheval du temps et de l'écriture²¹³ » comme sorte d'affinités littéraires avec Claude Simon. Si Simon met l'accent sur la fausseté de toute représentation historique, Quignard crée du Jadis un temps « où la diachronie se dissout²¹⁴ » :

Rien de plus mouvant que le passé, le présent ne cessant de réordonner ce qui l'alimente. Mais à la vérité ce n'est guère le maintien, la réaction, la maintenance qui réordonne ; c'est le passé qui s'étend, congèle les vestiges, immobilise les âgés, tue, refroidit sans cesse la lave que l'explosion déverse par à-coups imprévisibles dans l'univers externe. Seul le jadis broie le passé et rend sa matière à la liquidité originaire. À partir du jadis c'est l'origine qui fait avalanche. L'origine accroît son volume et sa masse sans cesse en venant sur nous. En nous engloutissant les uns après les autres sans finir elle l'accroît.²¹⁵

De là la reprise et la répétition des poussées imprévisibles du Jadis « sans orient », qui efface tous les autres temps en produisant un mouvement d'emballlement du temps d'écriture. Cette tentative de faire sortir le Jadis du temps qui passe, de réécrire sur les rives de la lumière du Jadis l'essence de notre être interpelle non seulement le champ de l'imaginaire, de l'origine, de la naissance, de l'*infans* mais aussi celui du « sans origine », de l'insaisissable, du désorienté, du « sans-limites », de la création. Rendre lisible ce temps de plus en plus neuf, brut, restaurer les « joies secrètes » de ce « déjà-là », du « hors-d'usage » est une volonté non pas de maintenir une ruine (stopper l'évolution) mais de donner à un objet perdu dans l'oubli qui l'engloutit un nouvel élan. Dans un lexique à la fois culturel et cultuel, Quignard nous parle du principe de désherbage et de nettoyage dans les *marae* comme lieux de culte et de cérémonie des ancêtres

²⁰⁸ Sur le jadis, *Dernier royaume II*, op. cit., p. 160.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 167.

²¹⁰ *L'enfant d'Ingolstadt*, *Dernier royaume X*, op. cit., p. 152.

²¹¹ Françoise Wilder, « Freud », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., pp. 224-225.

²¹² Verónica Galíndez, « Cinquième saison », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., pp. 122-124. Voir aussi le livre de Pascal Quignard, *Albucius*, Paris, P.O.L, coll. « Fiction », 1990.

²¹³ Mireille Calle-Gruber, « Simon », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, *ibid.*, p. 602.

²¹⁴ *L'Homme aux trois lettres*, *Dernier royaume XI*, op. cit., p. 127.

²¹⁵ Sur le jadis, *Dernier royaume II*, op. cit., p. 73.

pour démontrer que le « reste » n'est qu'une trace vivante des origines du monde, de « ce qui survit à la destruction²¹⁶ » :

Les *marae* à Tahiti étaient des lieux francs et silencieux. Il y avait un « silence de mort » qui caractérisait les maisons à crânes d'ancêtres. Le désherbage et le nettoyage et le balayage et le grattage se font d'ouest en est comme le dépeçage et l'écharnage des têtes de mort. On va au rebours du soleil quand on entre des têtes de mort. On va au rebours du soleil quand on entre dans le monde contraire. Faute des crânes, on fabrique des effigies en pierre ou en bois. Elles sont dites des *tii* (des *tiki*). Ce sont des « allez-chercher ». Les supports cherchent (l'oiseau, le souffle, le nom, l'âme). Le Hel dans les sagas des Islandais signifie le lieu caché (anglais *hell*, allemand *hölle*). En anglais trou se dit *hole*. En allemand trou se dit *Höhle*. *Hehlen* veut dire dissimuler. Il s'agit toujours de héler ce qui se dérobe.²¹⁷

L'auteur-narrateur nous invite-t-il à méditer ce qui est derrière le restes des individus, ce qui est derrière le voile ou le caché, l'attrait des premières natures mortes, à saisir la symbolique de « la mort qui se tient derrière la peinture pariétale », des « têtes de morts [qu'] on nomma en latin des « images » (imagines) »²¹⁸, ou encore à un voyage dans le monde des anciens Japonais, à être projetés dans le « contretemps », dans le « temps qui se précipite » :

Les anciens Japonais appelaient ce sentiment de fermentation ou d'enfièvrement, de résurrection inopinée, d'ivresse à contretemps, « rencontre la fleur de l'udonge ». L'udonge est la plante mythique qui fleurit tous les trois mille ans. Tous les trois mille ans il est possible, mais point nécessaire, qu'un homme qui passe sur le chemin de montagne, qu'un homme qui progresse dans les fourrés de la nature sauvage, la voie s'ouvrir. La fleur qui émerveille, dit Zeami dans son livre secret, n'est pas insolite. Il glose ainsi : Car l'insolite pour l'insolite n'est pas insolite ; le nouveau a coutume d'être là ; mais quand le jadis surgit, alors l'insolite est là sans qu'il soit en rien nouveau au sens que les sociétés donnent à ce mot. C'est par exemple le point où le cheminement de la pensée est détruit ; le langage cesse brusquement mais entraîne avec lui un reste bouleversant ; l'ineffable est encore du langage pris par court-circuit qui résonne en écho ; cette laisse de silence à la suite du langage, comme un sillage à la suite d'une barque, est un « ce qui reste » merveilleux.²¹⁹

Ainsi l'intérêt pour les imageries du Jadis, pour les choses qui commencent sans fin, pour la « semence originaire, la chose littéraire²²⁰ » est plus une « survivance » du mis en marge de la société, du « hors-vue », du Jadis invisible donnant un « plaisir originaire de la vie jaillissante²²¹ » qu'une ruine, « une maladie du retour impossible du perdu – la *nostalgia* – [...]»²²². Sans cesse, il faut guetter ce qui n'a pas été filtré par le langage et le passé pour rendre possible une présence originaire à jamais absente à ce qui est à jamais perdu. Ce qui recommence, replonge dans l'abîme, le sans fond renvoie à tout ce qui se tient du « côté » du

²¹⁶ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 127.

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 128-129.

²¹⁸ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, p. 60.

²¹⁹ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, pp. 129-130.

²²⁰ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative, op. cit.*, p. 30.

²²¹ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 46.

²²² *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 48.

perdu, de l'infigurable, du Jadis en dessous de toute image. Pour Quignard, tout être vit à partir de deux mondes totalement opposés :

D'un côté le monde du perdu, sans images, sans mots, sexuel, indomesticable – le jadis. De l'autre le monde des souvenirs, des mots, des noms, des reliques, de la brocante et de l'histoire, des objets échangeables, achetables, volables, monnayables, thésaurisables : le passé.²²³

L'auteur du *Dernier royaume* ne cesse de se référer à l'image révélatrice du Jadis renvoyant implicitement à un « silence sexuel » qui bondit à vif dans une espèce d'extase temporelle, à la fois Jadis, présent et soudain. Il montre comment toutes ces images de tout ce qui paraît actuel dans l'image qui manque, de tout ce qui demeure « sans cesse renaissant [dans] l'objet flétri, abîmé, flagellé, dédaigné, disparu, perdu [...]»²²⁴ est importante pour ceux qui cherchent à briser la barrière d'un Jadis originaire et le charme invincible de ses bondissements dans notre existence :

Une image qui manque, un invisible, un inobservable, un hors-champ, une marge, un point aveugle, un hors-vue fait l'origine. Ce noir qui est dans l'âme n'est en aucun cas composé de pensées. Il est une paroi sombre dans le rêve. Ce trou, ce baïle, cette sexuaton, cette incomplétude envahissent toutes les zones d'activités possibles. On ne sait trop quoi d'indispensable et de perdu, de sans nom, d'irrecouvrable, erre dans toutes les tâches. Ensemence à tous les carrefours. Relonge dans les abysses. Plus spécifiquement cet infigurable se guette dans toute attente comme dans toute contemplation ou lecture. Cet indomptable s'émancipe toujours à un moment ou à un autre et, comme le dieu Cupido, s'envole d'un seul coup, s'arrachant aux mains de Psychè.²²⁵

Ce sens psychanalytique et mystique à la fois – qui est à la base du ressassement des figures d'expression par image qui manque, par « le retour hallucinatoire de l'expérience de satisfaction²²⁶ » – amènera l'écrivain à montrer avec plus au moins de détours sémiotiques que l'image portant un système de signes destinés à déchiffrer ou à esquisser un Jadis « palimpseste » :

Aucune vie psychique ne peut prendre naissance sans l'aide d'une autre vie psychique antérieure. Une avant-vie aïeule rêve pour le nouveau-venu, avant sa venue, l'existence d'une vie psychique comparable à la sienne. C'est ainsi qu'il y a un nouveau-venir du jadis qui monte du jadis. Tel est le jadis : Ce que nous avons oublié ne nous oublie pas. Tout bébé qui naît a déjà émigré.²²⁷

Quignard cherche à rapprocher ce Jadis, échappant à toute limite temporelle ou psychique, du médium magique. Loin d'être une simple recherche d'un temps absolument perdu, nous suivons d'une image à une autre l'étoile flamboyante d'« un aller-retour jadis-

²²³ *Ibid.*, p. 53.

²²⁴ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 103.

²²⁵ *Ibid.*, p. 105.

²²⁶ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 47.

²²⁷ *Ibid.*, p. 50.

maintenant²²⁸ ». C'est ainsi que Quignard cite une phrase de Proust qui met en écho les « sordidissimes » et la mémoire : « Proust a écrit : Les objets conservent quelque chose des yeux qui les regardent²²⁹ ». L'objet qui « ne s'intègre pas », délaissé, abîmé se réintègre, se rejoigne à travers le regard de l'individu, de sa mémoire relative de son expérience singulière et de sa spécificité. Ces images de renaissance et de reconnaissance des bouts d'images, d'objets ou des lettres rompues passe par le langage des yeux. L'objet voué au sordide renaît au sein de la subjectivité du regard de l'errant et lui confère un temps hors du temps, une identité bien définie une myriade d'autres identités nichées dans tant d'autres regards. Car, ainsi que Virginia Woolf le souligne dans *L'art du roman* :

Beaucoup de la difficulté qu'on a à lire Proust vient de cette constance obliquité. Chez Proust, il s'accumule autour de chaque point central une telle masse d'objets, souvent si éloignés, si difficiles à atteindre, à saisir, que le rassemblement est en graduel, tortueux et le rapport final entre eux extrêmement difficile à établir. Ils donnent tellement plus à penser qu'on ne l'avait supposé. On n'a pas affaire seulement à une autre personne, mais au temps qu'il fait, à la nourriture, aux vêtements, aux odeurs, à l'art et à la religion, à la science et à l'histoire et à mille autres influences.²³⁰

Or, loin de vouloir comme Jankélévitch inventer une catégorie nostalgique de l'« avoir-été », Quignard tente de nous faire ressentir le plaisir originaire du jaillissement de l'image-source « cherchée, repoussée, méditée²³¹ » faisant la force d'une « écriture en mouvement », celle d'une expérience temporelle immédiate. Écrire ce qui est caché sous le visible constitue la possibilité de reconnaître le Jadis à l'état pur dans la nudité des corps. Le retour du Jadis dans le désir est l'incantation capable de faire passer la source invisible de l'origine dans les fils contemporains. Nous pouvons également noter que le choix d'un titre thématique, comme *Dernier royaume*, est loin d'être une façon d'inventer une langue « morte », un autre passé ou encore un langage autre mais d'entrer dans la voie du Jadis. Le détour par l'appareil titulaire, par « la citation, la traduction et l'exploration étymologique²³² » dans ce projet d'écriture – basé sur la mouvance des mots et la recherche d'une sorte de fusion entre « le silence des mortes et celui que requiert la lecture²³³ », entre l'*infans* de la parole et l'expression quasi archaïque du moi – n'est qu'un retour fantasmagorique à « une temporalité hallucinogène, hétérogène,

²²⁸ *Ibid.*, p. 128.

²²⁹ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 91.

²³⁰ Virginia Woolf, *L'art du roman, op. cit.*, p. 140.

²³¹ *Sur l'image qui manque à nos jours, op. cit.*, p. 32.

²³² Voir à ce sujet : Saïda Arfaoui, « Latin », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard, op. cit.*, pp. 306-310.

²³³ *Ibid.*, p. 307.

augmentative²³⁴ ». C'est ainsi que, dans le rêve, le Jadis ronge ses limites et fait retour. « Le rêve appelle la co-présence quand elle se fait impossible. Le rêve présente. Présentant il apporte l'absent »²³⁵, notait Quignard. Jean-Louis Pautrot aborde, de son côté, ce feu du Jadis qui dévore et hante la pensée quignardienne et la porte jusqu'à la nuit utérine, jusqu'au fond hallucinatoire de cette « image qui manque l'origine » :

Le point de départ et noyau de *Dernier royaume* est donc *Vie secrète*. Ce livre, écrit après que l'auteur faillit mourir, début 1997, médite entre autres sur l'amour entre deux êtres. Un amour qui se caractérise par une communication et un attachement fusionnels, « irrésistibles » (comme la figuration), une connivence s'effectuant dans le silence, le tabou du langage, et qui ouvre à l'autre monde, au mystère de l'altérité. [...] Les tomes de *Dernier royaume* s'attacheront à documenter une perception du temps qui ne soit plus à trois dimensions (passé, présent, futur), mais qui se structure autour des deux dimensions du désir et du perdu, du Jadis jaillissant et du passé mort. *Dernier royaume* est le grand ouvrage sur le temps.²³⁶

Mais où trouver le vocabulaire de la description de ce temps océanique, sans limites pour désigner la trace du Jadis et rendre possible l'accomplissement de cette imagerie claire, précise et illustrée (comme elle est dans le rêve) qui est non limitée ni dans, ni par le temps ? L'apport unique de Quignard réside dans sa recherche interminable dans le langage du rêve, dans les racines des mots et dans les « origines inconnues de l'écriture » le pouvoir des images et des métaphores qui était indispensable au discours écrit et fortement lié à l'oralité. Ce qui retient, justement, l'écrivain érudit dans « l'art des images²³⁷ », c'est ce « silence [...] lié à la chambre d'écho du langage inhérente à l'autre monde²³⁸ ». qui confère au surgissement du Jadis une dimension surnaturelle liée à « l'invisible [qui se situe] dans l'avant-naissance²³⁹ », à la transe extatique. *Dernier royaume*, au croisement de la méditation sur l'originaire, l'assourçant et la trace avant la mémoire, remet le temps en question pour devenir la voie unique pour établir la relation du Jadis au présent. D'un point de vue phénoménologique, l'écrivain, perdu dans ses cogitations, cherche à comprendre la représentation intellectuelle et ses liens avec le perdu : « la cogitation linguistique à l'intérieur du corps, telle est d'abord toute pensée à mi-chemin de

²³⁴ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 159.

²³⁵ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 132.

²³⁶ Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard, op. cit.*, pp. 58-59.

²³⁷ Pascal Quignard se plaît à reprendre et à commenter ce que Fronton a écrit à Marcus : « "Il se trouve que le philosophe peut être imposteur et que l'amateur des lettres ne peut l'être. Le littéraire est chaque mot. D'autre part, son investigation propre est plus profonde à cause de l'image." L'art des images – que l'empereur Marc Aurèle nomme, en grec, icônes tandis que son maître, Fronton, les nomme le plus souvent, en latin, images ou, à quelques reprises, en grec philosophique, métaphores – à la fois parvient à désassocier la convention dans chaque langue et permet de réassocier le langage au fond de la nature », dans *Rhétorique spéculative, op. cit.*, pp. 13-14.

²³⁸ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 408.

²³⁹ *Ibid.*, p. 399.

la rêvée et de l'intellection²⁴⁰ ». La pensée de « l'image » est née d'une succession de scènes oniriques, de rencontres imaginaires des corps animés de transe extatique. Il s'agit des corps historiquement et socialement séparés mais qui forment une « communauté de solitaires ». Nous constatons ainsi que l'errance solitaire et l'écriture se moulent, se plient l'une à l'autre, indétachables pour créer une joie de la désintégration, mais aussi une transcription sacrée du réel. Elles inventent, par une espèce d'« étreinte invisible qui ne cesse de reproduire les visibles sans jamais se montrer à eux²⁴¹ », une perception préhumaine du monde proche parfois de la temporalité du commencement que nous trouvons dans les contes et des légendes :

Il n'y a aucun Jamais-plus dans le Jadis. Il y a un jour. Un jour déjà. Un jour encore. Ou plutôt il n'y a même pas un jour opposé à une nuit (même si cette perception est préhumaine). Il y a Il-était-une-fois. Derrière l'assourcement il y a le jaillir. (Le jamais plus, le révolu, l'outrage, la mort, le sans-retour constituent le passé.)²⁴²

L'empreinte du Jadis n'est plus une sorte d'immobilité du temps – mais plutôt une sortie inconditionnelle, pure de l'être par la force qui est derrière les formes sans limites. Ce qui est illimité au sein de l'espace-temps répond déjà à un désir de sortir de l'emprise du passé pour être voué à la vie aoristique. Le personnage quignardien est en quête « sans dessein » d'une désinvolture de la pensée, du Jadis pur où « l'image aoriste » se déploie sans finir. C'est ainsi que Pascal Quignard revient sur le sens premier du mot grec *aorista* pour aboutir, à un moment ou à un autre, à cette « floraison non saisonnière » du temps :

To a-oriston ce qui est sans limites. Ce mot définit ce qui ne connaît pas de frontière et qui ne connaît plus d'horizon. [...] Nous vivons selon l'*image aoriste* à laquelle notre début est soumis. Cette phrase extraordinaire a été écrite par Plotin dans sa troisième Ennéade. Nous vivons *kata aoriston phantasma*. L'hypostase d'Éros, dit-il, est à la fois sans langage, sans limite, sans fin. *Alogos, aoristos, apeiros*, tels sont les mots de Plotin.²⁴³

Fasciné par la pensée de Plotin, l'auteur cherche à attribuer un « horizon temporel²⁴⁴ », une forme verbale à une substance première toujours fuyante. Ce débordement de l'*aoriste* naît de l'échange qui s'établit entre la reformulation des « mots de Plotin », le pouvoir d'exprimer le « sans-limite » de l'écriture et l'exercice de la pensée du lecteur. Cette désintégration de soi à l'intérieur de l'autre, que ce soit par la lecture ou par l'intensité de la pensée, se déploie dans le sans fin, le sans limite du voyage livresque :

²⁴⁰ Mourir de penser, *Dernier royaume IX*, op. cit., p. 179.

²⁴¹ Sur le jadis, *Dernier royaume II*, op. cit., p. 151.

²⁴² *Ibid.*, p. 150.

²⁴³ *Ibid.*, p. 137.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 205.

C'est ainsi qu'il y a une vieille prière – une supplication antérieure – au cœur de la liberté. Elle hèle une liberté de premier monde – cette quiétude édénique solitaire utérine – qui permet la pensée. Au moins la lecture la rend-nécessaire. J'aurai appartenu au nombre des hommes pour qui l'étude relaya la prière. Une réclamation de premier monde c'est-à-dire sans objet, c'est-à-dire sans contenu. Cette prière vide, incrédule, prépare le dangereux *désintéressement* de la pensée.²⁴⁵

Le narrateur-auteur est absorbé à l'intérieur d'une exhortation véhémement, traduisant un caractère plus dynamique qu'identique. Le risque de plonger dans le « *désintéressement* de la pensée » fait écho avec l'idée d'un athéisme vécu comme « supplication antérieure » et errance vers le « refuge ». Cette « vieille prière » représente un refuge à l'image de l'austérité des personnages quignardiens. La pensée de l'image comme « produit de l'imagination » possède elle aussi une hybridation temporelle, par l'ancrage des images langagières, qui ne dissocie nullement le temps de la fiction et celui du rêve. Elle a le pouvoir de nous éveiller à notre propre chuchotement interne, à cette détresse prénatale. Cette « qui-vive » renvoie à des objets poétiques touchés par le silence intérieur de l'écrivain, à une mise en images ce qui échappe au langage, à la réalité des choses humaines. L'invention d'une altérité radicale mais aussi d'un mouvement de poussée d'un Jadis atemporel détourne les règles génériques et la stratégie de l'objet textuel. Il s'agit d'une espèce de trucage « littéraire » permettant de faire apparaître et disparaître des objets sordides ou des personnes perdues dans le temps là où la poussée des rêves projetait dans toutes les carences.

Une autre entrée, celle de l'évanescence de l'imaginaire est tout à fait essentielle à l'étude de la projection du Jadis dans le corps comme une image rêvée, comme une « ombre errante », projetée sur la parole d'écrivains antérieurs. La présence de la pensée freudienne dans l'œuvre de Quignard permet sans doute d'éclairer le processus du rêve dans ses rapports à la question de l'inconscient et du véritable « Jadis-Maintenant ». Alors il faut oser cette phrase a priori problématique : « Le jadis a toujours un air égaré — comme l'inconscient »²⁴⁶. L'irréalité du rêve n'est qu'une voie de la connaissance de l'existence d'une seconde vie, d'un autre monde. Cet état de rêve comme expression de l'inconscient où le perdu s'évoque, où les images faisaient appel à l'invisible, aux corps en contre-plongée dans la nuit porte le corps vers la voie du retour au premier monde, à mi-chemin du fantasme et du Jadis :

²⁴⁵ Mourir de penser, *Dernier royaume IX*, op. cit., p. 208.

²⁴⁶ Les Paradisiaques, *Dernier royaume IV*, op. cit., p. 104.

Le rêve replonge le corps dans le jadis ; dans l'état primitif d'indissociation et satisfaction immédiate de la vie intra-utérine. Le sommeil est le vieux corps hôte où Ego vient se réenfouir en fusionnant. Le dormeur ne s'abandonne pas au jadis : il s'y fond ; il fond dans le jadis ; il fond dans le fond.²⁴⁷

À l'image de la scène sexuelle vient donc s'adjoindre l'image extatique du Jadis qui est à deux pas du corps perdant le sens du temps. L'absence de l'image première traduit aussi la défaillance de tout lien avec le passé. Le défaut de représentation de l'image manquante correspond à l'inaptitude de la narration à retenir un Jadis prénatal à jamais défaillant : « La narration est contrainte de "séparer" dans le temps (*merizein chronois*) les scènes qui en produisent l'histoire »²⁴⁸. La quête du Jadis renvoie ainsi à l'idée d'une transe chamanique, d'un nouvel espace médiumnique d'extase où le corps désarçonné, touché par l'anxiété rapporte ses voyages hors de soi. Quignard ne se contente pas de regarder au-delà du rêve l'image du temps perdu. Il cherche inlassablement une image médiatrice, parfaite autour de laquelle irradie l'empreinte du Jadis. L'image même qui manque en avant ou en aval de l'instant figuré, de toute perception renvoie bien souvent moins à un retour anachronique dans le passé qu'à une construction imaginaire du Jadis. D'une façon presque fantasmagorique, « tout ce que nos yeux ne peuvent voir et que nos doigts ne peuvent toucher n'est pas absent du monde »²⁴⁹. Le Jadis, selon Quignard, est lui-même une évanescence du fantasme qui porte toujours le point sauvage de l'attention médusée. La figuration d'un Jadis « sexuel » par l'ombre de la nudité, par la trace vivante de la scène originaire, permet d'inventer un détour aussi bien temporel que visuel permettant de dévoiler le primitif sous un sens nouveau :

Il y a de la déchirure dans les arts parce que le sexuel est une déchirure. Parce que le jadis est une déchirure dans la naissance déchirante. [...] Dans l'éros il n'y a pas de passé. Le coït est achrone. (Le coït n'est pas contemporain. La scène primitive dont tous résultent n'est jamais passée. Elle constitue le jadis éternel et cet éternel est négatif – comme tout ce qui négatif du temps est négatif tout court. La scène dont nous sommes la suite nous escorte sans qu'elle apparaisse jamais. Aucun fruit n'a vu de fleurs.)²⁵⁰

L'invention d'une déchirure sauvage, invisible, spectrale, erratique par des bric-à-brac de la mémoire et du prétemporel est un moyen de s'élancer vers le fond du Jadis. Toute déchirure dans les arts est la trace hurlante d'une scène antérieure capable de dérouter le langage. Tout ce qui la construit est un « temps en acte, un temps qui dévore »²⁵¹, un temps illimité qui nous

²⁴⁷ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 140.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 137.

²⁴⁹ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, p. 204.

²⁵⁰ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 200.

²⁵¹ Pour Quignard, « La fascination est le temps en acte. Dans la fascination c'est bien le temps qui dévore », *ibid.*, p. 206.

laisse suspendus entre l'image et le réel. C'est ainsi que la force encore indifférenciée du Jadis se projette dans les pénombres de la vie intra-utérine où fourmillent les images archaïques, déplacées, méconnues mais qui demeurent actuelles. Cette ligne de vie, de fuite, ce sentiment naturel de l'âme que l'écrivain s'efforce de saisir est un autre moyen pour détourner le langage de ses finalités orales et dialogiques. De façon sous-jacente, les esquisses instables de Quignard et son libre jeu de formes changeantes de motifs, d'images, de symboles et de figures imaginaires conservent les traces envoûtantes de l'écriture du rêve. Quignard poursuit son investigation autour de l'interaction entre le Jadis et le rêve : ce que nous voyons dans le miroir du rêve ne cesse de dévoiler les secrets du fantasme originaire. Le pouvoir sidérant du rêve replonge le corps dans l'illusion originaire et préserve le côté silencieux qui accompagne la pensée en images. Le temps de la quête rêvée de l'origine rejoint celui de l'écriture non seulement par satisfaction d'un désir – comme l'indique Freud dans son exposé sur les images fantasmagoriques dans le rêve²⁵² – mais aussi par l'imagination créatrice que le Jadis reçoit originairement sa direction. En revanche, il est intéressant d'établir une distinction entre Jadis et passé, et une autre sous-distinction qui en découle entre Jadis et rêve. C'est ainsi que Quignard, quand il souhaite définir le Jadis, se trouve souvent devant la nécessité de le différencier du passé et de l'associer souvent au commencement, à la genèse du temps et à l'indicible :

Le jadis par rapport au passé a pour premier trait de ne pas avoir nécessairement été. Le jadis ne figure ni au nombre des étants ni au nombre des ayant été car il n'a pas encore fini de surgir. Le jadis est un puits plus vaste que tout le passé (je parle du passé qui a été un jour présent).²⁵³

Tout est parti de cette hypothèse sur les concepts-temps où spéculation et spécularité se rejoignent : qu'il ne fallait pas réduire le Jadis à un simple « passé qui a été un jour présent », mais plutôt interroger ce qu'il y a d'impensé et d'intraitable dans sa capacité de s'accorder avec les voix du temps. Cette tentative de définir le statut imprévisible du Jadis, est une matrice de détours qui « dépayse » la pensée dans un effet de proximité des détails du Jadis au réel indicible. Quignard développe un système d'emprunt de thèmes, de figures et contextes historiques ou des lieux de mémoire. Une sorte de désorientation du lecteur qui croyait sentir un nouvel empire du silence se reformer autour de lui :

²⁵² Sigmund Freud, *Sur le rêve*, trad. de Cornélius Heim, préface de Didier Anzieu, Gallimard « folio essais », 1990.

²⁵³ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 149.

L'autre temps est là et, dans le retrait de l'autre temps, le nouveau monde de découverte brusque, de cri, de froid, de lait, de soif, de faim hallucine l'ancien monde d'obscurité, de chaleur, de voix féminine et lointaine, de soif immédiatement étanchée, de faim aussitôt rassasiée. Plus loin encore, plus loin encore, avant le monde utérin l'autre monde absolu, le monde antérieur à celui qu'un a connu l'enfant *fœtus* ; le monde invisible ; le monde sexuel, nu désirant ; monde non plus halluciné mais imaginaire : le monde de la scène hétérosexuelle primitive ; le jadis.²⁵⁴

Cette capacité de faire parler Jadis, en repoussant le langage dans le passé, fait l'objet d'une pensée qui rend ce temps lointain à nouveau présent sans réduire son irruption aux illusions du rêve : « un Jadis de vie explosive sous l'état présent de l'ordre²⁵⁵ ». En multipliant les niveaux de lecture pour rendre compte de la dissemblance entre le sans retour du perdu et la floraison du Jadis, l'auteur reconnaît lui-même le rapprochement nécessaire entre le Jadis et cette « crue de rêve dans le réel ». Le détour par le retour du Jadis donne l'illusion d'une espèce de parenthèse onirique qui s'ouvre sur « une sorte de poussée dans l'être, une sorte d'excès dans le temps²⁵⁶ ». Le Jadis n'est toutefois qu'un bris du temps ou plutôt un jaillissement de l'innombrable selon un langage du rêve qui dérive de l'avant soi, de l'avant l'origine :

Le rêve est ce qui fait apparaître comme étant là des êtres absents, ou éloignés, ou disparus, ou morts. Ils sont là mais le « là » où ils séjournent n'est pas une dimension spatiale (pour le vivant) ni temporelle (pour le mort). Le « il est là dans le rêve » renvoie à un là qui est avant le temps (comme il est dans le rêve) et avant l'espace (comme il est dans le rêve). Ce « là » du rêve précède chez les vivipares le « là » où projette la naissance atmosphérique. Le temps qui vient déchirer le « là » ne l'apporte pas. Il y a un « jadis » distinct de l'ontogenèse et de la phylogenèse et de l'histoire. Si je le nomme jadis, c'est en sorte de bien le distinguer de tout passé.²⁵⁷

Les passages précédents sur le rêve dans ses rapports avec l'autre monde nous permettent d'effectuer une distinction entre deux registres temporels ; le passé ayant été déjà présent et le Jadis « immémorial » qui ne cesse de se déprendre des topoï du passé. C'est ainsi que Pascal Quignard oppose le passé au Jadis en sorte de bien préciser que le Jadis est à la fois plus vaste que tout le passé et plus « présent » que l'ensemble du temps :

Avec chaque amour on change de passé. Avec chaque roman qu'on écrit ou qu'on lit on change de passé. Voilà le passé. Voilà ce qui détermine le passé par rapport au Jadis. On change de passé alors qu'on ne change pas de Jadis. Derrière le siècle, la nation, la communauté, la famille, la morphologie, le hasard, ce qui conditionne, sans finir, conditionne. Matière, ciel, terre, vie constituent sans périr.²⁵⁸

Chaque fois qu'il cherche à définir le Jadis, l'écrivain associe le pouvoir du rêve et celui de la spiritualité. Il convoque de multiples savoirs et lectures philosophiques afin de mettre en question le domaine de l'impalpable, de l'invisible et de l'éternité. Sans doute le Jadis tel que

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 126.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 153.

²⁵⁶ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, p. 105.

²⁵⁷ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 157.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

le décrit Pascal Quignard est lié au régime nocturne de l'image, à une vision interne chargée d'éclat d'origine et capable par le trébuchant de son « image-fantôme » de dérober les fils du temps. Cette image de l'origine temporelle en perpétuelle métamorphose constitue le tour de force du Jadis qui s'élanche d'une façon permanente et illimitée aussi bien dans l'avant temps que dans la pensée contemporaine. L'écrivain trouve dans l'image de ce qui est sans image un médium permettant de restructurer ce temps difficile à saisir mais « capable de faire mouvoir les membres, de déclencher le souffle [...], tel est le jadis²⁵⁹ ». De façon paradoxale, Quignard considère que toute scène de conception, de naissance à laquelle le sujet n'est pas assisté est issu de « l'organe fantôme de la scène sexuelle qui eut lieu avant cette vie »²⁶⁰. Cette ambivalence entre la nuit originare et l'imagination nocturne de l'auteur constitue « la trace vivante d'une scène qui n'est plus²⁶¹ » dont la communication est assurée à l'homme par le silence de l'image. Mais d'un point de vue plus large, Pascal Quignard cherche à créer autant d'espaces de reconquête et de naissance et non pas de perte afin de montrer combien le Jadis hante le corps humain de manière irrésistible et oblique. Parce qu'elle situe la scène qui est à la source du corps au confluent de l'aoriste et du Jadis, la pensée de l'image dans son rapport au temps peut nous éclairer sur la trace de cette scène en chacun :

Le plus récent est toujours le reflet d'un visage plus ancien. En regard du Jadis nous sommes tous des génitifs. La source (le nominatif) n'est que le passé. Tout homme est le même fruit de la même scène par laquelle le jadis n'aborde jamais le temps.²⁶²

Pascal Quignard ne cesse de faire le lien entre le monde suprasensible du Jadis et les difficultés que les images figuratives ou textuelles ont parfois à le représenter. Il note qu'il est possible d'associer le royaume du Jadis comme source temporelle à un mode d'autrefois lié à l'errance et à la joie de la possession imaginaire de la source du temps :

Si on accorde ce bonheur, il en découle qu'il faut opposer le bonheur du passé à la joie. Il y a un bonheur propre au jadis qui ne caractérise que lui : c'est la joie qu'on ne peut retenir. Bonheur si temporel qu'il ne peut être gardé. Synchronie qui se perd. Générosité préhumaine. C'est la béatitude imprévisible ; ce qui comble soudain en dépossédant dans le non-visible (dans l'imprévision). Ce qui innove, surprend, brusque, force, renouvelle. C'est la vision dans un *second temps*.²⁶³

La possibilité d'un Jadis atemporel composé de bonheurs et de pur hasard suppose l'expérience d'une éphémère jouissance, d'une joie préhumaine avant tout objet. C'est ainsi que Quignard a

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 224.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 211.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 199.

²⁶² *Ibid.*, p. 231.

²⁶³ *Ibid.*, p. 91.

écrit : « le joyeux est celui qui est en train de replonger tout entier dans la source du temps qui dérobe »²⁶⁴. Les caractéristiques du Jadis s'écartent de celles du temps chronologique et du temps de la perception ou de l'œil. Si le temps chronologique a pour objet les étapes de la vie (enfance, adolescence, vieillesse), le temps de la perception consciente, qui peut être aussi le temps psychique, est un temps singulier, sans pourquoi, presque magique qui prend naissance à l'intérieur d'un monde interne²⁶⁵. Toutefois, la fusion de ces deux temporalités tout à fait opposées a cédé le chemin au Jadis pour se renouveler et commencer à rebondir comme les saisons alternent. L'empire imaginaire du Jadis où le corps se renverse hors de soi, dépasse la fonction primordiale de l'œil pour devenir une source émissive permettant de questionner l'infigurabilité de la scène originaire. Il faudrait encore se pencher sur la parenté de la scène primitive à jamais invisible avec le hors-temps immémorial, échappant à la raison, à la morale sociale, et dont l'auteur dit se sentir très proche.

La thèse de Quignard peut être examinée avec un nouvel rapport au temps : « le Jadis est ce qui ne s'épanche pas dans le Toujours »²⁶⁶. Sa description du Jadis comme « un temps aoriste qui ne cesse d'aborder originairement le monde »²⁶⁷ offre ainsi de multiples possibilités de droiture et de détour qui cherchent à revendiquer le droit de la fiction à interroger le monde onirique ou quelque peu réel à travers les jeux du verbal et du visuel. Pour Quignard, le Jadis est « quelque chose d'indéclinable en amont de tout ce qui est pousse les saisons, [...] chose achrone, chose-avant-toute-chose commençant sans fin²⁶⁸ ». Il observe que l'image du Jadis est une synthèse du temps voire un supplément de temps. Celui qui la regarde, la contemple est invité à vivre une expérience nouvelle de l'origine du Jadis et son rapport à une préexistence substantielle, inconnaissable à la vision et au langage avec ses troubles et ses défaillances. L'auteur tente de réinterpréter la « contemporanéité » paradoxale du Jadis en intervenant dans un espace aussi bien littéraire que spirituel fondé sur le dérèglement et la transgression des frontières textuelles et imaginatives. Il s'apercevrait que le texte quignardien dont le genre est difficile à cerner retrace la vie des êtres ayant réellement existés en faisant du Jadis une machine

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 65.

²⁶⁵ Voir à ce sujet : Catherine Azoulay, « Temporalité psychique et psychologie projective », *Le Carnet PSY*, 2013/2 (N° 169), p. 34-37. DOI : 10.3917/lcp.169.0034. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2013-2-page-34.htm>

²⁶⁶ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 152.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 310.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 220.

à explorer le temps qui ouvre la voie au « royaume d'enfant », à l'expérience éphémère du rêve. Toutefois, pourrions-nous parler de récits historiques chez Quignard ? Tout ce qui est dans le monde des légendes, des fables et du « souvenir-écran » psychanalytique existe typiquement dans *Denier royaume* sous un certain rapport avec ce que l'écrivain nomme le « Jadis éternel ». « À mi-distance entre l'anhistorique et le Jadis »²⁶⁹, Quignard nous ouvre la porte sur « l'image d'abîme et de vide qui nous poursuit »²⁷⁰ tout en basculant la notion du temps, détournant les souvenirs et donnant forme à l'informe. Il personnifie le temps en reprenant la phrase d'Héraclite : « le temps est un enfant qui joue » et interroge sa profondeur temporelle qui ouvre sur l'origine : « le temps est l'originaire qui afflue »²⁷¹. Dans cette optique, pourrions-nous parler de la reprise du modèle du *Big Bang*, de bouleversements cosmiques plutôt que de la détresse d'un écrivain tombé dans le silence des mots lorsque sa langue vient à manquer, à défaillir, le trahir ou le fait défaut ? Nous remarquons, en effet, que l'auteur du *Dernier royaume* cherche à exposer sa théorie du genre littéraire où la pensée libre de l'écrivain n'est qu'un mélange subtil de bonds, d'ellipses et de faux-semblants. Toute activité d'écriture sous-tend la non-distance au Jadis : « L'écrivain amoncelait des fragments sans queue ni tête, des rêves, des brèves scènes de théâtre, des subites leçons de ténèbres, des requiems athées, des pensées, des énigmes, des contes »²⁷². Expression d'amplification et de dépassement, l'intense présence du Jadis a le pouvoir d'inventer de minuscules fragments d'une expérience onirique qui tout à coup résonne dans les ondes du temps :

Ce qui est neuf le demeure toujours. On ne peut pas opposer le passé au présent. Le présent qui est à proximité ne cesse de s'approcher poussant des vestiges actuels vers les rives. Le Maintenant réagit au Surgir et le repousse. [...] Dans tous les jaillissements, il n'y a qu'un seul jaillissement. L'unique jaillissement est celui de la source. Il n'y a qu'une source. Il n'y a qu'un soleil qui précède la vie qui précéda les animaux. C'est ce que j'appelle le Jadis.²⁷³

La « pensée-vision » de Quignard est faite de ces aller-retour et ces fluctuations des jaillissements du Jadis qui s'ouvre en deux, alliant le neuf et le passé au moment où l'imaginaire quignardien véhicule une quête d'un ailleurs lointain. Cette quête plus poétique que spéculative d'un Jadis qui rejaillit sans cesse comme expression métaphorique de la condition humaine et de l'aventure littéraire est fortement évoquée dans les livres méditatifs de Quignard et se

²⁶⁹ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 178.

²⁷⁰ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, p. 204.

²⁷¹ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 219.

²⁷² *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, p. 71.

²⁷³ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 269.

prolonge dans *Dernier royaume*. Pour Guillaume Asselin, le style de cet écrivain, jugé trop classique, est basé sur une narration donnée par « le maître des images »²⁷⁴, attaché par des chaînes irréelles, par un élan éphémère, féérique, originel du Jadis menant à un tournant dans l'essence de la vérité de l'être :

On remarquera, par exemple, que l'auteur du *Dernier royaume* ne se gêne pas pour emprunter à Malraux l'idée de « voix de gorge » ; celle par le biais de laquelle les personnages de *La Condition humaine* font entendre le grondement inquiétant et inhumain du « monstre de rêves » qui loge au cœur même du langage et de la *psyché*, témoignant à l'opposé de ce qu'affirme Quignard, de la charge magnétique, énigmatique des plus obscurs affects avec lesquels l'humain ait à composer.²⁷⁵

Pascal Quignard, parodiant les réflexions de Malraux sur les rapports entre la voix des personnages et la condition humaine. La référence à cette « voix du silence » qui habite l'écriture du *Dernier royaume* n'est qu'une source d'interrogation sur la voix intérieure du créateur et ses énigmes. Edouard Morot-Sir conclut en élargissant la question des rapports du langage et de l'écriture à la question de la peinture :

Cette voix, celle qui vient de la gorge, est une sorte d'intensité, d'*affirmation absolue*, et elle contient en elle une vision. Elle est aussi la voix qui transcende le langage objectif des descriptions et des analyses psychologiques. C'est encore elle qui change une scène en une prédication, une vision en style. Elle est la seule voix qui, au-delà de la communication de conscience à conscience, *fasse voir* : encore plus qu'un équivalent du geste pictural, elle est ce qui confère au sens un pouvoir d'image, elle met en scène, elle est scène ; elle est cette voix étrange qui est *la voix de l'écriture*.²⁷⁶

Plus encore, le passage d'un genre à un autre est un surpassement de soi lié à une source immuable qui rend pensable l'enjeu poétique et métaphysique du roman. Volonté de rendre pensable cet abri à l'actuel dans le passé que Pascal Quignard voit son reflet dans le Jadis de l'art. Ce dernier parle du Jadis comme cohésion entre le neuf et le passé : « Le neuf et le passé sont liés comme l'usé et l'aveu »²⁷⁷. Le secret de la contemporanéité du temps aoristique, qui attache l'origine de l'art au fond explosif du Jadis, réside également dans la vivacité que donne la face cachée de ce temps retrouvé, là où la chose redevient image. Dès lors, se pose la question

²⁷⁴ « Le rêve, voilà le maître des images », notait Quignard dans *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, p. 201.

²⁷⁵ Guillaume Asselin, compte rendu de [« Déprogrammer la littérature » / Pascal Quignard, *Écrits de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2005], in *Cahiers littéraires Contre-jour*, n° 12, printemps 2007, p. 199. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/432ac>

²⁷⁶ Morot-Sir Edouard, « Imaginaire de peinture et imaginaire romanesque dans l'œuvre d'André Malraux », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1981, n° 33, pp. 235-250.

DOI : <https://doi.org/10.3406/caief.1981.1911>

URL : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1981_num_33_1_1911

²⁷⁷ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, pp. 268-269.

du « plaisir du faux » dans la création romanesque qui met en scène l'irrésistible poussée du temps du rêve, de l'*infans*, de la source en nous, quand le langage manquait :

« Roman » est alors une sorte d'adresse qui signifie : le plaisir que vous êtes en droit d'attendre de ce livre est le plaisir du faux. Vous pouvez avoir l'assurance d'un monde qui aura la consistance parfaitement singulière et hétérogène des êtres fictifs, qui offrira dans la langue vernaculaire le soin qu'on met aux œuvres déstressées ou ruminées ou architravaillées, ou objectivées, ou mises au silence, ou artistiques, qui certifiera enfin une indépendance et même une indifférence totale à l'égard du réel, de la mode, du temps, des souvenirs de l'Histoire et de tous les hommes qui y vécurent. « Roman » signifie : Ce monde, cette poche, cette outre dans laquelle vous allez entrer comptera pour du beurre. Cette poche est hermétiquement close. Cette outre ne connaît pas le temps.²⁷⁸

Cette source créative qui pousse et qui avance dans le temps dérobé de l'imaginaire quignardien est perçue comme le « fil d'Ariane » à tenir pour atteindre le Jadis aoristique. Entre le vrai et le faux, le détour philologique mais aussi herméneutique passe par la genèse du roman, par la mention même du mot *roman* sur la page de couverture de chaque ouvrage appartenant au genre romanesque. Les œuvres fictives, d'une manière générale, font apparaître une succession d'images oscillant entre rêve, silence et solitude. De même le retour des êtres fictifs ou ayant réellement existés dans le romanesque crée un nouvel idéal esthétique qui trouve son potentiel figuratif dans le détour du chronologique et du scriptural :

Le silence c'est le non-récit. [...] Un récit qui est réussi consiste en une fiction dont on se souvient, qui raconte au présent qu'elle fuit, qui fait croire à la réalité que désormais elle hallucine et qui, de ce fait, éconduit le passage à l'acte. Dans le même temps l'antériorité et ce caractère coriace et sexuel du réel semble ne plus être qu'une conséquence du récit, qui résulte de la séparation entre langue et réel, entre substitution symbolique et captation sensorielle, déhiscence qui elle-même se fonde dans l'opposition entre signifiant et signifié. C'est pourquoi il ne faut plus prêter l'oreille au langage. C'est le langage qui vit aux dépens de celui qui l'écoute.²⁷⁹

Pascal Quignard détourne la morale de la fable de Jean de La Fontaine « Le corbeau et le renard » pour remplacer l'idée du flatteur « qui vit aux dépens de celui qui l'écoute » par la force du mot et du langage. Mais si le flatteur sait se servir avec adresse de la vérité, le langage fait jaillir au fond de celui qui lui prête l'oreille une espèce de vision interne, primitive, ultime. C'est dans cette mixité du vrai et du faux, du langage et du silence, du dit et du non-dit – qui se tient derrière la vérité – que le flatteur quitte le réel pour détourner du droit chemin celui qui le suit pour attirer à soi. Le détour par le langage est peut-être un contournement incontournable qui met à nu la vanité de la quête de certitude, de vérité absolue. Ainsi, les évocations des travaux artistiques de Jan Van Eyck, où les idées sont peu développées, sont toujours prises

²⁷⁸ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, p. 136.

²⁷⁹ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, pp. 88-89.

entre l'horizon d'attente du lecteur, les modalités du récit codifié et l'expression de la subjectivité de l'auteur. L'écrivain sort de son objectivité en employant le « je » et conclut sa méditation par un retour à « l'arrière-fond » du Jadis. C'est par l'expression de la subjectivité que toute image littéraire n'est jamais une simple représentation ni imitation d'une création artistique. Si l'artiste marque sa signature en employant le passé simple en bas de ses médiums, l'auteur désire trouver un moyen de déchiffrer le secret de cette inscription au passé dans les tableaux de Jan Van Eyck mais surtout le reflet aussi vivant dans « ce qui toujours en train d'être montré »²⁸⁰. Là-dessus, il retraduit la thèse de Johannes de Eyck pour développer une hypothèse fondamentale avec l'idée que l'*imago* est un rappel de l'image du jaillissement primitif et pulsionnel, notamment celle d'une silhouette d'un « Jadis immémorial » néanmoins persistant et résistant dans la trame du temps. Plus encore, Quignard évoque la force cachée qui est derrière l'Image comme façon d'apprendre à détourner notre vision pour retrouver l'énergie propre à la souche originaire du Jadis. Ainsi Quignard se parlait à lui-même, voulant accéder à « un pressentiment de la préexistence substantielle, liquide, obscure, ontologique, inconnaissable à la vision, au langage, à la conscience »²⁸¹ qui se pense comme une étincelle de vie. Par ailleurs, Jan Van Eyck précise que tout passé inscrit dans l'image procure un abri au statut du créateur : « le faiseur d'images s'est caché dans l'image »²⁸². « *Johannes de Eyck fuit hic* » est la phrase latine écrite par ce peintre dans le tableau qu'il a consacré aux Fugger. La traduction de Quignard est la suivante : « Étrange parfait : Jan Van Eyck fut ici »²⁸³. Le talent du peintre suscite la curiosité de l'auteur qui tente de rendre possible par l'*ekphrasis* et la traduction l'implication artistique qui fonde l'être-là humain dans l'ici et le maintenant de l'art et du Jadis. Cette phrase – comme l'écrivait Jan Van Eyck – montre bien la valeur de l'usage du passé simple marquant l'immédiateté et la permanence de la présence de l'artiste dans son œuvre d'art. Quignard le dit et le fait penser : le Jadis comme « source de la nature et de la culture qui affleure la surface de tout »²⁸⁴ bien qu'il est à la fois illimité, sidérant et insaisissable nous invite à créer sur des différents « supports » et à voir et à méditer autrement le silence qui

²⁸⁰ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 304.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 249.

²⁸² *Ibid.*, p. 307.

²⁸³ *Ibid.*, p. 304.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 208.

perce sous l'image. Un silence vibrant qui ne cesse de changer de médium en reconstituant une certaine continuité dans l'espace qu'il étend.

Revisiter la dimension narrative de l'image du Jadis avec Quignard nécessite une connaissance des modalités esthétiques, ontologiques et culturelles de l'image. Cela nous offre une conception synthétique et modélisée des œuvres littéraires donnant accès à l'histoire de l'art. Mais plus encore le voyage sans retour par les voies chimériques et ses détours inattendus du Jadis naît de la désintégration de « l'image absente » à l'intérieur du monde humain. En l'occurrence, Quignard s'adresse à un lecteur motivé, averti, maîtrisant la langue du peintre, mais aussi celle du chaman pour saisir l'existence d'une espèce de parenthèse onirique dans l'image primitive. « Je cherche une pensée aussi impliquée dans son penseur que le rêve peut l'être dans le dormeur »²⁸⁵ déclare Quignard pour donner au rêve une place centrale dans sa quête de l'origine. Cet écrivain à double casquette ; l'homme des lettres et le philosophe, s'inscrit dans la lignée des « écrivains intellectuels », pour qui la lecture des images au fond perdu d'une grotte est une chasse qui permet de faire revivre des cultes et des civilisations qui ont été oubliés. De fait, tout se passe comme si lecture et écriture formaient un seul corps dont le livre est le médium :

Le livre ouvre l'espace imaginaire, espace lui-même originaire, où chaque être singulier est réadressé à la contingence de sa source animale et à l'instinct indomesticable qui fait que les vivants se reproduisent. [...] Dans la littérature quelque chose résonne de l'autre monde. Quelque chose se transmet du secret.²⁸⁶

Fasciné par les scènes de la chute et du désarçonnement, Pascal Quignard met l'accent sur le livre comme médium qui ouvre l'espace imaginaire et interpelle l'originaire. Il tente de cerner la problématique du croisement entre l'imaginaire livresque et celui des abîmes, de l'errance et de toutes les ruses de la chasse au perdu. Il cherche outre le côté implicite ou absent de l'image, ce qui est toujours en train d'être montré à travers la reprise de la même image. L'image et le Jadis, lus comme « présentification », mais aussi sidération du passé dans le présent, véhiculent une spéculation par laquelle « traduire, lire, interpréter, composer, jouer, écrire consiste toujours à transporter quelque chose qui préexistait »²⁸⁷. Le pouvoir de l'imaginaire quignardien tient enfin à sa capacité de donner à pressentir un temps perdu absolu, une chasse au perdu

²⁸⁵ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 421.

²⁸⁶ Pascal Quignard, *La barque silencieuse, Dernier royaume VI*, Éditions du Seuil, 2009, p. 61.

²⁸⁷ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 402.

bouleversant. Il s'agit là aussi d'une autre manière de témoigner la pensée humaine, d'agir et d'interagir sur un autre monde au-dessous du monde.

b. *Image et médium* : vers une réflexion sur le chamanisme

Les derniers travaux de Bernard Vouilloux sur « la figuralité du médium²⁸⁸ », d'Audrey Mouge sur le chamanisme et la transe, de Georges Didi-Huberman autour de l'*Image ouverte* et l'*Image survivante*, de Georges Bataille sur la peinture « commémorative » dans le fond du puits à Lascaux, ont apporté des nuances et des compléments à l'étude sémiotique du « médium ». Grâce à cette interaction entre la médialité (les « supports ») et la médiumnité (les « transports »), la question du médium aura ainsi une influence fondamentale sur l'anxiété face à la mort et sur les pouvoirs magiques d'appriivoiser la mélancolie et la solitude chez le chaman. En ce sens, *Dernier royaume* de Pascal Quignard donne à lire le médium comme « un reste, un sillage ; un temps qui s'ajoute au temps de ce qu'accomplit le temps²⁸⁹ » qu'évoque aussi la nature, l'animalité sauvage, le voyage à partir d'un Jadis pur qui résonne dans les ondes du temps.

Au sens où l'entendons aujourd'hui, le médium (emprunté de l'anglais *medium*, lui-même emprunté du latin *medium*, « milieu, centre ») rejoint l'occultisme et peut se définir comme « personne qui est censée communiquer avec le monde des esprits, en particulier pour servir d'intermédiaire entre les vivants et les morts »²⁹⁰. C'est également ce qui renvoie aussi bien aux voyages mystiques, extatiques qu'à une sorte d'imprévisibilité dans le temps où le langage implique une perte irrémédiable. L'idée d'un déplacement immatériel, d'un transfert imaginaire permettant la reviviscence de l'autre monde sur le rivage de l'actuel explique l'ouverture de cette vaste méditation sur le Jadis aux dimensions mystiques de la perte première et de l'errance temporelle. Cette aventure littéraire oscillant entre le temps à jamais perdu et le temps retrouvé fait l'objet d'une pensée sinueuse cherchant des mouvements d'aller et de retour :

²⁸⁸ Bernard Vouilloux a présenté une première version de quelques pages de son essai *Image et médium* sous le titre « *Medea mediatrix*. Pascal Quignard et la figuralité du médium », dans le volume coordonné par Elisa Bricco, *Le Bal des arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art*, Actes du colloque international organisé par l'Université de Gênes, 4-6 juillet 2013, publiés chez Quodlibet en 2015.

²⁸⁹ Pascal Quignard, *Sordidissimes, Dernier royaume V*, op. cit., p. 127.

²⁹⁰ La version informatisée de la neuvième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* mise en ligne entre 2000 et 2001 avec la collaboration d'ATILF (Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française). URL : <https://academie.atilf.fr/9/consulter/médium?page=1>

L'âme des humains comme les goûts alimentaires de tous les animaux sont dominés par la figure de la régression. Tout désir retourne au préféré. La mauvaise. Méta-phore en grec dit la même chose que trans-fert en latin. Le retour à l'identique c'est le conatus lui-même. *Il est vital de retourner sur ses pas*. Il est bon de dévorer avec délice ce qu'on mangera avec bonheur. La retrogressio est acquise en même temps que la migratio, parce que c'est le même mouvement ex utero qui vient fonder l'*ellipse* (aussi spatiale que temporelle) de la régression (aussi temporelle que spatiale).²⁹¹

Là-dessus, Pascal Quignard revient à l'étymologie des mots « métaphore » et « transfert ». Ces deux concepts clés dans la pensée de la prédation mais aussi du renversement des situations partagent la même nature temporelle. Cette pensée animale de la régression, du retour et du partage de la proie avec le groupe est vitale. Elle constitue l'image d'un prédateur devenant proie par « le retour à l'identique ». Or, rien n'est identique dans « cette curiosité de l'autre [qui] est originairement passionnée parce qu'elle est vitale : affamée, avide, impatiente, excitée, gourmande, exultante »²⁹². Ces retours et détours par l'envolée mystérieuse de la prédation, du guet qui guette la curiosité intellectuelle de l'auteur renvoient à une survivance, à un aller et retour entre Jadis et Maintenant. Cette tension vers un ailleurs est faite de projections chamaniques et de techniques de communication avec l'invisible dans les représentations figurées sur les parois des grottes paléolithiques de Lascaux, de Chauvet, etc.

Pour rapprocher l'écriture biaisée de l'image détournée de Médée, nous partons de l'analyse de Bernard Vouilloux dans son livre sur *l'Image et le médium* où il décrit la nouvelle identification de Médée dans l'œuvre de Quignard, tout en mettant l'accent sur l'incarnation scénique de cette figure mythique par Carlotta Ikeda :

Si la méditation est celle qui détermine l'*augmentum*, Médée est présentée non plus seulement comme une magicienne, mais comme une chamane. [...] Cette nouvelle identification est doublement décisive : d'une part, elle établit une filiation entre Médée et le chaman que Quignard, donnant sa faveur à une hypothèse explicative avancée par certains paléontologues, reconnaît dans l'homme à tête d'oiseau de la scène du fond du puits à Lascaux – manière d'inscrire la figure mythique dans un vieux fonds chamanique, de la tourner vers l'amont, plus près du « jadis » ; d'autre part, en faisant signe vers l'arc subarctique du monde eurasiatique, elle permet d'amalgamer le tragique méditerranéen et le buto japonais, ouvrant ainsi un potentiel d'associations et de disjonction qui se libérera pleinement dans *L'Origine de la danse*.²⁹³

Vif plaisir de retrouver un espace-temps mystique par l'intermédiaire de l'écriture et de la force de la méditation est l'un des moyens permettant l'identification d'une scène vivante du Jadis. Pour se référer à l'art rupestre, l'imaginaire quignardien permet d'aborder un certain nombre d'aspects graphiques de la scène du fond du puits de Lascaux dans sa manière de montrer sous

²⁹¹ Mourir de penser, *Dernier royaume IX*, op. cit., p. 28.

²⁹² Ibid., p. 87.

²⁹³ *Image et médium, Sur une hypothèse de Pascal Quignard*, op. cit., p. 70.

l'angle d'une image-palimpseste le fond chamanique dont l'être primitif s'exprime. Assurément, Quignard ne nous fait pas voir un « tableau ». Mais il nous fait remonter, par cette incessante quête du Jadis aux sources temporelle et extatique de l'art primitif. Toujours en quête des mots qui lui faisaient défaut, soucieux de maintenir le rapport entre l'invisible et l'indicible, Quignard revient sur l'origine du mot peintre : « Le peintre se dit e grec *zoo-graphos*, vie-écrivain »²⁹⁴. Une façon aussi de concevoir la peinture dans sa relation avec l'imagination créatrice humaine comme « écriture vivante²⁹⁵ » qui n'est qu'une « refiguration » possible de la plus ancienne scène de chasse de l'art préhistorique :

Toute les memoria (tel était l'ancien mot pour dire la crypte sous l'autel des basiliques), tous les momento mori, toutes les vanitas, se ressource à la source la plus ancienne ; à la source immuable ; à la mort ; à la mort *active*. À la *pulsion* de mort. Aux *apoptoses* actives de la mort qui pousse et qui avance. À ce bison éviscéré. À cet homme érigé qui tombe en arrière sans finir sur la paroi obscure.²⁹⁶

L'art paléolithique, basé sur l'hypothèse de la « magie de la chasse », pose un défi à l'auteur qui tente de rendre par l'écriture historique²⁹⁷ la complexité du Jadis comme temps contemporain submergé et orienté par une chasse infinie de l'imprévisible dans la scène fantôme. Cette lumière jaillissante du royaume de l'ombre, qui donne l'illusion de ne pas avoir été, cherche à se suivre, à se tendre, à se distendre, à revenir comme « une part de l'océan primitif²⁹⁸ ». La part indicible de la voie serpentine de la mort et de l'image qui manque dans la scène de chasse à Lascaux renvoie également à l'art de l'ekphrasis qui nous fait voir l'objet à mi-chemin entre le perdu et le Jadis. Cette « première figuration d'un visage humain exécutée par un homme²⁹⁹ » désigne aussi bien les voies (images et mots) des chasseurs en arrière-fond du visible que les voix du penseur, de l'artiste ou du lettré « englouti dans le silence d'avant les langues »³⁰⁰. Toutefois, le thème « de la mort simulée » est moins immédiatement perceptible dans les méditations de Quignard sur la scène du puits. Son raisonnement révèle dans l'ensemble une tentative de lever l'énigme de cette immobilité issue de l'intervalle mort du temps, du « sans-mouvement » qui rattache l'image manquante au silence d'un « Jadis sexuel

²⁹⁴ Sur l'image qui manque à nos jours, *op. cit.*, p. 56.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 56.

²⁹⁶ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, p. 67.

²⁹⁷ Michel Deguy, « L'écriture sidérante », dans Adriano Marchetti (dir.), *Pascal Quignard. La mise au silence*, Seyssel, Champ Vallon, 2000, p. 53.

²⁹⁸ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 190.

²⁹⁹ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 91.

³⁰⁰ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 213.

avant l'Avant³⁰¹ ». La pensée aporétique à ses yeux véhicule une image mystique du médium relié à une « crainte de tomber et de mourir qui excite l'âme³⁰² ». Ce voyage chamanique découlant des signes du Jadis questionne aussi bien le corps du penseur que les images et les symboles d'un « royaume antérieur, sonore mais non parlant, interne, replié, secret, non lumineux, solitaire³⁰³ ». Cela permet à l'écrivain de revenir sur l'origine du mot « mystique » pour évoquer les rapprochements sémantiques, que nous entendons par ce mot, entre le mystique et le silencieux : « en grec le mot mystique signifie simplement silencieux³⁰⁴ ». Dans *Vie secrète*, Pascal Quignard nous propose une autre entrée à la spiritualité mystique et ses rapports avec le désir irrésistible d'approcher ce qui est revenu du Jadis à l'état pur mais n'avait plus de parenté avec ce monde. L'auteur ruse parfois avec tout ce qui est désorienté du temps. Dans son étude de *Vie secrète*, Bruno Blanckeman cherche le juste point de vue pour questionner ce qu'il appelle « le titre capital » qui reformule l'esprit spéculatif du *Dernier royaume* et sa complexité :

Comme dans les *Petits Traités*, Pascal Quignard visionne en simultané de multiples analyses empruntés à la littérature, la mythologie, la philologie, l'anthropologie, la biologie, la zoologie. L'interprétation vive vivifie l'érudition : tout élément de savoir s'intègre dans une dynamique spéculative qui en déplace les acquis et leur substitue des intuitions spéculative. [...] Dans le seul domaine de la littérature, défiant toute appartenance chronologique, géographique ou hiérarchique, l'écrivain, sur le mode de l'allusion ou de la glose, du commentaire ou de la réécriture, évoque des auteurs de l'antiquité grecque – Homère, Platon –, latine – Lucrèce, Achille Tatiüs – ou orientale – Zhuangzi –, des théologiens, penseurs et poètes médiévaux – Yves de Chartres, Abélard, André le Chapelain, Dante –, des romanciers de l'âge classique Loredano – ou romantique – Stendhal –, des hommes de lettres reconnus – Walter Benjamin – ou inconnus – Zeami Motokyo –, des littérateurs oubliés – la châtelaine de Vergy – ou méconnus – Scaliger. De cette façon, le traité remonte la ronde du temps et constitue d'inédites chaînes d'affect liant, outre des écrivains que tout sépare, des couples de héros amoureux parfois mythiques au rang desquels Némie et son jeune amant se haussent incidemment. [...] Le traité remonte ainsi les espaces concentriques « du Jadis pur » et explique, par leur attraction, les états de langage et de rêve.³⁰⁵

Cette image indicible du Jadis « intemporel » qui afflue sans cesse de l'origine vise à faire surgir en abîme de l'écriture un monde « paradisiaque » à l'encontre du monde humain et en amant de ce qui paraît sans retour. Il semblerait d'ailleurs que l'invention d'un temps antédiluvien, excité, affamé s'inscrit d'une manière indirecte dans un esprit stoïque qui laisse le penseur dans un échange démonique :

³⁰¹ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 169.

³⁰² *Les Paradisiaques, Dernier royaume IV, op. cit.*, p. 199.

³⁰³ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 64.

³⁰⁴ *La barque silencieuse, Dernier royaume VI, op. cit.*, p. 76.

³⁰⁵ Bruno Blanckeman, « *Vie secrète* ou le titre capital », *Revue des Sciences Humaines*, n° 260, Pascal Quignard, *op. cit.*, pp. 137-138.

Deleuze pensait comme Freud. Tout chaos était malaise et seule la philosophie était bonne. Je doute qu'il en aille ainsi. S'il y a une laetitia propre à la pensée qui intègre ses nouveaux concepts, il y a une joie folle de la désintégration. Une extase possible de ce qui est sans voie, sans issue, aporos, problématique, incertus, vagus. Une métanoèse. Une explosivité. Une curiosité passant à l'acte et relayant en vérité le primitif qui-vive animal et sa guette infinie. C'est cette joie qui m'a détourné de la philosophie.³⁰⁶

Cette pensée par la joie elle-même peut être considérée comme extase démonique, mais aussi comme un système de rites signifiant la mort symbolique de ce qui est initié aux mystères :

Il se trouve que le thème de celle qu'on appelait autrefois la « femme mute », de la femme qui ordonne la mutation dans le mutisme, fait revenir la femme la plus ancienne. L'injonction au secret est universelle parce qu'elle caractérise tous les rituels d'initiation. « Mystique » dans sa forme grecque signifie de façon directe et impérative ce devoir de silence auquel sont astreints les « mystes » à l'égard des « mystères » dont ils viennent de faire l'épreuve.³⁰⁷

C'est en cela que la quête oblique d'un monde spirituel devient inévitable chez les penseurs mystiques. L'univers mystérieux, motivant de la méditation et de la médiation des aventuriers du sens perdu, permet à l'écrivain d'interpréter la notion du médium et les pouvoirs qui lui sont attribués. Le devoir du silence dans la forme grecque du mot « mystique » est lié à l'image du chasseur qui se plonge dans un temps mort sans savoir en aucune façon qu'elle est la proie qui va surgir, qui est le dévorateur et qui va être dévoré. La curiosité recouvrant le champ de la contemplation est un hameçon qui saisit les métamorphoses les plus secrètes de l'intériorité du chasseur : « La curiosité est plus vaste que le désir. La contemplation déborde le champ de la prédation »³⁰⁸. L'hypothèse de Quignard est donc de développer une pensée aussi bien mystique que chamanique tout en s'inspirant des aspects fondamentaux de la prédation dans l'art des grottes paléolithiques. L'image de la scène du fond de puits est en effet privilégiée pour sa dimension contemplative et naturellement fascinante pour certains écrivains qui s'intéressent à la dualité texte/image. Elle est aussi liée une perception sensuelle de déjà vu ou de déjà vécu :

Les préhistoriens appellent main positive le vestige d'une main peinte apposée sur la paroi puis retirée, abandonnant derrière elle ce vestige peint. Ils ont accoutumé d'appeler main négative l'empreinte vide que laisse derrière elle la main nue appliquée de l'homme après qu'il a soufflé la peinture sur ses doigts tandis qu'il la scellait à la paroi de la grotte pour entrer en contact avec la force invisible et nocturne qui s'y dissimule. Les mains entraient dans la paroi. Ce que nous voyons en elles, des dizaines de milliers d'années plus tard, ne sont pas des signes mais des vestiges d'actions. C'est la main elle-même, une fois recouverte de la couleur sanglante qui la fondait à la paroi, qui pénétrait dans l'autre monde.³⁰⁹

À cette question de la symbolique et de l'iconicité de la main, Quignard distingue deux types différents de mains selon l'appellation des préhistoriens à savoir la main positive et la main

³⁰⁶ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 180.

³⁰⁷ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, pp. 208-209.

³⁰⁸ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, p. 216.

³⁰⁹ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 365.

négative. Mais peu importe qu'elle soit une main positive ou négative, l'essentiel c'est qu'elle joue un rôle primordial dans les diverses formes artistiques et reste l'incarnation de la force vivante de ce qui cache et laisse trace. Ce réseau d'allusions à cette main posée, doigts écartés, sur les parois des grottes interprétée par Quignard réside dans le lien absolu entre tuant et tué que même le ruissellement des empreintes sanglantes ne masque pas. Par ailleurs, même si cet art figuratif nous permettra de lire ce qui est au-delà de la scène peinte, il garde toujours le côté silencieux et énigmatique de la pensée mystique renvoyant à la théorie du chamanisme pariétal. Quignard ne fait pas rupture avec « l'interprétation chamanique de l'art des sociétés préhistoriques³¹⁰ » pour donner suite à une méditation où s'éprouve la vision « chamanique » dans l'image qui manque dans toute image sous l'angle d'une transe extatique qui éclate, dévaste l'action qu'on voit. Mais toutes ces hypothèses ne peuvent pas exclure l'idée que la fascination d'un monde souterrain, infernal fortement représenté dans les figures transcendantes de la peinture romaine est liée à une tentative de retrouver un état primitif, sexuel et sauvage :

J'ai longtemps cherché l'autre pôle de la fascination propre à la peinture romaine dans la poésie et dans la pensée latines sans l'y trouver. Quel pouvait être le pôle anti-magique qui s'opposerait à la fascination ? Qu'est-ce qui est capable de défasciner la sexualité romaine ? [...] Tout dans la littérature romaine ancienne emprisonnait dans l'enchantement dont on se défendait, dans la peur qu'on n'ait, dans la crainte des démons qu'on multipliait – les fantômes, la honte, l'avant-programme du péché chrétien, les fiascos. [...] Voici la thèse que je veux défendre : c'est, très étrangement, le désir, à Rome, qui tient le pôle négatif. C'est le désir lui-même qu'il fallait opposer à la fascination.³¹¹

Il s'agit donc de confronter le désir à l'énigme de la fascination définie comme vision involontaire de l'angle mort du langage par « l'homme *tombant* hors soi », ignorant le temps de la même façon que l'espace. Cela souligne l'enjeu et la permanence de l'influence de la peinture romaine dans l'inspiration poétique et spéculative chez les poètes latins. De son côté, Quignard se considère comme un quêteur assoiffé de l'image du *fascinus* et de l'extase en ce qu'elles recouvrent aussi bien la pratique d'écriture que l'exploration de la sexualité et de l'effroi dans les fresques romaines. L'essayiste s'attarde souvent sur le rapport complexe qu'il entretient avec la notion du coït comme transport hors de soi mêlant fascination et silence, animalité et humanité. Il pense même que « spéculer » sur l'énigme du rapport sexuel, sur l'image manquante à la source est un permanent combat contre les représentations figées sous toutes ses formes. Il soutient que l'extase dans la nuit noire est un gâchis d'images où peindre,

³¹⁰ *Chamanismes et arts préhistoriques : vision critique*, sous la direction de Michel Lorblanchet, Jean-Loïc Le Quellec, Paul G. Bahn... [et al.], Éd. Errance, Coll. des « Hespérides », 2006, p. 7.

³¹¹ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 168.

chaman et rhéteur, maniant leurs médiums, cherchent à franchir l'autre pôle de la fascination. Penser la fascination originaire par le détour de l'image et de la lettre (comme médium autonome silencieux qui est tellement épuisée dans l'Antiquité) contre le logocentrisme permet à l'écrivain de faire renaître une quête de l'origine du mot *litteratura* :

Je quitte maintenant cette quête toute spéculative de l'origine du mot littérature. Je vais poser les pieds – imprimer mes pieds – sur une terre plus solide. Au sens strict le mot *litteratura* désigne l'abécédaire (ce que les Grecs appellent l'alphabet). Le *litterator* est celui qui enseigne l'écriture aux petits enfants. Dans un premier temps *litteratus* est celui qui connaît ses lettres (en grec celui qui n'est pas « alphabète »). Dans un deuxième temps c'est celui qui sait non seulement lire mais qui sait aussi écrire. Enfin, dans un troisième temps, le *litteratus*, le lettré, est celui qui est capable du « *litteratum otium* », celui qui va au vide qu'il distend dans l'affairement social et jusqu'au vide qu'il impose dans le dialogue oral. Ce vide est le silence requiert leur lecture. C'est ainsi que le lettré, à Rome, est venu à désigner l'homme libre, celui qui est capable de l'étude, du loisir studieux, de plaisir de lire seul, dans son murmure ou son silence, à l'écart des autres hommes. Là, il déroule les volumes où sont enroulées les colonnes de lettres qui ont été notées par les vivants aussi bien que par les morts, sans marquer la moindre différence de statut.³¹²

Parler de l'origine du mot littérature chez un « lettré ou, mieux encore, un littéraire, c'est-à-dire un homme qui apprend sans cesse à écrire ses lettres, à les déchiffrer, à les transposer, qui ne cesse de poursuivre cet apprentissage, qui aime follement lire, étudier, traduire, retraduire, écrire³¹³ », peut paraître un peu (ou largement) étrange. C'est ainsi qu'il y a un rapport infini avec les abîmes, avec la figure de l'antiquaire, mais aussi avec la saveur du Jadis et les silences du vide entre les lettres et des choses, qui se réinvente sans cesse pour constituer un fonds transesthétique inépuisable. Or, ce clin d'œil aux origines « inconnues » de la littérature, du Jadis ou d'autres formes de discours ne joue ni le rôle d'illustration ni celui de support des œuvres du passé, car il témoigne d'une « dérive méditative et d'une tension spéculative³¹⁴ ». Parler en voix historique, se détacher du contexte propre du passé pour parler d'un « présent du passé », constituent le matériau de multiples régimes de représentations impliquant l'être humain qui cherche sa place dans l'Histoire. L'« Histoire » - avec sa majuscule, avec sa grande hache pour reprendre les expressions de Georges Perec - qui multiplie les masques de notre corps et fait apparaître son acte d'imagination.

De même, Quignard s'appuie sur les théories de Fronton et de Marc Aurèle pour montrer que : « L'art des images [...] à la fois parvient à désassocier la convention dans chaque langue

³¹² Christian Doumet et Midori Ogawa (dir.), *Pascal Quignard. La littérature à son Orient*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du Texte », 2015, pp. 15-16.

³¹³ *Sur l'image qui manque à nos jours*, op. cit., 2014, p. 7.

³¹⁴ Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000, p. 154.

et permet de réassocier le langage au fond de la nature »³¹⁵. C'est pourquoi Fronton affirme que l'art de l'image ou de la parole imagée est plus captivant que les pensées philosophiques et religieuses. Il oppose le philosophe au littéraire pour regarder d'un œil purement antiphilosophique la capacité qu'a l'amateur des lettres de choisir son langage et d'approfondir son investigation dans la peinture romaine où la nudité peut être voilée ou incisée ou peinte. En ce sens, le rapport critique de Quignard à l'art de l'image dans l'écrit est l'élargissement du raisonnement que faisait Fronton : « le secret de l'image tient tout entier dans le pied puis dans la porte qu'il franchit ainsi que dans le regard taboué »³¹⁶. Ces « relations transesthétiques externes », définies par Bernard Vouilloux comme la capacité de passer d'un art à un autre et de changer de médiums à l'intérieur d'un art donné, engendrent un champ d'étude englobant l'acte sexuel et le silence, *l'Être et le néant*, l'insensé et le sensé³¹⁷. Nous voyons clairement ici comment le désir, comme manque de l'objet désiré, c'est-à-dire comme jeu de l'infini, comme sidération dans la nuit du fantasme à laquelle toujours manquera la scène décisive, ouvre le regard de Quignard à la mise en relation d'un médium partageant avec une autre œuvre les mêmes propriétés symboliques et médiatiques³¹⁸.

À son tour, l'art préhistorique est fascinant parce que le fait de dupliquer certaines figures peintes dans l'intrados des voûtes dans les scènes de chasse, que ce soit par la main et le sang ou même par la bouche dans la technique du soufflé sur les parois, est une forme d'érotisme. Il y a aussi une fascination dans la métaphore de la main elle-même. C'est à force de cacher l'objet perçu ou visible que ce même objet devient une source d'invisibilité et de fascination suscitant de nombreuses interrogations. La morphologie du support (médium) et la variété des techniques d'illustration donnent à la fois l'envie et le désir de dévoiler les secrets de l'art pariétal. Néanmoins, la symbolique de la main peut avoir de nouvelles dimensions critiques et théoriques liées à l'expérience du penseur et les manifestations de l'objet esthétique via le passage du verbal au pictural dans le texte métaesthétique³¹⁹. Certes, la pensée mystique de Quignard est une prière dépourvue de toute signification religieuse où les images renvoient non pas aux

³¹⁵ Pascal Quignard, *Rhétorique Spéculative*, op. cit., pp. 13-14.

³¹⁶ *Vie secrète, Dernier royaume VIII*, op. cit., pp. 364-365.

³¹⁷ Voir Bernard Vouilloux, chapitre VI « Les relations transesthétiques internes et externes », dans *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éd. de l'Éclat, coll. « tiré à part », 1997, de la page 74 à la page 90.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 74.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 80.

symboles mais à un espace-temps à la limite du monde, à des cris chamaniques beaucoup plus anciens que les mots. En se référant à Walter Benjamin, Pascal Quignard livre une autre définition de l'image qui retient notre attention :

Walter Benjamin a écrit à Paris cette phrase sidérante, elle-même romaine : « Une image est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant, en fulguration, pour former une constellation neuve.³²⁰

Ce caractère hybride et totalement vidé de toute évidence cartésienne propre à l'image vient de sa fonction de « former une constellation neuve » du passé et de donner une forme vivante à la « voie muette (en grec muette se dit mystique) du monde interne »³²¹. Ainsi Pascal Quignard a réinvesti la pensée extrême du philosophe gréco-latin, Plotin, concernant la définition de la prière. Mais il propose d'explorer la pensée sous des angles différents en se référant au texte du chamane Tchouang-tseu : « La pensée est un voyage qui traverse le monde »³²². Il cherche l'autre pôle de « la sensation mystique [qui] est celle du toucher »³²³. Cette sensation propre à l'art préhistorique montre les rapports entre la symbolique des flots de peinture projetés à pleine bouche et l'inscription de la main sur la paroi de la grotte. De fait, l'écrivain a voulu centrer son étude du chamanisme sur la dimension asociale des sociétés préhistoriques, et plus précisément les chamanes de chasse. Cela nous permettra de suivre une articulation entre chamanisme et médium (support/intermédiaire) à cette espèce de guet prédateur qui nous dépasse, qui habite notre pensée. Pascal Quignard définit cette pratique centrée sur la médiation comme une mise en œuvre délibérée des sens biaisés ou obliques qui contredisent la parole et la signification apparente des choses. Ancré dans l'expérience mystique du penseur, le croisement entre image et *médium* s'inscrit déjà dans un élan originaire du Jadis qui nus hante comme un rite d'initiation chamanique. C'est ainsi que nous cherchant à définir le médium, à comprendre ses signes graphiques, ses dimensions scripturales, ses manifestations métaphoriques, ekphrastiques dans *Dernier royaume*. Contraints d'embrasser toutes les figures du médium, confrontés à une théorie antiphilosophique prodiguée par des images et des concepts liés au chamanisme, nous proposerons d'élaborer une analyse sémiotique de la figure de Médée et ses rapports à la médiation et à la méditation. Il est clair que la relation entre silence, image et médium est au centre des essais de Bernard Vouilloux. Ses ouvrages de

³²⁰ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 283.

³²¹ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 81.

³²² *Ibid.*, p. 81.

³²³ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 225.

synthèse consacrés à l'œuvre de Pascal Quignard offrent des clés de lecture de la dualité texte/image et invitent à ressaisir les propriétés symboliques et médiatiques dans l'échange entre les différents médiums. À partir d'un repérage de multiples relations de médialité et de médiumnité, Bernard Vouilloux se préoccupe des rapports entre les supports et les transports qui renvoient en effet aux pouvoirs de la médiation ou du « médium » de Médée :

La médialité (les « supports ») est une affaire de médiumnité (les « transports ») : si communication il y a entre les vivants *via* les images, c'est parce que celles-ci communiquent avec le « jadis ». Et Médée, dotée du pouvoir d'un médium, est précisément la figure de la médiation. C'est comme telle que, magicienne, guérisseuse, elle remédie à ce qui manque.³²⁴

L'interprétation de la créativité d'un médium n'aboutit à aucun résultat définitif de même que le médium se détourne de toute stricte définition. Si Bernard Vouilloux a focalisé ses études sur les œuvres de Quignard qui font partie du cycle médéen, il ne peut pas négliger, dans le contexte abordé, l'influence des écrits de l'auteur consacrés à la figure de Médée. Dans l'ensemble du « cycle médéen », qui réunit essais, « performances littéraires »³²⁵, fragments et textes inédits abordant « les ateliers des peintres et leurs odeurs »³²⁶, les réflexions de Quignard sur le rapport entre écriture, lecture et arts visuels ont inventé un espace « poïétique » à plusieurs dimensions. C'est une parole sans retour où la littérature est démembrée par les Muses³²⁷ – qui n'ont pas forcément le même « médium » – à travers les manifestations qu'elles partagent et les effets qu'elles produisent. Et c'est d'ailleurs pour cela que nous trouvons dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard* une entrée « *Medea* précédé de *Danse perdue* et *Medea méditante* » explicitant les rapports qui lient l'inclassable écriture de Quignard à cette figure importante de la mythologie grecque (*Medea*) à travers de multiples gestes allégoriques et représentationnels. C'est peut-être une des raisons pour laquelle Bernard Vouilloux revient sur les pouvoirs d'intermédialité d'un médium qui est dans les figures de pensée et surtout de la médiation, notamment celle de Médée. Il évoque ainsi la dimension transesthétique des rapports entre les images et la matière écrite :

Des nombreuses questions que posent tous les textes du cycle médéen, on en retiendra deux. La première concerne le médium. [...] La seconde a trait à l'intense circulation que ces textes établissent entre des

³²⁴ Bernard Vouilloux, *Image et médium, Sur une hypothèse de Pascal Quignard*, *op. cit.*, p. 40.

³²⁵ Une nouvelle forme artistique où Pascal Quignard fusionne « théâtre, danse, musique, scène noire à oiseau nocturne ».

³²⁶ Mireille Calle-Gruber – Pascal Quignard, entretien du 11 mars 2014, « Les peintres », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, *op. cit.*, p. 479.

³²⁷ Voir colloque international organisé par Mireille Calle-Gruber dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, *op. cit.*, p. 56.

gestes littéraires et artistiques et des attitudes ou des aptitudes qui forment le fond (mais aussi bien le fonds) de nos manières de vivants.³²⁸

Bernard Vouilloux tente d'ouvrir des pistes sur le potentiel imageant des textes faisant partie du cycle médéen : comment Pascal Quignard a pu « sauter », à travers ses réflexions sur la littérature et l'expérience originelle, de Médée à l'art, au médium à la peinture en passant par les images et le geste littéraire ? Le médium à l'épreuve du temps littéraire est, donc, un « permis de penser » offert à « la chamane [qui] quitte la terre visible pour un monde invisible »³²⁹, retranscrivant le point de vue de l'auteur lui-même. Cette analyse de Bernard Vouilloux tend à montrer comment le médium est construit par la communication par le biais de l'image et figuré par l'indicible de l'écriture comme véhicule de médiation sur l'origine et réservoir de l'imaginaire. Médée occupe en effet avec sa magie et son pouvoir de *médium* les écrits de Quignard (dans le chapitre III de *L'Origine de la danse* donne aussi à réfléchir les principaux épisodes de la tragédie de « *Medea méditante* »³³⁰). Cet écrivain s'est obsédé sur ce point secret de Médée, qui est à la fois « guérisseuse » et dévastatrice, le moteur de sa quête contemplative. Si Médée était jadis la figure de la femme savante qui connaît les secrets de la nature, Quignard tente de réinventer sa singularité et son insoumission à la tutelle masculine par le passage de la médiation à la méditation. La transgression des frontières entre l'humain et l'animal, à travers l'image « bestiale » de la chamane, s'apparente au motif obsédant de la mère meurtrière :

Médée se venge avec des morts prématurés (ses deux fils qu'elle perce avec une épée) afin que les esprits vengeurs qui en résulteront se déchaînent contre Jason et le persécutent sans finir. Certes la parenté et la jeunesse des victimes sont cruelles dans le crime de Médée mais, la vitalité encore bouillonnante qui l'intéresse afin de déclencher une vengeance intense, « virale », durablement virulente à l'encontre de son époux. En égorgeant ses fils Médée fabrique des démons.³³¹

Recenser ces différents types de démonies imprévisibles, c'est en même temps suivre les métamorphoses des enfants morts et leur errance dans le monde des vivants. Pour Quignard, « les enfants morts sont des *anachronies* : le temps s'est déboité en eux. [...] Il faut proposer le concept absurde de « morts prématurées » pour définir l'ensemble de ces espèces d'êtres, demi-anges, demi-démons, qui restent à traîner à la frontière des Enfers »³³². Toutefois, la nouveauté

³²⁸ Bernard Vouilloux, *Image et médium, Sur une hypothèse de Pascal Quignard*, op. cit., pp. 48-49.

³²⁹ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII*, op. cit., p. 283.

³³⁰ *L'Origine de la danse*, op. cit., de la page 17 à la page 24.

³³¹ *La barque silencieuse, Dernier royaume VI*, op. cit., p. 158.

³³² *Ibid.*, p. 157.

de cette réflexion détournée sur Médée comme figure de la tension prédatrice et de la différence sexuelle réside dans ses métamorphoses irréversibles, incarnées par une scène typique de la démesure : « elle quitte le domestiqué pour le sauvage »³³³. Il reste à préciser, et ce n'est pas le moins important, qu'est ce qui lie l'image de Médée au médium et ensuite à la question du chamanisme dans *Dernier royaume* ? Au départ, Médée erre toute seule et ses enfants sont abattus par les habitants de Corinthe. Cette figure du féminisme paradoxale est devenue l'incarnation de l'infanticide et de la transgression. D'où la reprise littérale non parodique de l'image de Médée dans une certaine proximité avec la pièce initiale du dramaturge grec Euripide. C'est à ce double jeu de mère meurtrière et de guérisseuse que l'auteur nous amène à examiner l'image moderne de Médée, projetée dans le texte quignardien de façon sans doute moins inerte, plus dynamique, presque extatique. L'image à l'intérieur d'un art donné n'est jamais univoque chez Quignard, même pour ce personnage hanté par la transe, par des idées délirantes de vengeance, par une part de sauvagerie, atemporelle poussée à l'extrême, jetant l'être hors de soi. Cette mise en abyme des pouvoirs magiques et chamaniques, des métamorphoses de Médée apparaît donc comme une vertigineuse méditation sur l'altérité radicale, sur le caractère asocial de ceux qui appartenaient « à la marge du monde³³⁴ ». « [...], Je voulais m'efforcer de méditer le caractère originaire de l'asocialité. Je cherchai à analyser et à collectionner tous les écarts depuis l'aube du temps historique³³⁵ », confie Pascal Quignard. Car d'autre part, il insiste sur le fait que cette mère meurtrière, silencieuse, énigmatique est avant tout « la chamane qui voit, à l'intérieur d'elle-même, ce qui monte et va surgir³³⁶ ». De son côté, le lecteur doit retraverser la société patriarcale à travers le motif du personnage mythologique « en métamorphose » pour préciser que cette image préexistante, purement textuelle, de Médée est une lisible comme une méditation sur la nature animale de l'humain. Ce mythe complexe de Médée explique une situation exemplaire par le renversement d'une situation antérieure et constitue une entrée qui nous fait penser au voyage spirituel, bilatéral entre le penseur et le chaman, entre la trace du réel, l'image et le Jadis.

³³³ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 283.

³³⁴ *Ibid.*, p. 281.

³³⁵ *Ibid.*, p. 281.

³³⁶ *L'Origine de la danse, op. cit.*, p. 18.

À travers l'image de l'homme-chaman, perçu comme la figure de « la bête qui ne veut pas être bête »³³⁷, Pascal Quignard cherche l'être inédit de la littérature, la part figurative du monde intérieur pour renoncer aux ressemblances et aux clichés qui se trouvent partout dans les expériences familiale, linguistique et même sociale. Dans *Les désarçonnés*, il explique sa conception du retour aux origines, associée aux images d'une espèce domestiquée retournant à l'état sauvage pour favoriser une pratique d'écriture mettant en lumière la structure sociale qui définit le monde humain ancien :

Les hommes des premiers temps ont été réunis par une insurmontable horreur portant précisément sur ce qui avait été primitivement le centre attractif de leur union. C'est ce retour sur eux - d'abord onirique, puis figuratif, puis linguistique - de la mort violente des fauves qu'ils avaient chassés à l'imitation des fauves qui les chassaient - qui satellisa leur âme autour d'une espèce de « retour-image » minimal, de rotation motrice, de « re-mords » au fond de leur faim, bien avant que se constitue un noyau de conscience. C'est un *noyau de silence*.³³⁸

Là-dessus, l'écrivain combine le geste prédateur de l'homme primitif et son « insurmontable horreur » portant sur le passage de la nature à la culture, de la solitude à l'union. Cherchant à franchir le seuil du surmoi social, il exprime sa fascination de la mort et la capacité de communiquer avec le monde céleste dans la société préhistorique. Ainsi Pascal Quignard remarque que la *mimèsis* existe déjà chez les prédateurs :

Mais puisque les animaux sont fascinés, puisqu'ils rêvent, il est possible que certains fauves *aussi* voient des constellations bondissantes dans le ciel nocturne. L'essence de la *mimèsis* n'est pas l'imitation. C'est la relation polaire de proie à prédateur. Il ne s'agit pas de s'identifier à la proie mais de lui voler le trait qui la distingue pour éviter qu'elle fasse de vous son idem.³³⁹

Parti des scènes de chasse et de pourchasse, de la brutalité du champ de mort, l'auteur trouve dans l'excitation, comme l'explique dans *Les désarçonnés*, une façon de faire sortir, faire surgir, faire jaillir le « Cupido des proies » qui nous habite³⁴⁰. Le verbe « exciter » n'est pas seulement lié à la dimension sexuelle de l'humain mais il s'est d'abord dit d'un groupe de chien qui a été lancé sur une proie à l'aide de cris et de coups d'épieux. Ce désir de *l'autre*, de la bête, emprunté par le chasseur, fortement détourné par les paroles indirectes, les répétitions, les sarcasmes, mais aussi les rêves de l'écrivain est une véritable interrogation sur l'échange secret de la vie. C'est ainsi que le retour-image sur la figuration de la chasse imitée des fauves est un moyen détourné de réfléchir l'excitation au moment de la prédation qui nous bouleverse de joie

³³⁷ *Les Paradisiaques, Dernier royaume IV, op. cit.*, p. 260.

³³⁸ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 159.

³³⁹ *Les Paradisiaques, Dernier royaume IV, op. cit.*, p. 109.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 224.

originaires. Pour l'homme, ce qui n'est donné au langage se confie au « *noyau de silence* », à une double emprise de prédation et de rapportage, de narration de son expérience, de sa survie :

Il semble que la lignée des hommes n'apparut ni en une seule fois, dans le temps, ni en un seul endroit, sur la terre. [...] Le lignage Homo domina tardivement le double hasard des survies et des coïts. [...] Porteur de sa chasse, l'humain est porteur de son « expérience » : il porte le récit linguistique qu'il ne cesse de faire de sa mise en péril dans la mort. Tel est le sens secret du mot ex-périence : celui qui sort du périr.³⁴¹

Le texte quignardien fourmille de références et d'allusions au chamanisme qui s'enracine dans la vie de chasse d'hommes primitifs. Cette survivance du lien absolu entre le prédateur et la proie, le tué et le tuant, entre le voyageur cosmique et son groupe explique les puissances surnaturelles des chamans des premiers et leur rôle d'intermédiaires entre les dieux, les vivants et les morts. Le chamanisme comme héritage spirituel nous invite de manière indirecte à examiner cette « quelque chose [qui] désarçonne l'âme dans le corps »³⁴², à mimer les gestes et la danse des chamans en transe. Fasciné par l'origine de la danse, par l'image du deuil et de la dépression, mais aussi par la force de la « langue pour rapporter la mise à mort du mort au survivant (au mangeur du mort) », Quignard démontre que la question « Qu'est-ce que l'homme ? » est liée au perdu, au silence puis au rapportage. Car « utiliser le langage, c'est prier Perdu »³⁴³. La problématique de la prédation a suscité l'intérêt de multiples écrivains et philosophes qui ont médité les énigmes de l'être humain imitant des fauves. Et c'est sur ce retour à l'image de l'homme « en métamorphose » que vient se superposer le récit du voyage solitaire dans le contre-monde. Quignard opte pour une « poétique de la décadence » à travers une lecture chamanique d'un passage solitaire du domestiqué au sauvage :

Le chamane appartenait à la marge du monde. Il était celui qui *dénoue* le mauvais sort. Un contre-monde de forces se tient derrière toutes les formes qui se manifestent dans ce monde. [...] Toute raréfaction de gibier, toute stérilité, tout désert, impuissance, famine, malheur, maladie, mort est un manque de force auquel il faut remédier en retournant dans le premier monde des forces. Il faut aller quérir là-bas, seul, au-delà du monde visible, au-delà du monde connu, dans le territoire jamais vu, dans la forêt aventureuse, dans l'origine, sous la peau, dans le cœur, dans le ventre, dans la grotte, la force qui manque ici.³⁴⁴

C'est là que l'analyse de l'origine du chamanisme, du désarçonnement fondateur invite à réfléchir sur la condition qui est accordée à l'espèce humaine, sur cette nécessité de se libérer de diverses domestications. Lors d'un entretien avec Marcel Gauchet et Pierre Nora, Pascal

³⁴¹ *Ibid.*, p. 175.

³⁴² *Ibid.*, p. 297.

³⁴³ *Les désarçonnés, op. cit.*, p. 175.

³⁴⁴ *Ibid.*, pp. 281-282.

Quignard traite la question de la « déprogrammation de la littérature³⁴⁵ » comme détour langagier et spéculatif. Ce retour sur la complexité de la nature humaine, sur le désir de se désolidariser du groupe que Pascal Quignard cherche dans l'écriture et dans la vie n'est qu'une quête discrète d'un discours oblique placé sous le signe de la dérive. Le retour aux origines de l'Histoire des peuples comme détour historique est souvent poussé plus loin et ouvre à une fascination des scènes de désarçonnement faisant référence à l'image topique du cavalier, du guerrier, du penseur perdant le contrôle et tombant de son cheval :

Le cheval qui va fuir brusquement mais d'abord se dresse, immense, hennissant, debout sur ses jambes arrière, est le Ur-animal. La perte originare, la fuite brusque, le départ sans retour, le brusque déménagement : voilà la généalogie du temps bien avant la mort, bien avant le corps sanglant consommé d'un Dieu immobile et mort.³⁴⁶

La méditation sur la théorie du « renversement » dans son rapport avec la pensée animale renoue avec le guet prédateur qui fait surgir la cendre rêveuse du temps au fond du langage. Car là où se déploie l'imprévisible au cœur du temps, là où « tous les prédateurs craignent de devenir proies³⁴⁷ ». Cette image du cheval qui figure la mort, mais aussi la perte originare, tient au fait que les personnages quignardiens sont désarçonnés par le temps, submergés par le face à face sauvage « tournoyant jusqu'au vertige, extatique³⁴⁸ ». C'est ainsi que Pascal Quignard, mettant en scène le fond destructeur de l'univers prédateur, considère « le silence comme le vertige moderne³⁴⁹ ». Il trouve dans l'écriture du corps (de la chamane), mais aussi dans le corps de l'écriture la part indicible du Jadis, de l'origine naturelle. Pour lui, l'enjeu de la refiguration de la chasse homme/animal n'est pas la littérature, mais tout le langage, toute la temporalité, avec les plaisirs qu'ils impliquent et qu'ils recherchent. L'écrivain désire trouver un moyen, par la mise en scène de la femme-chamane, d'interpréter le « souvenir improvisiste du jadis³⁵⁰ » au moment de la réminiscence d'une source zoologique déjà perçue comme « noyau incommunicable d'altérité³⁵¹ ». En retournant « dans le territoire jamais vu, dans la forêt aventureuse, dans l'origine [...], dans la grotte... »³⁵², les détours de Pascal Quignard par l'art

³⁴⁵ Entretien de Pascal Quignard avec Marcel Gauchet et Pierre Nora, publié dans la Revue *Le Débat* au mois d'avril 1989 sous le titre : « La déprogrammation de la littérature ».

³⁴⁶ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 76.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 103.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 232.

³⁴⁹ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, [Calmann-Lévy, 1996], Gallimard, « Folio », p. 254.

³⁵⁰ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 227.

³⁵¹ Jean-Louis Pautrot, « Présentation » de *Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable*, dans *Études françaises*, Vol. 40, n° 2, 2004, pp. 5-8. <https://doi.org/10.7202/008804ar>

³⁵² *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 282.

pariétal, l'Histoire des religions et des peuples, par la détresse originaire des chasseurs-cueilleurs constituent un tour de force permettant de se libérer de l'emprise d'« un ordre intersubjectif qui existe dans l'imagination partagée de milliers et de millions de gens³⁵³ ». De fait, le détournement de l'ordre imaginaire collectif fait revenir une forme d'indicible imagé, incorporé dans les récits légendaire et transporté au temps de l'écriture pour prendre forme dans l'activité onirique de Quignard. C'est précisément dans cette même ligne de partage que Bernard Vouilloux a noté : « le silence du livre est d'abord celui de l'écriture, celui de la littérature, celui des litterae³⁵⁴ ». Avec l'agencement du silence de l'image dans le scriptural, Quignard trace des lignes et des diagonales entre univers entièrement séparés. Ce goût pour le chemin de la traversée, pour « la poussée aoristique qui vient vers nous-même à partir de l'origine³⁵⁵ » se manifeste dans sa conception plurivoque de la communication muette, secrète, non sémantique avec que le monde livresque que ce soit par les blancs typographiques, les marques de ponctuation ou même par les techniques de l'ellipse ou de l'implicite. Il est possible que l'écriture spéculative, dans *Dernier royaume*, cherche à rendre compte du silence comme « noyau de l'origine » afin de poser de véritables questions sur les jeux du visible et du caché à l'aide d'images et de l'a-généricité de l'écriture. Plus encore, Pascal Quignard détourne l'acte d'écrire de toute stricte définition afin de mettre l'accent sur le côté spéculatif, atemporel de cette voix imaginative. Le pouvoir méditatif de l'écriture sur les guérisseurs et la cure chamanique est tiré du silence des mots et d'un voyage symbolique dans l'espace silencieux de l'imagination. Ainsi l'auteur résume cette faculté de méditer à travers un mode de penser antiphilosophique qu'il analyse de manière approfondie dans *Mourir de penser*. Cette combinaison de la pensée d'ordre subjectif, psychique ou mystique avec les énoncés historiques de la philosophie, qui fait le cœur de la réflexion de Quignard sur la thèse du « renversement », est une médiation érudite sur la pensée comme fenêtre sur le monde, comme évocation extatique, chamanique. C'est là, nous semble-t-il, qu'il faut interroger le lien entre penser et mourir. Pourrions-nous mourir de penser ou il faudrait plutôt pousser le champ de réflexion jusqu'au silence, jusqu'au blocage du corps (l'inertie), jusqu'au cri, jusqu'à la mort métaphorique ?

³⁵³ Yuval Noah Harari, *Sapiens. Une brève histoire de l'humanité*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Éd. Albin Michel, 2015, p. 144.

³⁵⁴ *La nuit et le silence des images : Penser l'image avec Pascal Quignard*, op. cit., p. 47.

³⁵⁵ *Sordidissimes, Dernier royaume V*, op. cit., p. 237.

Par le biais d'un langage métaphorique, d'une écriture sur les liens entre musique, solitude et silence que Quignard cherche à réapprendre les épisodes insaisissables du Jadis, à peindre l'âme capturée et attirée par la mélodie de l'origine. C'est sans détour que l'écrivain insiste sur le rapport entre art et Jadis : « l'art est comme le jadis », il « n'appartient jamais au langage acquis. L'art est non sémantique »³⁵⁶.

2. Le silence dans la méditation sur la musique

Tout se passe comme si Quignard, attiré par « le cri du jadis³⁵⁷ », voyait dans la musique un modèle valorisant la création langagière par le silence et l'ineffable. D'une façon paradoxale, l'émergence d'un fond sonore dans l'angle mort du langage et de l'écriture fait effleurer une quête remémorative de l'abîme (le sans-fond³⁵⁸). Mais, si c'est par la musique que Némie Salter dans *Vie secrète* parvient à dépasser son mutisme, son retrait intérieur et sa marginalité sociale, c'est par la magie d'une écriture tour à tour distanciée et par le glissement du réel à la fiction que Quignard nous fait plonger dans ses souvenirs personnels, dans ses fantaisies scripturales et artistiques pour « se libérer » des traces de sa dépression anorexique :

Longtemps dépressif, durant plusieurs dizaines d'années je ne comprenais pas un des plus beaux vers que Jean de La Fontaine a écrits. Je comprenais mot à mot le début : « J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique... » mais je n'admettais pas qu'on pût y inclure : « Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique. » Se faire un « souverain bien » de l'angoisse, cela me paraissait une préciosité, une hablerie, une épigramme pour les salons, un mot de cour. [...] Maintenant je comprends ceci : sans doute la mélancolie n'est-elle pas une décharge soudaine comme le rire, mais c'est un rire. Un rire silencieux.³⁵⁹

Nous nous attacherons, d'emblée, aux pouvoirs méditatif, persuasif, transgressif, expressif, mais aussi inexprimable du silence dans les méditations de Quignard sur le langage musical et ses liens avec la mue, sur l'obéissance au chant envoûtant de l'écriture et des revenants. Tous les délires sont assumés, du moment qu'ils sont au service d'une vision spéculative sur les énigmes du silence et les défaillances du langage humain. Toutes les fantaisies sont permises puisqu'elles engendrent une traversée littéraire de la naissance à la mue, de la pratique musicale à la capacité d'endurer le temps. Éprouver la consistance du temps, retrouver une part de l'objet musical, de la voix soprano qui console ceux qui changent d'accent, de timbre, de voix, ceux

³⁵⁶ *Ibid.*, pp. 75-76.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 298.

³⁵⁸ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 45.

³⁵⁹ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, pp. 457-458.

qui se transforment, se transfigurent, nous faisaient diriger par le mouvement même du Jadis vers le *dernier royaume* :

Telle est aussi une part de l'objet de la musique : endurer le délai. Construire du temps à peu près non frustrant, éprouver la consistance du temps et peu à peu y infiltrer de l'avant et de l'après, du retour et du à-venir, de l'est et de l'ouest, du soprano et de l'aggravé, du rapide et du lent, tenir les rênes de frustration, maîtriser la carence immédiate, jouer avec l'impatience.³⁶⁰

Voilà pourquoi il est presque impossible de distinguer la maîtrise du rythme et des cadences de l'écriture sur le Jadis de ce qui relèverait de la carence du langage, du moment où l'acte d'écrire a consisté à fondre ces deux spécificités de l'objet de la musique. L'origine de la musique se trouve dans ce rythme brisé du Jadis, dans la voix changeante et sauvage qui fait envoler celui qui l'entend dans l'abîme, dans le seuil obstiné entre le soprano et l'aggravé, entre le rapide et le lent, entre l'avant et l'après. Reste encore à dévisager une carence immédiate que Quignard découvre dans le rythme des leitmotifs de l'asocial, du non parlant, « de ceux qui cherchent à se dépendre de l'emprise du groupe en recourant à l'origine », aux jeux d'imprévisible et d'impatience dans l'espace du Jadis. Nous traiterons, ainsi, l'expressivité du chant chamanique dans l'imaginaire quignardien comme curiosité intellectuelle où la parole manque, où « une chasse à ce qu'on perd, une quête de ce dont on est le perdant »³⁶¹ commence et s'harmonise avec un silence ourlé de mots. Il importe de souligner que l'ensemble des méditations de Quignard sur la musique est consacré au langage qui se fascine lui-même, à la métamorphose des êtres, à la perte brutale, à une sorte de contemplation. « La musique faisait revenir, au sein de la douleur, une sorte de paix »³⁶², écrit l'auteur du *Dernier royaume* pour ouvrir une parenthèse dans une quiétude qui précède le langage. Paix comparable à la paix émanant du site originaire du Jadis où cet écrivain-musicien, transporté hors de lui-même, a esquissé des rythmes inusités d'un chant étrange et pénétrant en amont de la voix perdue, égarée :

La création devait atteindre le jaillissement ; le grondement ; la fulguration de la foudre dans le ciel noirci par l'orage ; le débouché de la nuit souterraine ; l'irruption. Tout ce qui crée, tout ce qui procréé fait entendre l'origine. Une bonne interprétation musicale donne l'impression d'un texte originaire. D'un signifiant qui précède le langage.³⁶³

Pascal Quignard a pensé la stabilité sonore d'une voix libre, continûment neuve, de plus en plus surgissante, au cours de l'effroi fondamental de la détresse originaire. Cette fusion entre

³⁶⁰ Pascal Quignard, *La leçon de musique*, op. cit., p. 56.

³⁶¹ *Abîmes*, *Dernier royaume III*, op. cit., p. 169.

³⁶² *Les désarçonnés*, *Dernier royaume VII*, op. cit., p. 331.

³⁶³ *Vie secrète*, *Dernier royaume VIII*, p. 58.

écriture, défaillance, musique et survivance qu'inspire l'auteur n'est pas le seul discours détourné. Et c'est ainsi que le langage se dispose en lui, tout comme « la musique qui provoque une attitude immédiate³⁶⁴ ». Pascal Quignard cesse d'être soumis à « une domestication collective humaine pour regagner un peu de silence³⁶⁵ ». Son écriture sur la musique, « au-delà de ce que l'instrument pouvait sonner dans l'espace³⁶⁶ », est faite de sens figurés et d'interrogations qui n'attendent pas de réponses. Par le sentiment d'évidence, Pascal Quignard – comme « tout survivant a besoin de son compagnon imaginaire » – sensualise la joie de l'adieu ou la situation passée qui revient. Il s'agit pour lui de rendre le monde des sens accessible au rêve qui dérive du désir est l'unique sensation survivante du premier monde. Cette sensation du Jadis faisant retour sur soi et s'opposant à naguère se définit comme la retrouvaille imprévisible de l'empreinte originale qui anime d'ailleurs *Dernier royaume* :

Une portée imaginaire nous asservit depuis toujours. Une portée hallucinatoire se déploie dans un corps chaque nuit. La situation d'origine qui gouverne notre existence peut s'y cristalliser jusqu'à l'émerveillement funèbre. Il faut y consentir : l'adieu émerveillant est une des plus grandes joies de ce monde. Là où le désir se fascine, là n'est pas exactement ni le monde ni le réel. L'impression de réalité qui se fait jour alors est presque miraculeuse et complètement noire.³⁶⁷

L'image du jaillissement incandescent d'un abîme fait songer à la façon dont la joie d'un amour peut renverser le cours de notre vie. Cette quête hallucinatoire d'imprévisibilité correspond à un sentiment de survivance, de solitude, du vertige et d'hypnose, à une vie intérieure, à la marge du monde où le corps devient le « reflet abyssal ». De la même façon, l'originel rend vivifiante la proximité de l'abîme. La quête de « la double dimension de l'imminent et du passé » qui se déploie dans l'originel implique un détour dans « l'impression de la réalité » comme un point de bascule dans un monde doublement muet et fantasmagorique :

L'originel a la double dimension de l'imminent et du passé. Le présent est sans présence. *Outopia*. Pourquoi ne peut-il pas être ? Parce qu'il fut. [...] Qu'est-ce que le réel ? Comment « nommer » le pôle du monde externe qui *se tait* dès que le langage le dénomme ?³⁶⁸

Nous voyons clairement que l'écrivain a joué sur les liens entre l'imminent et le passé et surtout sur le motif de l'innommable qui fait retour dans la situation si singulière de *l'in-fans* qui précède le langage. C'est dans et par le biais de la « *pseudo-interrogation* » et de la quête du réel – qui surgit de la même façon que l'originel – que la curiosité intellectuelle, au-delà du

³⁶⁴ *La haine de la musique, op. cit.*, p. 207.

³⁶⁵ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 316.

³⁶⁶ *La haine de la musique, op. cit.*, p. 259.

³⁶⁷ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, pp. 456-457.

³⁶⁸ *Abîmes, Denier royaume III, op. cit.*, pp. 124-125.

savoir devient dès lors l'échelle de mesure pour dire « l'explosivité dispersive et instable du temps³⁶⁹ ». La dimension proprement existentielle de la digression devient l'échelle de mesure pour dire le temps originel. Dans son étude stylistique de l'énonciation romanesque dans l'œuvre de Balzac, Éric Bordas a mis l'accent sur la question d'« authentification de la fiction » :

Poser une *question* est un acte qui relève du discours en ce qu'un locuteur se tourne vers son locataire auquel il est logiquement censé passer la parole. Que cette question soit une feinte, qu'elle n'appelle pas de réponse, ne modifie en rien son statut illocutoire implicite : un narrateur qui pose une question, même rhétorique, établit une situation de dialogue entre son narrataire et lui, en instaurant une certaine complicité. [...] La question a une fonction de prise à témoin qui tend à estomper les frontières entre le récit et le réel. Le texte a besoin de s'appuyer sur une référence générale extradiégétique pour authentifier la fiction.³⁷⁰

Si « écrire est plus proche du réel que parler », Pascal Quignard cherche à affranchir par le biais d'une contre-métaphysique littéraire les seuils du sacré et d'interroger le sens du profane et de la profanation³⁷¹. Toutefois, nous savons que les figures de l'immobilité et du silence dans la littérature ne se limitent pas aux multiples pertes de la voix au sens où elles touchent, par l'intermédiaire d'un langage de l'infini, l'autre monde. « Le silence vivant³⁷² » débarrassé des mots et des sens est une bouche de détour et d'insoumission, tant recherchée par l'auteur, où tout formait un art de brouiller les apparences et de multiplier les points de vue sur la relation du Jadis à l'élément originaire de la musique. Le recours au motif psychanalytique de la mue débouche souvent sur une écriture du silence faisant écho à une échappée hors de linéarité du discours rationnel. En s'intéressant au silence de la perte tragique de la voix masculine, au langage acquis, à la métamorphose du corps, non pas des mots mais de leurs significations, Quignard nous raconte les histoires de jeunes hommes qui acquièrent, au cours de leur mue, la musique instrumentale. Quand la mue masculine était bouleversante pour Mozart et Marin Marais, la musique est devenue un remède à la voix rauque ou perdue. L'image de soi que l'artiste cherche à construire à travers son discours musical est liée à un lyrisme dramatique permettant d'opposer les voix humaines aux instruments. Pour appuyer notre réflexion sur le silence comme abîme du langage écrit et de la parole, nous éprouvons la nécessité de nous

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 77.

³⁷⁰ Éric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Presses Universitaires du Mirail, 1997, pp. 262-263.

³⁷¹ Voir à ce sujet : Chantal Lapeyre-Desmaison, « Seuils du sacré : les portes du réel », dans la revue *Tangence*, numéro 115, 2017, pp. 101-117. <https://doi.org/10.7202/1045146ar>

³⁷² Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative, op. cit.*, p. 183.

interroger sur l'interaction du dit et du non-dit dans un discours à la fois musical et mystique. L'enjeu de la musique dans le texte quignardien ne se limite pas à la réflexion sur les défaillances du langage mais elle réfère à la nuit ancienne, brute, intense du Jadis, à l'ancien amour qui « faisait puiser la vie dans le dépôt agissant de l'avant-langage en nous »³⁷³. De fait, la confrontation des langages littéraire et musical dans le texte ne résout pas la problématique du silence qui passe des limites du langage à la perfection de la musique. Certes, les réflexions de Quignard sur la musique dépassent la dimension poétique de l'écriture. Nous ne pourrions non plus nier la musicalité et l'expressivité de ses fictions narratives. Toutefois, nous partageons l'idée qu'une grande partie des textes quignardiens peuvent être "classés" comme des traités sur le devenir musicien. Nombreux sont, par exemple, les traités sur la musique qui offrent une articulation avec la littérature ou les séries de réflexions sur la voix disparue dont la forme brève constitue un mélange de néologismes, de traductions, d'imaginations et de transports. Quoiqu'il en soit de la présence musicale dans *Dernier royaume*, les passages textuels portant sur le langage musical frappent par leur fluidité rythmique et leur particularité formelle. Pascal Quignard, en écrivant musicalement ses proses éclatées et fragmentaires, réinvente un foyer énergétique de la source sonore. Cet univers textuel fortement rythmé régressant, d'image en image, jusqu'au Jadis cherche à se poursuivre aussi bien dans le temps de la fiction que dans l'espace narratif. Il se livre à un discours mythologique, savant ou mystique permettant de penser la rencontre dynamique entre la musique et le mutisme, le Jadis et l'actuel, le dit et le non-dit.

a. L'expressivité du chant dans l'imaginaire quignardien

Si les chasseurs préhistoriques donnent constamment à leurs voyages et retours une ligne d'horizon, un « noos » (la pensée archaïque), un angle, « un repaire d'où va surgir tout d'un coup l'agression imprédictible »³⁷⁴, Pascal Quignard revalorise une ligne d'écriture multiple, antithétique voire paradoxale. Découlant d'une tension aussi bien poétique que psychanalytique entre dire et se taire et mêlant odes, murmures, balbutiement, parole et silence, le détour scriptural par les chants et les cris aoristiques nous renvoie à une tradition ancienne de la chasse

³⁷³ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 84.

³⁷⁴ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 66.

et de la transe extatique. Cette écriture elliptique, inachevée, presque envoûtante est l'exploration d'une sidération révélant l'ancienne culture de la transe hallucinatoire. L'impression d'inachèvement du *Dernier royaume* rend le style d'écriture de Quignard parfois intraitable ou inclassable. Cette esthétique de l'inachevé provient aussi de ce que les évocations du mode de vie du chaman, de ses rapports à la prédation, à la nature et de ses moyens symboliques (rites, guérison, méditation, etc.) ne désignent que des parts d'implicite et du non-dit. Il est important de garder à l'esprit ce caractère inachevé, inachevable d'un lyrisme imagé lorsque la spéculation de Quignard nous autorise l'adhésion au seul *moi*. C'est par la création des scènes tronquées, d'illusions historiques, d'un « hors-temps » précédant la métamorphose, par le retour sur soi à travers l'image de l'autre, que l'auteur contemple l'art de la retraite :

Chaque métamorphose est précédée d'un temps mort et d'une *immobilité* qui sont la fascination elle-même (le médusage angoissé, la pétrification morphologique, la tension sexuelle, l'appel ou la prière peut-être dans le langage, l'abandon du corps sans doute, l'offrande de sa vie certainement). Véritable *rythmique* où la musique se précède elle-même, où elle s'attend, entourée de ses larmes qui prennent alors de court la volonté psychique.³⁷⁵

C'est ainsi que l'irrésistible poussée de l'intervalle mort « qui est une véritable *fiction* physique mais une indéniable *donnée* zoologique » dans l'art comme dans la pensée³⁷⁶ est devenue le symbole de l'*otium* antique. Quignard met en avant une pensée libre en variant les figures historiques, fantastiques, chimériques et interrogeant les liens entre l'être, le rythme musical, les belles-lettres et les jeux de l'amour, de fascination et du temps mort qui annonce la métamorphose. Il s'est intéressé, de plus, au partage entre humanité et animalité tout en jouant sur les notes scripturales et musicales brèves, sur les aphorismes et sur les réflexions singulières autour des protagonistes enivrés, à toute allure, par le plaisir de se retourner à leur point de départ pour (ra)conter, oralement, les scènes de chasse, au détour de l'histoire d'une cible ou d'une proie qui tombe, mais aussi d'un discours qui fait taire le groupe et le plonge dans une atmosphère de chute et de régression animale :

Retourner chez soi (là où on raconte sa chasse, sa course, sa cueillette, son origine). La *regressio* et la *recapitulatio* précèdent l'hallucination onirique et inventent l'hallucination linguistique (la vocalisation interne, la conscience). Plaisir intense de l'hallucination, telle est la jouissance extatique (antitemporelle) du passé. Les chasseurs inuit prétendent qu'ils chassent pour le plaisir qu'ils trouveront au retour à faire taire le groupe. Faire sauter le cœur de tous dans l'impatience du récit qui dit ce qui fut (*Ce fut*).³⁷⁷

³⁷⁵ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, p. 174.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 174.

³⁷⁷ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 85.

La jouissance de la bête pourchassée dans ses traces est perçue d'emblée comme un mythe collectif mettant en scène des similitudes culturelles des peuples autochtones. Ce plaisir propre au brusque retour du stade d'avant se fonde sur la régression qui frappe les chasseurs Inuits au moment de leur prédation et voyage nocturne souvent associés au silence. Pour Quignard, il faut avoir la mémoire de l'origine pour faire surgir l'indicible d'où proviennent les images d'abîmes et de l'imprévisible. Cet espace de représentations de la jouissance extatique du Jadis est forgé par un voyage chamanique vers l'impensable « où les signes captivent la pensée et prévalent sur les émotions de l'âme »³⁷⁸. Cela confirme que l'expérience pensive de tout prédateur qui découvre brusquement dans sa quête de nourriture une solution neuve de préemption se décline de mille et une façons reflet de besoins, de suspensions et d'exaltations, mais aussi d'extase incessante qui résonne dans les ondes du temps. Quignard, en tant que chasseur des mots, d'aventures et d'expériences pittoresques a étudié, avec tant de subtilité, l'excitation du retour chez soi et l'impatience de s'écarter du chemin de la chasse pour faire partager avec le groupe toute la magie de la chasse, de retrouver par un détour, par un *biais*, l'éloquence parlée qui ravit l'auditeur. Ces récits de chasse nous rappellent à la curiosité de découvrir un monde extatique sous l'effet d'une vision qui fait communiquer avec le monde paradisiaque. Comme chez les scientifiques de l'Antiquité, les lettrés, les peintres, les graveurs, les musiciens baroques et les héros éponymes privés de voix et d'expression, il y a toujours une sortie au-dessus et hors de soi, un Jadis surnaturel qui leur jette dans l'extase, dans l'immobilité, dans le silence de leur jardin secret. Il évoque ainsi la nécessité de maîtriser la langue du créateur : « Comme pour le rêve, il faut parler la langue du rêveur pour comprendre les images qu'il hallucine et qui se juxtaposent spontanément et désordonnément dans son sommeil »³⁷⁹.

Toutefois, le pouvoir de transcender le réel par l'immanence du Jadis dans l'imaginaire littéraire, de repenser autrement le monde, en variant les médiums, est un moyen indirect de communiquer avec la nature. Cette présentification d'un avant-temps par la force de la figuration, dépassant le premier pouvoir d'abstraction, fait renaître une écriture aussi bien anti-historienne qu'historienne. Une figuration visuelle reliée à l'attraction sexuelle dans les Vénus paléolithiques, pérennisée par les images légendaires et nourrie par l'expérience sensible du corps et de sa relation avec l'autre :

³⁷⁸ Mourir de penser, *Denier royaume IX*, op. cit., p. 75.

³⁷⁹ Sur l'image qui manque à nos jours, op. cit., p. 23.

Il y a une figuration plus forte que l'abstraction du langage. [...] Il y a une figuration plus péremptoire que tout commandement de vélation ou d'invisibilité : c'est notre corps à l'état vivant. Voici mon théorème. Je pense que c'est le désir sexuel qui retient l'art à l'intérieur de la figuration.³⁸⁰

Là-dessus, Pascal Quignard rejoint la pensée de l'historien d'art René Huyghe sur la psychologie de l'art et sur les mécanismes de l'image comme outil de communication avec l'inconscient, qui démontre qu' :

Elles [les statuettes féminines préhistoriques] unissent étrangement figuration et abstraction. Figuratives : elles le sont en ce sens qu'elles tendent à donner une image fidèle de l'anatomie, en y soulignant des détails très concrets et qui tous se relient alors à l'attrance sexuelle...³⁸¹

Avant tout, ce dialogue avec le visible est une plongée dans l'invisible, dans le caché, mais aussi dans la figuration de l'objet désiré. C'est ainsi que l'art préhistorique nous donne l'accès à l'art de lire l'image désirée, manquante : il ouvre la porte à un passé au-delà du passé, au Jadis. L'exploration du sens profond de ces représentations féminines unissant deux arts souvent opposés à savoir l'art figuratif et l'art abstrait devient une focalisation sur la représentation, toujours accentuée et exagérée, des traits sexuels de la femme du Paléolithique. Pascal Quignard, loin d'être un historien de l'art, donne une place capitale au dialogue entre « l'image qui est à voir (qui est comme devant être vue) [qui] manque dans l'image »³⁸² et le Jadis invisible dans l'espace commun, intériorisé dans le monde psychique. En affirmant ce lien entre image, ce qui manque dans l'image et cette espèce de désir qui est derrière l'image, il pose l'hypothèse que « le jadis est le sexuel à l'état pur »³⁸³. C'est ainsi que sa spéculation philosophique dépasse la petite mort (la jouissance sexuelle) vers la grande, la vraie dans l'image du perdu qui est derrière chaque mot, dans le vide sidéral attaché à la source :

La porte pour entrer dans le monde n'est pas la naissance. [...] La porte est l'origine. L'origine eut lieu dans un monde interne relié encore à la jouissance animale elle-même. Je parle de la jouissance sexuelle, originaire, aoristique, inorientée, antémorphique. Telle est la porte de ce monde pour les mortels. Il faut distinguer jadis, naguère, début, commencement, origine, naissance. Le début c'est le coït. Ce qui précède le début, tel est le jadis.³⁸⁴

Pascal Quignard considère que l'origine semble être une substance animale, aoristique qui déserte le monde habité, fait parler les morts comme une voix venue d'ailleurs, du « dehors », et s'arrête en silence pour nous faire vivre « le Jadis qui précède le début ». Cette voix de l'origine, qui est aussi une connexion de chacun avec le « monde interne, la jouissance

³⁸⁰ *L'enfant d'Ingolstadt, Denier royaume X, op. cit.*, p. 195.

³⁸¹ René Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955, p. 114.

³⁸² *Sur l'image qui manque à nos jours, op. cit.*, p. 32.

³⁸³ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 262.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 60.

inorientée, antémorphique, est sortie de l'ombre du Jadis. C'est « l'origine [qui] nettoie l'Histoire comme l'animalité nettoie de la bêtise³⁸⁵ », écrit Quignard. La projection imaginaire dans ce qui précède la naissance fait émerger le contretemps qui anime le corps perdu en rêverie hallucinée, au-delà de la disparition des corps. L'attrait pour une éthique intime induite par le dire spirituel de l'écrivain et l'espace taciturne de l'écriture offre ainsi une pensée mystique possédant en elle-même l'essence et la magie de la musique et ses liens forts avec l'amour, l'obéissance sonore fascinée et la perte :

L'amour en quelque culture que ce soit, à quelque époque que ce soit, consiste dans la formation d'un attrait irrésistible qui perturbe l'échange social programmé. En Chine ancienne l'obéissance à un sentiment passionné et l'écoute d'une musique merveilleuse sont toujours associées. Ce que les anciens Romains décrivaient comme *fascinatio* ou *fulguratio*, les anciens Chinois le désignèrent comme obéissance au chant de perte. C'est un même transport irrésistible. C'est une même emprise sans délai du Jadis pur. Il n'y a pas de différence entre musique et amour : l'écoute d'une émotion authentique égare absolument.³⁸⁶

Ce langage silencieux et pourtant puissamment expressif du chant de perte nous renvoie à la multitude de signes d'inclination mystique déjà puisés dans diverses traditions religieuses et philosophiques. L'amour et la musique, qui n'étaient que légèreté et extase, fantaisie, transports irrésistibles mais aussi floraison du passé jaillissant d'un morceau de temps passé qui avance, constituent le noyau autour duquel irradient les spéculations de Quignard. Dans *Dernier royaume*, le retour sur les voies de certains penseurs prétendant séparer vainement la musique, l'amour et le Jadis d'une obéissance, n'est qu'un détour faisant parler le chant et le rythme intérieurs du corps humain. Méditer sur la soumission à la musique d'origine, à l'origine de l'extase incessante constitue une ruse langagière d'un écrivain qui revient sur les modes et les démarches de sa pensée. C'est ainsi le système de pensée quignardien cherche à bousculer nos savoirs établis sur la musique et l'amour et à brouiller les pistes de réflexions sur l'obéissance à nos désirs en faisant des détours temporels qui découlent de la révélation poétique du Jadis. Plus révélatrice encore est la fascination de l'écrivain pour la pensée chinoise. Une pensée aussi bien multiple que monotone, obsédée par la combinaison des noms et des choses. La connaissance de l'univers mental chinois retrace le chemin de la reconstruction d'un « Jadis pur », d'un monde différent, inexorable et rythmique, « qui nous survivra et auquel c'est nous encore qui ferons défaut »³⁸⁷. D'ailleurs, le recul par rapport à l'objet de la pensée, le « désir de

³⁸⁵ Mourir de penser, *Dernier royaume IX*, op. cit., p. 190.

³⁸⁶ Vie secrète, *Dernier royaume VIII*, op. cit., p. 247.

³⁸⁷ Ibid., p. 147.

ne porter [son] attention que sur les relations polarisées, angoissantes, intenses qui animent les rêves et qui vivent sous les mots » nourrissent les premiers articles de Pascal Quignard dans la revue « L'éphémère ». Dans *Vie secrète*, cet ouvrage qui retrace le parcours traumatique et post-traumatique vécu par Quignard, l'idée que l'amour est une musique, que chacun cherche à l'interpréter à sa manière, constitue un détour langagier presque mystique relié encore au contact avec la séduction sonore, vertigineuse, avec le besoin de sortir de soi. Si la fascination, chez les anciens Romains, est une obéissance au chant de perdition, Quignard nous invite à exprimer l'amour envers l'autre par intuition et sans réfléchir jusqu'à former un effet extatique plus sonore que la musique. Écouter et soustraire ou résister à la puissance du « transport irrésistible » de la sidération de l'audition est une part d'émotion mentale/verbale qui nous égare dans les labyrinthes du temps méditatif et de l'espace imaginaire :

La thèse que je veux défendre est celle-ci : il y a une amitié qui se cherche dans l'amour et qui ne résulte pas de quelque chose qui serait solidaire entre les deux sexes à jamais esseulés, discontinus, opposables, polaires. Une *entente* qui n'habite pas la sphère d'un partage préalable. Un ouïr prévisuel. Quelque chose de mutuel survient qui s'adresse à deux.³⁸⁸

L'écrivain développe autour du mystère de l'amour une intrigue fine et sensible. De ce « signe de l'entente tacite³⁸⁹ » qu'est la « connivence » naît d'une « solitude au-delà de la solitude », d'une « télépathie » en amont de tout « partage préalable » :

Le plaisir de la communication empathique que le musicien ou l'écrivain supposent toujours en interprétant ou en écrivant est déçu par les lettres qu'ils reçoivent, par les critiques qui leur sont adressées, par l'accueil qui leur est généralement réservé dans la société dans laquelle ils vivent. [...] Plus encore, le plaisir de la communication empathique de sujet à sujet est extrême mais s'ajoute à lui le plaisir de participer d'un même inconnu. De partager tous deux (amant-amante, musicien-auditeur, lecteur-auteur) une même quête, une même *chasse en dehors* des murs de la cité. La connivence est asocialisante et c'est pour quoi elle pardonne *avant* ce sur quoi elle fermera les yeux *après* – et qui est ce sur quoi la collectivité ou la famille tient au contraire ses yeux grands ouverts (ils surveillent). La collectivité déteste la messe basse – qu'on peut définir comme toute communication où l'instance (et le langage) ne figure pas en tiers. [...] La messe basse pour les prêtres est l'équivalent de la lecture muette pour les lettrés.³⁹⁰

La quête de « ce plaisir de devenir un duo indivisible³⁹¹ », d'une « divination silencieuse³⁹² », au-delà du social, renonçant à la vue, constitue un des enjeux de l'œuvre de Pascal Quignard. D'une certaine manière la « connivence asocialisante » est « liée à la *fascinatio*³⁹³ » à ce lien

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 309.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 323.

³⁹⁰ *Ibid.*, pp. 325-326.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 326.

³⁹² *Ibid.*, p. 324.

³⁹³ *Ibid.*

puissant, sans réserve, à ce « *non-regard en réponse* » qui pousse toujours l'amoureux ou l'artiste à pratiquer une « anormalité constitutive³⁹⁴ ». Plus encore, Pascal Quignard donne à la musique un sens chamanique au sens où elle « faisait revenir, au sein de la douleur, une sorte de paix³⁹⁵ ». Souvent associée aux lieux d'enfance, à la mue, mais aussi à la fascination mimétique et à la chute la tête la première, la musique, pour Quignard, n'appartient tout à fait une expérience vitale, mais à la sensation du « *presque* », à « la figure du monde comme un songe qui est presque vivant, presque palpable, presque réel – et qui rend désirant et hagard »³⁹⁶. Il semble que ces instants d'écriture à défaut de pouvoir parler, crier... ce lent processus d'apaisement à de cruels tourments, cette « emprise sans délai » sur laquelle le Jadis flotte comme un temps tellement ancien et inconnu au fond de nous qu'il est prêt à bondir, constituent l'inscription d'un « sentiment passionné » ou d'une « musique merveilleuse » sur la page d'écriture³⁹⁷. Mais si tout le monde saute au-dessus du temps passé et voyage sous l'effet d'un affect perdu dans l'âme ou d'un amour permettant d'échapper à la soumission au langage, « c'est-à-dire à l'échange de soi par les autres ou de chacun par tous »³⁹⁸, qui voyagent en fin de compte. Est-ce l'écrivain qui se déplace à travers les voies sinueuses de ses lignes écrites ou le lecteur qui cherche attentivement à suivre les zigzags et les lignes serpentine de la diégèse ? Y a-t-il des moments de regrets ou d'errance au fond du jadis, de l'éphémère qui serait en attente d'une voix disparue, d'un corps de l'*in-fans*, non mué ? Est-il possible d'associer le motif du chant de perdition propre au langage mythique à l'emprise du Jadis pur que Quignard lui-même définissait comme « la source étrange qui jaillit au cœur du temps [et] offre sans cesse un nouveau visage au passé qui bout »³⁹⁹ ? Telles sont les questions qui supposent déjà un parti pris discutabile.

La relation entre le Jadis hors du cadre du passé, le retour éphémère d'une voix perdue, d'une image manquante et « l'investigation inabandonnable d'un vestige infini »⁴⁰⁰ tentent de restaurer une sortie de soi. Dans ce sens, Pascal Quignard a écrit :

³⁹⁴ Chantal Lapeyre, « Solidarités mystérieuses (Les) », *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard, op. cit.*, p. 609.

³⁹⁵ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 331.

³⁹⁶ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 381.

³⁹⁷ *Page d'écriture* est un poème de 52 vers, écrit par Jacques Prévert en vers libres, non rimés, paru dans le recueil *Paroles* en 1946.

³⁹⁸ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 140.

³⁹⁹ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 296.

⁴⁰⁰ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 123.

On est sorti de soi. La sortie de soi se dit en grec *ekstasis*, en latin *existentia*. [...] Sortis ensemble de ce monde sont ceux qui s'aiment. Ces deux-là, ils sortent ensemble. « Deux » sort ensemble. On pourrait le dire aussi bien du lecteur et de l'auteur. Issir et *ekstasis* sont le même. Ils sont le cœur de la vie secrète.⁴⁰¹

Comme l'amant et l'amante s'emboîtent dans le même sort, dans le corps, dans la même extase, le lecteur et l'auteur partagent une jouissance textuelle, une pensée libre à deux. C'est la magie de se jeter dans cette privation de l'oralité, ce même langage privé que Pascal Quignard l'entraînerait entre expérience de l'amour, expérience d'écriture et expérience de la lecture. De son côté, Jean-Louis Pautrot remarque que :

C'est que la part de Jadis, la part d'anonyme et d'atemporel, la part la plus sauvage, est aussi celle qui pousse aux œuvres d'art les plus sublimes. Il s'agirait alors, puisqu'elle est irrésistible mais néanmoins individualisée dans chaque être, de la délier du faisceau commun, de l'orienter là où elle se contre elle-même, à l'extrême de la distanciation singularisante, dans la décontextualisation de la lettre que permet le littéraire, vers une quête créatrice ou contemplative.⁴⁰²

La lettre ou le mot « littérature », plus précisément, est « sans origine⁴⁰³ », au même titre que la part anonyme, atemporelle du Jadis. De la même façon, dans *Dernier royaume*, contempler l'appel à l'origine aussi bien fantomatique que féerique du Jadis à travers les figures du chasseur et du chaman est plus qu'un regret d'un passé sans retour, plus qu'une apparition des scènes primitives, plus qu'une nostalgie d'une extase passée. Ce sont des images morcelées, des figures chamaniques faisant corps avec un « temps hallucinant, désirant, manquant, hélant, chantant, déchirant [...] »⁴⁰⁴ qui ne fait que nous séparer du monde, du visible pour céder la place à l'invisible, au « silence lié à la chambre d'écho du langage inhérente à l'autre monde »⁴⁰⁵. L'ancrage dans l'en-dehors du monde, comme un sillage dans le temps où le dit et le non-dit se partagent, remet en jeu des voix perdues, entrecoupées qui préfèrent le sommeil du langage. Cela constitue une esthétique du vide marquée par la quête d'un monde à deux mondes, d'un monde édénique, imprévisible d'un Jadis à jamais rêvé, vers lequel les écrivains se dirigent. Une sorte de contemplation solitaire d'anachorètes qui répondent à l'appel abyssal tout en configurant dans l'espace textuel « le temps-du-rêve, le temps-du-être-excité, le temps du totem-toujours-dressé »⁴⁰⁶. Ainsi les voix saccadées, les souffles complètement désynchronisés du héros chamanique obéissent à une « déconnexion profonde, du quasi-coma, qui touche à la

⁴⁰¹ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 433.

⁴⁰² Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard, op. cit.*, p. 93.

⁴⁰³ Pascal Quignard, *L'Homme aux trois lettres*, Éditions Grasset & Fasquelle, 2020, Quatrième de couverture.

⁴⁰⁴ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 131.

⁴⁰⁵ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 408.

⁴⁰⁶ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 131.

nuit interne antérieure »⁴⁰⁷, aux rythmes périodiques à l'intérieur de chaque image. Ces rythmes singuliers sont liés à l'apparition du premier royaume juste après le déclenchement du temps, au fait de naître. D'où d'ailleurs l'idée que le royaume dont rêvait Quignard nous offre le Jadis dans l'état d'une naissance, d'un présent, d'un silence et d'un songe qui est presque vivant :

Le royaume n'est pas de ce monde. Il n'est pas dans un monde qui suit et à proprement parler il n'est pas tout à fait hors de ce monde. Il « est » dans le monde sous forme de passé. Le royaume est un « présent » qui nous gratifie la naissance. Ce présent demeure présent à jamais mais il a un passé (le monde obscur, utérin) et une cause passée (le coït *primogenus*, comme le *fascinus* était dit *primogenus*).⁴⁰⁸

C'est ainsi que l'essence du Jadis dérive de l'autre monde et abrite l'ailleurs. Ce temps du mythe fusionne avec celui du rêve :

Le rêve ne connaît pas de frontières. Aucun horizon ne le borne. Le rêve vient de la fascination optique. [...] C'est ainsi que dans le rêve le passé sans limite ronge la limite et fait retour dans l'espace. Dans la nature lors de la fascination des carnivores c'est le bondissement du passé pur qui se lance sur le plus jeune figé par la surprise de tomber nez à nez avec l'aïeul.⁴⁰⁹

Nous verrons toutefois que la notion du rêve est une affaire de fascination optique et de transports. Le rêve, en tant qu'espace de guet, d'ombres et d'invisibilité, fait partie des images absentes qui stimulent la créativité et du rêveur et de l'écrivain. Ce qui attire le lecteur en second degré est double. Comme le chamanisme est une chasse à l'âme où le prédateur fasciné peut devenir l'objet de fascination de sa proie. Le lecteur, de son côté, doit répondre au cri déchirant de la quête du sens pour retrouver cette issue indicible, ce silence absolu des mots qui flottent « sur le bout de la langue », des non-dits. Ainsi Quignard parle d'une détresse liée à l'amour, à la nudité, à la perte momentanée de conscience, au voyage à partir des mots et à l'adhésion à l'autre bout du monde :

De retour ici, dans ce monde-ci, dans le jour, c'est seulement le regard qui s'ouvre sur ici. Non le silence. Les mots en rompant ce silence qui a permis le voyage, en détruisant ce silence qui a une tout autre densité que les significations et les oppositions que la langue échange, anéantiraient cet autre site sur la rive duquel nous nous tenons encore dénudés. [...] Peu à peu nos corps sont revenus, mais ils ne sont pas encore deux, pas encore tout à fait disjoints, pas encore tout à fait revenus. Ce revenir doit être le plus lent et, pour ce faire, le plus silencieux.⁴¹⁰

Avec Pascal Quignard, le silence ne cherche pas ses propres refuges ; d'une part, c'est un « espace-temps » d'absence de parole et d'autre part, un moment de fascination, de blocage du mouvement des corps, d'inertie. L'écrivain veut également dégager ce problème du langage de sa propre poétique comme si ce jeu avec le silence de la prose nous renvoyait à une voix plus

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 130.

⁴⁰⁸ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 379.

⁴⁰⁹ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 206.

⁴¹⁰ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, pp. 378-379.

silencieuse que le silence lui-même, à « la nudité comme seul vestige dans la vie humaine qui demeure encore perméable, couverte de l'eau silencieuse de l'autre monde⁴¹¹ ». À partir de son regard sur la dénudation et la désidération, il cherche à comprendre la nature du lien de la perte du langage à l'ailleurs presque réel, mêlé du sentiment d'être soudé au rêve :

Plus nous nous écartons du langage, plus nous pénétrons dans cet ailleurs qui n'est nullement un double de ce monde. Qui est une chambre d'écho du langage où son défaut s'émancipe. Jusqu'à l'hallucination de la faim. Jusqu'au désir sexuel. Jusqu'au fantasme. Jusqu'au rêve.⁴¹²

La confrontation du *presque* réel, presque palpable, « qui est aussi un *quasi* lié au langage et des mots » fait ressortir non seulement des processus de détours fondés sur « l'illusion » fictionnelle mais aussi un approfondissement de la sensation du presque. Une sensation de vraisemblance par laquelle l'auteur rend désirant ce hors-temps immémorial qui s'écarte du langage et se perdure en nous. La représentation métaphorique et surtout l'invention du voyage chamanique dans la narration est un passage absolu, infini du Jadis dans le temps d'écriture. Ce temps originaire qui hante notre espèce porte dans sa substance le sens décontextualisé d'images mythiques et oniriques.⁴¹³[OBJ]. Les textes de Quignard inspirés par les vieux maîtres chamans dans les sociétés primitives et par leurs techniques d'extase nous invitent non seulement à penser les origines du chant chamanique mais aussi à se lancer dans les voyages mystiques de ces chamans dans l'inconnu et l'invisible. Entre le dessein de l'auteur et l'attente du lecteur, c'est le monde imaginaire, l'accouplement bestial du chasseur avec la proie qu'il tue, le langage qui tombe dans l'oubli, le point originaire de la musique, que l'œuvre projette et qui en constitue l'horizon. Un langage mystique, à deux mondes : « signifiant en même temps que signifié, présent et absent, oui et non, jour et nuit, printemps et automne, etc. » qui n'existe qu'à travers l'exploration des pratiques magiques des chamans. L'écrivain se tient à l'intérieur de l'univers chamanique pour inventer une narration qui exclut de prendre directement parti sur ce qui renvoie aux funérailles célestes et au sens du sacrifice humain propres aux anciens japonais et aux peuples sibériens. À un détour de Bombay, dans l'ombre d'une tour de silence, Quignard fait retour à la symbolique du sacrifice des cadavres humains et leur partage par les rapaces. C'est par le choix des mots dotés d'une signification religieuse : « les dakhma

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 378.

⁴¹² *Ibid.*, p. 377.

⁴¹³ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 184.

mazdéens⁴¹⁴, par la nouveauté de l'ancien et de l'archaïque au fond de l'âme, l'auteur nous fait explorer les anciens usages des morts dans les tours de Bombay :

Kipling appartenait à une famille de fondeurs de cloches qui vivait à Bombay. Il naquit dans l'ombre d'une tour de silence. Les tours de Bombay étaient des hautes tours à terrasses où on plaçait les cadavres des hommes de degrés en degrés afin que les oiseaux les nettoient. Ils transportaient les âmes dévorées au plus loin de la terre (où vient les hommes) et au plus près du ciel (où s'imaginent les dieux qui sont des oiseaux plus grands et plus invisibles au milieu des oiseaux).⁴¹⁵

La reprise de l'histoire de Kipling non pas à partir de ses propres tourments, de sa propre expérience mutique et anorexique mais à travers les impulsions personnelles de l'enfant et la fabrication d'images ressemblantes n'est qu'une lecture psychocritique. L'auteur rapporte, en utilisant un point de vue omniscient, un souvenir choquant qui revenait de la première enfance de Kipling : « Un jour où le petit Kipling jouait au jardin un vautour lâcha une main d'enfant qui tomba près de lui »⁴¹⁶. C'est cette entrée dans « le mythe expliquant une situation actuelle par le renversement d'une situation antérieure⁴¹⁷ » qui fait l'objet d'une méditation sur le traumatisme originel. Pascal Quignard va plus loin dans cette logique de prédation, de dévoration pour faire le lien entre la pensée et la situation traumatique : « La pensée en pensant, en com-pensant, pense « se » retrouver dans les lieux traumatiques où elle a surgi autrefois. C'est la symbolisation en acte »⁴¹⁸. D'ailleurs la réintégration du souvenir traumatique de Kipling dans les tours et détours auxquels le narrateur se laisse parfois aller n'est qu'un mouvement de retournement à l'intérieur, une extase de l'interne. Un renversement par la pensée qui touche une part de l'océan primitif et déclenche une perte inlassable dans la détresse natale :

La pensée que je ne veux pas dire est le fond de ma pensée. Et cette pensée, le corps la recèle, ego l'ignore. C'est ainsi que la détresse natale ou le trauma qui la revivifie déploient à chaque fois une étrange rumination pathogène qui n'est pas arriver à se transformer en souvenir ni en signification. Une hypermnésie mystérieuse s'est enrayée, qui n'est pas sans images, mais qui est sans narration. Il s'agit vraiment d'un disque rayé en ceci que le motif (le cauchemar, la lésion, le moment incompréhensible) se répète à l'identique, frappe à la porte, sans que rien permette d'ouvrir. Il n'y a pas de mot de passe pour le sans langage – pour l'enfance.⁴¹⁹

Écrire sur les mouvements et les voyages en transe des chamanes et des chasseurs périphériques, sur le désir de dire sans parler, sur les appeaux ou « les instruments qui imitent

⁴¹⁴ *Ibid.*, pp. 183-184.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 184.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 185.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁴¹⁹ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 164.

le cri propre à chaque animal pour le faire venir⁴²⁰ », ne sont que des stratégies de détours et de retours à la force de vie, à l'état pur et sans frontière du Jadis. Ce qui est aussi le propre du récit de rêve :

Je médite sur les restes extrêmes de la vie que menaient les hommes qui ont été déportés dans les camps de la seconde guerre. C'est sur cette rive que je suis né et que j'ai écrit. C'est dans cette ruine que j'ai cherché à revivre. J'ai mêlé ces reliques de la détresse aux mœurs perdues des sociétés les plus anciennes. (Aux mœurs perdues des Iks.) J'imagine le mode de vie des hommes à l'époque paléolithique durant l'hiver. Le but des efforts n'était pas la vieillesse, n'était pas la richesse, n'était même pas le rêve d'un éventuel retour à une quiétude antérieure à leur naissance. Pas même la vengeance. Il ne consistait même pas à atteindre l'année suivante. Ils cherchaient à atteindre vivants la nuit.⁴²¹

À partir de ce glissement de l'autobiographique à l'universel, l'auteur cherche à tracer une ligne d'écriture directe qui prélève déjà une part de son traçage de l'origine des associations humaines, de la chasse à l'homme pendant la seconde guerre mondiale et des tentatives de survie dans les ruines et la détresse liée à l'irréversible perte de l'enfance. Écrire serait donc un voyage à la fois dans l'enfance et dans « les mœurs perdues des Iks » qui permettrait une communication avec la perte primitive. Il donne à cette sensation de perte moderne une trace archaïque, une blessure originelle en imaginant le mode de vie des hommes à l'époque paléolithique et créant des seuils entre la voix de l'origine, la voix muée ou sexuée et la voix de la plus petite enfance. Ainsi Quignard montre qu'en fait « porteur de sa chasse, l'humain est porteur de son "expérience" : Il porte le récit linguistique qu'il ne cesse de faire de sa mise en péril dans la mort. Tel est le sens du mot expérience : celui qui sort du périr »⁴²². Comme une machine à explorer le temps, l'écriture codée de Quignard fait souvent allusion à la possibilité de penser l'image source comme le fait que c'est le « Jadis qui roule sa vague à la *lisière* du temps qu'il permet »⁴²³. Ce Jadis imprévisible comme un mixte de rêve et de chant « dionysiaque » prend sa source et même prélève une part de sa substance dans le « rayonnement originaire, incessant, fondamentale, tournoyant, hyperbolique, universel, [qui] écartèle l'expérience de chacun⁴²⁴ ». L'auteur du *Dernier royaume* impose un regard différent sur le royaume du Jadis comme « l'autre monde » qui donne le temps à l'homme et à partir

⁴²⁰ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 160.

⁴²¹ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, pp. 161-162.

⁴²² *Ibid.*, p. 175.

⁴²³ *Ibid.*, p. 250.

⁴²⁴ *L'Origine de la danse, op. cit.*, p. 45.

duquel le solitaire voyageait sur place. À propos de l'ascèse solitaire, mystique, l'auteur cite Saint Antoine qui disait :

L'anachorète va dans le saltus où il usurpe les places des fauves qui habitait la terre avant que Dieu l'eût fait de ses mains avec l'argile. Usurpe la place perdue. Invente-toi une fausse vie. Il faut ouvrir un dossier-leurre afin d'offrir aux prédateurs des noms où ils vont s'arrêter et des adresses où les messages iront se perdre. [...] Fuis sur place, là tu vivras la vie la plus paisible.⁴²⁵

Pascal Quignard, en contemplant l'ascétisme de Saint-Antoine et des anachorètes, s'exprime ainsi :

Je me désabonnais de la compagnie de téléphone et du même coup d'internet pour ne plus être rejoint par quelque devoir que ce fût. [...] Je m'endormais là où je lisais. Je voyageais sur place. Le grand voyage n'est pas vraiment sédentaire, ou plutôt il a lieu dans une « non-place », il a lieu dans un coin de n'importe où, il a lieu dans l'angle d'un mur, il a lieu dans le non-espace, il a lieu dans le temps. Quand on cesse de se soumettre au jugement de ceux dont on s'est retranché, tout ce qui blesse s'effiloche et se gomme d'un coup comme une brume sur la rivière à l'instant où monte le soleil.⁴²⁶

Cherchant à comprendre le mythe de la métamorphose de celui qui tombe en extase, celui qui se renverse dans le point de transe, Pascal Quignard s'approprie la pensée d'Ovide et ses méditations sur la force des pulsions et la puissance d'imagination de l'humain :

L'anthropomorphose n'est pas achevée. On peut définir l'homme sans en faire une proie pour l'homme. La question humaniste : « Qu'est-ce que l'homme ? » énonce un danger de mort. [...] Ovide : L'homme doit être laissé comme non fini, c'est-à-dire comme appartenant à une espèce en cours de métamorphose infinie dans une nature qui est elle-même une métamorphose infinie.⁴²⁷

Ce retour à la théorie ovidienne de la condition humaine dépasse les soubassements philosophiques et anthropologiques de la métamorphose pour dédoubler la poussée de l'excitation ou de la dépression basculant le corps humain dans un silence ébahi et presque contemplatif de la nature. L'insistance sur la métamorphose et sa potentialité « infinie » à laquelle le seul et le singulier accèdent, peut être interprétée comme la capacité de chaque individu à changer d'état sous l'influence de ce curieux Jadis qui se cache dans la part asociale du temps. C'est ainsi que Quignard ne s'éloigne pas des *Métamorphoses* d'Ovide, ni d'autres méditations sur la contemplation solitaire pour expliciter son rapport au retrait du monde et au renversement des situations et des rapports de forces à l'intérieur du groupe. Selon lui, « le singulier est plus seul dans la forêt que l'individu dans le groupe »⁴²⁸. Cependant, il raisonne sur le temps de la solitude pour la figure humaine, sur « le non-programme, l'inprogrammable,

⁴²⁵ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 306.

⁴²⁶ *Ibid.*, pp. 306-307.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 126.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 305.

l'imprévisible, tel est le fond explosif de la temporalité⁴²⁹ » autant que sur la question humaniste. La métamorphose se donne, donc, à lire comme une mise en œuvre de ce qui est inachevé et anonyme dans le temps, de ce qui individualisé dans chaque être : « l'homme doit être laissé comme incompréhensible⁴³⁰ ». Il est possible que le choix de Quignard de ces figures humaines en transe, hantées par le désarçonnement et l'inversion, traduise l'emploi d'une écriture éclatée dérivant elle-même d'une espèce de « retour-image » à l'état sauvage de la pensée humaine. Chez Quignard, chaque scène de renversement des situations, chaque image nocturne du rêve, chaque fragment d'un conte, d'un mythe, ou d'une œuvre d'art reproduit par un contemporain portera l'idée qu'aucune théorie ne peut épuiser un médium. Ce que les philosophes de l'art appellent l'« infigurabilité humaine », constitue pour Quignard la clé de déchiffrement de l'art préhistorique. C'est dans la symbolique de la main appliquée sur les parois des grottes ou gravée dans la roche que s'articulent les images cavernesuses comme moyen de descendre dans le temps, de « reproduire les images involontaires ou célestes comme s'il s'agissait encore de rêves⁴³¹ ». L'idée de « l'homme infigurable⁴³² » pourrait bien être liée à la volonté du penseur, de l'anachorète, de l'ermite, des mutiques et des mélancoliques, de ceux qui cherchent le côté séparé du groupe. Quignard nous rappelle que l'asociabilité ou la « dé-fascination » fonde l'expérience temporelle qui a déjà présenté la durée d'une métamorphose chez les anciens Romains. D'ailleurs, la figure du chaman désarçonné et dérouté n'est qu'une méditation sur la sensation d'un retour dans le fond du monde invisible qui s'élançe au-dessus de l'objet sordide et qui se matérialise dans le jaillissement du Jadis. Aussi la quête et la chasse de la proie, l'identification du chemin de retour constituent les voies détournées du chasseur, son retour en arrière au groupe, à la voie inconsciente, extatique du ruissèlement de la source dans la métamorphose infinie de la nature. Selon Quignard, l'idée que les fauves reviennent sur les chasseurs au cours d'une chasse à l'envers dans le monde paléolithique représente la volonté d'échapper aux contraintes du cadre conceptuel de l'art rupestre. Il s'interroge sur le chamanisme par rapport à la chasse : « La première spécialisation humaine fut les chamanes qui, se souvenant d'avoir été des animaux jadis, persistaient à

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 134.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 126.

⁴³¹ *Les Ombres errantes, Dernier royaume I, op. cit.*, p. 145.

⁴³² *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 260.

voyager auprès des grands animaux de la curée originaire »⁴³³. Ainsi, il souligne que la relation entre les peintures et les gravures préhistoriques relève du même cadre conceptuel qui est basé sur les rapports linguistiques entre les chasseurs-cueilleurs et les chamanes :

Ils [les chamanes] enseignaient aux chasseurs les paroles des autres animaux, leurs petites mélodies, leurs joies, leurs signes, leurs pas, leurs ruses, leurs coutumes, leurs histoires, leurs vols, leurs raptus, leurs chasses. Tout signalait partout un meurtre. Ce meurtre est introuvable parce que la culpabilité humaine cherche spontanément derrière un meurtre un homme mis à mort. [...] Le meurtre en question est celui appris des carnivores et retourné contre eux.⁴³⁴

Là-dessus, le détour par les scènes figuratives de chasse et d'imitation des techniques de prédation animales par le chasseur-cueilleur est un rappel du rôle du chaman dans la transmission d'un langage mêlant animalité et humanité, signes, gestes, ruses et modes fantastiques du passé. L'enseignement des éléments sensoriels, linguistiques, corporels et vocaux propres au monde animal, prédateur est un retournement brut et imprévisible au Jadis pur. C'est ainsi que Quignard tente de « penser » le renversement d'un état de choses dans les premières représentations humaines – à travers les liens secrets des scènes de chute des corps entre elles – dérive d'une écriture d'égarement et de la perte originaire comme image du désordre du monde. Elle constitue un espace marginal, un « contre-monde » à travers lequel l'auteur persiste à favoriser un retournement de situation par l'injonction dans l'incompréhensible. Là où le corps est désarçonné et englouti dans un retour hallucinant, chamanique au monde sauvage, pré-linguistique où l'on était, le temps est pris de vitesse. Voilà pourquoi Quignard précise que « la *situation renversante* désigne l'instant où commence le voyage chamanique. C'est comme une seconde naissance qui s'ouvre dans le cours de la vie⁴³⁵ ». Revenant sur le motif du meurtre introuvable, l'auteur du *Dernier royaume* rejoint les hypothèses de quelques spécialistes de l'art préhistorique qui écartent l'idée d'un incident de chasse pour mettre en scène un chaman flottant entre le rivage de l'abîme, celui de l'autre monde céleste et celui de l'image dominante puis dévastatrice :

Enfin pour H. Kirschner il ne s'agirait pas d'un incident de chasse, l'homme étendu ne serait pas mort, ce serait un chaman représenté au moment de la transe extatique, et qui porte, comme ses

⁴³³ *Ibid.*, p. 178.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 178.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 46

coreligionnaires sibériens, un déguisement d'oiseau permettant, durant l'hypnose, un voyage dans l'autre monde céleste.⁴³⁶

L'écriture du *Dernier royaume* sur la scène de Lascaux et la transe extatique continue à peindre une scène préhistorique plus actuelle que les pages d'interprètes qui évoquent le même thème pictural. Cet aspect instantané de l'image hypnagogique du chaman se présente comme un chant venu d'ailleurs qui rend le plus sensible la chasse de ce qui passe. À la différence de la peinture, la musique, comme disait Vladimir Jankélévitch⁴³⁷, n'a même pas besoin de représentation ou « d'un corps verbal pour exprimer sinon un sens, du moins une intension orientée » : car une musique nous parle directement comme un « langage général, et la généralité se particularise ici par ce que déjà l'on sait du sujet et de l'auteur »⁴³⁸. L'audition du chant chamanique comme un langage des affectes évoque ainsi l'ampleur du Jadis comme source volcanique, bouleversante et inimaginable pour toute l'espèce humaine. « Cette laisse de silence à la suite du langage qui résonne en écho »⁴³⁹ débouche sur une chasse aussi bien scripturale que méditative où « le retour [du chasseur] est devenu un chant (odos) qui dit le chemin (odos) ou plutôt une danse qui le montre⁴⁴⁰ ». Raconter les techniques de chasse et d'hypnose chamanique, comme quête du sens véritable de la capacité d'imiter le trait distinctif de la proie par son prédateur, c'est donc éventer le secret du voyage mystique du chaman dans le monde céleste. Nous voyons alors que la thèse de Quignard s'étoffe et se précise : c'est le besoin, presque pulsionnel, de s'élancer dans le monde du perdu, sans images, sans mots, sexuel, indomesticable :

Tout être vit à partir d'un petit signal fascinant trouvé dans un autre être et comme sans cesse perdu pour lui-même. Tout homme passe sa vie à le rechercher pour le prendre pour lui. Il est sans cesse comme un éveillé au sortir de son rêve. Ce que l'autre a emporté dans la tombe avec son corps, plutôt que ce qu'il était, ce qui manque le plus avec lui, plus encore que son corps, plus encore que son identité, plus encore que son nom, plus encore que son lien (son cordon ombilical lui aussi jadis inhumé), plus encore que derrière sa maison sa poche (son vieux sac, sa secondine, son délivre), c'est ce qui le poussait à être. Aristote : c'est son entéléchie. Spinoza : c'est son conatus. L'être ou plutôt le ce-qui-fait-être est un petit objet difficile à trouver dans le second royaume (le monde déssexualisé du langage, rayonnant de lumière, rempli d'objets, hiérarchisé, social) puisqu'il est antérieur au surgissement dans le monde des objets de l'assujettissement au langage. Il est semblable à la voix qu'on a entendue sonner dans ce

⁴³⁶ Cité par Georges Charrière dans son article « La scène du puits de Lascaux ou le thème "de la mort simulée", dans la *Revue de l'histoire des religions*, tome 174, n° 1, pp. 1-25. (Article consulté le 28/05/2019 et disponible en ligne sur l'adresse suivante : https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1968_num_174_1_9201).

⁴³⁷ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », p. 67.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁴³⁹ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 130.

⁴⁴⁰ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 82.

monde avant même d'arriver dans ce monde. Il est ce qu'il faut sacrifier encore pour perdre le perdu. Il est la laisse quand la marée se retire. Le chemin des dieux.⁴⁴¹

Comme Pascal Quignard l'a montré dans *Vie secrète*, dénaturer la pensée, être étranger au langage, retrouver la voix maternelle dans le premier monde constituent le point de départ d'une sensation nostalgique du relatif retour à la création musicale et à sa liaison avec Némie Salter :

Tout ce qui était étranger au langage, tout ce qui était rude, brut, indivisible, tenace, solide, imperceptible abordait, s'accroissait. [...] Être étranger au langage découvrait quelque chose. Désensablait quelque chose. Ne serait-ce que l'étrangeté de tout comme un nouveau sens. Comme un toucher muet et poignant. Ne rien comprendre à rien est un organe fabuleux.⁴⁴²

Dès l'écriture de *Vie secrète*, des allusions à l'amour qui naît entre le narrateur et son enseignante de musique, au silence et au sens mystérieux derrière le véritable nom de Némie Salter. Les traces sensibles des scènes d'apprentissage de la musique que le narrateur cherche à retrouver nous rapproche du « jaillissement irrépissible » du hors-temps musical « au sein du silence ». Elles donnent l'impression que le temps se dérobe et heurte la surface de la page écrite :

Ce n'était point la technique qui était examinée dans l'enseignement que Némie Salter donnait mais l'attention elle-même, la possibilité de concentration et de jaillissement irrépissible au sein du silence. La technique était modifiée par cette concentration. Mais surtout le silence sur le fond duquel pouvait s'éployer la musique en était entièrement affecté, de façon presque dramatique. Le son surgissait dans le silence, du fond de l'instrument, comme le fait de naître. Le terrible activité de naître. Un silence total. Puis un premier cri. Comme l'imprévisibilité irrévocable de la jouissance.⁴⁴³

Le partage du silence et de la musique entre les amants est un motif récurrent du texte narratif quignardien : « Les amants sont coupés du monde et doivent vivre comme un reste de peuplade perdue par le temps lui-même »⁴⁴⁴. Les silences du couple presque féérique, sont liés à un secret plus ancien que le langage, « sont composés d'une substance plus privée et moins belliqueuse que le langage collectif »⁴⁴⁵. Ils sont destinés aux états qui précèdent l'enfance, au surgissement soudain du chant de l'étreinte amoureuse dans le silence. Il se trouve ainsi que les silences s'ajustèrent aux instants d'étrangeté d'un certain nombre de choses qui ne servent à rien. Cet univers silencieux, chargé d'objets sordides consente au mystère, au non-comprendre « rude, brut, indivisible, tenace, solide, imperceptible... » comme une trace originaire, une voix de l'avant temps, une porte de l'amour reliant deux royaumes. Quignard a également signalé que

⁴⁴¹ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 52.

⁴⁴² *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 74.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 71.

l'*odos* chamanique et son double sens (perçu comme chemin et comme narration à moitié récitée, à moitié chantée) n'est qu'un chant des origines hantant le langage et ruisselant de cette eau obscure, de ce temps alchimique figuré et « transfiguré » par les spectres du Jadis. Par le biais de la transfiguration du monde réel sous un regard purement spirituel, d'un voyage intérieur au fond de la forêt primitive, Pascal Quignard cherche à méditer la scène accidentelle du fond du puits. Cette scène primitive qui connaît le primeraïn faisant de la grotte le lieu de la figuration du Jadis. Une scène presque intraitable mais qui s'écrit en fiction, par le biais des mots et d'images vu l'incapacité d'identification de l'homme à tête d'oiseau à demi renversé. Pour Quignard, méditer sur « la première figuration humaine d'un visage humain exécutée par un homme », sur la scène invisible est une nouvelle fenêtre qui s'ouvre sur l'origine des symboles pour finir avec l'idée du sacrifice et du partage des déchets, d'ordures, des restes de la chair chez les chasseurs paléolithiques et les anciens Grecs :

S'il y a des objets qui s'intègrent (des *symbola*), il y a des objets qui ne se rejoignent pas, qui ne s'intègrent pas. C'est ce que les anciens Grecs appelaient des *skybala*. Le monde du *skybalon* regroupe les objets *es kunas ballein* (abandonnés aux chiens). [...] De même la scène invisible est l'excrément envoyé aux hommes comme les ordures des fauves au flair des chiens. [...] Chez les chasseurs paléolithiques (ceux de Lascaux par exemple dans la scène du puits) les *eskorakaballes* sont figurées sous l'homme mort, les *eskynaballes* sous le bison. La charognerie fut de loin antérieure à la carnivorie imitée. [...] C'est ainsi que les Grecs de l'Antiquité témoignent d'un partage des restes antérieurs au partage humain. Partage antérieur au sacrifice qui lui-même est antérieur au partage du langage oppositif.⁴⁴⁶

Pascal Quignard donne des exemples de prédation, du partage hiérarchique de la proie et du sacrifice dans les sociétés anciennes qui sont déjà liés à « un présacrifice du sacrifice, une préhiérarchie de la hiérarchie⁴⁴⁷ », voire à la pensée animale. Il s'agit ici de « ce vertige de faim qui précède la mort – qui fait miroir, qui hystérise, qui métamorphose chaque élément au point de ressembler à ce qui l'assemble »⁴⁴⁸. Toutefois, l'impossibilité de raconter ce qui précède le récit de chasse, « l'image qui manque dans l'image » est paradoxalement ce qui fait avancer l'oralité dans la fiction narrative. Ainsi le passage de l'oral à l'écrit met en scène le voyage du chaman en narrations et en rêves conséquents et récurrents dans l'univers raconté pour rapporter la mise à mort et la mise en péril dans la mort. D'ailleurs, la représentation du chaman comme

⁴⁴⁶ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, pp. 89-90.

⁴⁴⁷ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, pp. 188-189.

⁴⁴⁸ *Les paradisiaques, Dernier royaume IV, op. cit.*, p. 106.

intermédiaire entre les chasseurs et les chassés renforce l'idée de Pascal Quignard que l'humain est porteur et rapporteur de son « expérience » :

Il y a deux millions d'années nos ancêtres chassaient seuls des animaux qui avaient la taille de leurs mains. Il y a un million d'années nos ancêtres chassaient à plusieurs des animaux plus grands qu'eux-mêmes. Nous sommes des herbivores qui se sont ajouté des plats de grande carnivorie que nous appelâmes chasse puis sacrifice puis guerre. [...] Ces sociétés linguistiques comptent à deux temps : chasse puis banquet. Mort frontale puis partage hiérarchique. Silence puis rapportage. Dissociation puis association. Groupe des meurtriers puis mariage des femelles.⁴⁴⁹

Plus encore, l'image du chaman en quête d'une évasion momentanée de l'âme rejoint l'image du chasseur en quête « des marques de ce qui n'est plus là » car « toute trace est une bête absente, une chasse possible de ce qui ne s'y voit pas. Seule leur attente les découvre »⁴⁵⁰. Dans un chapitre consacré au *boomerang*, l'écrivain n'indique ni l'origine de l'appellation de l'arme de jet australienne, ni son rapport avec le nom de la tribu des indigènes, mais il s'intéresse à la rapidité et la particularité de cette arme dont se servent les guerriers. Cette attention au *boomerang*, cette précision à décrire son mouvement circulaire sont des détournements non seulement des repères laissés sur le chemin qui fait vraiment retour, mais aussi du récit de groupe qui devient le véritable narrateur du secret de la société humaine de chasse :

Le temps se briserait dans la réversibilité soudaine. C'est pourquoi le deuil désoriente si violemment le survivant. Le désir fou est à proprement parler pris de vertige, chacun des pôles fusionnant dans l'aller-retour impossible, insensé, entre deux âmes aux sexes distincts – dans les deux sens en tous sens. Cette flèche « aller-retour » est l'invention du boomerang. Dans la flèche aller-retour japonaise le présent va s'accumulant de l'afflux incessant du passé. Depuis l'origine les vagues du temps sont de plus en plus volumineuses, de plus en plus blanches, de plus en plus hautes, de plus en plus violentes. Les physiciens disent des trous noirs qu'à force de se concentrer dans le ciel nocturne, il leur arrive d'enrouler, dans la substance ténébreuse, l'espace qu'ils épanchent dans le temps. Les physiciens décrivent alors sans qu'ils s'en rendent compte la rotation propre aux dépressions nerveuses qui n'est que l'impossible rétrogradation des enfants pour revenir, de la femme qu'ils affrontent en parlant, à la mère qui les portait sans qu'il leur fût possible de parler.⁴⁵¹

L'écriture de Quignard cherche à saisir un effet *boomerang*, comme effet contraire à l'effet recherché, comme manière de détourner les rapports entre corps et esprit. Chez le chaman, qui erre au sein d'un vieux chant de la nuit, nous retrouvons la capacité qu'a sa volonté à rejoindre sa grotte après une quête indicible dans le monde animal. C'est ainsi que le retour de Quignard sur la figure chaman, cherchant à allier une vision tragique de l'existence avec une fidélité maintenue envers l'originaire, le Jadis, constitue un ensemble de signes sonores et rythmiques qui apparaissent sur le mode de la sidération et de l'incertitude. Il se trouve, dans les scènes de

⁴⁴⁹ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 176.

⁴⁵⁰ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 67.

⁴⁵¹ *La barque silencieuse, Dernier royaume VI, op. cit.*, p. 77.

chasse, que « la tension prédatrice est toujours incertaine⁴⁵² ». Tout ce qui est imprévisible dans la pensée humaine est lié à une thèse du « renversement » capable de reproduire des transferts du corps dans « une paix faite de silence et de noir⁴⁵³ ». L'esthétique du désœuvrement dans ces scènes de chasse et de prédation à peine éclairées est une voie détournée permettant à l'écrivain de s'échapper de la chasse temporelle et de méditer sur la lecture des traces animales et humaines comme exigence de vie. En termes de chasse, détourner une proie c'est « déterminer l'endroit où est une bête et à la reposée, pour la courir ensuite, la chasser⁴⁵⁴ ». Il paraît intéressant de se demander en quoi cette conception singulière de « la joie foudroyante », que porte avec lui le mélancolique, s'inscrit dans une logique de chasse sans fin du temps aoristique :

Plus le jadis dérobe et approfondit chaque heure. Plus la mémoire accorde ces vertiges aux occasions qui s'offrent et procure un halo ou une résonance aux images qui comparaissent au premier plan de sa vision. [...] Les traces, par définition, ne sont donc jamais visibles en tant que traces. Elles ne sont visibles que si elles sont cherchées comme des marques de ce qui n'est plus là. [...] Je pose ces deux thèses : Il y a une lecture en amont de toute écriture comme il y a des signes avant la langue naturelle. Toujours l'image qui manque précède. [...] Seul le mélancolique chasse sans fin (aoristiquement). Seul il voit sans cesse, partout, la trace du perdu merveilleux, le vertige de la reine, l'empreinte de la « vraie ». Seul le mélancolique porte en porte avec lui la joie arbitraire et foudroyante.⁴⁵⁵

Cette approche trouve également ses fondements dans l'*Éthique* de Spinoza, qui a imposé l'interaction entre la liberté et la raison faisant surgir la joie intense de l'être : « J'aime ces etc. de Spinoza qui disent l'infini »⁴⁵⁶. Cette lecture ou relecture du « libre-arbitre » spinozien, comme pouvoir de comprendre que tout est déterminé et d'agir librement, donne lieu à un détournement de la théorie générale du temps. L'écriture de Quignard dessine une ligne de partage entre l'investigation et le sens du passé, qui fait apparaître « une modalité temporelle qui ne dure pas et qui pourtant est beaucoup plus vaste et substantielle que l'instant⁴⁵⁷ ». À travers le retour presque impossible sur les traces du Jadis, comme temps insaisissable sur l'axe du temps, Pascal Quignard cherche à souligner qu'il n'y a jamais de présent. Cette image du

⁴⁵² *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 104.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 280.

⁴⁵⁴ La version informatisée de la 8^{ème} édition du Dictionnaire de l'Académie française, cette définition est disponible en ligne sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) : DÉTOURNÉ : Définition de DÉTOURNÉ (cnrtl.fr)

⁴⁵⁵ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, pp. 66-67.

⁴⁵⁶ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 99.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 138.

Jadis, se mouvant encore dans l'actualité de l'acte, « dé-finit le non-in-fini du non présent⁴⁵⁸ ». L'auteur du *Dernier royaume* s'interroge sur le Jadis par rapport à la dévoration :

Il n'y a jamais de présent présent : erre partout en intervalle mort. Une place vide qui est la faim puis qui est « comme la faim » et qui erre d'être en être. Un laps qui est comme l'Avent. Toujours une attente traîne entre le perdu l'imminent. L'emplacement vide que creuse la faim au fond du corps devient la paroi où se projette le rêve. Puis cette grotte, qui est une vieille mâchoire, donne asile au monde du langage. Alors c'est toujours une image vivante absente qui hante derrière la perception. Vision qui est un passé, tel est toujours le rêve. Passé sans présence qui est comme l'Être avant l'Être.⁴⁵⁹

L'hypothèse d'une image vivante du Jadis dans *Dernier royaume* réside dans la capacité de créer un lien aussi bien chronologique que figuratif au niveau de la technique utilisée pour peindre, dessiner ou graver le premier homme figuré sur la paroi du puits de Lascaux s'adaptant aux exigences du support. Cet homme tombant à la renverse est décrit comme un homme mourant. Toutefois, certains commentateurs de l'art paléolithique considèrent davantage que l'homme de Lascaux est triomphant, et c'est le bison qui était mourant selon un décalage de vision de cette scène tragique. Dans la psychologie socioreligieuse du primitif, le chasseur comme le chaman, le chevalier et le cavalier livrent une image qui rompt tout lien avec l'ordre dans lequel ces prédateurs procèdent. Plus encore, Quignard revient sur la scène du désarçonnement de Nietzsche à Gênes pour montrer que « l'inversion appartient déjà à la pensée animale⁴⁶⁰ ». Cette imprévisibilité « inhumaine » résume ce que Nietzsche « entendait par le renversement des valeurs du monde occidental⁴⁶¹ ». C'est ainsi que la lecture de ces scènes de chute des chevaux, du saut la tête la première, de la confrontation entre l'homme et l'animal repose sur une quête obstinée d'une autre façon d'être qui fait penser à la puissance de l'animal, mais aussi le triomphe de la bête qui est en nous. Si le cheval est l'animal du chamanisme et des rituels initiatiques, le « Jadis de la dévoration » commence dans le bouleversement des points de vue car « tous les prédateurs craignent de devenir proies⁴⁶² ». Mais « qui va être la thèse, qui va être l'antithèse⁴⁶³ » ? Qui va être chasseur, qui va être chassé ? Cette pensée antithétique garde cependant des traits de rêves au point qu'ils « mettent toutes les situations en scène dans n'importe quel sens⁴⁶⁴ ». Difficile de résister à pareille « perte abyssale

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 248.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 103.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 103.

de l'origine de tous en chacun⁴⁶⁵ », ce n'est pas le départ à la chasse et les techniques de prédation qui fascinent le plus, mais plutôt le mystère du retour, en suivant une ligne ou une voie déjà tracée. Cette tentative de repenser tout dans les mondes sonore et scriptural – à travers une interrogation sur le geste musical, sur la mort et l'autre monde – met l'accent sur les relations intimes de l'homme primitif et de l'arrière-fond de sa langue. La thèse que Quignard défendait vaille que vaille consiste à penser « qu'il y avait dans le langage une musicalité latente qui pénétrait l'âme en deçà de la signification⁴⁶⁶ ». Même s'il veut rejoindre la pensée de Cicéron sur l'émotivité du langage, la musique de quelques spéculations presque intraitables interroge l'imagination auditive du lecteur. Au fond de lui, le personnage quignardien avait le sentiment que quelque chose dans la musique le pousse à « vivre dans l'angle mort du social et du temps⁴⁶⁷ ». Les réflexions de Quignard sur le rapport entre parler, « se taire » et écouter ne font qu'ouvrir des frontières, se placer aux frontières de la musique et du silence :

Dans la musique il s'agissait en effet de se séparer de la partition pour l'imprimer comme une lettre unique, un chiffre unique, dans le corps. Si parler est un moyen d'investir autrui et d'en coloniser la maison intérieure, la cavité intérieure – l'âme – avec sa pensée, par une substance presque immatérielle de soi, on peut envisager de s'approcher de l'autre en parlant de soi à son oreille. Le silence permet d'écouter et de ne pas occuper l'espace qu'il laisse nu dans l'âme de l'autre. Seul le silence permet de contempler l'autre. En se taisant ni l'un ni l'autre ne se retranchent derrière sa pensée ni ne posent le pied sur le continent de l'autre patrie. Dans le silence, devenant un étranger devant un étranger, ils deviennent intimes. Cet état est celui de l'étrangeté intime.⁴⁶⁸

Écouter l'infra-sonore du Jadis et saisir son ampleur qui illumine la modernité est ce qui de ce temps à la fois antédant et actuel. C'est ainsi que l'écriture sur la musique est une pensée nomade, erratique qui se poursuit dans le silence premier monde permettant de contempler l'imagination poétique et musicale de l'autre. Dès lors, écrit Quignard « la musique renvoie à un jadis qui sans respirer – ou plutôt respirant avec les oreilles, respirant avec l'ouïe – entendait au fond de l'eau⁴⁶⁹ ». Il reprend littéralement la pensée de Vladimir Jankélévitch sur les liens secrets entre l'essence de la musique comme « art du temps » et le « presque-rien », l'ineffable : « La musique nous enveloppe et c'est ainsi qu'elle nous pénètre car elle est vaste et infinie comme la mer »⁴⁷⁰. Pour Jankélévitch, la musique comme quête, comme *chasse en dehors* des murs, comme manière singulière d'être, de s'exprimer est une captation, une tentation, une vue

⁴⁶⁵ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 241.

⁴⁶⁶ Pascal Quignard, *Boutès, op. cit.*, p. 63.

⁴⁶⁷ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 220.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁶⁹ *Boutès, op. cit.*, p. 76.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 76.

instantanée du presque-rien mais aussi un moment de repos de la conscience qui nous fait accéder au devenir temporel. En ce sens, Philippe Grosos voit bien un art du « devenir temporel » dans la musique :

Cet art du "presque" de la musique évidemment nous rapporte au cœur de son problème, c'est-à-dire que la musique est pour lui fondamentalement un art du temps. Et comme la musique est un art du temps, qu'elle se situe dans le devenir temporel, elle n'a pas plus d'existence, mais pas moins, que le temps lui-même. [...] L'analyse de ce qui est, est chez lui l'analyse du devenir, en tant que c'est la manière d'être. [...] La manière d'être ce qui est c'est de devenir et la musique a ce charme-là particulier de se situer non pas dans un en-face mais dans un devenir permanent.⁴⁷¹

Encore s'agit-il d'un voyage solitaire, silencieux et inspiré du mythe dans l'espace-temps fictionnel, tantôt par le détournement du fait historique, tantôt par les images des rêves murmurés et les états d'étrangeté intime désirés, relie une quête de quelque chose à la limite du Jamais-survenu dans le Jadis à une « façon de méditer sans concepts⁴⁷² ». L'écrivain veut dire par cette approche spéculative, liée à la technique de l'image dans les fresques romaines et adaptée au domaine littéraire, que la matière de l'écrit fait l'alliance entre la voix narrative, le langage oral du mythe, les échos du chasseur nocturne et les bruits des bêtes fauves. Ce contact inattendu avec le Jadis basculant et déroutant le chemin de la pensée du désarçonné, du chasseur, du lecteur solitaire nous renvoie de façon métaphorique au « vrai silence ». L'art de la retraite, dans *Dernier royaume*, est l'image d'un retour sur soi par la complicité du silence : « le vrai silence est un blanc qui peut interrompre le silence lui-même. J'appellerai vrai silence ce qui interrompt le langage interne, la musique, l'attention, la lecture⁴⁷³ ». L'écriture « sidérante » de Quignard interroge le « blanc » méditatif qui précède le langage et obéit à la voix de notre intimité auditive. Cette manière de penser le vrai silence à l'épreuve de la défaillance de langage fait imaginer un silence double permettant d'« interrompre le silence lui-même » et d'anticiper le jaillissement sans limites du Jadis. Il ne s'agit pas seulement d'intensifier le silence permettant de « se dévouer à l'oisiveté », mais de « voir en ne voyant pas, d'imaginer ce qu'on est en train de voir pour ne pas le voir comme tel »⁴⁷⁴. L'auteur prête à son lecteur ses goûts philosophiques et littéraires en multipliant les réflexions sur

⁴⁷¹ À retrouver dans l'émission *Les chemins de la philosophie* par Adèle Van Reeth, « Vladimir Jankélévitch ou la mélodie du temps qui passe », épisode 2 : « La musique et l'ineffable » avec Philippe Grosos, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/vladimir-jankelevitch-24-la-musique-et-l-ineffable>

⁴⁷² *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 211.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 295.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 295.

« l'inexprimable-ineffable⁴⁷⁵ » qui interrompt systématiquement les mêmes expressions : la voix interne, les leçons de musique, les moments de lecture... Cette impression d'un vide originaire, d'un trou temporel, cette sensation d'extase qui porte le créateur, le lecteur-créateur et hypnotise l'amoureux et le plonge dans le « sans-parole », « sont l'une et l'autre des traces de l'invasion du langage dans l'homme »⁴⁷⁶. Une autre trace du vrai silence dans le corps humain est la nature. Quignard ne différencie pas la nature du jadis au moment où il cherche à « sauver la nature (qui est un fragment du jadis) de toute-puissance des hommes [...]»⁴⁷⁷. À la différence de Stendhal qui « parle de cristallisation pour définir l'amour », Quignard évoque la notion de « désidération » comme l'étape qui suit la fascination et « délinguifie le *fascinus*⁴⁷⁸ ». Ce dernier va jusqu'à établir des liens entre la fascination et le silence à l'image de l'interruption du langage engendrée par la violence sonore et sensationnelle d'une extase passée : « Le vrai silence, l'interruption est dans notre corps, dans notre pensée, dans chaque nuit à deux ou trois reprises en dehors des rêves, dans chaque œuvre, dans notre sexe même »⁴⁷⁹. Pour retrouver le vrai silence, cet instant d'immobilité où le fasciné s'immerge dans le hors-monde, dans l'état premier, de l'infans, Quignard ne cesse de nous fait remémorer « intérieurement » d'un voyage dans l'entre-deux mondes, d'un co-itinéraire qu'il cherche à se détendre dans « l'intonation silencieuse propre à la littérature⁴⁸⁰ ». Il se prête aux détails des œuvres majeures de la littérature grecque pour faire redécouvrir l'actualité de Jadis en nous. Il conçoit le silence du Jadis, non comme une emprise du passé, mais comme le point originaire d'un « temps [qui] peut mettre le tout de la temporalité à disposition⁴⁸¹ ». Le retour au temps des mythes, à la pensée sauvage du chamane tend ainsi à impliquer le lecteur dans passage hors frontières de l'humanité à l'animalité. Cette expérience de voyage à travers un Jadis venu d'horizons lointains à portée imaginaire, même sous forme d'une pensée erratique qui conduit à rebours vers « la mystagogie originaire que la philosophie a oubliée : une initiation aux mystères du ciel, de la vie, de la nature, du rêve, du désir, du sexe, de la nuit »⁴⁸². Le jeu « antélinguistique » de mots et d'images

⁴⁷⁵ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, op. cit., p. 87.

⁴⁷⁶ *Les paradisiques, Dernier royaume IV*, op. cit., p. 213.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 170.

⁴⁷⁸ *Vie secrète, Dernier royaume VIII*, op. cit., pp. 294-295.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 296.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 288.

⁴⁸¹ *Abîmes, Dernier royaume III*, op. cit., p. 120.

⁴⁸² *Mourir de penser, Dernier royaume IX*, op. cit., p. 104.

constitue donc « une espèce d'extase sociale, ou plutôt asociale⁴⁸³ ». C'est la notion de « l'extrême désidération » que Quignard emploie dans *Vie secrète* comme l'instant où tout se désintègre. Ce qui recommence concerne le Jadis qui puisse surgir au fond de l'abîme du désordre en s'appliquant à retracer des fragments de vie d'écrivains-penseurs et d'artistes tantôt méconnus, tantôt marginalisés à cause de leur « génie incompris ». L'auteur pense souvent à la voix de Saint Augustin, aux hypothèses qu'il émettait de Carthage à Rome en passant par Milan comme manière de répondre à la problématique du temps et du monde préverbal : « C'est la référence à cette hantise d'Augustin pour le premier monde, liquide et obscur, que remémore Quignard avec le titre de *Dernier royaume* »⁴⁸⁴. Précisons toutefois : penser, traverser le territoire invisible de l'expérience pensive, voir dans le miroir du perdu une synthèse du temps, tout cela appartient à un langage qui s'interroge sur l'origine de l'activité psychique intellectuelle, sur la « reliaison » de la pensée avec une « sorte de Jadis à partir duquel la bête *fonce*⁴⁸⁵ ». L'auteur ne dissocie pas le penseur et le prédateur, en faisant de la pensée l'origine de la chasse :

Le corps du penseur est un corps de prédateur au moment de sa prédation, même en l'absence de proie visible, saisissable, dévorable. Seulement il ne bondit pas, il ne dévore pas, il ne referme pas sa mâchoire sur quelque chose. Comme le rêve voit ce qui n'est pas là, le mot prononce ce qu'il ne prend plus.⁴⁸⁶

Cette pensée plurielle constitue l'objet de la catharsis musicale. Elle véhicule une mobilité incontrôlée de « l'Image-Jadis » par le biais de laquelle « les mots flottent sur le bout de la langue »⁴⁸⁷. L'image du corps à la fois pensant et prédateur renforce l'idée d'un affrontement originaire entre le visible et l'invisible, entre l'image morte et l'image vive. Cette pensée de l'image nous invite à faire retour à la scène invisible en arrière-fond du visible et du pensable. Quignard observe que rendre par les mots l'essence de ce qui échappe à la représentation crée en quelque sorte un espace de prédation infinie et de silence sauvage faisant référence au mystère de l'origine, à la « nuit sexuelle ». Si « le premier voyage est le naître⁴⁸⁸ », le voyage sans retour du chamane, du chasseur ou du penseur est un déménagement de soi dans la Nuit rêvée, dans les jeux du silence et de la survivance de l'image du premier monde. Plus encore,

⁴⁸³ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 235.

⁴⁸⁴ Camilo Bogoya, « Augustin [Thagaste 354 – Hippone 430] », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard, op. cit.*, p. 52.

⁴⁸⁵ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 176.

⁴⁸⁶ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 71.

⁴⁸⁷ *La barque silencieuse, Dernier royaume VI, op. cit.*, p. 142.

⁴⁸⁸ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 128.

l'évocation de l'absence des traces d'une écriture musicale préhistorique et de la présence des peintures figuratives représentant les instruments de musique préhistoriques constitue un détour aussi bien psychanalytique que documentaire faisant revivre l'angoisse inséparable du plaisir chez « des hommes antifocaux, antifestifs, antisociaux⁴⁸⁹ ». L'absence de la notation musicale dans les sociétés primitives fait naître une écriture historienne mettant l'accent sur le rôle et l'évolution de la voix humaine. En effet, c'est grâce à elle que l'homme primitif s'était servi, d'une manière indirecte, du premier instrument musical imitant les sons de la nature et les cris des animaux.

Toutefois, le rapprochement entre voix narrative, écriture, chant et chasse nécessite un changement de médiums par « l'infinitisation du passé ». Pascal Quignard, en nous livrant les secrets de la notion de modernité dans ses rapports avec l'Antiquité, le Moyen Âge et la Renaissance, fait le choix de l'imprévisibilité du temps et de l'écriture :

L'infinitisation du passé dans les inventions de la préhistoire, De l'ethnologie, de la psychiatrie, de la biologie s'étendit à l'ensemble du site (la terre en ruine). En un siècle, dans toutes les sociétés de la terre ayant survécu dans leurs descendants et dans leurs langues, elles-mêmes plus ou moins synchronisées au travers des *media* par lesquels elles communiquent entre elles, le temps de la généalogie privée, le temps de l'histoire humaine, le temps de la chronologie de la nature, le temps de l'évolution de la vie, le temps de la matière, le temps de la terre, le temps des étoiles, le temps de l'univers ne forment plus qu'un seul bond. Antériorité immense qui aborda *pour la première fois depuis l'origine* l'expérience humaine interne à partir du post-diluvien.⁴⁹⁰

Au détour d'une conversation peuplée de silences, de murs troués, des choses non constituées, l'entretien de Mathias Énard avec Pascal Quignard pose la question de la naissance de ce projet démesuré du *Dernier royaume* :

La seconde règle était de me rapprocher le plus possible du principe de l'association libre : chaque chapitre devrait être imprévisible par rapport à ce qui le précédait. À force d'imprévisibilité surgirait quelque chose, peut-être pas de l'ordre de l'inconscient, mais de l'ordre de l'impréparé, du sauvage. Voilà le genre que je me suis inventé : océanique imprévisibilité !⁴⁹¹

Pour Quignard, la littérature semble possédée d'un étrange « démon » de « l'association libre » et de la reconstruction de ce qui est détruit, déconstruit, déformé, tombé dans la décadence ou dans l'oubli. C'est ce qui nous porte à croire que l'utilisation des instruments psychanalytiques

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, pp. 247-248.

⁴⁹¹ À retrouver dans l'émission *La Salle des machines* par Mathias Énard, épisode « Pascal Quignard, Stéphane Malandrin. Compositions », disponible sur France Culture : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-salle-des-machines/pascal-quignard-la-fonction-de-la-litterature-est-impossible-a-saisir-peut-etre-nen-a-t-elle-aucune>

dans le processus de l'écriture est l'objet même d'une « déprogrammation de la littérature⁴⁹² », d'une « océanique imprévisibilité » :

Il s'agit de contempler sans cesse, de plus en plus, de plus en plus bouleversée, de plus en plus bouleversante, de plus en plus érodée, de plus en plus perdue, la *Ruine surgissante* au sein de son milieu, sur sa terre, dans la nature, à la surface de ce fond inhumain et sauvage.⁴⁹³

Si par « un aide-rebrousse-chemin, par un repère, un *inoa*, un perche-oiseau » que le chasseur et le chaman peuvent retrouver « le pouvoir-revenir-dire⁴⁹⁴ », c'est par le détour du mot que l'écrivain cherche à donner à son discours l'harmonie et le rythme convenables et à faire entendre la teneur du Jadis.

b. La musique et le miroir ardent du Jadis

Musique et *Miroir du Temps* ? Nous aurions pu croire cette question digne de réflexions des philosophes antiques, sophistes et rhéteurs, flûtistes, musiciens, musicologues et expressionnistes. Pourtant, elle est plus que jamais à l'ordre du jour. Il y a dans l'art de la fugue, comme dans la « fougue » du Jadis, un silence qui fuit d'une voix à l'autre, une forme de « contrepoint » originaire né de la résonance des lieux enchantés et d'objets perdus, disparates néanmoins reproductibles qui persévéraient leur poussée en nous. C'est dans ce sens que le but de notre réflexion est de pouvoir revivre cette pulsion du Jadis qui bout au fond de l'écriture de Quignard sur la musique. Ce que nous appelons l'écho sonore des traces du temps à la fois sordides et attachantes ou la voix de l'invisible propre au Jadis n'a rien à voir avec la « musicologie » ; comme discipline servant à étudier le phénomène musical ou la pratique musicale. Ce faisant, nous mettrons en évidence les moyens utilisés par cet écrivain-musicien pour favoriser la reconstruction de tout ce qui paraît sans retour dans le temps, ce qui fait partie du hors-temps et ce qui renvoie à la prédation, à la mort, à la folie ou à l'extase. Pascal Quignard aurait-il inventé les miroirs ardents du Jadis pour enflammer les instants de transe ? Y a-t-il eu une musique préhumaine qui fait tomber le corps dans la sidération d'un temps de tout temps ? Ce chant interne du Jadis d'avant la naissance, d'avant le début des temps est-il une sorte de pulsion temporelle qui cherche à tout exalter, à enflammer notre imagination et jouir de notre délire ? Cette sortie hors de soi est-elle le salaire que doit l'homme au Jadis ? La trace

⁴⁹² Entretien de Pascal Quignard avec Marcel Gauchet et Pierre Nora, publié dans la Revue *Le Débat* au mois d'avril 1989 sous le titre : « La déprogrammation de la littérature », *op. cit.*

⁴⁹³ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 273.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 150.

sonore de la « pensée-musique » (Gilles Deleuze) peut-elle devenir une réflexion muette ou immuable ? C'est à ces questions que se propose de répondre cette lecture intermédiaire du rapport singulier d'une écriture limpide mise au service d'une quête du guet harmonieux de la musique. Nous nous intéressons également à l'impulsion initiale qui pousse l'écrivain à croire à la transmission des formes créatives à travers la capacité de s'associer à tous les médiums et de penser à l'infini. Quignard évoque avec une espèce de lyrisme déguisé qui nous fait remonter non pas jusqu'à la figure légendaire d'Orphée mais jusqu'à « un Entendre pur », jusqu'au chant séduisant du Jadis qui erre sur le corps tombant dans la transe de la musique. Entendant son chant, désireux de prêter voix à l'incertitude et l'invention inouïe des sons, Pascal Quignard, musicien lui-même, exprime une effusion de sensibilité où l'élan d'un autre langage mis silence couvrirait tout l'espace du Jadis. Il imagine et fait résonner dans le silence de l'écriture les accords d'un « Jadis pur [qui] est le monde pré-mondain où les prédateurs et les proies n'avaient pas rompu leur polarisation sauvage »⁴⁹⁵. Cette vibration du temps vertigineux engendre le fredonnement du Jadis qui ne cesse de résonner dans l'oreille de l'écrivain. Une voix étrange et apaisante qui résonne la trace mélancolique de l'origine dans le corps, le cri qui déchire l'instant. La quête de résurgence imprévisible « d'un contre-don, une nostalgie qui est préhumaine fait tourner le temps⁴⁹⁶ » explique aussi que « la musique n'est qu'une bouffée de souvenir du temps⁴⁹⁷ ». Il y a quelque chose de rayonnant, d'insignifiant et d'imprévisible liée à la musique primaire qui exhale la douce mélodie de l'irréversible dans la littérature. C'est tout ce qui rompt le réel et fonde un nouveau royaume face au langage divisant tout dans la perte. Quelque chose qui fait de nous des naufragés dans une sorte de temps océanique :

Lorsque nous passons le temps en faisant de la musique quelque chose dans le temps cesse de passer. Une joie revient sur nos visages au-delà de l'arthrose des doigts, au-delà du Dupuytren de la paume, au-delà du souffle qui défaille au fond de la gorge, au-delà du sang qui monte sur les lèvres. Une temporalité enchantée a englouti la succession.⁴⁹⁸

Souvent Pascal Quignard revient sur les parcours de ce qu'il nomme les « vrais musiciens », ceux qui quittent une part d'humanité pour rejoindre l'origine cruelle de la musique. Il évoque « le désir de Boutès de se jeter à l'eau » qui constitue le secret de la régression motrice et rythmique dans le vide, dans le Jadis ou dans le chant de la mort. Il décrit avec érudition cette

⁴⁹⁵ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 160.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁹⁷ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 255.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 254.

sommatum temporelle dans toute musique en faisant le lien entre trois figures de la mythologie grecque : Boutès l'Argonaute est pour la société antique le type même de la quête périphérique et nettement solitaire du désir d'inconnu. À la différence d'Orphée le Musicien qui n'a voulu rien entendre du chant des Sirènes et d'Ulysse qui fut le premier qui a souhaité l'entendre mais avec précaution, « seul Boutès sauta »⁴⁹⁹. Le guet harmonieux de la musique d'origine attire le corps de Boutès et crée une forme d'incorporation de la matière immortelle. Quignard voudrait trouver une sorte de subterfuge afin que Boutès puisse répondre à un désir inconnu et s'élançer vers la source sonore. Habile en échappatoires, le personnage quignardien n'a pas hésité à dire oui à la découverte de l'âme autre dans le vieil enchantement de la voix première entendue dans l'eau :

Et c'est le temps régressant d'un bond jusqu'au jadis avant l'espace. Ce bond qui meurt – plus rapide qu'un signe – définit le symptôme. Boutès n'hésite pas un instant, il ne parle pas, il ne passe pas par le langage, il se lève, court sur le pont du navire en direction de la voix qu'il est en train d'entendre, il saute. Il ne saute pas dans la voix, il saute dans la mer.⁵⁰⁰

Cette puissance sidérante de la « voix de l'autre » n'est que le vecteur de la construction de nouvelles images d'impossibilité de régression motrice et rythmique de l'origine qui se poursuit dans le temps. Dans ce sens, Tiphaine Samoyault a écrit :

Le point commun entre Boutès, ceux qui ont fait l'expérience de la chute de cheval, l'oiseau qui porte le nom de Plongeon, Caton qui meurt dans le récit qu'en donne Plutarque, et d'autres figures du saut la tête la première, est qu'ils sont animés du désir de se jeter par terre ou à l'eau. Ce sont des êtres impudents, qui n'ont pas peur, qui disent oui à la musique d'origine.⁵⁰¹

Ce point de bascule, qui est aussi un geste d'errance pour l'éternité, se détourne des sentiers battus pour répondre à l'appel de la pensée dans le corps. L'écrivain se projette dans le monde grec, pour essayer de retrouver le fond du « *di-lemme* » qui est au cœur de chaque pensée :

La grande poétesse du monde grec, Sapphô, dans le fragment LI : Je ne sais pas vers quoi courir. Deux projets sont en moi. Duo moi to noëmata. Deux en moi sont les pensées. Je suis partagée (mermerizô) c'est-à-dire je suis partagée comme en deux parties (meros) qui s'opposent. C'est ainsi que la pensée monte en elle avant qu'elle se jette du haut du cap Leucade dans la mer.⁵⁰²

La progression avec la chute du corps peut avoir un rapport avec un Jadis prénatal, avec une quête indicible de la source sonore d'un temps sans fin. Pour Pascal Quignard : « la pensée

⁴⁹⁹ Pascal Quignard, *Boutès*, op. cit., p. 14.

⁵⁰⁰ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X*, op. cit., p. 184.

⁵⁰¹ Tiphaine Samoyault, « "Il faut se souvenir que les dinosaures n'apparurent qu'en 1841", Pascal Quignard et l'histoire », *Fabula/Les colloques*, Littérature et histoire en débats, disponible sur le lien suivant : <http://www.fabula.org/colloques/document2117.php>

⁵⁰² *Mourir de penser, Dernier royaume IX*, op. cit., p. 165.

suppose la *perte* de la notion de temps⁵⁰³ ». C'est donc grâce aux déroberments et esquives que le Jadis prend le masque de l'origine, du monde intermédiaire pour faire passer le chant des mots, avec le moins de subjectivité possible dans la chambre pour soi, dans la cache intime de notre corps. Loin d'être une composition musicale, avec de notes bien structurées et harmonieuses, les spéculations de Quignard sur l'écho du langage dans l'introuvable, dans l'anxiété imprévisible est un moyen détourné de signaler par le silence de l'écriture la courbe mélodique de la source jaillissante. Ce sont aussi des airs de Jadis donnant plus de rythmes et de résonances à chaque fouille dans le site introuvable où le temps se fabrique. Chez Quignard, les objets sordides, les lieux perdus involontairement prennent un sens nouveau comme manière d'appréhender le temps à partir de l'origine en nous-même. L'auteur propose une inversion de l'ordre du temps qui revient dans l'éclatement de l'écriture et le désarçonnement du corps. Il y a dans ce noyau incommunicable du langage une vie intérieure, une autre forme de notation rassemblant musique et extase, perte et survivance. Il s'agit, en effet, de rejoindre la source zoologique, musicale par le biais du scriptural où s'improvisent des histoires et des œuvres caduques et se reflète un désir si irrésistible de franchir le seuil du perdu :

La musique est le miroir du perdu. Le langage est le Perdre en activité. L'extase est l'épreuve inconsciente de la perte elle-même. L'extase touche à sa racine ce qui est arraché. Il n'y a que des extases d'être affectés de langage car perdre connaissance c'est perdre le langage.⁵⁰⁴

Dans un monde incompris, bouleversé, hanté et déchiré par la perte irrépressible du langage, les personnages et les figures historiques et mythiques cités dans *Dernier royaume* sont toujours utilisés à contre-emploi dans des narrations engluées dans un monde absolument silencieux suspendues dans une temporalité atone. Ils cherchent à tout prix le retour à « l'intonation originiaire de la musique⁵⁰⁵ ». En imaginant le perdu, il cherche « ce silence redoublé de la langue qui fait le cœur de cette musique [la musique européenne] – [qui] est le silence de la littérature »⁵⁰⁶. Il a imaginé une ruse afin de renoncer à un ailleurs nostalgique. Dès lors, savoir répondre imprévisiblement à l'appel du Jadis et de celui qu'adresse la langue est une épreuve de l'origine. Une pulsion temporelle propre au bondissement du Jadis qui est à la limite de ce qu'on désire et de ce qu'on ignore. Elle est actuelle, errante comme un corps à corps entre le

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 208.

⁵⁰⁴ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 73.

⁵⁰⁵ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Gallimard « Folio », 2000, p. 119.

⁵⁰⁶ *L'Homme aux trois lettres, op. cit.*, p. 122.

Jadis et le Maintenant. Elle porte en elle-même la peau du « Jadis contemporain » en impliquant une métamorphose de son monde interne. Il faut maintenant revenir sur l'origine de la musique qui a été mise en question. Quignard nous convie une « randonnée extatique », un vagabondage mystique dans les lieux et les résonances de la mythologie chinoise :

Je n'ai jamais lu d'apologues de Tchouang-tseu qui ne fussent des leçons de musique.
Qu'est-ce que la musique ?
Monter et descendre le temps.
Qu'est-ce que la littérature ?
Monter et descendre le temps.
Qu'est-ce que la pensée ?
Monter et descendre le temps.⁵⁰⁷

Ce faisant, musique, littérature et pensée ont créé des instincts artificiels qui permettent au lecteur de s'interroger sur le rapport de la musique avec la source originelle. Ainsi le Jadis transforme l'image du perdu dans le langage en un voyage mystique dans le sans-limites dont l'origine de la musique dérive. La musique, loin d'être rivale de l'écriture et de la pensée, forme un nouvel espace-temps où nous avons été abandonnés, un silence rythmique de ce que nous avons perdu. Faire de la mécanique du retour dans l'inconditionné du Jadis un voyage enchanteur, à la façon « d'une œuvre ouverte où toute idée de relation hiérarchisée dans le temps et dans l'espace est abandonnée »⁵⁰⁸. Plus encore, la parole musicale, au-delà de l'ordre, de la continuité et du figement, s'émerge au fond d'une expérience temporelle, qui est comparable à la transcendance du silence étourdissant qui cherche à prendre forme au fond de notre corps. Cette expérience pensive, exaltante au moment de l'invention en refaisant des chefs-d'œuvre – d'où les révélations de Quignard sur le faux dans l'art – de transmission ou de reprise peut donc paradoxalement servir à légitimer une quête de l'original et non pas de l'origine. Cette formule trouve un écho récent chez le compositeur Jean-Christophe Marti cherchant la possibilité de « se mesurer à l'Antique » :

Mais dira-t-on qu'avant la fin du XVIII^e siècle les musiciens ne s'étaient jamais retournés sur le passé de leur art ? Il serait absurde d'affirmer cela. En particulier l'époque culminant au XVI^e siècle, que nous rappelons la Renaissance, se définit essentiellement par son rapport à l'Antiquité grecque. En musique, ce lien avec l'Antiquité concerne des théories et des tentatives si variées qu'un résumé est impossible. [...] L'idée de transmission ou de reprise peut donc paradoxalement servir à légitimer une rupture esthétique. Mais le plus souvent, la notion de répertoire signifie qu'un corpus d'œuvres emblématiques du métier se transmet aux générations successives.⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ *Les Paradisiaques, Dernier royaume IV, op. cit.*, p. 234.

⁵⁰⁸ Juliette Garrigues, « ALÉATOIRE MUSIQUE », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 16 décembre 2020. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/musique-aleatoire/>

⁵⁰⁹ « Ô le bon vieux temps ! » par Jean-Christophe Marti, dans la revue bimestrielle *TDC* (Textes et Documents pour la Classe), *Le présent du passé : références et transmissions*, n° 1118, 01 novembre 2018, p. 46.

Cette nouvelle pensée rythmique et brève plonge le musicien dans un « retour réfléchi » au passé. Ce point de retour à une tradition esthétique redessine des formes métaphoriques, à mi-chemin de l'illusion et de l'authenticité absolue. Le détour par le pastiche et l'enchâssement de multiples scènes historiques et fictives nécessite toute une connaissance sur l'évolution des images et des thèmes littéraires ainsi qu'une maîtrise de l'histoire de l'art. Pour comprendre cette œuvre « profondément révélatrice, embrassante, recueillant l'héritage d'un monde oublié d'écrits anciens qui sondent les fictions humaines tout habitées des mystères de l'origine et des métamorphoses du vivant »⁵¹⁰, le lecteur doit se référer à la langue des artistes. Plus encore, Quignard défend une absence d'emphase du rêve : il considère le temps du rêve comme une véritable leçon de musique qui nous transporte de l'origine des mots qui « flottent sur le bout de la langue »⁵¹¹ à la musique des mots, de l'art musical à la fascination animale. L'idée de dédoubler le réel par le rêve, d'inventer une scène fantasmagorique de l'écriture qui semble chercher l'accord dans l'instant présent dans un registre de « métaphores musicales détournées »⁵¹². La musique, chez Quignard, est une temporalité enchantée, sauvage, fondée sur un rapport constant à l'« excitation angoissée qui se matérialise dans la forme elle-même »⁵¹³. C'est en musicien et en peintre qu'il faut composer les rêveries indociles, à la fois lumineuses et ombrantes, perçantes aussi du Jadis. Si « le temps est une danse à plusieurs temps dont seul le premier compte »⁵¹⁴, le Jadis est une déambulation musicale nocturne, quelque peu onirique explorant l'inexprimable à l'infini. Selon Quignard, écouter Schubert, Mozart ou Chopin comme penser le chant d'Orphée, au-delà de la voix des sirènes, c'est toujours le même charme qui nous guette et nous transporte dans l'extase insaisissable « d'objets à mi-chemin des deux mondes »⁵¹⁵. Comme la sensation pure d'une scène vivante dont les mots et les sens sont perdus dans le premier royaume, la musique nous imprègne jusqu'aux silences et persiste dans la part vide, désobéissante, désirante du Jadis. D'où l'attention portée à un temps travaillé par le temps, un Jadis qui tourne le temps, une sorte de « mélodie – chatonnement premier, *cantus obscurius* de la langue maternelle encore insignifiante, présence substantielle, nourricière – pour apaiser

⁵¹⁰ Mireille Calle-Gruber, « Comme un livre Delta », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., p. 6.

⁵¹¹ *La barque silencieuse, Dernier royaume VI*, op. cit., p. 142.

⁵¹² Marcin Stawiarski, « Existe-t-il des métaphores musicales en littérature ? », dans *Métaphore et musique* [en ligne], Presses universitaires de Rennes, 2015 (généré le 16 mai 2020), disponible en ligne sur l'adresse suivante : <http://books.openedition.org/pur/51756>

⁵¹³ *Sordidissimes, Dernier royaume V*, op. cit., pp. 246-248.

⁵¹⁴ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X*, op. cit., p. 176.

⁵¹⁵ *Sordidissimes, Dernier royaume V*, op. cit., p. 101.

l'éventration du temps par le temps »⁵¹⁶. Cette pulsation temporelle, proche du rêve et de l'inconscient, est aussi une mélodie qui nous plonge dans un silence originaire. Surchargé de non-dits, de zones d'ombre et de tensions, le texte quignardien fonctionne comme une admiration détournée. Il recueille des citations ou des notes de lecture, des remarques philologiques pour impliquer une reconnaissance préalable des personnages et des faits historiques :

Le temps est le voyageur qui ne revient jamais. En Arabie Saadi surnommé l'Errant a écrit : Le temps attire la femme et l'homme sur son sein ; le musicien agrippe les cordes de sa lyre ; c'est en frappant l'homme sur la femme que le temps joue sa musique déchirante ; c'est en les blessant que le chant qu'ils élèvent attire leurs congénères du fond de l'autre monde. En Grèce Marsyas le Flûtiste est contraint de rester accroupi et nu sous les yeux de tous. Ses deux bras sont attachés dans son dos, sur le tronc de l'arbre, à un point plus élevé que ne se dresse son visage. Sa peau nue est écorchée tout entière, lentement, des sourcils aux orteils, par le Ciel musicien. Il hurle.⁵¹⁷

Sa soif de nouveauté s'ancre dans l'affirmation des formes et des types d'écriture inspirée de la musique d'autrefois, d'un Jadis qui se sépare du passé. Dans sa réflexion sur *l'inorientation du temps*, Quignard évoque que l'art, se référant à l'invisible et à l'*infans*, dérobe du langage acquis et laisse une marge à la créativité du lecteur :

Qu'est-ce que la musique ? Il y avait du « Il y avait ». Le corps y retrouve sa première oreille, sans souffle interne qui lui permettrait de se mêler à la production sonore. Le corps, retrouvant sa passivité sonore, retrouve sa passion sonore. C'est le retour à l'audition dépourvue du visible. Il y a quelque chose qui hèle qui se tient en amant de toute musique. Dès le premier cri, tempêtes, oiseaux, animaux, enfants explorent un faire-venir.⁵¹⁸

De son côté, Vladimir Jankélévitch a poussé le transport de *pathos* qu'opère la musique vers l'enchantement périlleux. Il a expliqué que la musique replonge le corps dans une sidération infinie qui adoucit la souffrance pour ouvrir à un au-delà du sens :

La musique n'est pas seulement une ruse captivante et captieuse pour subjuguier sans violence, pour capturer en captivant, elle est encore une douceur qui adoucit : douce elle-même, elle rend plus doux ceux qui l'écoutent, car en chacun de nous elle pacifie les monstres de l'instinct et apprivoise les fauves de la passion.⁵¹⁹

La musique, à ce point de vue, est un chant dionysiaque, captivant et hors mémoire, donnant forme à l'informe et faisant pressentir l'ardeur de la détresse solitaire. C'est à la voix du Jadis avant qu'elle ne devienne voix que Quignard pousse assez loin ses méditations sur la musique. Pour lui, toute musique est un retournement transgressif du temps, un revenant du temps, une

⁵¹⁶ Pascal Quignard, *La leçon de musique*, op. cit., p. 61.

⁵¹⁷ *Sur le jadis, Dernier royaume II*, op. cit., pp. 56-57.

⁵¹⁸ *Sur le jadis, Dernier royaume II*, op. cit., pp. 74-75.

⁵¹⁹ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, op. cit., pp. 13-14.

zone de mystère changeant de frontières et de rythmes. Une espèce de « Je-ne-sais-quoi » temporel, pour reprendre le titre de l'essai philosophique de Jankélévitch, qui commande toutes nos réactions. Ce « Presque-rien » métaphasique conditionné par le surgissement du Jadis est un enjeu esthétique qui participe activement à la construction du sens, c'est-à-dire de l'« Imprescriptible » ou « ce que le temps ne doit pas effacer »⁵²⁰. Au-delà encore, l'écriture sur la musique comme machine à explorer le temps occupe une place tout à fait décisive dans l'invention des séquences textuelles peuplées de l'emprunt des scènes à la fois profondes, absurdes et superficielles, tirées des rythmes propres à notre condition vitale primitive à l'irréel, qui ont doublé le réel. À vrai dire l'expressivité de l'écriture dépasse le simple regard sur la chose musicale pour atteindre l'art du temps, l'entre-deux du rêve et du Jadis pur. Ce *premium tempus*, si naturel, si perdu à la fois, nous transporte dans l'inexpressivité des images et illusions auditives dont raffole la musique. Il fait tomber le temps de la narration et de l'enchaînement chronologique pour céder le chemin à la métamorphose et à l'invisible sonore :

On lit la partition puis ça résonne à l'intérieur du corps comme les images nocturnes se projettent dans les rêves à l'arrière des yeux dont les paupières sont depuis longtemps refermées. Dans la musique, pour Némie, il n'y avait ni moi, ni corps, ni instrument. Ni même l'auteur. Ce n'est pas Purcell en personne dans les rues de Londres. Ce n'est surtout pas Bach lui-même qui revient dans les lettres de son nom qu'il a cru disposer. C'est cela : le « pur signe » résonne. Le « cela impersonnel » sort à sa source – et dans cet assourcement qui surprend Bach lui-même. En allemand Bach veut dire ruisseau. La partition chante sa partie en se fascinant. En se croyant à l'origine de la musique elle-même.⁵²¹

Cette réflexion sonore à mi-chemin entre les signes transformés en reflet, en « autre moi » de l'auteur et « l'objet invisible, asème, inexistant de la musique⁵²² » qui ne se contemple pas. Par sa convocation bouleversante et sa séduction délirante, l'écriture sur l'origine de la musique, sur la musique originaire elle-même, hypnotise celui qui l'exécute et le transporte involontairement dans « l'intervalle mort⁵²³ » où elle résonne. Loin d'être un chant spécifique de l'espèce *Homo*, la musique est une imitation du réel, des langues enseignées par les proies,

⁵²⁰ À retrouver dans l'émission *Les chemins de la philosophie* par Adèle Van Reeth, première partie : « Le temps, ce Je-ne-sais-quoi et ce Presque-rien », avec la philosophe Cynthia Fleury, sur France Culture : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/vladimir-jankelevitch-14-le-temps-ce-je-ne-sais>

⁵²¹ *Vie secrète, Dernier royaume VIII*, op. cit., p. 58.

⁵²² *La haine de la musique*, op. cit., p. 112.

⁵²³ Dans *La haine de la musique*, Pascal Quignard a écrit en se référant à un article publié en 1903 par R. Mc Dougall : « R. Mc Dougall proposa d'appeler "intervalle mort" le silence très particulier qui sépare à l'oreille humaine deux groupes rythmiques successifs. Le silence qui sépare ces groupes est une durée paradoxale qui naît à partir du « fini » et qui s'interrompt à partir du "commençant". Ce silence que l'humanité entend n'existe pas. R. Mc Dougall l'appela "mort" », *ibid.*, pp. 215-216.

de la mort figurée dans le fond absorbant de la méditation. Elle s'ouvre au silence de l'écriture ou au mugissement purement sonore du Jadis contraignant l'âme du chaman au silence :

Ce s'entendre préalable (muet) est par définition dessous le seuil sonore (est le *sub* de ce *limen*) : c'est la *sub-limitas* propre à la musique savante en regard de la musique improvisée. Les musiciens d'Orient tournent autour du Jadis plus qu'autour du signe (lettre ou note). Tournent autour du retenu, de la trace mémorisée dans le corps lors de l'apprentissage, varient et vaguent comme le chaman tourne et provoque son voyage et son rêve. Le musicien européen est un chaman qui se réveille *après* son rêve, qui rapporte son rêve. Comme Ulysse incognito qui prend la nappe, qui la met sur sa tête et qui pleure à la cour du roi des Phéaciens lorsque l'aède raconte, en sa présence, l'impossible retour de sa vie qu'a composé, pour sa vie, comme s'il était mort, le poète qui est en train de la chanter.⁵²⁴

L'écriture de Pascal Quignard fait un détour par le mythe d'Ulysse, par l'étymologie du mot « sublime » ou même par le rapport de la musique au corps. La figure mythique d'Ulysse n'incarne-t-elle pas le « retour » qui passe par la ruse, par le déguisement à l'image du chaman qui « tourne et provoque son voyage et son rêve » ? C'est ainsi que sont plongés une à une les lettres qui composent non seulement les mots de la pratique silencieuse qui remonde au guet de la chasse humaine, mais l'être-silencieux de l'écriture où loger la force du Jadis.

3. L'être-silencieux de l'écriture

Les silences éphémères des mots, d'hypothèses, de thèses, d'antithèses, de parenthèses, de définitions et de traductions dans les essais quignardiens forment un monastère intérieur. Une sorte de banquet littéraire jalonné de citations tirées des chefs-d'œuvre tombés dans l'oubli, de pensées encyclopédiques, d'anecdotes savoureuses, mais aussi de voix perdues qui s'enlisent d'un seul coup dans le silence scriptural. « Un chant silencieux dont l'expression sidère puis consume »⁵²⁵. Ce qui anime l'écriture spéculative de Quignard, c'est cet « Être » bondissant, métamorphosant, silencieux au fond du silence et de la source inconnue de l'écriture. Un être doublement silencieux, situé dans l'indicible, qui s'élanche sans repos dans un rythme d'écriture paradoxalement circulaire, répétitif, redondant, saccadé et régressif permettant d'engendrer la recherche d'une "oralité silencieuse". C'est ainsi que Pascal Quignard a écrit : « L'écriture est cet étrange *progrès* (avancée du dire dans le voir, avancée de la langue parlée dans l'objectivation d'elle-même) qui *régresse* (la lettre fait appel aux ressources plus ancienne de l'image) »⁵²⁶.

⁵²⁴ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 60.

⁵²⁵ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, p. 110.

⁵²⁶ Pascal Quignard, « Le mot littérature est d'origine encore inconnue » cité dans *Sur l'écriture. Autour d'Émile Benveniste, op. cit.*, p. 271.

a. Le Jadis rêvé au détour de l'objet littéraire

S'appuyant sur quelques réflexions de Pascal Quignard sur l'objet littéraire et ses liens avec la *mimésis*, qui se caractérise par la métaphorisation et l'emploi des procédés d'actualisation⁵²⁷, nous tentons d'aborder la refiguration de l'abîme ou la nature perdue (qui est un fragment du jadis⁵²⁸) dans l'ensemble du *Dernier royaume*. Cet intérêt pour le Jadis rêvé, à mi-chemin de l'insaisissable et de l'imprévisible, favorise le retour dans « le territoire jamais vu » en induisant des scènes oniriques qui motivent la fiction spéculative dans l'écriture. Si Quignard pense que « l'intraitable est traité dans les livres⁵²⁹ », ses créations imaginatives, ses commentaires savants faisant référence à des citations ou des notes de lectures, contiennent-ils de nouvelles voies pour « restituer » le Jadis rêvé ? L'ambition de notre réflexion sur le pouvoir persuasif du Jadis est d'explorer les traces et les représentations symboliques de ce temps de rêve que les créatures de l'imagination quignardienne l'ont rendu possible. Nous proposons ainsi d'interroger les articulations temporelles entre Jadis, rêve et survivance qui mènent aussi bien à l'acte d'écrire, l'interpellation du lecteur qu'à l'élargissement des frontières du savoir et de la fiction. À vrai dire ce n'est pas la quête d'un temps à jamais perdu qui fait surgir une « rêvée » fantasmatique dans l'espace littéraire du *Dernier royaume*. Pour Pascal Quignard, « les livres sont les signifiants de la langue qui sont absolument silencieux⁵³⁰ ». L'écriture sur l'objet littéraire devient un lieu de rencontre de lignes serpentine, de références intertextuelles et des modes disparates. Ce style d'écriture découpé, concomitant du passage de l'univers zoologique à l'humanité, habité par la chute et le déchirement, est avant tout un moyen de détournement des références, des citations, mais aussi de la figure auctoriale. Ce sont aussi les images mouvantes, projetées dans les ruines de son enfance au Havre, qui font mariage avec l'indicible, avec ce que nous ne pouvons pas le saisir dès le premier coup :

Les tortues sont des petits crocodiles trapus, bombés et minuscules. [...] C'est du *jadis à l'aoriste* qui avance à quatre pattes. Enfant j'avais une affection inlassable pour l'ensemble des animaux. Mais à l'intérieur de ce monde (plus fraternel que des frères) les têtards et les tortues étaient privilégiés. Quand traînant dans les ruines du port du Havre je me rendais à ma leçon de piano j'achetais sur la route Sainte-Adresse, juste au-dessus des bassins du port et des galets, les plus petites des tortues d'eau douce que

⁵²⁷ Catherine Fromilhague, Anne Sancier-Château, « L'actualisation dans l'énoncé littéraire » dans *Introduction à l'analyse stylistique*, op. cit., p. 33.

⁵²⁸ *Les Paradisiaques, Dernier royaume IV*, op. cit., p. 170.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 68.

⁵³⁰ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, op. cit., p. 99.

le marchand regroupait dans un bocal séparé pour les nourrir avec des bouts de ver et des raclures de viande.⁵³¹

Pour comprendre la profondeur du *Dernier royaume*, il faut retrouver la capacité de revoir une partie du mystère dans les choses sordides, dans ce qui sans limites, ce qui ne connaît pas de frontière et qui fait appel au Jadis absolu (qui ne peut être historisé⁵³²). Nous verrons, dans un premier temps, en quoi le texte quignardien, mélange de remarques suscitées par des lectures et d'allusions littéraires, s'insère dans un espace métaphorique où le sens figuré est plus important que le sens littéral. Ce qui nous amènera à étudier « le travail de la connotation⁵³³ » qui se caractérise par l'emploi des figures portant sur le sens de certains mots ou sur le sens global d'un énoncé, notamment les figures dérivatives, mais aussi d'intersection sémique. Ces figures de sens ou tropes et de pensée nous conduisent ainsi à étudier certains détournements de sens ou ce que les stylisticiens appellent le sens figuré.

De plus, nous essayons de comprendre comment l'œuvre de Pascal Quignard ne cesse de manifester un goût pour l'absolu littéraire ou de la littérature comme absolu. Nous évoquons vaille que vaille l'échange silencieux de l'écrivain avec la langue perdue, la voix interne à demi maternelle, la prédation, l'animalité sauvage et le Jadis sous l'angle spécifique du conflit entre humanité et animalité de l'homme. Si Aristote affirmait que « l'homme est le seul des animaux à posséder le *logos* », il est autant d'animaux, comme l'homme, ont de plus la pensée et l'intelligence. Pascal Quignard nous rappelle que l'intelligence d'un chien lui donne les moyens de penser un homme qui cherche à s'adapter de nouveau à son environnement. Dans le chapitre III de *Mourir de penser*, Quignard revient sur une scène tirée de l'*Odyssée* d'Homère où Ulysse, à peine revenu de son périple, est reconnu par son vieux chien Argos :

Homère a écrit, il y a 2 800 ans, dans *Odyssée* XVII, 301 : *Enoësen Odyssea eggus eonta*. Mot à mot : Il pensa « Ulysse » dans celui qui s'avavançait devant lui. La scène est bouleversante parce que aucun homme et aucune femme sur l'île d'Ithaque n'a encore reconnu Ulysse déguisé en mendiant : c'est son vieux chien, Argos, qui reconnaît cet homme tout à coup. Le premier être surpris à penser, dans l'histoire européenne, est un chien. C'est un chien qui *pense* un homme.⁵³⁴

Pascal Quignard ne cesse de chercher à la fois le temps de surgissement erratique d'Ulysse et le moment de son identification par son vieux chien Argos. Deux temps imprévisibles où la scène s'organisait autour du sens premier du verbe « noein » (qui est le verbe grec qu'on traduit

⁵³¹ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 133.

⁵³² *Ibid.*, p. 317.

⁵³³ *Introduction à l'analyse stylistique, op. cit.*, pp. 68-70.

⁵³⁴ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 17.

par penser). Cette faculté d'esprit mais aussi d'intelligence et de sagesse se résume dans la charge significative du verbe « flairer ». Car dans flairer il y a un discernement binaire : celui par l'odeur et la voix : « Au son d'une voix qui s'élève près de la porte, il lève la tête » et celui par intuition : « Or au même instant, soudain, c'est Ulysse lui-même qui ressent qu'on le reconnaît dans l'espace »⁵³⁵. Si le déguisement d'Ulysse ne trompe pas longtemps son vieux chien, la capacité de l'homme à pressentir la reconnaissance et le piège de penser à lui dans l'espace est devenu aussi bien une réaction instantanée de dérober le bruit de ses pas qu'un blocage total devant la senteur si captivante de son corps. Ce face-à-face absolument muet et immatériel confrontant un homme déguisé, maquillé de braise avec son très vieux chien qui lui « pense », au-delà du noir de bois charbonneux et de l'invisible, permet la création d'une amorce de scène d'indicible terreur. Cette scène du premier être qui *pense* un homme dans l'œuvre d'Homère est une porte placée sous le signe des plus anciens déguisements des chasseurs et de dissimulation de la proie qui consistaient à se noircir le visage et parfois le corps. Une porte qui s'est ouverte pour donner à l'animal, au Jadis jaillissant en lui, le statut de personne, mais aussi une mort possible. Ulysse est confronté au risque d'être reconnu alors que son chien qui lui *pense* dans le mendiant est confronté au risque de la mort psychique : « Il pense et il meurt ». C'est ainsi que penser c'est percevoir l'odeur de la proie, « renifler la chose neuve qui surgit dans l'air qui entoure » la voix de l'autre⁵³⁶. Voici comment Quignard a conçu un médium aussi bien olfactif que visuel. La figure paradoxale du mendiant est devenue le médium qui erre entre l'odeur du maître et son animal, entre la pensée et l'errance, entre la vie et la mort. Cette image accordée au mendiant est un médium qui transcende le visible pour atteindre cette ombre errante au-delà du masque, aux lisières de l'indicible. Seule la pensée broie l'indicible et permet de briser le seuil de l'inconnu, du hors-là. Cette pensée qui jaillit avec force de l'époque où Ulysse était roi de l'île touche le bout du silence. Ce faisant, le silence se multiplie, s'accroît, de sorte que la pensée s'engloutit dans la « chasse au réel » et « suppose la condition du sommeil mais sans le sommeil »⁵³⁷. Il faut examiner la façon dont Quignard constitue le lien entre penser et mourir. Penser c'est mourir en silence. Dans l'exemple d'Homère, le silence absorbe le penseur à l'intérieur de sa propre pensée ; il y a

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 211.

d'abord le silence du vieux chien à peine découvrant le territoire invisible du vieil homme déguisé, ensuite le double silence d'Ulysse (le silence d'Ulysse lui-même et le silence généré par l'image du mendiant devenant médium silencieux) et le silence d'une larme qui coule sur sa joue, puis le silence de du moment presque immédiat de la rencontre entre l'homme et l'animal, et enfin le silence de la mort du chien *pensant* un homme. Ceux qui pensent en silence meurent de penser en silence. L'image « symbolique » de la mort du premier chien qui *a pensé* un homme, telle que la reconstitue Quignard, permet de mettre en avant la logique de la prédation. Là, pour détourner le proverbe indien, ce n'est pas celui qui mendie en silence meurt de faim en silence. C'est celui qui cherche la contemplation meurt en premier. Dans l'analyse qu'il a établie de la mise en scène textuelle du premier être surpris à penser, Quignard écrivait : « Nous sommes provenus d'une espèce où la prédation dominait sur toute contemplation. La contemplation, en grec, se disait *theôria* »⁵³⁸. Quelque chose en effet nous dit que l'état contemplatif, comme acte de l'intellect spéculatif, offrant au penseur comme au chasseur les signes de reconnaissance de l'autre. Cet autre, pensant le penser comme aller avec retour, est doublement masqué ; aussi bien par le biais d'un bout de bois charbonneux en sorte de ne pas être identifiable que par le silence de la reconnaissance partagée qui va annoncer la mort de la bête. La pensée ne se distingue pas de la tentative de faire passer le récit non seulement de la chasse mais aussi de survie en rebroussant le chemin. Repenser le récit de la chasse et du retour en arrière est considéré, par Quignard, comme une « transe introversive »⁵³⁹. Ce chemin inoubliable, inexprimé, voire inexprimable dans celui qui pense, va aboutir à la déflation, à la dépression nerveuse, à la mort. Si « la proie s'engloutissait dans le dévorateur »⁵⁴⁰, le penseur se perd dans « une modalité temporelle qui ne dure pas et qui pourtant est beaucoup plus vaste et substantielle que l'instant »⁵⁴¹ une fois qu'il n'oublie pas le chemin inverse. Ce sont les signes de passage des bêtes poursuivies devenant les traces du mouvement de penser mais aussi de survie. Même si Quignard défend l'idée de survie auprès du groupe, il reste attaché à la « dépressurisation définitive de la noèse » (l'opération de penser) qui se vide dans l'espace⁵⁴². Ainsi le titre du chapitre XXXII de *Vie secrète*, « *On ne peut penser sans écrire ni écrire sans*

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁴¹ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 138.

⁵⁴² *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 49.

lire », nous permet de mieux comprendre le besoin qu'éprouve le penseur de tout reprendre à zéro pour remplir un vide et rejoindre la voix de quelques écrivains plus silencieux que d'autres dans des pages plus muettes encore :

Je cherche à écrire un livre où je songe en lisant. J'ai admiré de façon absolue ce que Montaigne, Rousseau, Stendhal, Bataille ont tenté. Ils mêlaient la pensée, la vie, la fiction, le savoir comme s'il s'agissait d'un seul corps. Les cinq doigts d'une main saisissaient quelque chose.⁵⁴³

L'écriture littéraire peut alors être assimilée à l'inachèvement originaire, à « l'ombre du langage »⁵⁴⁴ comme les vrais abîmes qui résonnent puissamment dans *Dernier royaume*. « Je n'ai d'amis que celles ou ceux qui s'oublient en parlant. Ils pensent à nu. C'est pourquoi la meilleure façon de penser est d'écrire »⁵⁴⁵, écrit Quignard. Il est clair que ce dernier cherche à engendrer un discours de savoir où l'écriture est perçue comme conception du désir de l'objet à conquérir. C'est à retrouver le pays natal, à libérer la pensée de toutes obligations morales, à emprunter un chemin de solitaire que nous invite l'œuvre de Quignard :

Il faut que le corps s'oublie afin de penser. [...] Être libre c'est aussi être en exil. La dépendance est de souche comme l'appartenance est prénatale. Nous sommes originairement des êtres contenus. Il faut trouver un *modus vivendi* entre appartenance et égarement. Il faut trouver une « maison » entre nationalisme et errance. Un petit angle. [...] Vivre tranquille et aussi peu *soi* et aussi *inconnu* que dans le premier monde.⁵⁴⁶

Cette « manière de vivre » au travers la pensée solitaire, de se réfugier dans la poche d'un monde « oblique » surchargé de figures d'artistes tourmentés (écrivains, musiciens, peintres, sculpteurs, rhéteurs, etc.) consiste également à prêter la voix narrative à des vies obscures, effondrées, oubliées pour atteindre une autobiographie d'autrui. Saisi par l'invention de la « biographie » comme genre littéraire, par la manière vériste dont les Romains ont reproduit leur vie privée ou même par les *Soliloques* et les *Confessions* de Saint Augustin comme dialogue avec soi-même, le style digressif de Quignard parvient à faire sonner l'histoire ancienne au présent et à multiplier les chemins de la pensée sur la vie ascétique des Grecs :

Parce que les Romains ignoraient l'institution du gynécée, parce qu'ils étaient soumis à une religion moins liturgique dont les dieux étaient avant tout les ancêtres, parce qu'ils conservaient leurs visages particuliers, après avoir pris leur empreinte dans la cire, dans une petite armoire privée, à l'intérieur de leur maison, dans l'atrium, au contraire des Grecs, avant les Chrétiens, ils se passionnèrent pour toutes les possibilités de représentations véristes de la vie privée : bustes, peintures, collections d'antiquaires, *apomnèmonemata* devenus *commentarii*, anecdotes détachées, listes de ragots sur les manies indécentes et sexuelles. Ragots, tel est le nom des sangliers qui fouillent l'ordure. La biographie au

⁵⁴³ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 298.

⁵⁴⁴ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 127.

⁵⁴⁵ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 251.

⁵⁴⁶ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, pp. 211-212.

même titre que le roman dérivèrent à Rome du rite des saturnae elles-mêmes liées au « ludibrium » c'est-à-dire aux pots pourris sarcastiques des funérailles. La biographie n'est nullement apparentée dans son origine européenne à la chronologie du voyage des vivants ou des héros sur la terre ou sur la mer. La biographie est liée à l'empreinte réaliste chez les Romains qui commencent leur deuil en reportant les traits des cadavres dans la cire des abeilles. C'est une imago d'ancêtre avec ses verrues et ses expressions familières, ou grossières, ou sordides, qui est faite autant pour toucher que pour rire.⁵⁴⁷

Mais cette même écriture changeant de voix et de temporalité parodie la volonté de trouver un fil conducteur entre les parcours de vies, mimant les jeux de miroir des contes et récits fantastiques. Toutes ces questions nous conduisent à nous interroger sur l'importance des détours, des dérives et de l'inorientable marquant non seulement l'alternance entre perdu et retrouvé mais celle entre dit et non-dit, entre forme et informe, fini et infini. L'écriture intertextuelle de Pascal Quignard ne cesse de relier avec quelque chose d'inimaginable qui provient de nos hallucinations, de nos paradoxes, de nos désirs mais aussi du monde sauvage, pré-mondain des contes, des fragments, des haïku et des koan, ou même des portraits, des scènes de films anciens, des gravures et des images figuratives :

Il y a quelque chose d'inoxidable dans les contes qui soudain m'attire de plus en plus. Quelque chose qui fait abandonner le roman pour revenir à quelque chose de plus ancien de moins humain, de plus onirique, de plus naturel, de plus brusque dans la bouche, de plus spontané dans l'âme, de plus passionnant. Quelque chose d'invieillissable, d'inorientable, de pulsatif, de saccadé, de bref, d'imagé, de résumé, de noir, de dense, de jaillissant, de nourrissant aussi, d'énigmatique.⁵⁴⁸

Ainsi, le jeu avec le « je », l'interférence du corps du livre et celui de l'écrivain constituent un nouveau détour autofictionnel portant sur les moments de la genèse de l'œuvre. L'ancrage de la spéculation comme jeu sur la richesse de l'indirect confère à l'écriture de Quignard une dynamique du Jadis rêvé qui se manifeste comme l'horizon de l'être. Cette écriture fait un détour par ce mode originaire du Jadis qui se fonde sur « une pensée [...] plus ancienne et plus fascinante que toute autre construction mentale »⁵⁴⁹. Un temps panchronique, réversible, presque mythique que le lecteur-créditeur ressent, que le critique travaille et qu'actualise le texte dans son champ fictionnel. C'est pourquoi Quignard nous rappelle souvent que la conception première du livre peut devenir un objet de pensée, d'imagination et de fiction, même avant l'écriture. Partir en livre serait alors une manipulation de l'objet littéraire favorisant l'accès à un espace de solitude, voire à l'« expérience intérieure⁵⁵⁰ » de l'écrivain et de sa vision solitaire

⁵⁴⁷ Mourir de penser, *Dernier royaume IX*, op. cit., pp. 115-116.

⁵⁴⁸ *Abîmes*, *Dernier royaume III*, op. cit., p. 216.

⁵⁴⁹ *Vie secrète*, *Dernier royaume VIII*, op. cit., p. 371.

⁵⁵⁰ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, *Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Galilée, coll. « Les Singuliers / Littérature », 2006, p. 9.

du monde. En effet, c'est grâce à la rencontre de Pascal Quignard avec Chantal Lapeyre-Desmaison autour de la figure du solitaire que nous interrogerons les propriétés et les manifestations d'une solitude ternaire ; celle de l'écrivain, des personnages et une autre d'ordre esthétique appelée « solitude de l'œuvre⁵⁵¹ ». Pascal Quignard qui préfère être seul, nous fait entrer dans le royaume d'ailleurs, l'autre pôle asocial, dans le silence, à l'intérieur du temps, dans le vide :

J'aimais mieux une vie inconfortable, indépendante, compliquée, discrète. Je me dérobaux distinctions, aux invitations gratuites au concert, au théâtre, à l'opéra, au cinéma, aux fonctions, aux honneurs pour éviter les charges qu'ils entraînent et qui dévorent les heures, aux obligations où ils ficellent les fins de semaine et les soirées dans le grand *do ut des* social (le grand donnant donnant religieux).⁵⁵²

Mais il existe bien un exercice solitaire de la lecture auquel nous aurons à revenir dans la troisième partie de notre travail consacrée à la lecture comme détour transesthétique :

L'œuvre de Pascal Quignard est habitée de ce vertige de solitude, de ce goût pour des moments qui semblent excepter le temps. Il se retire : c'est peut-être revenir à soi et, dans un geste de maîtrise superbe, rejeter tout autre aux lisières du jardin où s'abîme le solitaire, dans la joie de ces retrouvailles. Mais, l'œuvre en même temps qu'elle proclame cette solitude, l'interroge et la met en question.⁵⁵³

Par ailleurs, cette étape de création littéraire invite une seconde main, celle du lecteur (ou de l'écrivain lui-même) à manipuler un objet concret (le manuscrit) en feuilletant les pages. En effet, le retour aux origines de la culture dans l'ensemble du *Dernier royaume* à travers l'image du « premier royaume perdu »⁵⁵⁴ va permettre d'interroger l'évolution de l'être humain et son impact sur l'imagination de la pensée moderne, notamment celle de Bataille, Lacan, Claude Lévi-Strauss et de l'ethnologue de la préhistoire André Leroi-Gourhan. Par cette réflexion savante sur la dimension narrative de l'image d'« un Jadis plus ancien que le passé », Quignard prépare un bouleversement des codes génériques et esthétiques et inscrit obliquement en texte la fusion entre forme littéraire et rapport avec l'histoire. Nous n'ignorons pas que Pascal Quignard tisse des liens étroits entre l'écriture et la spéculation, mais, même sur ce point, l'écrivain lui-même note :

Je désirais trouver un moyen de diminuer l'obéissance à un genre mais surtout à une direction (à une direction de pensée, à une direction de conscience). Je souhaitais renoncer à la soumission aux vœux de la communauté familiale, puis linguistique, puis sociale.⁵⁵⁵

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁵² *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, pp. 235-236.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 277.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 271.

Cet écrivain qui se définit lui-même comme un *littéraire*⁵⁵⁶, cherche à inventer son propre espace utopique pour réanimer des figures, « toucher ce qui n'a pas de formes » et dessiner des images qui étaient disparues. Nous voyons alors la thèse de Quignard s'étoffer et se préciser : c'est la réflexion sur le langage comme « défaillance » fondée sur une écriture en travail :

J'aurai passé ma vie à chercher des mots qui me faisaient défaut. Qu'est-ce qu'un littéraire ? Celui pour qui les mots défont, bondissent, fuient, perdent sens. Ils tremblent toujours un peu sous la forme étrange qu'ils finissent pourtant par habiter. Ils ne disent ni ne cachent : ils font signe sans repos.⁵⁵⁷

Ce projet d'écriture ne pourrait pas réussir parce que l'écrivain lui-même est sous l'emprise d'un idéal poétique, au moment où il cherche à penser la part à la fois « cachée » et fascinante de l'image manquante et des mots qui défont. C'est ainsi qu'il considère l'objet littéraire comme un immense corps dont la main est la lettre. Le choix de la métonymie (l'écrivain exprime la main par rapport aux cinq doigts) n'est pas gratuit car il peut laisser croire à un travail de construction, d'unité et de linéarité. Mais, au-delà de leur caractère pluridisciplinaire, les volumes du *Dernier royaume* deviennent des formes d'esquisses, de répétitions, de duplications, de copies et de néologismes auxquelles les images s'adjoignent pour mettre en cause la notion de liaison et de droiture dans la littérature. L'étude de Jean Palacio illustre le pouvoir d'enfermement qu'exerce la répétition ou la copie sur l'écrivain :

Ce sont là, en fait, deux variantes du même phénomène : la réitération ou reduplication substituée à la nouveauté. Répéter ou lieu d'innover. Redire au lieu de dire, donc réduire le nombre des mots, raréfier les mots puisqu'on emploie toujours les mêmes.⁵⁵⁸

Cette vision de la reprise dans la littérature comme un monde clos n'est que l'incarnation d'un espace homogène, d'« un bavard impénitent, multipliant les paroles pour mieux invoquer le silence⁵⁵⁹ ». Selon Jean Palacio, l'auteur se sert de la création littéraire comme tremplin ou refus de s'engager dans une pensée matérialiste pour favoriser un retour à la méthode critique, à un « esprit intemporel et impersonnel⁵⁶⁰ ». Même si Pascal Quignard a pu dire que son objectif est d'écrire un livre où il cherche à mêler « la pensée, la vie, la fiction, le savoir comme s'il s'agissait d'un seul corps », il refuse aussi bien la facilité d'un discours littéraire passe-partout,

⁵⁵⁶ Pascal Quignard, « Le mot littérature est d'origine encore inconnue » cité dans *Sur l'écriture. Autour d'Émile Benveniste*, op. cit., p. 267 : « Je ne suis pas un homme de savoir, je ne suis pas un historien, je ne suis pas un linguiste, je suis un *littéraire* ». Nous retrouvons ce type de réflexion sur le concept « littéraire » dans de multiples textes de Quignard, à savoir *La barque silencieuse*.

⁵⁵⁷ *La barque silencieuse, Dernier royaume II*, op. cit., p. 7.

⁵⁵⁸ Jean de Palacio, *Le silence du texte, Poétique de la Décadence*, op. cit., p. 23.

⁵⁵⁹ Bruno Blanckeman, « Lecteur (Le) », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., p. 323.

⁵⁶⁰ Gérard Genette, *Figure I*, op. cit., p. 125.

au profit de la méditation. Il ne livre pas à une théorie du temps, mais réfléchit sur ce « temps qui va deux temps », sur la mouvance du Jadis :

Le jadis se dérobe comme la seconde dans la seconde. Il fuit. Il fonde le temps dans sa fugitivité. Il engendre l'oubli à partir de cette fugitivité qu'il invente comme son nouvel avatar. Dans le temps le Jadis est le Cerf.⁵⁶¹

Une sorte de rêve à haute voix où « on ne partage plus qu'avec soi-même la vue qu'on a gagnée. On est seul devant l'objet invisible auquel on songe »⁵⁶². Quignard cherche à comprendre l'objet littéraire perdu qui laisse un « champ » libre propre au fond purement imprévisible du Jadis :

Litterarum amor, amour des lettres où le corps s'oublie (facit neglegentem coporis). [...] Le littéraire dans son oisiveté étrange s'absorbe dans quelque chose d'infini. Il s'engendre lui-même dans une étrange liberté. Il invente son nom progressivement. Il devient le chiffre de sa propre origine. Jacques Lacan disait : la psychanalyse à la fin ne peut pas espérer beaucoup plus que la « jouissance d'écrire ». Lacan parle de Marguerite Duras. Il parle de sainte Thérèse d'Avila. Il parle des « noces taciturnes de la vie vide avec l'objet indescriptible ».⁵⁶³

Ainsi Pascal Quignard s'efforce de clarifier la parenté des gestes littéraire et psychanalytique, telle qu'elle est suggérée dans l'exemple suivant :

Il appartient à la structure du langage d'être son propre tiers. L'écrivain comme le penseur savent qui est en eux le vrai narrateur : la formulation. Voilà ce que je fais : le travail du langage pesant, pensant, penchant, dépensant lui-même.⁵⁶⁴

Il est en effet remarquable que l'image de l'écrivain-penseur telle que Quignard la représente, fait l'objet d'une réflexion contemporaine sur l'écriture comme un véritable opérateur non seulement du langage mais aussi de pensée. Il semble alors que l'univers des lettres, le plaisir et la « jouissance d'écrire », de formuler, reformuler et de penser sont devenus un endroit où l'écrivain retisse le lien au réel par les figures du silence et du non-dit. Ces temps de voyage livresque, presque éternel sont parfois des inventions tirées de l'imagination de l'écrivain qui cherche à élaborer « le monde de la solitude que requièrent la lecture des livres ou l'audition de la musique⁵⁶⁵ ». D'un côté, nous pourrions donner au non-dit la même signification du silence comme détour de pensée, que ce soit par le biais du corps du penseur (tout ce qui est lié au gestuel, aux esquisses de l'écrivain...) et le corps du texte (les blancs typographiques, les ellipses, les tropes...) ou du langage structurant les relations entre écriture et image. De l'autre

⁵⁶¹ *Les Paradisiaques, Dernier royaume IV, op. cit.*, p. 214.

⁵⁶² *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 219.

⁵⁶³ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, p. 72.

⁵⁶⁴ *Les Ombres errantes, Dernier royaume I, op. cit.*, p. 18.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 67.

côté, nous devons prendre en considération la définition du non-dit, proposée par Freud dans ses écrits sur le problème des relations entre langage et inconscient, et repris dans la conception lacanienne du primat du signifiant, comme « un art de deviner ce qui n'est point »⁵⁶⁶. Pascal Quignard retrace les schémas de représentation des mots et des choses par la combinaison de deux notions utilisées de façon souvent indifférente : « mourir » et « penser ». Il n'est pas si clair de déterminer si l'auteur pense, en termes stylistiques, à un référent ou un signifié. Mais dans l'une de ses présentations de son ouvrage *Mourir de penser*, il considère l'art de penser comme une mise à distance de soi, détachement, sentiments de liberté d'écrire, d'affirmer et de mettre en doute qui poussent dans le temps. L'écrivain ou le « littéraire » au sens large du terme est considéré comme un anti-penseur qui cherche à méditer dans le langage, sur le langage et autour du langage :

Même le souvenir du rêve (de l'imagination involontaire, animale, prélinguistique) fuit le langage. Sa narration d'images s'efface de la conscience à cause du langage. Elle se dissout dans le langage qui la divise. La conscience n'est que l'écho de la langue apprise longtemps après la naissance. Cet apprentissage difficile fait émerger un Avant dans le langage pour presque aussitôt s'évanouir. Il n'ouvre la porte que pour la refermer.⁵⁶⁷

En partageant avec ses lecteurs sa méthode de pensée, il nous donne une nouvelle définition du « désœuvrement » de l'écriture ou de l'absence de l'œuvre à travers ce que lui-même appelle « le travail du langage [...] dépensant lui-même ». En d'autres termes, la pensée est attelée à une voix permettant d'écouter le silence à l'intérieur du langage, comme si le monde du savoir et celui des romans appartiennent à la rive « du silence tiède et de la pénombre oisive où vague et surexcite soudain la pensée »⁵⁶⁸. Mais si la plupart des personnages quignardiens sont sous la menace de la taciturnité vocale, cela veut dire que le silence de l'écrit est la seule façon de parler en se taisant. À l'occasion des Correspondances de Manosque en 2014, une rencontre a été organisée avec Quignard autour de son ouvrage *Mourir de penser* où il a déclaré que :

La littérature, le mot même de littérature, les Lettres sont quelque chose qui est appuisée dans la correspondance dans l'Antiquité. Mais la littérature commence quand la lettre devient totalement imaginaire. Et même [il] pense que la littérature est une lettre qui n'a plus de destinataire.⁵⁶⁹

⁵⁶⁶ Voir la première partie de l'article de Philippe Cabestan, « "L'inconscient est structuré comme un langage" », *Alter* [En ligne], 19 | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2020, consulté le 22 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/alter/1347> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/alter.1347>

⁵⁶⁷ *Les Paradisiaques, Dernier royaume IV*, op. cit., pp. 213-214.

⁵⁶⁸ *Les Ombres errantes, Dernier royaume I*, op. cit., p. 67.

⁵⁶⁹ <https://www.mollat.com/videos/pascal-quignard-mourir-de-penser>, publié le 23/10/2014.

Pascal Quignard rejoint la pensée d'Émile Benveniste, en particulier ses *Dernières leçons* au Collège de France (1968-1969), sur la différence entre les signes de l'écriture et celles de la langue. Grâce à la démonstration de Benveniste, le regard de Quignard découvre que « l'écriture est un autre système sémiotique que la langue » et que « les signes de l'écriture ne sont pas affiliés aux signes de la langue »⁵⁷⁰. C'est là, nous semble-t-il, qu'il faut souligner l'originalité de Benveniste dans la distinction entre *désigner/signifier* pour mettre en lumière ce travail sur l'écriture comme un système sémiologique qui dépasse la « translittération phonique de la phrase » pour un transfert, un transport voire une « projection » et dans l'espace et dans le temps. Pascal Quignard, en s'inspirant directement de ces derniers cours du linguiste, met en jeu « l'image aoriste » qui est à la fois sans langage, sans limite et sans fin tout comme « l'origine inconnue du mot littérature⁵⁷¹ ». En ce sens, la littérature ou « la chose des lettres » devient indirectement une porte ouverte à un au-delà du passé qui favorise l'accès au royaume infini du Jadis :

La littérature fonctionne par ricochet dans les âges. Car c'est toujours dans « l'autre saison » que les plus beaux fruits mûrissent. Non pas l'arrière-saison qui viendrait comme une sorte de décadence au terme de chaque époque historique : il s'agit de l'avant-saison que chaque monde naissant ou renaissant suppose et réanime. Insaisissable antériorité dont chacun, à chaque naissance, émerge.⁵⁷²

Pascal Quignard fait rebondir, par contrecoup, le plus de fois la littérature à la surface du temps tout en utilisant les moyens de s'offrir une déambulation dans « l'autre saison ». Mais l'emporte alors l'idée que l'invention de l'écriture permet à l'homme de contribuer à façonner « l'avant-saison » et de créer une description désignant les signes par lesquels la lettre a cessé d'être figurative. Il poursuit ainsi la réflexion d'Émile Benveniste pour qui l'invisibilité est fondatrice de l'objet littéraire, surtout quand « la lettre devint, à son tour, le moyen de descendre dans le temps, jusqu'au fond du monde invisible⁵⁷³ ». C'est précisément pourquoi « la page écrite ne transcrit pas la phrase mais chacune des images qui sont alignées rend visible, à la suite d'un long apprentissage, l'invisible qu'elles amarrent⁵⁷⁴ ».

⁵⁷⁰ *Ibid.*, pp. 278-279.

⁵⁷¹ Pascal Quignard, « Le mot littérature "est d'origine encore inconnue" » dans *Sur l'écriture. Autour d'Émile Benveniste, op. cit.*, p. 267.

⁵⁷² *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, p. 160-161.

⁵⁷³ « Le mot littérature "est d'origine encore inconnue" » dans *Sur l'écriture. Autour d'Émile Benveniste, op. cit.*, p. 275.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 279.

Penser le silence scriptural avec Pascal Quignard est à la fois une ouverture et une connivence. Pour lui, l'essence de l'écriture est une quête fondatrice de l'origine des mots permettant de dépoussiérer l'image du passé. Or, ce n'est ni une quête nostalgique d'un passé introuvable, ni une transcription phonique d'une voix perdue : c'est une matière en soi, un travail d'un littéraire qui « cherche quelque chose dont la non-reconnaissance est peut-être le signe⁵⁷⁵ ». De ce fait, Quignard interroge la question du désœuvrement dans l'écriture qui engendre une théorie de la réception littéraire. Il s'agit aussi d'une réécriture, celle que le lecteur « créateur-coopératif » peut faire en s'interrogeant sur les pratiques de l'écriture et de la lecture. Étudier la création littéraire dans *Dernier royaume*, c'est l'occasion de se demander si lire et écrire n'étaient qu'un même geste, qu'un seul produit d'une quête sans trêve pour assouvir la soif de liberté et d'imaginaire : « Écrire comme lire cherchent et c'est tout »⁵⁷⁶. Dans le chapitre XLVI de *Sur le jadis*, intitulé « Sur le mot grec aorista », qui fait retour au début du II^e siècle, à Alexandrie, Pascal Quignard nous rappelle ce temps de la conjugaison grecque qui situe l'action à un moment indéterminé du passé, en liberté. Il avoue même être fasciné par ce temps grammatical du perdu, « l'aoriste », lié à l'origine invisible du Jadis⁵⁷⁷. Toutefois, la quête du silence, par l'intermédiaire de l'image manquante, nous mène à une autre entrée possible pour cerner les rapports entre l'acte du désœuvrement et la difficulté de mieux dire le pouvoir des images, la manière dont elles s'ancrent dans la mise au silence du langage et exigent le contact dans l'*imago* archaïque. Dans son étude de l'œuvre de Beckett, Vincent Jouve considère « la quête du silence comme projet littéraire », comme un mode de l'écriture moderne :

Faire de la quête du silence un projet littéraire peut paraître à bon droit paradoxal. Le désir de ne plus signifier, de se libérer du tumulte des mots, se présente pourtant, à bien des égards, comme une obsession de la modernité.⁵⁷⁸

Si l'idée de l'indicible dans la figuration du Jadis qui motive cette quête du silence devient une figure du détour, la pensée de l'image – qui passe par l'impossibilité de dire – ne cherche pas à reprendre parodiquement les formes les plus anciennes et les plus largement répandues, au sens où le discours sur l'œuvre littéraire sert d'arrière-plan stylisé. Pour Quignard, l'objectif du romancier ou de l'écrivain d'une façon générale est de faire surgir des scènes à partir de

⁵⁷⁵ *Les paradisiaques, Dernier royaume IV, op. cit.*, p. 54.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁷⁷ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, pp. 136-140.

⁵⁷⁸ *Limites du langage : indicible ou silence*, articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, L'Harmattan, 2002, p. 283.

l'origine en nous-mêmes. Rapporter l'œuvre à l'indicible est implicitement donner réalité au Jadis à travers une hétérogénéité des mots et de la pensée. Et c'est à partir d'un système de découpage et de collage des séquences que le romancier constitue le statut filmique de l'image qui renvoie à l'objet hors d'usage, maudit, perdu. Cette écriture de biais peut être aussi un travail de montage de mythes et de légendes à travers laquelle l'écrivain cherche à créer son propre espace poétique, voire musical.

b. Vers une poétique de la décadence

L'« alchimie » du style d'écriture quignardien, réglant et autorisant l'analogie entre présence et absence de la voix silencieuse du texte, n'est qu'une voie détournée qui s'élance dans la fragmentation vertigineuse du monde, dans la quête des objets sordides, poussiéreux et abandonnés comme signes graphiques du perdu. Ce clin d'œil au accès au texte par une voix métamorphosante, par une pensée préoriginale, voire préarchaïque, par un certain degré de spéculation mettant en œuvre l'oral et l'écrit, renvoie souvent à des vides dans le langage et dans la fiction. C'est ainsi que « la lecture silencieuse du texte est un pis-aller, elle qui, pour aller vite, par un souci que l'on peut dire utilitaire, prive le texte de la voix qui le fait entendre »⁵⁷⁹. Toutefois, la capacité de toucher, de manière oblique, à l'extrémité de l'extension de la voix du Jadis dans le présent, d'approcher de ce qui n'est pas de l'ordre du passé mais qui jaillit sous forme de mélodie assombrie, des voix de l'irrémissible qui visite, de retours du sans retour, libère le texte de Quignard des modalités de repérage temporel. Dans *Dernier royaume*, même le silence qui pénètre à l'intérieur de la voix narrative, mais aussi au fond de l'éthos discursif est vidé de sa capacité d'absorber et de faire figer le langage. Ce silence bouleversant de l'écriture fait partie du monde invisible, de la nuit primitive qui est irréversiblement à l'endroit pour absorber tout ce qui est anachronique dans le temps :

Écrire un livre (méditer une signifiante, s'immerger dans un vouloir dire à la fois très insaisissable et très substantiel) est très différent de fixer un message, de retenir un ordre, de le relayer, de le traduire ou de le transmettre, de désigner un objet, de nommer quelqu'un, de le faire venir jusqu'à soi. Écrire, à la différence de parler, s'arrête en silence sur la langue que la psyché emploie par coutume. Alors l'âme cherche quelque chose d'autre qu'elle dans le monde invisible, interne, silencieux, fermentant, où elle se recèle, se cache, s'individualise, se thésaurise.⁵⁸⁰

⁵⁷⁹ Voir le témoignage de Michel Zink sur le site *La Voix d'un texte* : <http://lavoixduntexte.fr/>

⁵⁸⁰ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, p. 77.

Mais pourquoi écrire en introduisant en littérature des vestiges de réalité, en fusionnant essai et fiction, espace « textuel » et espace « fictif » ? Il serait intéressant de s'interroger sur les tours et détours dans les réflexions de Quignard sur la relation intime du Jadis introuvable et de l'origine, sur la frontière floue ou la frontière comme « flou » d'un discours anti-nostalgique animé par un passage inlocalisable, illimité au royaume invisible. Chez Quignard, la lettre ou l'écriture littéraire, à la différence de la langue parlée, est une correspondance perdue avec plus personne. Et c'est pourquoi les traces d'un premier cri, d'« une prise entre les deux mondes possibles (entre le premier monde et le dernier royaume)⁵⁸¹ », transcendent l'instant immédiat de l'écriture pour devenir totalement imaginaires. D'une façon presque noétique, l'écriture de Quignard paraît être non seulement le miroir d'une pensée partielle, asociale mais aussi la marque d'aséité de l'objet littéraire, d'absence d'unité et d'expansion de l'imaginaire dans la lettre :

Toute pensée n'est jamais toute la pensée. [...] La pensée est partielle, partielle, toujours en différenciation sexuelle, en différend générique, en divergence générationnelle, en conflit social, en opposition linguistique. Chaque pensée n'est au mieux que l'une de deux pensées possibles. [...] Cette fissuration, cette coupure, ce trait, cette marque littérale dénuée de sens, cette lettre pré-littéraire, ce sexe est un : un « un » qui n'est jamais le même sur chacun. Tel est le cœur toujours imaginaire de la lettre. Cette lettre ne figure ni sur le corps de l'homme ni sur celui de la femme puisqu'elle fait signe à ce qui de l'un n'est pas sur l'autre et à ce qui de l'autre n'est pas sur celle qui reproduit le même et le non même à partir de son sexe unique.⁵⁸²

Ce faisant, Pascal Quignard ne dissocie pas le littéraire de cet être « sans unité » qui pense pour soi-même et par soi-même. Chaque lettre est, de ce fait, un autre soi-même différent, plus sauvage qui donne à l'être pensif la possibilité de faire revivre des êtres absolument méconnus, des images prénatales et des lettres pré-littéraires. Cette défense de l'oublié, d'un langage alliant signifiant et signifié, monde et arrière-monde, présent et absent ou d'un moi impersonnel revenant sous forme de « pensée du dehors⁵⁸³ », de mots caducs ou de néologismes est aussi une défense d'un « Presque-rien », d'un Jadis jamais attrapable, atemporel mais assourcé à l'origine. Selon Quignard, la lettre comme forme de correspondance inépuisable avec l'autre, avec son origine inconnue « rendue visible » fonde, de façon inexplicable, une pensée individuelle, « dissonante, antimythique, antisémantique, désunifiante, déchirante⁵⁸⁴ ». Un art

⁵⁸¹ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, p. 92.

⁵⁸² *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, pp. 196-197.

⁵⁸³ Voir à ce sujet : Roux Sylvain, « Georges Bataille et la question de l'impersonnel. Une expérience néoplatonicienne ? », dans *Archives de Philosophie*, 2013/3 (Tome 76), pp. 407-423. URL : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2013-3-page-407.htm>

⁵⁸⁴ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 196.

épistolaire qui fait corps avec l'irréversible, l'innommable, avec un dire qui nous traverse et laisse du reste à l'intérieur de notre langage. Dans un chapitre consacré à la fresque « Adam et Ève chassés de l'Éden » – réalisée par Masaccio à l'entrée de la chapelle Brancacci dans l'église Santa Maria del Carmine à Florence –, Pascal Quignard a mis en lumière la symbolique du pied gauche, ou ce qu'il appelle « le pied négatif », du premier homme nu qui quitte l'Éden pour se diriger vers la terre sauvage, réelle, imprévisible ainsi que son regard taboué⁵⁸⁵. À travers ces images du « coït édénique, du péché originel lui-même appartient à l'Éden » de l'entre-deux monde, de cette vie à deux temps, à double voie, à tour de phrase, qui est aussi cet effet d'annulation de toutes les distances et de toutes médiations que requiert le contact de l'écrivain avec la page qu'il écrit, Quignard a fait le lien entre la figure de l'écrivain et celle du chaman :

Un écrivain est un homme qui n'arrête pas de vouloir se défaire de l'obscurité, qui n'arrive jamais à sortir tout à fait de l'obscurité, comme un chaman est un homme qui sort de sa grotte ainsi que le raconte le conte biblique qui concerne saint Élias. On plisse les yeux à force de ne rien voir. C'est cela. Les yeux aveuglés, pressés, vidés de leur vision, désidérant le sidérant mieux que ne serait capable de le faire par elle-même la vision. [...] Aventure de chacun d'entre nous dans tous les cas toujours déjà commencée à l'instant même où ceux qui nous ont faits nous font croire que nous commençons. À force d'être répété, c'est peut-être le passé lui-même qui nous rejette dans le jour.⁵⁸⁶

Toutefois, l'acte d'écrire ne consiste pas à noter le mal, ni à bénir mais plutôt à envisager un récit de neutralité dans une double perspective de perte et de dénouement imprévu. L'écriture, en elle-même, comme mise en question de l'appartenance à une seule voie, est devenue l'image d'une trace auctoriale dépourvue de sens, le lieu d'une expression autre, d'une temporalité qui s'invente continuellement pour signaler en silence la disparition des objets dans le langage. Cette voix auctoriale articulée par un système de retours créateurs d'un « nouveau royaume » scriptural interroge les sources du prénatal et de l'*in-fans* qu'assemblent le langage :

Écrire fonde un nouveau royaume face à cette tyrannie, cette audience, cette obaudientia, cette obéissance involontaire cardiaque, fœtale, puis respiratoire, impulsive, infantile, puis enfantine, égosillante, puis linguistique, filiale, sociale, qui est celle de l'ouïe par rapport à la langue du groupe maternel. Dans l'écriture la langue s'autosémiotise. À la fois le contenu s'éloigne et le sujet se défait. Toute adresse s'y décompose. Celui qui se saisit du langage dans sa mise au silence et dans son objectivation lettrée cesse d'ouvrir l'action du dialogue où l'autre se fait soi et où soi se fait autre.⁵⁸⁷

Pascal Quignard se place sur une ligne de crête très difficile à tenir, dont nous mesurons l'étroitesse en comparant sa position à la fois à la langue du groupe maternel et symétriquement,

⁵⁸⁵ Voir chapitre XL, « Sur le pied négatif », dans *Vie secrète, Dernier royaume VIII*, op. cit., de la page 362 à la page 375.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, pp. 374-375.

⁵⁸⁷ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X*, op. cit., p. 77.

à la voix silencieuse qui précède la voix muette que l'écriture a permise. Son écriture tantôt historienne, tantôt anti-historienne, dérive aussi d'un silence qui « s'oppose avant tout à la parole⁵⁸⁸ ». Autant dire qu'écrire « déchire la compulsion de répétition du passé dans l'âme⁵⁸⁹ ». Mais écrire depuis un médium invisible, un dialogue interhumain et inter-époque, c'est faire venir un peu de lumière vitalisante à la langue parlée qui se décontextualise et s'autosémiotise au moment de l'écriture :

Écrire est cet étrange processus par lequel la masse continue de la langue, une fois rompue dans le silence, s'émiette sous forme de petits signes non liés et dont la provenance se découvre extraordinairement contingente au cours de l'histoire qui précède la naissance. Cet alphabet est déjà une ruine. Par cette mutation chaque « sens » se décontextualise. Tout signal devenant signe perd son injonction tout en perdant le son dans le silence. Tout signe se décompose alors et devient littera morte, non coercitive, interprétable, transférable, transférentielle, transportable, ludique.⁵⁹⁰

Certes, se joue ici une pensée à la fois préhistorique et postmoderne caractérisée par la quête d'une langue naturelle tout enrobée de voile mutique, d'un Jadis comme source qui affleure la surface de tout. Nous comprenons, à partir des mémoires de l'écrivain traînant dans les ruines du port du Havre, qu'il s'agit avant tout de garder en mémoire le chemin du retour pour assurer l'errance à la voix pré-humaine, pré-musicale, pré-linguistique. En ce sens, Dolorès Lyotard revient sur cette « orée temporelle » qui traverse l'œuvre de Pascal Quignard, racle son rythme et son timbre :

- Ressassant d'abord, la lettre de Pascal Quignard. Antée à l'effet de rémanence sonore qui l'inspire, qu'elle hèle et pavillonne à longueur de pages, sous la frappe mnésique et vibratoire de l'origine dont elle tympanise le répons, dont elle récite le deuil impossible. Papillon ébloui par l'ombre rayonnante du « Jadis » qui l'éclaire, l'incendie. [...] La littérature puise à la source, qu'il dit « limpide et claire », qu'il dit continûment « jaillissante », et toujours fait entendre le clapet du moulin qui pousse l'eau à la roue. [...] La lettre de Pascal Quignard qui rend exactement substantiel le « lien qui va du son à l'ombre (*Vie secrète*, p. 87) ». ⁵⁹¹

« Penser c'était errer n'importe où en se souvenant pourtant de pouvoir revenir chez les siens à la sortie de l'épreuve de mort »⁵⁹², ajoute Quignard. Ce retournement métaphysique par la pensée, par cette « ombre rayonnante du Jadis qui éclaire et incendie la lettre de Pascal Quignard », est souvent lié à la représentation littéraire d'un corps autre qui « se fait soi », d'un être violemment renversé en arrière faisant retour dans l'océan primitif. La pensée littéraire

⁵⁸⁸ Midori Ogawa, « Silence », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., p. 599.

⁵⁸⁹ *La barque silencieuse, Dernier royaume VI*, op. cit., p. 98.

⁵⁹⁰ *Mourir de penser, Dernier royaume IX*, op. cit., pp. 204-205.

⁵⁹¹ Dolorès Lyotard, « Le nom de Guenièvre » dans *Revue des Sciences Humaines*, n° 260, *Pascal Quignard*, op. cit., p. 169.

⁵⁹² *Mourir de penser, Dernier royaume IX*, op. cit., p. 20.

« puise à la source continûment jaillissante » du Jadis qui résonne et commence sans fin dans le présent. Elle dépasse, de ce fait, les vestiges de la mémoire pour incarner « l'admirable renversement de l'émotion reconnaissant⁵⁹³ », les désirs, les rêves et les hallucinations qui renaissent dans le territoire invisible de la scène primitive, celle-ci qui s'apprête à notre genèse. L'être-silencieux de la lettre de Quignard se déploie donc dans cette scène manquante retraduisant le temps du commencement (*primum tempus*⁵⁹⁴). Cet ingrédient imaginaire fuyant qui nous fait entendre la teneur du Jadis :

Jadir du jadis. Une force a « sourd » en nous (a surgi avec nous) : elle a jadi, jadis, du jadis. Et, tant que nous vivons, autant que nous vivons, cette « force » poursuit de sourdre, rejaillit, jadis en nous, monte avec nous dans l'*adolescere* de toute adolescence. Cette pulsion préserve sa pulsion en nous, ce pouls en nous ne cesse de battre sous le poignet, sous le sein. Cette force nous emplit de son mouvement pré vivant, électrique, passionné, éruptif, continue de nous harceler dans l'*operari* de tout opus des heures, des hôra, des saisons. [...] Cette force entêtée est plus vaste que sexuelle. Indifférenciée, innommable, elle est antitemporelle.⁵⁹⁵

Dans ses spéculations sur l'Image source et le Jadis⁵⁹⁶, Quignard se contente de donner quelques aperçus du caractère à la fois « poétique » et « mystique » du Jadis. La formule secrète qui résume sa conception temporelle du Jadis et son étrange archaïsme moderniste n'a cessé de tisser des liens avec le silence surgissant de l'origine. L'actualité de Quignard réside dans ce cheminement complexe de la refiguration du passé, entre lacunes de mémoire, silence et écriture, vers la force inépuisable du Jadis. Ce silence obstiné de la chasse invincible du temps pur au détour de *l'effet de réel*, au-delà de l'abîme est doublement dispersé par un changement bouleversant de la voix chez les adolescents. Dans la plupart de ses textes sur la composition musicale, Quignard paraît à la recherche des liens entre enfance, non-langage, mue masculine et musique. Cet exercice d'auto-construction d'un territoire immuable à l'aide d'instruments et de partition musicale ramène les compositeurs au vrai sens de « la souffrance humaine qui résonne dans le temps et dans la voix masculine »⁵⁹⁷. Cette voix devenant plus grave durant l'adolescence peut être aussi détournée par la castration avant la puberté. Il s'agit d'une pratique traditionnelle pour obtenir des castrats chantant avec une voix aigüe, très recherchée jadis pour le chant lyrique. Ces deux entrées nous amèneront à proposer des réflexions liées à un autre

⁵⁹³ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 142.

⁵⁹⁴ *La barque silencieuse, Dernier royaume VI, op. cit.*, p. 126.

⁵⁹⁵ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, pp. 188-189.

⁵⁹⁶ Pascal Quignard, « L'image et le Jadis », dans *Revue des Sciences Humaines*, n° 260, Pascal Quignard, *op. cit.*, pp. 9-18.

⁵⁹⁷ Pascal Quignard, *La leçon de musique, op. cit.*, p. 60.

impact d'une écriture dispersée ou ruinée, animée d'images sur les travaux récents de cet auteur en arts de la scène. Nous citons, entre autres, sa performance avec Marie Vialle comme adaptation théâtrale d'une sonate de quatre contes *Princesse Vieille Reine*⁵⁹⁸ le jeudi 3 septembre 2015, à Paris, au théâtre du Rond-Point. Mireille Calle-Gruber revient sur cette création théâtrale lors de son entretien du 17 septembre 2015 avec Pascal Quignard. Elle a essayé de déchiffrer ce conte en évoquant son origine et mettant l'accent sur le talent de Quignard et sa capacité de créer un va-et-vient entre le destin de la femme et du féminin et la force d'évocation du texte. Mais si elle nous ramène vers les correspondances entre le conte de Quignard et celui de Perrault, elle souligne comment la femme – ses silhouettes, ses spectres et ses âges – s'efface d'elle-même dans les rêveries, le noir et la suspension du temps. Ce corps d'une femme naît princesse et devenue vieille reine désordonne les costumes qui le vêtent et laisse surgir le vestige de la bestialité par le silence, les mouvements scéniques, le langage gestuel et l'inflexion de la voix :

Mireille, j'ai tout simplement désiré écrire mon *Peau d'âne*. Le conte de Perrault est le premier livre que j'ai lu. *Princesse Vieille Reine* c'est exactement la suite de ce conte de Perrault qui date des toutes dernières années du XVII^e siècle que j'ai déchiffré ou plutôt « ahané » sur les maigres genoux – sur les genoux pointus – de ma grand-mère rue Davy au tout début des années 1950. Marie Vialle y a fait un triomphe.⁵⁹⁹

Princesse Vieille Reine sera ainsi une contemplation poétique sur la vieillesse, les figures du corps féminin et ses métamorphoses par le biais d'un cadre scénique imaginaire et des indications de jeux évoquant les danses, les voix et les chants. Cette performance nous invite à un questionnement philosophique souvent radical sur la fragilité du corps humain. En ce sens, penser le rapport entre temps et corps est une lecture attentive de disciplines extra-littéraires faite de fragments d'images, de fantômes, de visages et de voix mélancoliques voire mortuaires. Selon les conceptions de l'œuvre d'art de Quignard, « la fragmentation est l'âme de l'art »⁶⁰⁰. Ces représentations scéniques du triomphe du temps permettent d'observer un corps dévasté, monstrueux d'une femme révoltée contre une société patriarcale et de créer entre elles une certaine vision fragmentée de l'âge, du désir, de l'amour mais aussi de la tristesse. Ce sont donc des fragments d'histoires fabuleuses et des reprises de vieux contes qui nous plongent dans

⁵⁹⁸ Pascal Quignard, *Princesse Vieille Reine*, Paris, Galilée, 2015.

⁵⁹⁹ Mireille Calle-Gruber et Pascal Quignard, entretien du 17 septembre 2015, « *Princesse Vieille Reine* », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., p. 509.

⁶⁰⁰ *Les Ombres errantes, Dernier royaume I*, op. cit., p. 66.

l'amour du temps jadis. À partir du corps, nous comprenons aussi qu'il y a un lien indirect entre la discontinuité linguistique et la santé mentale. Il s'agit donc (selon la thèse de Benveniste) de s'interroger sur l'écriture comme système en soi, tout en insistant sur « l'auto-sémiotisation de la langue par l'écriture :

Les biologistes affirment : [...] La langue parlée [...] est un peu appropriée par celui qui la rompt en morceaux. [...] Ameisen dit : Seule l'élimination rétrocede, ponctue, rature, libère. Le biologiste parle alors comme un psychanalyste qui réagit en frémissant, en toussotant, en soupirant, devant l'onde sonore qui passe. Benveniste ajoute : L'insonorisation extraordinaire de l'écriture dé-destine les locuteurs. L'ancien destinataire physique du monde oral devient l'ensemble universel des morts. L'objectivation de la masse verbale sur une surface externe permet de découper l'infiniment ancien monde imaginaire en autant de signes symboliques édifiant une sorte de Campo santo. [...] L'inscription littéraire cisaille le continu, interrompt la vague continue de l'oralité, sectionne le magma énigmatique du milieu humain sonore. L'invention de l'écriture fut une véritable apoptose de la langue parlée par les humains.⁶⁰¹

Telle est aussi peu ou prou la conclusion à laquelle aboutit Quignard, lorsqu'il revient sur le rôle du romancier et sa capacité de faire surgir des scènes et de créer tout un univers imaginaire :

Écrire des romans ôte les fers. Les romans imaginent une autre vie. Ces images et ces voyages entraînent peu à peu des situations qui, dans la vie de celui qui lit, comme dans la vie de celui qui écrit, émancipent des habitudes de vie. Qu'est-ce qu'une autre vie sinon une autre intrigue linguistique ? Le large existe.⁶⁰²

Les deux instances de l'écriture et de la lecture, dont émane cette énergie imaginaire, renvoient au même caractérisant métaphorique. L'usage de la métaphore du roman, comme un mixte de spectacle imaginaire et de vies réelles, visera à introduire une représentation subjective des images et des voyages littérisés ou poétisés. Ce détour de sens repose sur un sens propre (l'écriture et la lecture d'un texte littéraire) et un sens figuré (le voyage à travers les mots et les images) et occupe une place capitale dans la création du style figuré. Cette stratégie d'écriture visant à la persuasion du lecteur grâce à des évocations historiques a pour objet non seulement un effacement du littéraire, mais aussi une nouvelle poétique du rythme avec ses accélérations, ses ellipses, ses silences et ces derniers se mêlent aux lectures et aux rêves. Nous proposons donc d'ouvrir quelques pistes de réflexion en nous fondant sur la poétique de la quête détournée du Jadis dans *Dernier royaume*. Depuis quelque temps, la critique littéraire s'est intéressée de très près à ce phénomène de « la recherche » chez Proust, Joyce ou d'autres écrivains et poètes⁶⁰³ qui ont trouvé dans l'art leur source d'inspiration. Toutefois, il nous semble que

⁶⁰¹ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, pp. 80-81.

⁶⁰² *La barque silencieuse, Dernier royaume VI, op. cit.*, p. 97.

⁶⁰³ Tel est l'exemple de Michel Butor « Le roman comme recherche » dans *Essais sur le roman*, paru chez Gallimard en 2003. Nous pensons également aux travaux de Paul Valéry, Claude Simon, et de René Char sur l'interaction entre le verbal et le pictural.

l'essence de la quête chez Quignard n'est pas la nostalgie du passé et que la représentation du Jadis, dans son rapport paradoxal à l'indicible, ne relève pas du champ visuel mais concerne les domaines de la spéculation et de l'expérience intellectuelle de l'auteur. Dans le *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, Sylvain Santi a défendu l'idée d'une hétérogénéité expressive de l'écriture fragmentaire. Il a essayé de montrer que l'expression de la discontinuité, chez Quignard, ne se réduit pas à une forme ou un genre littéraire classique, mais elle crée dans toute fragmentation un lieu d'émotion exacerbant le potentiel poétique :

L'expression de la discontinuité est d'abord affaire d'émotion. Elle désigne le début et la fin du fragment comme deux moments stratégiques : le premier doit surprendre ; le second bouleverser. L'importance décisive accordée à l'émotion redéfinit les termes du défi technique lié à l'écriture fragmentaire : la déliaison est l'effet d'un souci, celui « de s'attacher un lecteur et de l'émouvoir en l'associant à sa pensée ». Il ne s'agit pas de désirer la continuité ou la discontinuité comme système, mais de mettre au fondement de toute fragmentation systématique un désir - d'offrir un système à ce désir rebelle à l'unité que Quignard dit toujours obscurément en tension avec une volonté opposée d'harmonie.⁶⁰⁴

Là-dessus, Sylvain Santi a focalisé son étude du fragment sur la notion de la déliaison comme un système offrant au lecteur une volonté opposée d'harmonie. C'est ce désir « de s'attacher un lecteur et de l'émouvoir en l'associant à sa pensée » mais aussi de le « chasser » sous la forme d'une voix narrative à la fois discontinue, surprenante et bouleversante. Une voix de plus en plus attirée par la discontinuité et la déliaison permettant l'accès à l'abîme du silence qui précède et qui suivra l'acte d'écrire. Ce faisant, le détour par la brièveté de l'écrit et le silence des mots illustre à la fois le recours à un « art brut, cru, nu, sauvage⁶⁰⁵ » et la diversité des techniques d'écriture utilisées qui annulent tout effet de distanciation entre le lecteur et son livre. D'où le choix qui a inspiré notre hypothèse : par quoi cédant alors à une force sans mesure, qui « est engendrée par cette discontinuité de la naissance post-obscur, post-gestative, bestiale, hasardeuse, initiale en nous dans l'air et la violence sonore et sensationnelle de l'atmosphère »⁶⁰⁶ ? Plus encore, le lecteur s'ouvre, il est ouvert, l'ouvert, comme son livre est ouvert comme « un non-monde, affranchi des règles [...], voué à la perte d'assise, à la chimère, à l'incroyable, au néant de la métamorphose violente...⁶⁰⁷ ».

Ainsi le vrai silence du *Dernier royaume* quignardien s'épuise dans le Jadis et ses démesures par le biais de l'intraitable qui trouve sa signification dans la mémoire du texte et

⁶⁰⁴ Sylvain Santi, « Fragment » dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., p. 222.

⁶⁰⁵ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X*, op. cit., p. 39.

⁶⁰⁶ *Vie secrète, Dernier royaume VIII*, op. cit., p. 296.

⁶⁰⁷ Pascal Quignard, *Le lecteur*, op. cit., pp. 98-99.

l'amnésie du lecteur. Le silence originnaire devient ainsi doublement intraitable au moment où il ouvre à un au-delà du sens pour nous faire découvrir « la chambre d'écho du langage inhérente à l'autre monde »⁶⁰⁸. Le chemin bouleversant de la pensée « comme retour chez les morts »⁶⁰⁹, c'est aussi ce à quoi Quignard revient souvent pour percevoir la relation de la pensée à la dépression, à la sortie de l'épreuve de mort, à l'instant qui suit la mort, et à la consommation de la mort aussi. Pour le chasseur qui guette son prédateur comme pour le penseur – ce survivant « qui revient dans le monde où pourtant il est né autrefois pour à peine y survivre⁶¹⁰ » –, il est autant de lieux de la mort et d'étreinte dévorante, mortelle que de manières de concevoir des signaux, de retrouver le chemin inverse. Les spéculations sur la peur de l'Au-delà, sur la traque solitaire des chasseurs-cueilleurs, « des chamans qui tombaient sur terre en tournant sur eux-mêmes⁶¹¹ », sur la rétention du corps pensant dans l'instant qui suit immédiatement sa *noësis* sont aussi une voie récapitulative où « le trans-port (la meta-phora) se fait à l'envers⁶¹² ». Ce goût pour des moments qui semblent excepter le temps, le désir des retrouvailles dans les lieux traumatiques obsédés par le corps à corps avec la proie, par le duel mortel, se déploient dans la pensée de ceux qui cherchent le court-circuit des temps.

De surcroît, l'écriture transgressive du silence – jaillissant des mots en sourdine et d'images indécidablement superposées – nous emmène à franchir les portiques impénétrables du premier temps absent, non linguistique. Ce qui échappe au langage est le Jadis à l'état sauvage désigné comme un mode originnaire de la temporalité conduisant au silence de la nuit prénatale. Pour Quignard, il vaut mieux se taire quand la voix de la nuit sexuelle s'élève et nous abîme dans l'imaginable ou la brume des songes. Toujours à la recherche de mythiques objets oubliés, cet auteur entretient lui-même une relation avec les figures d'un lettré ou le modèle du passeur des fables menant une vie en marge de la société, réservée aux limbes du temps, aux lignes de fuite de la lecture littéraire. Il ne cesse de nous entretenir, dans une quête sans fin, les ombres de son enfance et les lignes enchevêtrées d'une écriture épuisée dans le silence et la nuit des origines. Il nous fait voyager par ses lettres mystiques, comme un chaman qui exploite la clairvoyance et la clairaudience, non seulement pour développer l'agilité du corps du lecteur

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 408.

⁶⁰⁹ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 42.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 121.

⁶¹² *Ibid.*, p. 20.

et des corps représentés dans la fiction mais aussi d'interroger les liens forts entre introspection, méditation et Jadis que nous offrent ces « usines à rêves ». C'est ainsi que Quignard porte un regard érudit sur les expériences des chamans, des révérent, des penseurs et d'artistes, sur les absents pour toujours⁶¹³ qui ont accès à la sagesse et à la spiritualité. Sa connaissance des rituels chamaniques lui permet aussi de défaire les stéréotypes et se désidentifier de toute forme d'étiquettes sociales pour favoriser une perception résonante de la nature et de l'invisible. L'auteur démontre que les descriptions complexes du premier royaume perdu, étant méditation entre « Maintenant-Jadis » et Jadis maintenant le lien intraitable du temps, entre commencement et sans commencement, expliquent également les outils rêvés de la volonté de se réfugier dans le silence de l'excitation et de la peur. Il s'attache plus particulièrement aux ermites, aux solitaires, aux errants, aux chamans, aux anachorètes, qui ont pris « la décision de s'écarter de tous, le choix périphérique surgit dès le premier foyer dans les bandes animales⁶¹⁴ ».

⁶¹³ Philippe Bonnefis, « PASCAL » dans *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, sous la direction de Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard, Galilée, 2005, p. 31.

⁶¹⁴ *Les Ombres errantes, Dernier royaume I, op. cit.*, p. 156.

**II. *Dernier royaume*
comme détour
intertextuel**

Parler d'un détour intertextuel dans un texte surchargé de création et « dé-création », pour reprendre le néologisme de Simone Weil, d'illusions à la scène primitive, ultime, printanière et germinative qui n'existe pas ou qui existe seulement dans le circuit interne, imaginaire et fabuleux du travail littéraire quignardien, est déjà un double détour. *Dernier royaume* suggère, par le biais des codes propres au conte et de multiples antithèses, analyses régressives et intertextuelles que le simple fait d'écrire consiste à émettre un doute sur l'histoire des sociétés, la signifiante de la langue parlée et son rapport avec le monde écrit. Il s'agit aussi d'une transtextualité ou transcendance textuelle, comme le dit Gérard Genette dans *Palimpseste*, qui devient au moment d'errance de trace en trace, d'œuvre en œuvre un moyen de libération et de transgression. Car écrire en chassant dans la forêt de écrivains oubliés sert à franchir les seuils de l'obéissance linguistique, filiale et sociale pour fonder un nouveau royaume. C'est ainsi que Quignard joue littéralement avec la langue des mythes antiques, les racines et les étymologies des mots comme des objets littéraires, grammaticaux et non comme des récits explicatifs ou comme une pratique réhabilitant la grammaire historique. Le détour par le mythe pourrait immerger des hypothèses, des échos de la nature et des rituels d'initiation qu'il s'agit ensuite de mettre en relation, directe ou indirecte, avec d'autres textes. Ces réécritures de l'époque baroque, de l'histoire des religions, mais aussi des scènes mythiques ou des variations littéraires, artistiques autour d'un mythe illustrent déjà tous les mécanismes que met en place une pensée double, voire oblique. Une pensée à la fois savante et populaire qui réfère à l'imaginaire collectif où le narrateur prend de la distance par rapport à la fiction pour prouver que quelque chose se communique d'un texte à un autre, « d'un homme qui appartient à une langue à un homme parlant une autre langue, et qui n'est en aucun cas la lettre de leur langue »⁶¹⁵. Cette capacité de creuser l'origine derrière le mythe, l'immuable derrière la scène, de reprendre différemment un thème littéraire, d'interpréter ou de traduire un épisode d'un conte sans être impliqué dans la narration constitue la volonté de Quignard de consacrer son acte d'écrire à « une proie insaisissable »⁶¹⁶ qui ne peut laisser le lecteur indifférent. Ce sera, de ce surcroît, l'enjeu de cette deuxième partie de notre travail, de montrer que, par son art de détournement, cet écrivain inclassable nous invite à réfléchir sur la manière de faire œuvre de silence au regard du « langage, [comme] première et dernière issue du mythe littéraire ». En

⁶¹⁵ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, op. cit., p. 99.

⁶¹⁶ Pascal Quignard a écrit en parodiant *Les dernières leçons* d'Émile Benveniste au Collège de France : « Le mot littérature est sans origine. J'aurai consacré ma vie à une proie insaisissable. Dont le nom n'avait aucun sens. Ni usage, ni fonction, ni dessein, ni origine, ni but. », *L'Homme aux trois lettres*, op. cit., Quatrième de couverture.

ce sens, Roland Barthes revient sur la relation entre Littérature, Histoire et rêve de l'Histoire, qui est ainsi devenue une relation entre l'écrivain et la société :

Il y a donc dans toute écriture présente une double postulation : il y a le mouvement d'une rupture et celui d'un avènement, il y a le dessin même de toute situation révolutionnaire, dont l'ambiguïté fondamentale est qu'il faut bien que la Révolution puise dans ce qu'elle veut détruire l'image même de ce qu'elle veut posséder. Comme l'art moderne dans son entier, l'écriture littéraire porte à la fois l'aliénation de l'Histoire et le rêve de l'Histoire : comme Nécessité, elle atteste le déchirement des langages, inséparable du déchirement des classes [...] elle n'en est pas moins une imagination avide d'un bonheur des mots, elle se hâte vers un langage rêvé dont la fraîcheur, par une sorte d'anticipation idéale, figurerait la perfection d'un nouveau monde adamique où le langage ne serait plus aliéné. La multiplication des écritures institue une Littérature nouvelle dans la mesure où celle-ci n'invente son langage que pour être un projet : la Littérature devient l'Utopie du langage.⁶¹⁷

Nous savons que la pensée de Roland Barthes joue aussi contre l'idée d'un « chef-d'œuvre moderne », singulier. Cela veut dire que l'écrivain ou ce que le critique appelle « Littérature nouvelle » est incapable de dépasser ou d'affranchir, par son langage littéraire, le temps ou la profondeur de la forme du mythe. Dans un chapitre consacré au livre d'Eugène Fromentin *Dominique*, Barthes précise que la multiplication des médiums et d'anachronismes, l'usage d'un « langage *indirect* qui ne nomme les choses que lorsqu'il a pu leur faire atteindre un haut degré d'abstraction, les distancer sous une généralité écrasante » n'est qu'un détournement du style (à travers un style de l'interlocution et des phrases antiques) et de la forme « confession, analyse psychologique »⁶¹⁸. Il nous a semblé intéressant de proposer en écho l'hypothèse de Quignard renvoyant à la figure du « voleur de temps ». Dans la nuit, dans le silence, il cherche à reproduire les vestiges des œuvres du passé dans l'espoir de prouver que « tout mythe explique une situation actuelle par le renversement d'une situation antérieure⁶¹⁹ ». L'analyse de cette phrase que nous trouvons sur la quatrième couverture du *VII^{ème} tome de Dernier royaume* suppose ainsi une réflexion sur la thèse du renversement des situations. Pour comprendre la thèse du désarçonnement et de bouleversements des situations, l'auteur tente de dévoiler, en diversifiant les références et les associations littéraires, « les rafales insensées de l'être dans l'abîme, ces pensées dépourvues de sens au fond de la parole qui exprime nos vies »⁶²⁰. Il récapitule sa vertigineuse méditation en précisant que toute *situation renversante* dans le mythe n'est qu'une reprise différée, indécidable qui désigne aussi bien le pouvoir du lyrisme (en pensant au motif récurrent de la descente d'Orphée aux Enfers) et l'instant de la méditation

⁶¹⁷ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1953 et 1972, p. 67.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 161.

⁶¹⁹ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 49.

⁶²⁰ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative, op. cit.*, p. 75.

asocial, solitaire que le poids de la fatalité tragique⁶²¹. C'est aussi le temps d'ignorer la dissidence temporelle où s'élanche le chant extatique, énergétique et continuellement neuf de l'abîme en allées et venues scripturales et poétiques dans le texte quignardien. Ce faisant, nous cherchons à étudier, selon une approche intertextuelle, le détournement des figures d'imaginaires socio-littéraires et politiques, d'un motif mythologique ou d'une variation picturale autour d'un mythe. Nous serions conduits à questionner le surgissement d'un temps de l'archaïque, d'avant le temps en amont de l'œuvre. L'investigation de cette matière à la fois impalpable et mouvante du Jadis et du mythe de l'éternel retour porte sur la dimension mystique de l'écriture du *Dernier royaume*, qui est à la base d'une simultanéité entre le monde littéraire et le monde hasardeux, féérique, entre le temps du mythe et de ses différentes réécritures. Nous aurons intérêt à puiser dans la réflexion de Tiphaine Samoyault⁶²² sur le détour par l'histoire et la musique d'origine dans l'œuvre de Quignard pour revenir sur le paradoxe d'une écriture « à la fois historienne et anti-historienne » qui ne cesse de faire renaître l'ardeur du Jadis pour mettre la spéculation mythique en branle. Ce désir d'écrire sur le temps du mythe, autour du mythe, par le biais du mythe, en détournant le mythe ou en convoquant les figures mystiques porte en lui-même la poétique narrative d'une réécriture composée de mille côtés, de mille plumes, de pensées et de voix interposées, enchevêtrées. Mais simultanément l'étrange silence de la langue et de la pensée mystique de Quignard et sa méfiance à l'égard de la restitution du langage parlé, imaginé résonne dans une sorte d'ellipse situationnelle, d'une dynamique de la brièveté phrastique. À ce titre, l'intertextualité, comme « mémoire de la littérature⁶²³ » est fondée sur l'errance du récit mythique qui persiste au fond de l'être dont l'écrivain moderne peut avoir l'idée mais nullement la figuration.

1. De la réécriture au détournement

⁶²¹ Dans son étude du modèle de la chute, Tiphaine Samoyault précise qu'« il ne s'agit pas de la chute théologique ou téléologique, mais de chute des corps, que ce soit la tombée en avant dont le modèle est *Boutès*, le petit plongeur figuré sur le sarcophage de Paestum, ou bien l'évanouissement consécutif à la chute sous le cheval, dont les modèles innombrables, d'Abélard à Montaigne, de Roland à Agrippa d'Aubigné sont rassemblés dans *Les désarçonnés* », voir à ce sujet : « "Il faut se souvenir que les dinosaures n'apparurent qu'en 1841", Pascal Quignard et l'histoire », *op. cit.*

⁶²² Tiphaine Samoyault, « "Il faut se souvenir que les dinosaures n'apparurent qu'en 1841", Pascal Quignard et l'histoire », *op. cit.*

⁶²³ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, 2005.

Pascal Quignard fait tomber les barrières qui séparent les motifs d'invention de la métamorphose chez Ovide, la théorie générale de l'engagement politique défendue par Nietzsche, la jouissance asociale et l'hallucination onirique chez Freud, la scène primitive et l'image du premier homme figuré à Lascaux. Son intérêt pour la figuration involontaire, pour le renversement dans un monde marginal, invisible et chamanique, pour la perte originaire – mais aussi pour la survivance et les jets du Jadis qui poussent dans le présent – conjugue restitutions savantes et créations imaginatives, digressives et parodiques de du retour de l'oublié. Cherchant à mettre en question, à construire, à reconstruire les balbutiements et les textes fondamentaux des philosophes antiques, Quignard détourne les pensées modernes sur l'ordre naturel des choses vers une pensée sceptique, doublée d'une conception mystique du temps et de la relation entre l'homme et l'animal, le vrai et le faux dans l'art, le passé et le Jadis.

a. Contemplation méditative et parodie

Nombreuses sont les études sur les pratiques et les enjeux poétiques et esthétiques de la parodie et du pastiche dans la littérature et les arts. Toutefois parler de la pratique du détournement littéraire qui se rapproche de l'intertextualité, de la citation et de l'allusion ne serait donc qu'une tentative de réfléchir à cette forme de réécriture et ces gestes d'*emprunt* stylistique à des fins parodiques qui sont au centre du *Dernier royaume* de Pascal Quignard. Le détournement, de manière générale, peut être défini comme le remaniement ou la reprise parodique, du style d'un écrivain ou d'un courant littéraire si nous délimitons notre champ d'analyse au domaine littéraire. Le détournement permet aussi de créer un effet stylistique interpellant le narrataire, d'exprimer les idées et les sentiments du narrateur et de se faire comprendre. Il fait l'objet d'une nouvelle forme de la critique littéraire. La 9^e édition du *Dictionnaire de l'Académie française* a défini le détournement ainsi :

DÉTOURNEMENT n. m. XVII^e siècle, *destornemenz*, « empêchement ». Dérivé de *détourner*. 1. Action de détourner quelque chose, d'en modifier la direction, le trajet ; résultat de cette action. *Le détournement d'un cours d'eau. Un itinéraire de détournement pour un convoi de chemin de fer, pour la circulation routière.* 2. droit. Le fait de soustraire illégalement quelque chose à sa destination pour en faire son profit personnel. *Détournement de biens, de fonds, de titres. Le détournement d'une succession. Détournement d'actif*, le fait pour un commerçant en état de cessation de paiements de soustraire tout ou partie de ses biens à ses créanciers. *Détournement de pouvoir*, le fait pour une autorité administrative d'utiliser ses pouvoirs hors de sa compétence. Spécialt. *Détournement de mineur*, le fait de soustraire une personne mineure à l'autorité dont elle relève et, plus souvent, le fait de séduire une

personne mineure. *Détournement d'avion*, le fait de prendre le contrôle d'un aéronef par la violence ou la menace, et de modifier sa destination (on dit aussi *Détournement d'aéronef*).⁶²⁴

À travers cette définition, nous remarquons que le détournement, comme « dérivé du détour », au lieu d'utiliser une voie directe, une langue ordinaire libère les deux voies de la pensée : images et mots. Ainsi, l'art du détournement s'interroge sur le fonctionnement de l'esprit à l'intérieur de la caverne céphalique en faisant sans cesse part à ses lecteurs des réflexions sur le Jadis par le biais de la mémoire des mots. Il faut sans doute, pour comprendre cette figure de la pensée, repérer d'abord loin des illusions et des apparences fausses à la fois la nature et le « sens commun » de l'objet détourné. Mais pourquoi refaire, créer en refaisant une œuvre, un discours, un savoir-faire d'un artiste, d'un écrivain ou encore d'une personnalité politique ? Dans quelle mesure peut-on inventer une nouvelle rhétorique non scientifique, antiphilosophique et non religieuse en réécrivant un mythe ? C'est dans ce sens que Guy Belzane voit dans le détournement « une connaissance approfondie de l'objet détourné et une mise en évidence de sa singularité⁶²⁵ ». Dans un article centré sur les enjeux de l'art du détournement, Belzane aborde la question de la parodie littéraire d'un point de vue historique tout en mettant l'accent sur l'idée de divertissement des auditeurs que l'interlocuteur invente pour ne pas penser à soi-même et à la défaillance de son langage :

Si la parodie est sans doute aussi ancienne que la littérature, c'est dans *La Poétique* (vers 340 av. J.-C.) d'Aristote que le mot se rencontre pour la première fois : la *parôdia* y occupe en effet la quatrième case de la fameuse classification des genres littéraires, selon deux modes (dramatique et narratif) et deux niveaux (haut et bas). La parodie sera donc une représentation d'actions selon un mode narratif bas. Mais le philosophe n'en dit pas beaucoup plus, et les quelques œuvres auxquelles il fait allusion ne sont pas parvenues jusqu'à nous. Nous en sommes donc réduits aux conjectures. La plus traditionnelle suppose que les rhapsodes punctuaient les chants de l'*Illiade* et de l'*Odyssee* d'intermèdes plaisants, citations plus ou moins littérales de vers d'Homère, mais détournés de leur sens et de leur ton originaux, dans le but de divertir les auditeurs. Vraie ou fausse, cette hypothèse est fidèle, en tout cas, à l'étymologie du mot : en grec, *parôdia* signifie littéralement « chant à côté ».⁶²⁶

Si la parodie est compliquée à définir, peut-être alors pouvons-nous mieux la cerner en comprenant et en décrivant sa fonction et sa différence du pastiche comme l'a fait Patrick Bacry dans son étude des *figures de style*, pour qui :

Le pastiche, même s'il présente souvent une note humoristique dans son principe même, ne doit pas être confondu avec la parodie. On parodie en effet souvent une œuvre précise [...], ou bien encore un

⁶²⁴ La version informatisée de la neuvième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* mise en ligne entre 2000 et 2001 avec la collaboration d'ATILF (Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française). URL : <https://academie.atilf.fr/9/consulter/detournement?page=1>

⁶²⁵ Guy Belzane, « De l'art du détournement », *Textes et documents pour la classe*, n° 788, janvier, 2000.

⁶²⁶ Guy Belzane, « PARODIE, art et littérature », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 23 janvier 2021. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/parodie-art-et-litterature/>

genre littéraire [...]. Mais surtout, la parodie a pour but de faire rire : loin de chercher à être fidèle au style d'un auteur, elle l'exagère au contraire, le caricature – alors que le pastiche cherche véritablement la ressemblance jusqu'à vouloir qu'on le confonde avec son modèle. La parodie, au contraire, procède à un *détournement* de l'œuvre dont elle s'inspire : peu importe le style de La Fontaine dans la parodie de *La Cigale et la Fourmi* par Jean Anouilh – ce qui compte, c'est dans le cadre de la fable, si célèbre qu'elle va tout de suite être reconnue, et le comique résulte de la distorsion entre ce cadre connu et le contenu nouveau qu'il enserme [...].⁶²⁷

L'usage du détournement, chez Quignard, – cet écrivain qui avoue être impressionné par le court-circuit et la noésis – forme un sens indirect au « mouvement attentif de penser »⁶²⁸. Son originalité de restituer les versions, variantes et variations du mythe lui permet toujours de souligner la différence entre passé perdu et Jadis qui n'a toujours pas fini de surgir, entre original et copie, entre mythe et modernité, entre oralité et narration. Ces points de bascule temporel, générique, discursif mais aussi langagier sont souvent placés sous les signes d'une source éternellement neuve. Impressionné et hanté par les théories de chasse et de prédation, le retour presque obsessionnel aux origines de la littérature et de la musique primitive, Quignard recrée un Jadis comme « re-naissance » permettant au lecteur d'être entièrement traversé par le plaisir imprévisible des langages littéraire et musical :

Pour les anciens Chinois, le roman est aussi une ancienne bête : c'est un dragon. La littérature, selon professions de foi d'un Romain, d'un Grec, d'un Chinois, c'est le langage conçu comme arme de jet. [...] Les chasseurs paléolithiques en inventant l'arc, dans l'origine de l'arc, inventèrent l'origine du son de mort sur la corde unique (la musique), c'est-à-dire du langage approprié à la proie.⁶²⁹

Dans *Dernier royaume*, la force imaginative, antithétique de l'origine des mots et des choses est liée au caractère anomique de la littérature, à la liberté de tout dire, au pouvoir de s'interroger sur l'expérience de l'inconnu, sur le vestige de l'indicible et de faire résonner la musique silencieuse des passions et des lettres. Comme Blaise Pascal dans les *Pensées*, Pascal Quignard révèle clairement une nouvelle conception de l'œuvre littéraire mêlant pensées inachevées, réflexions érudites et notes de lecture où l'écrivain cherche à retrouver l'élan de la nature dans le primitif – à l'image de l'inspiration délirante et tournoyante du chaman-sorcier –, les genres littéraires un peu ou largement caducs, l'original et la copie à l'identique dans l'art, mais toujours sous le placage moderne :

Il arrive que des rêves, des expériences de pensée, des romans, des fantasmes, sont capables d'offrir une connaissance a priori de la nature. Les représentations mentales, nous les construisons à partir d'un fond constructif plus ancien que nous-mêmes. L'esprit a ses abysses ou une vie étrange et mal connue se meut. Hallucination affamée, rêvée, pensée, méditation les poursuivent. Galilée en pensant, Kant en

⁶²⁷ Patrick Bacry, *Les figures de style*, Éd. Belin, coll. « Sujets », 1992, p. 257.

⁶²⁸ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 168.

⁶²⁹ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative, op. cit.*, pp. 62-63.

pensant, Einstein en pensant, relayaient quelque chose dont l'expérience empirique n'était sans doute pas absurde mais dont ils étaient l'épreuve néanmoins. Les mathématiques puisent leur vérité à un fond a priori qu'il serait difficile de faire uniquement dériver de la culture ou de l'anthropologie. Il faut penser ceci : Si hors langage il n'y a pas de temps, c'est le virtuel lui-même qui est originaire.⁶³⁰

Cet exemple montre bien à quel point la nature divinisée, idéalisée par les romantiques, observée à la loupe par les savants et surexploitée par le capitalisme naissant devient un sujet d'étude assez complexe qui nécessite tant de détours et de déviations mais aussi de compilations et d'emboîtement d'une série de récits sans fiction sur la création. Par les moyens de la voix interne à demi maternelle et de l'hallucination onirique, l'écriture à la fois savante et « sauvage » cherche à reproduire la force antitemporelle, brute et non culturelle du Jadis. Le détour par le mythe parvient à faire revenir cette poussée « herculéenne » dans le temps qui ne cesse de détourner les situations et développer les transformations mythiques antérieures à notre propre existence, à la morphogenèse de l'homme :

Quelque chose d'extérieur au langage est resté accroché mystérieusement dans la cavité céphalique et ne peut en être délogé. Il y a une tête rebelle dans la tête, plus ancienne, sans voix, sans vocalisation intériorisée, sans conscience. Cette tête en état de rébellion à l'état pur, c'est le rêve. [...] Il y a une figuration involontaire plus violente que toute décoration, plus sauvage que toute esthétique, plus indécente que tout style, plus instante, insistante que toute époque. Une figuration incultivable, inculte, non culturelle, brute, qui permet d'être sensible aux images les plus anciennes ainsi qu'aux morphologies qui sont antérieures à notre propre morphologie.⁶³¹

La figuration inconsciente, rêvée, primitive du Jadis fait l'objet d'une série de parenthèses digressives et de détours narratifs qui réfèrent à l'*infans*, au monde aparrant, silencieux et à « l'absence constitutive de la scène qui nous fait⁶³² ». Le détournement par le biais de l'absence, du caché et de l'invisible est contradictoire puisqu'il suppose une écriture de la reconstruction d'un monde onirique, envoutant, chamanique que le *logos* le nie. D'ailleurs la quête d'une « proie insaisissable » plus ancienne et plus sauvage que toute esthétique présume un autre monde de l'ordre de l'inattendu et de l'impréparé. Un monde extatique, contemplatif qui oppose, dans une espèce de naufrage, de chute dans l'inconscient, le passé perdu au Jadis vierge, intact, neuf, le rêve au réel. Cet espace-temps transesthétique aussi lointain qu'impersonnel, capable de mettre au silence la langue, de porter une forme d'imprévisibilité et d'association libre dans la représentation du Jadis donne au lecteur le besoin de plonger dans quelque chose d'infini, dans le silence éternel. En d'autres termes, l'écriture du *Dernier royaume* forme des

⁶³⁰ Mourir de penser, *Dernier royaume IX*, op. cit., pp. 199-200.

⁶³¹ L'enfant d'Ingolstadt, *Dernier royaume XI*, op. cit., p. 201.

⁶³² Sur le jadis, *Dernier royaume II*, op. cit., p. 203.

injonctions paradoxales, incompréhensibles voire « entêtées » qui nous livrent les secrets d'un temps presque pulsionnel, d'un Jadis démesuré. Car, comme le dit Mathieu Messenger, c'est bien le motif de l'entêtement qui est au cœur du dixième tome du *Dernier royaume* intitulé *L'enfant d'Ingolstadt* :

« En-tête », donc, l'enfant d'Ingolstadt l'est : alors qu'il est plongé dans le sommeil irrémédiable de la mort, des visions continuent de l'assaillir, des rêves s'agitent sous ses paupières et affolent son corps sous la sépulture. On a beau remettre son bras sous terre, il n'a de cesse de ressurgir. Ce conte est comme la cellule allégorique de l'ouvrage. Il formule de façon ramassée ce que l'auteur cherche à méditer, par fragments et détours associatifs, à l'échelle du livre.⁶³³

Plus encore, Pascal Quignard cherche à réécrire en révoquant les styles et les expressions des héros d'Homère, en parodiant la théorie de la « chasse au réel » dans le *Banquet* de Platon pour détourner la « voix de l'autre » vers une sorte de purification noétique approchant peu à peu le penseur dans le Jadis antédilatant. Il rejoint une sphère phrénologique de mimétisme ou de copiage intuitif plus proche de la part asociale, animale, prédatrice :

La venue au jour, pour un bref moment, d'un défunt remonté des Enfers nous permet de vivre. Telle est la vraie rencontre. Même dans Homère le chamanisme perdure. Les voyages aller et retour entre Jadis et Maintenant sont libres. L'aïeul et son descendant (son substitut, son porteur de nom, son détenteur d'âme) peuvent entrer en communication à tout moment.⁶³⁴

L'intertextualité est devenue le lieu de rencontre entre l'ancien et le nouveau, entre le texte source et la citation, entre le monde infernal, perdu et le Jadis qui donne la possibilité au défunt de faire retour. Elle permet ce que Quignard appelle « la vraie rencontre » qui met au jour une mémoire collective, vivante aussi aux textes littéraires. Toutes ces rencontres « anachroniques » de l'absent avec le présent, du Jadis avec le Maintenant, d'Homère avec les auteurs contemporains, de l'aïeul avec son descendant dérivent d'un aspect mystique, presque chamanique qui donne l'image d'un chemin de libération permettant un retour sur soi. Ce qui caractérise la contemplation méditative de Quignard est la capacité d'imaginer « une littérature au pluriel » ou des littératures plurielles, sans lisières ou avec des frontières floues. Une limite entre deux ou plusieurs littératures, entre différentes réécritures d'un même motif littéraire, entre le temps des ancêtres et le temps présent invente une modernité littéraire du passé donnant vie à l'histoire littéraire. C'est ainsi que l'espace littéraire de Quignard dessine une nouvelle forme de transmission de l'héritage littéraire ancien produisant des effets de focalisation sur le

⁶³³ « L'œuvre entêtée », par Mathieu Messenger, dans revue *En attendant nadeau*, n° 62, du 12 au 25 septembre 2018, p. 14.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 209.

motif de la descente aux Enfers. La catabase est un motif tellement récurrent dans les épopées grecques et les récits religieux qu'il est devenu un objet de démythification du personnage du Jésus :

Héraklès, Admète, Dionysos, Orphée, Tirésias, Achille, sont descendus aux enfers et en sont revenus. À leur retour ils racontaient ce qu'ils y avaient vu. Ils racontaient comme ils pouvaient, avec des mots, les visages bouleversants qu'ils avaient rencontrés, la vieille lumière noire, toute l'ancienne tendresse. Jésus est descendu aux Enfers comme les autres héros. Mais on ne sait rien des Enfers de Jésus. C'est le seul héros qui n'a pas la force ou le courage de raconter au vivant sa visite chez les morts.⁶³⁵

Cette dynamique de la descente au royaume des morts inspirant l'écriture parodique du *Dernier royaume* vise à démontrer qu'il y eût un rapprochement entre les dieux et les héros mythologiques et l'image du Christ. Ce qui fait la différence entre tous ceux qui sont revenus des Enfers est la capacité ou le « courage » de transformer les images infernales et morbides en narration. D'où l'expression employée par Quignard « raconter avec des mots les visages bouleversants » qui fait allusion à un récit mythologique fortement imagé. Car « nous avons besoin de narrations parce que chaque naissant fut un héros complètement perdu »⁶³⁶, écrivait Quignard. Or la narration de la Bible, comme le dit Chateaubriand, « est rapide, sans digression, sans discours⁶³⁷ » à l'égard de l'absence d'un discours rapporté de Jésus « racontant aux vivants sa visite chez les morts ». Manifestement, la pratique de la parodie développe, par des détours associatifs, une analogie entre l'image du premier homme figuré ayant la tête de rapace, versé en arrière dans la mort imprévue et la scène de sacrifice montrant des cadavres dévorés par les vautours sur les hautes tours de Bombay. Toutes ces scènes de prédateurs, des grands mammifères en quête de leurs proies, ces images à la fois floues et traumatisantes revenant par le biais de l'imagination ou du souvenir de la première enfance projettent les étincelles du Jadis dans un temps où « les vautours étaient les chiens des dieux⁶³⁸ ». Être dévoré, arraché par des rapaces constitue l'instant dévouant le chemin qu'on avait emprunté, déroutant le voyage dans l'autre monde, sur l'autre être :

Dans les mythes, les contes, les anales, les légendes, l'appel des filles du vautour est l'appel du passé. C'est pourquoi les Sirènes chantent le Jadis et – quand elles chantent le Jadis – elles disent en grec : « Deuro. » En latin : « Hic. » En français : « Ici. » C'est ici de la charogne que le premier des « signes »

⁶³⁵ *La barque silencieuse, Dernier royaume VI, op. cit.*, p. 33.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 166.

⁶³⁷ François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne, tome 1*, éd. Hachette/BnF, 1803, p. 550.

⁶³⁸ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 187.

désigne à partir du ciel que chantent les rapaces. Là où la mort est à l'aplomb est là où elle tombe à pic.⁶³⁹

Cette mort imprévue qui fait basculer l'ordre de l'énonciation d'une histoire à l'autre, d'un mythe à l'autre, ce chant des Sirènes de la mythologie grecque, mi-femmes mi-oiseaux, qui fait plonger ceux qui l'écoutent dans le Jadis, expliquent à la fois l'exécution du sacrifice et la chute dans le royaume des morts. La musique de perdition envoûtant et reconnectant l'homme avec la mort est une traversée du passé qui manque. Un passé aoristique, plein de possibilités qui semble redonner le retour à l'appel vocal originaire. D'ailleurs l'évocation de l'antique rituel funéraire chez les Parsis aux tours de silence à Bombay implique une réponse à la réalité immédiate, au moment opportun (d'où l'emploi figuré de la locution verbale « tomber à pic ») de la mort et l'appel du passé. En d'autres termes, ce rite funéraire incarne le « ici » exprimant la sauvagerie, la brutalité et le caractère quasi vertical qui offre une apparence heurtée (car dans « pic » aussi il y a aussi le sens métonymique du sommet des tours de silence qui dégagent l'odeur nauséabonde des corps et le sens analogique d'une partie d'un diagramme correspondant à un maximum). Cet « ici » abrupt des dakhma où les Parsis placent leurs morts⁶⁴⁰ offre un accès au Jadis « le maintenant qui maintient le temps » par rapport au passé de la vie vécue. Nous pouvons ainsi rapprocher le détour par le mythe dans *Dernier royaume* à la mythocritique. Cette approche telle que Gilbert Durand a pu l'incarner⁶⁴¹ s'intéresse à la narrativité du mythe, mais aussi au rôle du mythe comme « modèle matriciel de tout récit, structuré par des schémas et archétypes fondamentaux de la psyché du *sapiens*, la nôtre »⁶⁴². Pour Quignard, c'est moins le récit mythique qui compte que sa capacité de s'arracher à l'hypnose du réel, son hypertextualité et son dépassement d'une situation antérieure pour expliquer une situation actuelle fondée sur l'absence d'identité narrative. Dans le chapitre XXVIII de *L'enfant d'Ingolstadt*, l'auteur propose de réécrire brièvement le conte des frères Grimm intitulé *L'enfant entêté* et publié en 1819 afin de penser l'expérience du retour au Jadis en rencontrant cette force entêtée, atemporelle qui pousse et rejaillit dans le corps adolescent :

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 189.

⁶⁴⁰ Voir à ce sujet : les deux articles sur les « dakhmās » et les « Parsis » écrits par l'indologue français Jean Varenne sur le site *Universalis* : <https://www.universalis.fr/dictionnaire/dakhma/>

⁶⁴¹ Ivanne Rialland, « La mythocritique en questions », *Acta fabula*, vol. 6, n° 1, Printemps 2005, URL : <http://www.fabula.org/revue/document817.php>, page consultée le 29 décembre 2020.

⁶⁴² Gilbert Durand, « Pas à pas mythocritique », *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble, ELLUG, 1996 (Ateliers de l'imaginaire), p. 230. (Cité par Ivanne Rialland dans « La mythocritique en questions », *ibid.*)

Cette force encore indifférenciée que j'évoque est ce que désignait le mot *alkè* en grec ancien. *Alkè*, tel est le premier nom que portait Héraclès. Cette poussée « herculéenne » dans le corps adolescent est plus forte que toutes les forces que notre volonté serait capable de mobiliser contre elle. Cette force nous contraint parfois à agir, parfois à désirer, parfois à désir, parfois à bondir, prendre, violer, tuer, manger, parfois à fuir à toutes les jambes, parfois somnoler, rêver, dormir, parfois à nous terroriser et parfois même à mourir toutes affaires cessantes. [...] Indifférenciée, innommable, elle est antitemporelle. Elle cherche à revenir, à reproduire et elle parvient à faire revenir les mêmes figures comme les rouleaux des vagues sur l'éstran, ou les ellipses des planètes dans le ciel. Quelque chose d'irrépressible fait notre destin dont il provoque les occasions les plus bouleversantes, les plus merveilleuses, les plus déchirantes aussi, transfigurant soudain les lieux puisque cette origine date d'avant la vie. Destin qui ne nous est pas dû. La singularité en nous ne nous est pas due.⁶⁴³

L'écriture « entêtée », exaltante, hantée par toutes les bouffées de l'existence humaine, par le plaisir d'intriguer et de persuader entièrement l'imagination du lecteur possède une instabilité énonciative, une poussée antitemporelle où tout bascule dans l'empire du Jadis. En amont de la reprise du motif de l'enfant obstiné, il y a toujours cette quête du Jadis qui donne son unanimité et son empreinte sauvage à « l'ensemble des mimes, de la danse et de la musique qui sont liés au voyage du chamane vers le contre-monde »⁶⁴⁴. L'œuvre de Pascal Quignard apporte une nouvelle façon de penser ce motif littéraire d'entêtement et d'acharnement présentant le mouvement pré-vivant, passionné de cette force qui habite le surhomme (à travers la figure d'Héraclès, dans la tradition populaire antique, comme représentation du héros inclassable) et le pousse à affronter sans fin l'animal. D'ailleurs l'originalité de la revisite du conte des frères Grimm consiste non seulement dans les descriptions de Quignard de la capacité du récit mythique à repenser les « univers de proximité humains », à mi-chemin entre les mondes animaux et le monde humain⁶⁴⁵, mais aussi l'empreinte de la scène originelle et l'imprégnation irréversible du Jadis en nous :

Les frères Grimm publièrent en 1819 un conte intitulé *L'Enfant entêté*. Voici le conte noté par les deux frères – lors de l'occupation française de la Prusse. Un enfant entêté ne faisait rien de ce que sa mère voulait. Dieu lui envoya une maladie. Il mourut. On l'enterra. À peine eut-on tassé la terre, son petit bras sortit brusquement de terre, tendu vers le ciel. Un homme s'accroupit, allongea le bras de l'enfant sous la terre, l'y maintint ; on remit sur lui de la terre neuve ; on la tassa de nouveau. Mais le bras ressortit. On mit des cailloux. Mais le bras ressortit. On fit appel à la mère. La mère vint, constata et retourna chez elle. Elle prit la vieille baguette de jonc. Elle revint à la tombe et frappa de toutes ses forces avec la baguette le petit bras. Alors le bras se retira et l'enfant se reposa sous la terre.⁶⁴⁶

Par la réécriture de ce bref conte, le narrateur nous plonge dans une atmosphère aussi oppressante que pesante, aussi entêtée qu'obsédante à travers la description d'une partie du

⁶⁴³ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, pp. 188-189.

⁶⁴⁴ Amélie Balazut, « Chamanisme », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard, op. cit.*, pp. 107-109.

⁶⁴⁵ Voir à ce sujet : Jacob von Uexküll, « À chacun son centre du monde », dans *L'Homme et la Nature. Les textes fondamentaux, Le Point Références*, n° 81, juillet-août-septembre 2020, pp. 46-47.

⁶⁴⁶ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, p. 189.

corps de l'enfant obstiné. Cette focalisation sur la partie (le bras) par au tout (le corps), le détail (le petit bras qui « qui ne cesse de sortir de terre et continue de se lever même après la mort ») par rapport à l'histoire (le châtement corporel d'un enfant) inspire l'écrivain. Ce dernier spéculé littéralement, en détachant les préfixes des mots (en-têté), la « figuration involontaire » qui échappe à la punition divine. Pour Quignard, « toute décomposition étymologique se tourne non pas vers le vrai mais vers le réel. *Réel* est le sens du mot grec *etymos*. Ancien plus réel que le vrai »⁶⁴⁷. Il semble que cette désinvolture issue du Jadis, aussi bien enivrant qu'invincible, fait naître le « génie narratif » du conte. Elle touche à la part maudite qui se dérobe aux médiums littéraire et artistique. En amont de la symbolique de l'image du petit bras de l'enfant, « tendu vers le ciel » s'adressant à Dieu qui l'offre à la mort, dans un geste d'apaisement de la souffrance ou de transgression, la réécriture de ce conte qui s'avère largement méconnu cherche à révéler le sans fin de la source du Jadis, la hantise de l'image qui manque qui repousse dans l'inconscient de la pensée et « la mise en scène de l'invisible » au sens où Quignard écrivait :

Le mot en-têtement affirme qu'il y a une poussée dans le crâne plus forte, plus têtue, plus entêtante que la conscience. Conscience qui se résume tout entière dans cette soudaine voix interne à demi maternelle, à demi collective, que la langue parlée une fois acquise déclenche en boucle tout à coup, vers l'âge de sept ans, enclenchant la puérité, et qui vient accompagner toutes les actions qu'on commet volontairement ou non.⁶⁴⁸

Mais, insistons-y, l'ironie de sort de l'enfant entêté deux fois abattu, solitaire, aparlant et tiraillé par le temps mort et l'immobilité de son corps ne doit pas être liée de façon simpliste au motif de l'entêtement « qui vient accompagner toutes les actions qu'on commet volontairement ou non ». Elle inclut une pratique paradoxale de la parodie qui permet de réunir des motifs et des lieux supposément traversés par les héros réels ou fictifs apparemment sans liens. Ce qui a contribué à une distanciation vis-à-vis du choix du titre (en lui donnant comme titre *l'Enfant entêté* que Quignard préfère à celui d'*obstiné*) d'une intrigue particulière que le conte met en scène. Or, ce même titre a été déjà utilisé par les frères Grimm comme reprise du conte source de Hans Sachs intitulé *Le Garçon mort d'Ingolstadt*. Pourquoi, alors, une telle réécriture mimétique, presque à l'identique ? Dans la reproduction de ce conte tombé dans l'oubli, la force sourde, entêtée, antitemporelle qui franchit la mort correspond-elle à une notion très moderne du tragique ? Comme Daniel Sangsue le faisait remarquer, « la parodie permet à celui qui la pratique de garder ses distances, de s'adonner à l'œuvre admirée tout en restant

⁶⁴⁷ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, pp. 178-179.

⁶⁴⁸ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, pp. 200-201.

indépendant »⁶⁴⁹. Si le conte « est par lui-même une histoire-leurre (une fiction, un piège) »⁶⁵⁰ pour apaiser le double geste de punition de l'enfant, la réécriture parodique du conte ouvre un espace de méditation sur la voix soprano. Une voix rebelle, plus forte que la mort qui continue de se ruer, de résonner dans le « Jadir du jadis » tout en détournant le silence divin. C'est sans doute ce que Quignard cherche à revisiter l'histoire des Rois mages racontée dans la Bible : « Dieu est éternel. Il était enfant. Il était soprano. Il ne connaissait pas encore le langage. Il était Dieu. Il était dans une crèche. Ils arrivèrent. On les appelait les trois mages. Ils étaient trois ». Or, cet épisode mystérieux et énigmatique des mages est doublement détourné car « ils n'étaient ni trois, ni rois, les mages de la nativité » :

D'après le Nouveau Testament, le nombre des mages n'est donc pas mentionné, pas plus que leurs noms, ou que leur provenance précise, comme le soulignait Jean Lambert : "*Le texte de Matthieu ne dit pas qu'ils sont des rois, pas plus qu'il ne dit qu'ils sont trois, ou qu'il y en a un qui serait noir et les deux autres arabes. Tout ce que l'on sait, c'est qu'ils viennent, ils donnent, et ils partent par une autre route.*"⁶⁵¹

Du signe céleste, cosmique (Dans son évangile, Saint Matthieu parle de « l'étoile que les mages avaient vue à l'Orient allait devant eux, jusqu'à ce que, venant au-dessus du lieu où était l'enfant, elle s'arrêta ») au bras qui se dresse au-dessus d'une tombe, ce profond habitant primitif du corps qui nous a défrichés enfants, aussi puissant soit-il, persévère toutefois sa poussée en nous, sous la terre, au-delà de l'extrémité de la mort, mais aussi dans l'obstination de prime enfance enterrée sous les langages écrit et oral :

Rien n'entête que la différence sexuelle. Les signes où elle s'interroge précèdent les lettres écrites. C'est ainsi que, derrière tout ce qui est construit avec des lettres, la différence morphologique distingue, puis oppose, toujours obsède. La sexuaction continue d'assaillir sous les deux articulations du langage. Les mythes, les contes, les légendes, les proverbes, les commandements, les missels, les listes confessionnelles, les codes, les livres d'histoire s'efforcent d'enterrer la nature sous le langage, de tasser l'animal sous l'humain. L'enfance – ce qui ne parle pas – consiste à apprendre à parler. Mais ce qui « se tient » avant tout ce qui parle continue de se taire au de celui qui parle. Le bras de l'aparlant continue de se lever même après qu'il est mort. L'en-têtement, chez les humains, nomme le rêve.⁶⁵²

Là-dessus, la méditation sur la force entêtée de la différence sexuelle est essentielle pour comprendre « la sublimation [qui] est la scène que le genre humain fait à la nature. À son origine. À la sexualité coriace. Au jadis incessant⁶⁵³ ». De son côté, Anaïs Frantz explique la

⁶⁴⁹ Daniel Sangsue, *La parodie*, op. cit., p. 75.

⁶⁵⁰ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, op. cit., p. 175.

⁶⁵¹ Voir l'entretien d'Hélène Combis avec Jean Lambert, « Ni trois, ni rois... La véritable histoire des Rois mages », dans *Les chemins de la connaissance* en 1993, disponible sur France Culture sur l'adresse suivante : <https://www.franceculture.fr/histoire/ni-trois-ni-rois-la-veritable-histoire-des-rois-mages>

⁶⁵² *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X*, op. cit., p. 190.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 251.

représentation de « la différence sexuelle » dans l'œuvre de Pascal Quignard depuis une scène manquante, dénuée de langage :

Dans *Vie secrète*, Pascal Quignard pose que la différence sexuelle est irréductible au langage car elle le précède. Contrairement aux positions interchangeables des sujets dans le langage, « je » pouvant devenir « tu » et inversement, la différence entre les sexes apparaît « intraversable », constituant une « paroi » qui sépare à jamais mâles et femelles, hommes et femmes. Et contrairement à la complémentarité du signifiant et du signifié qui composent linguistique, mâles et femelles ne s'ajointent pas, ne s'articulent pas. La différence sexuelle est donc absolue et caractérisée par l'asymétrie.⁶⁵⁴

La voix masculine, dans l'œuvre quignardienne, est marquée par la perte. Elle est celle de l'*infans*, de l'aparlant, celle qui continue de se lever même après la mort, de dire non à la différence morphologique, à la défaillance du langage. L'écriture spéculative du *Dernier royaume* désigne en silence, par des lignes serpentine le mystère de la différence sexuelle qui apparaît sous le signe du paradoxe et de l'interdit. Elle trace des lignes serpentine pour tisser sans arrêt un réseau métaphorique de plus en plus dense autour de la mue masculine qui remonte vers l'implicite zoologique. Même le recours au motif de l'incommunicable dans la figure de l'enfant entêté est un passage implicite au Jadis fantasmé, au « bond infranchissable, impossible, fantastique, miraculeux, entre le masculin et le féminin⁶⁵⁵ ». L'écrivain parle ainsi d'une communication pré-langagière, corporelle, « intraversable », « c'est-à-dire de la scène irreprésentable de la propre conception, la base de l'imagination humaine⁶⁵⁶ ». Ainsi, les figures de l'indicible, de l'*infans* et de l'inconscient, au-delà de la défaillance du langage et de la pensée, entraînent une quête du sens, un détour par la ligne frontière où se heurtent deux mondes, « à mi-distance entre l'anhistorique et le jadis⁶⁵⁷ » :

Le passé, c'est l'actuel à l'exclusion du moderne. Il faut se rappeler que dans ce que je dis j'emporterai partout le silence. (Parce que je n'avais pas compris qu'il fallût faire un pacte avec le langage des autres hommes si j'escomptais ne pas mourir.) J'emporterai partout le silence qui n'est pourtant pas le perdu du langage. Le silence n'est que l'ombre que le langage porte. Comme la conscience n'est que la chambre d'écho du langage dans le résonateur du crâne.⁶⁵⁸

Si le langage divise et règne, le silence de l'écriture quignardienne tente de restituer l'essence d'un royaume dont l'image saisissante de la perte est liée à la sauvagerie mutilation. Ayant à jamais franchi les portes du rêve, l'écrivain se trouve transporté dans « l'ombre que le langage porte ». Son écriture spéculative s'ouvre en deux mondes à partir du langage où peut plonger

⁶⁵⁴ Anaïs Frantz, « Différence sexuelle », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard, op. cit.*, pp. 162-163.

⁶⁵⁵ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 151.

⁶⁵⁶ Anaïs Frantz, « Différence sexuelle », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard, op. cit.*, p. 163.

⁶⁵⁷ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 178.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 151.

l'attrait de la scène invisible sur l'enfant. C'est là encore que s'exprime le rêve de Quignard « d'emporter partout le silence qui n'est que l'ombre que le langage porte » afin de retrouver le temps avant le temps. Un temps à l'état natif qui nous permet d'accéder à « la visibilité immobilisée dans l'instant d'avant⁶⁵⁹ » et d'agir de l'avant-langage en nous. Les traces de ce temps de débordement, non verbal qui reconstitue l'espace même du silence dans le texte. C'est ainsi que *Dernier royaume* se situe dans un temps qui précédait la mémoire dans le corps poussent l'écriture à l'extrême, à la pensée érudite pour finir au bord du silence. Pour Quignard : « Il n'y a pas de frontière entre l'inné fusionnel et l'acquis passionnel, entre le don de l'écrivain et la technique linguistique, entre la donne biologique et la fonction investigatrice des paradoxes et des images »⁶⁶⁰. L'auteur fonde ses méditations sur la perte, le vide et le silence comme limites et fondement des chemins flous, des déviations qui permettent d'évoquer l'impossibilité à dire. Il va plus loin dans son interprétation de l'entêtement qui tournait et bourdonnait dans le crâne de l'enfant pour montrer que les mots flottants sur le bout de sa langue, que son bras qui continue d'une manière taciturne de se lever traduisent un jeu de stupeur sexuelle, un jeu du silence « hospitalier », un désir sans fin d'un autre monde immuable :

Nous n'avons pas à obéir à d'autre source que celle dont nous fûmes faits. C'est-à-dire que nous n'avons pas d'autre devoir que sans cesse ramener vivante la secousse de la conception. Nous n'avons pas à être nous-mêmes : nous devrions n'avoir à vivre chaque jour que le surgissement de la vie dans la vie. [...] Car pouvoir vivre, c'est revivre. C'est revivre cette *jonction* vivante elle-même. C'est toujours cette nuit-là. Ce transport-là de contenu à contenant. [...] C'est cette crise qui tremble sur elle-même dans son impatience, cette étreinte qui se renoue merveilleusement, mirifiquement, ce foyer vivant, ce feu en nous non subjectif, sans nom en nous, cette braise anonyme mais jetant son éclat au fond de n'importe quel nom, brûlant en nous comme en ceux qui nous firent, brûlant en tous, ayant brûlé en tous, secouant, créant, s'épanchant, où rien n'est encore, où ni le prénom ni l'onde de la langue parlée ni la loi qu'elle induit, ni rien de collectif, ni rien de religieux, ne sont capables de jeter un regard. Ce feu qui bout au fond de la terre.⁶⁶¹

Tout ce qui sert à punir le corps de l'enfant, à l'enterrer ou l'expulser, à interrompre ses pulsions sexuelles est devenu l'expérience actuelle d'une « sexualité qui franchit la mort », faute que sa mère soit toujours présente. Chez Quignard, le transport de la langue parlée vers la narration littéraire rencontre le silence d'un manque, d'un refoulement qui ne se veut pas fidèle au modèle que le conte initial prend pour cible. En ce sens, l'écriture du *Dernier royaume* s'intéresse aux traces de la violence du langage en nous qui mettent au jour, de façon incessante et variée, une « force indisciplinable ». Quelque chose liée à la dépression nerveuse s'inspire de ce

⁶⁵⁹ Pascal Quignard, *Sur l'Image qui manque à nos jours*, op. cit., p. 46.

⁶⁶⁰ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, op. cit., p. 57.

⁶⁶¹ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X*, op. cit., pp. 185-186.

« surgissement de la vie dans la vie » qui pousse l'aparlant à s'échapper à l'enferment. C'est là une autre relation, abordée en oblique, entre l'en-têtement et le rêve qui fait signe vers le Jadis sexuel pour développer un lieu commun des vieux textes gréco-romains, celui de la fascination :

Il existe un regard auquel on ne résiste pas. Ce regard existait avant même l'humanité. À partir de ce regard les corps s'emboîtent comme les proies dans les mâchoires des carnivores. [...] Les Romains n'avaient jamais dit « phallus » pour signifier ce que les Grecs appelaient *phallos*. Ils disaient *fascinus* et ils appelaient *fascinatio* la relation qui s'établissait entre le sexe masculin dressé et le regard qui le surprend dans cette contracture. [...] La fascination hypnotise et fixe la victime dans sa forme le temps de l'achever (d'en manger la figure). C'est une automutilation de la « grande forme » (que composent les deux morphologies pétrifiées qui s'entregardent dans l'immobilité au cours de la fascination ou encore qui s'étreignent durant la copulation). C'est une automutilation de la relation fascinant-fasciné (proche de l'engloutissement de la paramécie) : la relation se dévore l'œil en se mangeant elle-même.⁶⁶²

Cette esthétique de l'effroi et de la fascination dans la relation qui s'établit entre le fascinant et le fasciné, entre la scène primitive et la scène qui manque toujours à la vue a fait de ce statut du « primat du phallus » – qui a rencontré l'interrogation de la psychanalyse freudienne et postfreudienne au sujet de la différence sexuelle – un *topos* littéraire chargé de connotations symboliques et métaphoriques d'une sexualité masculine destinée à la soumission. D'où l'image du *phallus* comme « signifiant du manque » aussi bien corporel que sensoriel. En d'autres termes, la symbolique de la main de l'enfant qui avait frappé sa mère mais qui reste à chaque fois tendue face au séisme et à la privation de la nature morphologique et linguistique devient le signifiant de l'*infans* ou de ce Quignard appelle « la méditation *enfantine* (c'est-à-dire en amont de tous les mots de la langue) commence par les indices »⁶⁶³ pour autant qu'elle représente la scène qui manque :

Une force indisciplinaire nous contraint à nous replonger dans la condition plus ancienne. *L'Enfant entêté* des frères Grimm est repris de la ballade de Hans Sachs, qui date de 1522. Ce lied était intitulé *Le Garçon d'Ingolstadt*. Le conte source est différent et plus précis que la narration qu'en donnèrent trois siècles plus tard les frères Grimm. Voici le chant : Un garçon d'Ingolstadt frappa sa mère. Elle survécut. Il mourut. On l'enterra. Mais la main du garçon qui avait frappé sa mère sortit de la terre toute droite. Quand on réenfouissait la main dans la terre, elle rejaillissait. Il fallut que la mère frappât la main de son fils jusqu'à ce qu'elle fût entièrement couverte de sang. Quand sa main fût toute rouge et que le sang ruissela, le garçon la rétracta dans la terre. Alors plus rien ne resurgit à la surface de la pelouse. Ce fut ainsi que la main resta enfouie sous le tumulus.⁶⁶⁴

Le détour intertextuel par la citation de ce conte est double. L'écriture de Pascal Quignard replonge le lecteur dans une étude comparative entre le conte source et sa reprise par les frères Grimm. De *L'Enfant entêté* au *Garçon d'Ingolstadt*, l'auteur choisit l'entre-deux titres : *L'enfant*

⁶⁶² *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, pp. 107-108.

⁶⁶³ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 220.

⁶⁶⁴ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 194.

d'Ingolstadt qui devient le véhicule polymorphe de la crise de mutisme et d'anorexie et le complexe de castration. La reprise du conte source par les frères Grimm était à son tour détournée. D'une part, il y a un passage de l'oralité « ballade, lied, chant » à l'écrit « narration ». D'autre part, l'écriture est une matière à détournements. Le conte prend un autre sens que son sens original par des procédés de masquage et d'ellipse. C'est ainsi que le lied susceptible d'être chanté « est différent et plus précis que la narration qu'en donnèrent trois siècles plus tard les frères Grimm », écrit Quignard. Il serait intéressant de se pencher sur la signification de la main « entêtée », sanglante et l'obstination sexuelle qui habite le corps de l'enfant et franchit les seuils de la mort. Cette image métonymique de la main « sortie de la terre, réenfouie, rejaillie, couverte de sang et enfin rétractée dans la terre » est associée à la figuration d'un corps bouleversé à l'intérieur du désir sexuel. L'image du *garçon mort d'Ingolstadt* ou de *L'Enfant entêté* que donne le conte source ou ses réécritures dépend beaucoup plus de la figuration que de l'abstraction du langage. C'est ainsi que la reprise des différentes versions du conte par Quignard paraît être non seulement la figuration d'un « rêve sexuel » qui nous revient en l'esprit mais aussi la marque de l'expansion de la scène manquante dans l'imaginaire littéraire :

Que ce soit dans la version des frères Grimm, que ce soit dans la chanson de Sachs, la mort n'est pas capable de mettre fin à l'entêtement (au rêve sexuel). Mais, dans Sachs, la mère est féconde. Il y a un entêtement qui féconde. La sexualité franchit la mort. Elle ruisselle et son sang de femme, dès lors qu'il ruisselle, la rend apte à reproduire sexuellement les morts dont la fin est le sang. Leur figuration franchit la mort au travers du mystère du *portrait craché*. Il y a une figuration plus forte que l'aniconisme divin. Il y a une figuration plus forte que l'abstraction du langage. [...] Figuration inadmissible, acharnée, dénuée de sens. Qui est à notre source. Qui fait notre visage. Il y a une figuration plus péremptoire que tout commandement de vélation ou d'invisibilité : c'est notre corps à l'état vivant. Voici mon théorème. Je pense que c'est le désir sexuel qui retient l'art à l'intérieur de la figuration.⁶⁶⁵

Cette image emblématique de l'*infans* (le non-parlant) et dénuée de sens trouve sa source dans tout ce qui peut manquer. Cette situation d'enfermement et d'enterrement du contact phonique dans le couple mère-enfant est doublement paradoxale : elle est devenue à la fois l'objet de désir (comme conséquence d'interdiction) et la source où la scène invisible jaillit au cœur du temps (car elle ne s'imagine pas). Cette vision « manquante » est en quelque sorte transgresse par le rêve, par « nos vies antérieures, les vies de nos ascendants dont le feu court en nous »⁶⁶⁶, mais aussi par le jaillissement du Jadis dans l'espace imaginaire. Elle repose sur le hors parole, le sans langage qui cède la place à l'avant monde du rêve qui transporte, hèle et attire d'une

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 195.

⁶⁶⁶ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 273.

manière presque réelle le personnage quignardien vers un « le royaume qui n'est pas de ce monde »⁶⁶⁷. C'est ainsi que l'auteur du *Dernier royaume* veut exprimer ce caractère extatique, énergétique, fétiche aussi chez l'enfant. Car, comme l'a dit Irène Fenoglio dans son étude de la figure de l'enfant dans l'œuvre de Pascal Quignard :

L'enfant plus que l'enfance est peut-être la présence la plus prégnante, la plus dite dans l'œuvre de Quignard. L'enfant apparaît à la source de toute activité humaine, à la fois source et résultat infini, il est cet espace où le jadis aboutit sans s'arrêter, sans cesser, où le présent s'établit, où le langage s'impose.⁶⁶⁸

C'est par ce brassage incessant entre Jadis vivant, marquant la source et enfance que la méditation sur la temporalité du commencement et le désir d'écrire advient :

Il y a eu une fusion jadis, obscure, sans voix, sans langage, sans mémoire. Il y a eu une grotte. Enjeu en amont du jeu vocal, atmosphérique, désirant, linguistique, mémorisable. Mise en jeu antérieure à l'identité. Le rêve est le temps avant le temps. [...] Il y a un viser avant l'origine ; c'est se fasciner, s'engloutir, être englouti, se fondre. [...] Le jadis définit le domaine qui *précède* l'apparition du spectateur dans le visible. Or, pour qu'il se souvienne, il faut qu'il succède. Cette région se caractérise par sa non-visibilité (non-visibilité pour celui dont la visibilité et la vision lui succèdent).⁶⁶⁹

En partant de cette interaction des codes temporels et de la figuration de la trace de la scène manquante dans le rêve, mais aussi de la déchirure dans les arts, nous cherchons à interroger les rapports entre le mécanisme des constructions des métaphores du Jadis qui « précède » la naissance, de « l'in-fantia » et de « l'a-parlance » et leurs transferts de signification dans l'ensemble du *Dernier royaume* :

Nous transportons le souvenir de corps plus anciens que le nôtre. Nous ne sommes que la trace vivante d'une scène qui n'est plus. Rencontre est le vieux nom de la tête du cerf. L'œuvre est rencontre. [...] Il y a de la déchirure dans les arts parce que le sexuel est une déchirure. Parce que le jadis est une déchirure dans la naissance déchirante. Parce que conception sexuelle et monde utérin sont disjoints brusquement dans la naissance. Déchirure si on les compare à l'inaccessible jaillissement végétal ou si on le rapporte à l'extraordinaire envol animal.⁶⁷⁰

L'évocation ou la figuration de la scène sidérante et de l'instant d'avant la naissance comme des leitmotifs profond et presque vivant de l'œuvre de Quignard s'exprime en images métaphoriques reliées les unes aux autres par le désir ou la joie de voir, malgré l'absence, l'absent et la quête de ce qui n'est pas là. L'usage des marqueurs d'intensité pour décrire la « déchirure » – que le concept même du Jadis sexuel signifie – traduit les états du corps doublement englouti. D'une part il s'engloutit dans l'abîme, à mi-chemin entre la naissance,

⁶⁶⁷ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 379.

⁶⁶⁸ Irène Fenoglio, « Enfant », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard, op. cit.*, p. 184.

⁶⁶⁹ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, pp. 161-161.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, pp. 199-200.

l'acmé et la mort et d'autre part il s'engloutit dans une écriture du corps respectant les trois phases de l'intrigue à savoir « le début, le milieu et la fin ». Plus encore, le silence des textes écrits ou littéraires est signifié de manière scénographique par des représentations allégoriques, par des scènes sans écran, sans préméditation, mais surtout sans langage. Lors d'un entretien avec Mathias Enard autour de la création littéraire, Quignard discute de l'étanchéité des frontières entre lecture et écriture, entre oralité et littérature :

Mathias Enard : *La littérature, n'est-ce pas ce qui se partage, cette communication que nous avons, de lecteur à lecteur, et avec les auteurs ?*

Pascal Quignard : Pour moi, ce n'est pas d'homme à homme ou d'homme à femme, ou de femme à femme. Quand le lecteur fait l'expérience d'un livre d'Ovide, d'Emily Brontë, de Mathias Enard ou de moi, cette expérience est un circuit interne. Si elle approfondit incroyablement l'âme de celui qui lit, ce n'est pas une expérience orale, elle ne circule pas de l'un à l'autre, elle reste dans cette incroyable bulle, ce premier monde, cette enveloppe qu'est l'outre de la lecture... L'écriture, depuis l'invention des lettres a mis la langue au silence. Dans la littérature, l'oralité s'éteint et qu'est-ce qui se passe ? Cela n'est plus adressé à personne. La langue devient un objet que l'on peut remanier, approfondir, reprendre des heures et des heures, des jours et des jours – c'est le métier des écrivains. Pour qui ? Pour rien. Cela peut vous paraître triste mais moi je trouve ça au contraire mystérieux, énigmatique et fabuleux.⁶⁷¹

Pour Quignard, « le métier d'écrivain » consiste dans une poétique du silence, dans une sorte de seconde vie ou ce qu'il appelle « un circuit interne ». Mais il faut passer par l'état d'avant le temps – dans lequel les morts nous font signe en silence – car ce qui compte pour l'auteur du *Dernier royaume*, c'est ce que la langue ne dit pas d'une manière directe mais compose avec le temps. C'est le Jadis fossé de ce qui dissimule l'analogie entre le temps de l'écriture dans lequel la langue est mise au silence et la reprise d'un mythe ou d'un conte par le recours à une œuvre préexistante. La situation critique du partage littéraire est ce qui définit le questionnement de Quignard sur le rapport entre tout ce qui mystérieux, énigmatique et fabuleux dans l'expérience de la lecture et l'image absente du premier monde qui nous touche profondément. C'est ainsi que les mécanismes de l'invention « littéraire » du Jadis et les motifs ou les mythes admettant la reprise du mythe ont pourtant des points communs. Dans l'ensemble du *Dernier royaume*, la vision que Pascal Quignard offre du Jadis du mythe et ses réapparitions sous les formes récurrentes du chaos originaire et de l'inavouable évolue. Ainsi, le désir d'écrire est une poussée de questionnements sur la liberté de s'approprier le récit mythologique, de saisir l'éphémère et d'établir un parallèle entre la nudité et le monde humain, le non-dit et le dit,

⁶⁷¹ Mathias Enard, épisode « Pascal Quignard, Stéphane Malandrin. Compositions », *op. cit.*

l'invasion du langage et le Jadis naturel. Anaïs Franz propose de mettre en évidence la nudité perdue, presque mythologique évoquée à plusieurs reprises par Pascal Quignard :

La nudité, selon Pascal Quignard, côtoie le monde humain, le précède et lui succède, le hante enfin, à l'instar du sommeil et du silence, en tant que « porte de sortie » (*Vie secrète*) ; mais elle demeure en retrait. [...] Dès l'instant où l'on parle le non-dit et le dit se partagent. [...] Le langage signale alors la perte de la nudité autant qu'il invente la curiosité. Pascal Quignard appelle « jadis » la nudité perdue animale. Le langage apparaît ainsi, chez Pascal Quignard, tel un vêtement posé « entre le regard et la nudité ». L'apprentissage de la langue nationale équivalait pour lui à un acte colonisateur auquel il importe de résister en préservant du sujet parlant une part.⁶⁷²

Selon Anaïs Franz, Pascal Quignard, fortement impressionné par le geste de la dénudation, tourne le dos à une tradition philosophique qui associe vérité et contemplation du visible pour essayer de retrouver le caractère insaisissable du Jadis qui déjoue les tentatives de l'homme de l'enfermer dans un enclos. De son côté, l'auteur de *Rhétorique spéculative* nous livre les secrets de la *mimésis* et de la nudité du langage littéraire :

Une œuvre littéraire se situe dans un autre temps que la parole elle-même, vouée au présent. N'écrivant pas dans le présent de sa parole, le littéraire écrit au passé, écrit au futur. [...] La *mimésis* ou l'admiration, qui consistent l'une comme l'autre à se laisser posséder par le comportement de l'autre, de la bête, de la montagne, de la cime de la montagne, du vautour, est une prédation plus ancienne que la représentation elle-même à laquelle elle donne naissance. Les paroles usuelles sont comme des vêtements qui dissimulent : alors littéraire est le langage nu jusqu'à l'effroi. La nudité du langage, tel est ce que Loggin nomme le sublime.⁶⁷³

Associant le temps de la fiction et le phénoménologique, la défaillance du langage humain et les signifiants silencieux de la langue et de l'image, l'espace intérieur de l'écriture et l'espace imagé et symbolique du mythe, l'intérêt que porte Quignard aux métamorphoses, à la nudité du langage, à l'effroi et au mimétisme est lié à la violence de la nature et à nos phobies qui racontent notre vie de façon plus directe que nos rêves-mêmes. Pour lui, l'écriture d'une œuvre littéraire est « vouée au présent ». Mais n'est-ce pas là le cas de toutes les inventions ou créations spontanées ou réfléchies. L'auteur s'interroge donc sur l'origine du mot « sublimation » et ses liens avec l'invisible, avec le caché, avec ce qui est sous le voile, au-delà du réel, mais aussi avec le chemin serpentin, sinueux et fatal du retour au langage nu, au monde sauvage, délirant mais aussi du savant fou comme lieu commun de la littérature populaire. « Étrange monde qui nourrit tout ce qui affleure »⁶⁷⁴ à l'image d'une pure poussée du Jadis dissimulant :

⁶⁷² Anaïs Franz, « Nudité », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., pp. 421-422.

⁶⁷³ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, op. cit., pp. 57-58.

⁶⁷⁴ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI*, op. cit., p. 161.

La beauté n'attire que dissimulée sous le voile que seule la mise à mort déchire. La sublimation travaille au service de la pulsion de mort. Non seulement elle décapite, elle castre, elle purifie, elle déssexualise, elle allégorise. On quitte l'image pour le symbole. Il faut sans cesse avoir à l'esprit que le retour à la case départ chez l'homme serait mortel. [...] Ce fut le 2 mai 1897 que Freud employa pour la première fois le mot sublimation. C'est dans une lettre adressée à Fliess. Il donne alors à ce mot le sens de « construction qui protège de la scène primitive ». La sublimation est la scène que le genre humain fait à la nature. À son origine. À la sexualité coriace. Au jadis incessant.⁶⁷⁵

Comme nous pouvons le lire dans cet extrait, l'analyse de Quignard, fondée notamment sur ce qui nous regarde, captive, contemple dans l'image, est implacable. Cependant, cet autre rapport à l'origine par le paradigme du Jadis est-il une tentative de détourner ou de porter les traces caractéristiques de la faculté de penser et ses liens avec l'inconscient chez Freud ? En ce sens, Françoise Wilder s'appuie sur le rapprochement frappant et les échos multiples entre les deux œuvres pour dévoiler les secrets de la langue de Freud qui parle à Pascal Quignard :

Je me défais de l'idée qu'il y eut un Sigmund Schlomo Freud né en 1856 et mort en 1939, fondateur de la psychanalyse. J'écoute celui qui écrit, vit et pense dans les livres de Pascal Quignard comme s'il était chez lui dans les pages d'un autre. Je ne sais lequel provoque l'autre. Freud en écrivant ? Pascal Quignard en le citant ? On « cite » le toro, de loin, de près. Voici la raison en faillite et avec elle le sens commun, la décence, la communauté, l'idéal, l'amour, la vie. Pascal Quignard était Freud au pluriel. Il chasse en lisant dans la forêt freudienne. Il en ramène tantôt des paroles spéculatives tantôt des scènes biographiques ; ces Freud, leurs noms et dires ne fondent rien et n'autorisent pas. Ainsi, le plus souvent, ne ressemblent-ils pas au Freud des psychanalystes.⁶⁷⁶

Influencé par les jeux de nudité et de lumière, de la nuit et de silence, par la prédation qui dérive de la fascination, Quignard défend la thèse de « l'image en attente ou qui n'a pas encore de traits », celle qui est très proche de ce que « le philosophe Francisque Bouillier, au XVIII^e siècle, appelait une "ombre d'image" » :

Des ombres d'images poursuivent les hommes. [...] Une image d'abîme et de vide nous poursuit. [...] Nudités qui ne songent pas plus à s'exhiber qu'à séduire, surprises mais décontenancées, touchantes mais sans un mouvement de révolte ni même d'embarras, ni la moindre honte, à peine importunées, passives à la lumière mystérieuse qui les prend de court. [...] Dans la nudité, ce n'est pas le corps qui se découvre, c'est cette trace animale qui est dévoilée, c'est ce jadis qui transfigure. Il se fixe. Il s'élève.⁶⁷⁷

Le surgissement du Jadis et sa transfiguration résulte d'une trace animale, sauvage, voire d'une scène vivante, médusante qui n'obéit à aucun ordre du temps. Une scène inépuisable, masculine aussi (la mue masculine) du premier monde qui persiste et illumine une part de vide et de détresse en nous. Si Quignard parle d'une nudité au pluriel, tout en nuanciant ces arguments et spéculations, c'est parce qu'il cherche à donner une définition ou une délimitation aux

⁶⁷⁵ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, pp. 249-251.

⁶⁷⁶ Françoise Wilder, « Freud », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard, op. cit.*, p. 224.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, pp. 204-207.

mutations et variations sans contours, démesurées du Jadis. Cette définition imagée d'un temps à l'état pur qui se révèle dans toute sa vérité, sans fard ni dissimulation éprouve le désir de rétablir la mesure et le partage de la voix muée, infidèle chez les hommes : « En eux l'enfance, le non-langage, le réel, c'est la robe d'un serpent »⁶⁷⁸. Cette image métaphorique du dépouillement animal semble révéler, par une sorte d'ablation, de castration, un destin biologique, une quête sans terme au fond de soi d'une voix perdue. La trace ombrante presque floue de la mue masculine qui persiste aussi bien dans le temps que dans le corps montre le caractère si nu, explosif et non linéaire du Jadis. Cette argumentation un peu lyrique qui ne porte pas directement sur la mue vocale masculine donne une sorte d'épaisseur ou de brume à « ce Jadis qui se transfigure, se fixe et s'élève » au-delà du temps. Aux « ombres d'images [qui] poursuivent les hommes » Quignard préfère peut-être ici le vague, le détour. Le vague n'est pas l'incertain ou l'indéterminé mais ce qui franchit le cri du sacrifice et fait songer à la solitude. Le changer-de-peau, la nudité et le faire-printemps renvoient au corps de l'écrivain, à la trace animale « dévoilée », mais aussi « au sens sous-jacent de mue caractéristique du désir masculin »⁶⁷⁹. Autrement dit, le Jadis sexuel – qui ne cesse de « sortir au jour, (de) pousser » comme « exodie pure, source, *fons*, ek-sistence, issir »⁶⁸⁰ et le changement de peau sont liés. Ainsi disait Otto Rank : « la formation des mythes est un flux continu, jamais achevé, et le mythe est adapté par des générations successives à leurs propres exigences religieuses, culturelles et éthiques »⁶⁸¹. Pour mettre en lumière ce caractère double du Jadis du mythe, à la fois archaïque et contemporain, Quignard nous montre que l'*odos* chamanique de cette poussée qui déborde l'être est liée à une vision invisible. Ce « reliquat » d'une image qui ne s'imagine pas, « d'une scène vivante dont les acteurs sont perdus dans le temps⁶⁸² » nous touche, nous trouble comme une marée montante de pensées, de vertige mortel et d'énergie prélinguistique. Dans *Dernier royaume*, c'est « le jadis du mythe [qui] est différent de l'indicatif présent en train de se faire dans l'absence de ce qu'il indique – ce qui est le propre du récit de rêve⁶⁸³ ». Traitant la question de la contemporanéité du Jadis, Simon Saint-Onge considère que :

⁶⁷⁸ Pascal Quignard, *La leçon de musique*, op. cit., p. 34.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 88.

⁶⁸⁰ *Sur le jadis*, *Dernier royaume II*, op. cit., p. 149.

⁶⁸¹ Otto Rank et Hans Sachs, *Psychanalyse et sciences humaines*, Paris, PUF, 1980, p. 54.

⁶⁸² *L'enfant d'Ingolstadt*, *Dernier royaume X*, op. cit., p. 66.

⁶⁸³ *Sur le jadis*, *Dernier royaume II*, op. cit., p. 159.

Le Jadis apparaîtra comme un processus de figuration qui fait éclater le continuum de la temporalité, comme ce qui détermine une poétique du temps d'une portée aporétique qui remet en question le temps linéaire et l'écriture de l'histoire.⁶⁸⁴

Pascal Quignard parle alors comme un psychanalyste qui réagit d'une manière obsédante l'admiration de la transmission vertigineuse de la scène originaire comme « fantasme qui structure l'âme⁶⁸⁵ » et fait jaillir le Jadis. Cette vague visible d'un Jadis qui ne connaît pas le déclin pas le déclin, traduisant un flou temporel, nous donnent le moyen de convoquer les grandes figures mythologiques et les héros tombés dans l'oubli. Les expressions irrésistibles de l'élan vital et primitif du Jadis et ses fondements mythiques dépassent le champ du visible pour devenir le lieu où se reproduit la quête de l'image qui précède notre naissance atmosphérique. « Car cette quête ne part du langage. Elle est un absolu originaire. C'est l'a-bîme. C'est l'a-oriste », a écrit Quignard en se référant aux grands Rhénans qui vécurent à la fin du Moyen Âge⁶⁸⁶. L'auteur du *Dernier royaume* va plus loin dans ses méditations sur cette scène troublante en symétrie avec le mythe. Ainsi apparaît la quête d'un fondement naturel du Jadis qui échappe au sens des mots et se loge dans le silence du « blanc entre les lettres ». Il s'agit donc d'une modernité à l'antique d'une écriture qui se loge dans le palimpseste, à mi-chemin entre l'origine et le monde :

Il me semble qu'il y a dans ce que j'écris – dans ce piège abrupt et difficilement prévisible que je tends à je ne sais quoi qui passe – l'espoir de faire naître bien autre chose qu'un visage. Quelque chose plus ancien qu'un visage. Un lieu. Un lieu qui est un piège pour une force. Peut-être est-ce cela, un paysage. Un monde qui accueille et qui se referme sur ce qu'il accueille et le protège à l'intérieur de sa membrane invisible, le long de son pourtour merveilleux. [...] Au fond de la distentio, du diasthèma, de cet ouvrir entre les mots, du blanc entre les lettres, une petite rivière coule, paradisiaque, entre les arbres, sous les feuilles des branches, dans les rayons que le soleil verse. Comme un emplacement féérique. Une fissure édénique.⁶⁸⁷

Chez Quignard, il s'agit d'une sorte de « paradis terrestre » qui dérive d'un double paradoxe du Jadis pur divergeant en absence plus ancienne que le visage et en présence paradisiaque, inépuisable. L'idée de la quête d'un « lieu plus ancien qu'un visage », de quelque chose, ou d'un autre monde de l'ordre de l'insignifiant et de l'insaisissable (« je tends à je ne sais quoi qui passe ») est ce qui permet à Quignard de s'approcher du Jadis. Cet espace-temps étrange, à la fois explosif et sidérant, ouvert, espacé, accueillant et repliant, clos, fermé à double tour fait renaître une écriture sur le seuil, sur le langage paradoxal capable d'inventer un « démon

⁶⁸⁴ Simon Saint-Onge, *Le temps contemporain ou le Jadis chez Pascal Quignard*, op. cit., p. 160.

⁶⁸⁵ *Sur le jadis*, *Dernier royaume II*, op. cit., p. 235.

⁶⁸⁶ *Les Paradisiaques*, *Dernier royaume IV*, op. cit., p. 197.

⁶⁸⁷ *L'Homme aux trois lettres*, *Dernier royaume XI*, op. cit., pp. 94-95.

personnel » presque intime plutôt que le chemin tracé. Faire céder « l’Innommable » à la nature permet de prendre acte de « cet ouvrir entre les mots, du blanc entre les lettres » qui est aussi l’image implicite du jardin d’Éden. Partant de cette « voix intérieure qui inhibe ou refoule le désir⁶⁸⁸ », Quignard invente une voie « muette » voire mystique du Jadis invisible à sa source :

Saint Bernard pensait qu’il y avait dans la nature un jadis concurrent de l’éternité. Dieu au contraire de Bernard souffrit la concurrence du Temps. De toutes les créatures de sa création il préféra les arbres. Dieu les préféra aux fauves, aux hommes, aux colombes elles-mêmes. L’Innommable aima les arbres au point d’en garder un pour lui, dans le jardin d’Éden, se réservant tous les fruits qu’il donnerait.⁶⁸⁹

Revenons à l’image de la « petite rivière [qui] coule, paradisiaque, entre les arbres, sous les feuilles des branches, dans les rayons que le soleil verse » est le Jadis fait lieu. En employant le verbe « couler », l’écriture des lieux « paradisiaques » ou des paradis perdus dessine, comme un écho sensible à l’expression de Voltaire « cultiver son jardin » qui a longtemps évoqué non seulement une vie retirée, étroite mais aussi un lien d’amour et de retrouvailles. Johan Faerber, au-delà des évocations de l’image de l’origine et de multiples formes et lieux paradisiaques, « intouchables », nous livre une vision aussi bien poétique que mystique de l’écriture de *Dernier royaume*, à l’image d’une lecture d’un lieu commun de la littérature classique, celui du péché originel d’Adam et Ève :

Alors que les trois précédents tomes de *Dernier Royaume* s’étaient mis en quête du « Jadis » et avaient dégagé la puissance inédite de ce temps antérieur qui s’oppose au passé en demeurant « le passé de ce monde comme printemps à faire sans cesse revenir » (Sur le jadis), *Les Paradisiaques* se donne comme la suite de cette enquête impossible qui s’attache à retrouver l’image de l’origine et à en saisir la problématique scène première. Quignard lui assigne alors ce mot-ouvrier de « paradisiaques » qui lui permet de remonter jusqu’à un Éden du Jadis, de retrouver en amont de ce paradis qu’il désigne encre comme « ce lieu sans faute, humide, doux, vert, perpétuellement printanier ». [...] À ce premier ensemble de paradisiaques qui font de l’enfance le temps absolu d’une venue édenique de l’homme à lui-même, Quignard adjoint un second temps, cette fois plus mobile et partant encore plus plastique, à savoir les paradisiaques conçus comme lieu même d’amour. Si, d’évidence, il est fait référence au Jardin d’Éden et au péché originel d’Adam et Ève, Quignard en reprend le motif pour le réinvestir dans une poétique où la scène d’amour, l’instant de la rencontre et le surgissement de la foudre entre deux êtres figurent l’orage qui donnent naissance à la puissance persistante du Jadis.⁶⁹⁰

Assurément, Johan Faerber nous livre ici, à travers une étude comparative entre les différents tomes de *Dernier royaume*, l’exigence d’une possible nomination poétique du Jadis. Il nous remonter aux sources de la « puissance persistante du Jadis », mais aussi à la scène perdue des amants, au mythe d’origine voire au « péché originel ». De son côté, Pascal Quignard – fasciné par le motif mystique de retrouver le jardin d’Éden qui fait l’objet de fréquentes représentations

⁶⁸⁸ Mourir de penser, *Dernier royaume*, op. cit., p. 113.

⁶⁸⁹ *Les Paradisiaques*, *Dernier royaume IV*, op. cit., pp. 166-167.

⁶⁹⁰ Johan Faerber, « Paradisiaques (Les) », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., pp. 468-469.

dans l'art – cherche à confronter l'indicible de ce monde paradisiaque au point d'en faire le sujet même d'une parenté de scènes entre le premier Homme (Adam) et la spiritualité Bernard de Clairvaux :

On raconte que Bernard, homme originaire de la cité de Dijon, un jour qu'il traversait la Suisse et qu'il se trouvait à longer la vie d'un lac au soleil, fut frappé d'une émotion aussi intense que brusque. Ce fut au point qu'il dut s'arrêter tant la vision qu'il avait sous les yeux lui parut d'une beauté incontrôlable. Alors, se reprenant tout à coup, il leva les mains. Il boucha ses yeux. Il avança comme Adam au sortir de l'Éden, la main sur les paupières refermées, à vive allure, juste avec l'aide d'un serviteur qui tenait son épaule pour le guider. Car ce plaisir du lieu lui était apparu comme un péché. Ce fut le soir de ce jour, au réfectoire, que saint Bernard dit aux frères qui l'entouraient qu'il allait fonder Clairvaux : pour ne pas soumettre la prière à ces tentations ineffables que Dieu avait répandues sur la terre sous la forme de la nature. Saint Bernard pensait qu'il y avait dans la nature un jadis concurrent de l'éternité.⁶⁹¹

Selon Pascal Quignard, seul le Jadis (un mode d'autrefois « concurrent de l'éternité ») « broie le passé et rend sa matière à la liquidité originaire. À partir du jadis c'est l'origine qui fait avalanche »⁶⁹². C'est ainsi qu'il le distingue de tout passé et le décrit comme un temps « obscur, sans voix, sans langage, sans mémoire⁶⁹³ ». Le lecteur du *Dernier royaume* s'apercevra vite que le vestige du Jadis « définit le signe qui témoigne de la présence passée d'un objet dorénavant disparu⁶⁹⁴ ». Seul le lecteur chasse sans fin et voit sans fin la trace du perdu merveilleux d'un voyage initiatique à l'intérieur de soi et à l'intérieur du monde afin de revivre le surgissement du Jadis. L'écrivain, lui aussi, s'est essayé à un détournement par un chemin antiphilosophique permettant de créer un besoin de réapprendre ce qu'est l'Autre, de soumettre la langue à une sorte de pensée hors de soi, à un dialogue interhumain :

Pourquoi Socrate s'est-il opiniâtre à ce point pour défendre contre tous cette voix refulante ? [...] Pourquoi est-il resté fidèle à ce « stop » interne au point de ne pas présenter sa justification devant la cité, sur le prétexte que cette « voix » le lui interdisait ? [...] Parce que cette « voix de l'autre » est véritablement enfournée dans la boucle de chaque homme et de chaque femme. [...] Elle se tient derrière la langue qu'elle parle. La langue la plus ancienne, avant d'être face-à-face de discours, est visitation de voix. La langue est dieu échangeur aussi interne qu'externe de prescriptions et d'interdictions, une rotation de oui et de non, d'autorisations et d'entraves, de modulations bénissantes ou maléficientes. Elle est enfin un tourniquet où celui qui dit je peut intégralement devenir tu, où le tu qui écoute est déjà présent dans le je qui énonce.⁶⁹⁵

À la manière d'un jeu de voix qui tourne à la parodie à mesure que les clins d'œil à des faits historiques se multiplient, de citations plus ou moins littérales, de copiage mais aussi de truquage, de l'opposition du vrai et du faux qui est au centre de *L'enfant d'Ingolstadt*, Pascal

⁶⁹¹ *Les Paradisiaques, Dernier royaume IV, op. cit.*, p. 166.

⁶⁹² *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, p. 73.

⁶⁹³ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 160.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁹⁵ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, pp. 142-143.

Quignard nous donne une nouvelle conception, moins limitée, du détournement consistant à faire sortir « cette force entêtée, indifférenciée, innommable, antitemporelle » en nous⁶⁹⁶. Il s'est attaché à revenir sur le caractère unique et mystérieux de l'enfant (*infans*) qui sommeille en chacun. La pensée de Pascal Quignard a servi de banquet des philosophes qui ne cesse de nous inspirer aujourd'hui encore. Cet éloge de l'amour qui donne le sentiment de parler et d'ensorceler les interlocuteurs, le goût de l'absolu constitue un des lieux privilégiés de l'écriture de Quignard. Vivre à la manière des « hommes éveillés », ou même simplement septiques importe d'apprendre à vivre au présent afin d'être libre. C'est cette sortie hors de soi à l'image d'une pensée spirituelle qui pousse à inventer un au-delà du monde, un Jadis invisible afin d'expliquer le monde. En ce sens, la pensée productrice de Quignard passe aussi par le paradis qui se dérobe à nous ainsi que par le fait de « regagner » notre jardin intérieur :

Quittant le salariat j'abandonnais aussi les vacances, les loisirs, la retraite, le tourisme. Je laissais derrière moi l'adresse, la vie individuelle, la vie joignable, la vie privée localisée. Je cessais de répondre à la sonnette du nom propre. Je sautais enfin dans l'*otium* – qui est le temps dans le monde antique où le maître jouit sans entrave de la liberté dans l'espace non public. Je sautais dans l'*otium* comme une grenouille dans la mare. J'arrive à ce que je veux dire : La vie privée n'est pas individuelle. Elle est notre forêt. [...] La forêt définit le jadis propre à l'humanité.⁶⁹⁷

Pascal Quignard, qui a beaucoup aimé sur l'âge baroque, ne se réfère que rarement à la littérature contemporaine, notamment à celle de Claude Simon, Marguerite Duras, Maurice Blanchot, Stendhal et d'autres philosophes à savoir Vladimir Jankélévitch dans leurs approches de la pensée comme véhicule de l'indicible et de l'ineffable⁶⁹⁸. Il s'agit, au contraire, de chercher dans les textes classiques l'écho d'un système d'écriture inventé d'une manière solitaire, énigmatique et mystérieuse pour être à mi-chemin entre la copie et le désir de refaire l'histoire à l'identique. Quelque chose entre le plein et le vide, quelque chose d'irrationnel au point de commenter et de détourner la pensée face à la tentation de croire pouvoir accéder au Jadis.

b. Régression et digression

Dans *Dernier royaume* comme dans *Petits traités*, Pascal Quignard développe une poétique du détour marquée par un mélange de petites scènes biographiques finement agencées,

⁶⁹⁶ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, p. 189.

⁶⁹⁷ *Les Paradisiaques, Dernier royaume IV, op. cit.*, pp. 172-173.

⁶⁹⁸ Voir « L'indicible et l'ineffable. Le sens du sens », dans Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable, op. cit.*, p. 86.

de confessions, de citations et de méditations à la fois sérieuses et frivoles afin de recentrer le débat sur la figure idéale et de confronter le lecteur à un système digressif. L'impression de détournement peut venir ainsi du renversement narratif de l'écriture transgressive qui trouve l'une de ses dynamiques dans le saut d'un sujet à l'autre, d'un récit de vie à l'autre, d'une langue caduque à une autre. L'emploi des tours historico-géographiques hors frontières, des voyages scripturaux, imaginaires, sans « carnets de passage », des fragments de souvenirs rendus étranges et ineffables par le langage ouvre la présence au Jadis plein de sens. La question de la digression par le hors-temps du rêve, le mouvement énigmatique des « choses muettes » et des bouts d'objets retrouvés un peu partout dans le monde intermédiaire s'est posée parce que « la scène primitive est inévitablement faite de fragments⁶⁹⁹ ». Aussi la scène primitive est-elle définie comme le mouvement circulaire de l'écriture quignardienne ? Cette scène invisible, comme il est précisé dans le passage suivant, passe par le blanc entre les fragments et les allusions réalistes à la vie de certains écrivains un peu ou largement oubliés, voire des renaissances :

Elle assemble des séquences rêvées, des morceaux entraperçus, des épiements, des fantasmes, des incompréhensions, des terreurs. De là son énigme, importée par celui qui la rêve. À jamais invisible par la conception de celui qui en résulte. Toujours fragmentaire et phosphorescente pour celui qui s'efforce de l'imaginer. La scène n'offre jamais aucun sens stable.⁷⁰⁰

Par ses outils critiques, psychanalytiques ainsi que par son approche philologique et scientifique des textes anciens, qui l'avait empruntée à des spécialistes de l'histoire des manuscrits et de la langue, nous pouvons dire que l'écriture contemporaine de Quignard, comme une sorte de diction détournée de l'art poétique, occupe une position idéale pour connaître le monde antique. À travers un langage stylisé, conduisant souvent à l'« hybridation » pour reprendre le concept de Bakhtine⁷⁰¹, mais aussi par le biais d'un athéisme plaçant la science au-delà de Dieu, Pascal Quignard a pu s'interroger, en vibrant la voix des écrivains, sur les liens entre l'emportement contemplatif du Jadis et percer l'énigme de ce reste de scène primitive dans l'Être. Il est possible de comprendre le Jadis à double faces (une face changeante, rêvante qui laisse la place au neuf, à l'extase et une face permanente, presque réel, sans limites) en se tournant vers « le monde muet » de la littérature et de la musique :

⁶⁹⁹ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 206.

⁷⁰⁰ *Ibid.*

⁷⁰¹ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Seuil, 1970, pp. 176-178.

Traduire, lire, interpréter, composer, jouer, écrire consiste toujours à transporter quelque chose qui préexistait. Dans tous les cas l'extérieur se mêlaient, se scellaient l'un et l'autre peu à peu au cours d'une rencontre où ce qui était autre et ce qui était soi devenaient indiscernables et cessaient d'ailleurs au final d'apparaître comme tels. Comme dans l'étreinte. C'était cela, le bonheur : quand la nature et le soi passaient l'un dans l'autre soudain, quand l'autre et l'identique se recoupaient, quand deux corps d'une sexuation différente, faite pour les séparer, s'unissaient.⁷⁰²

Ce sera donc l'occasion d'expliquer que *Dernier royaume* devient la métaphore du Jadis mythique, lointain voire suspendu qui soudain se déclenche et découle d'une perte tragique, d'une brisure pour produire la jouissance du décalage dans le temps. Nous considérons, en pensant au statut contradictoire, oblique et déroutante de la digression, que les emboîtements/déboîtements des objets littéraires créés par l'auteur permettent au lecteur de s'inscrire dans une dynamique interprétative de la forme océanique qui fait toute la réalité du Jadis et ses liens privilégiés avec le discours d'autrui qui est une sorte de double parodique. Empruntant l'absence de liaison, la dispersion et le détachement que suppose la quête noétique, le « je » de celui qui pense – voué à la détresse natale – procède ainsi par des tours et détours, par des séquences narratives juxtaposées, par des transferts et transports déroutants « de vide en vide » :

Je suis un homme qui traîne le long des clôtures, qui a perdu la clé de la porte. Je fais le tour. Je rôde. Je vais *errant comme Saadi*. J'écrivais des petits livres pourpres. Je rédige des volumes de plus en plus pâles. Chaque phrase n'est qu'un *problème*. Le mot français *problème* désignait en grec le promontoire qui s'avance dans la mer. Chaque argumentation est un *plongeur de Paestum* les mains tendues au-devant de sa tête se dirigeant vers une natation obscure. C'est une ordalie. Qu'est-ce qu'une ordalie ? Un homme qui s'élançait d'un *problème*. Qu'est-ce que le plongeur de Paestum ? Un dessus de sarcophage. Qu'est-ce qu'un dessus de sarcophage ? La porte qui referme une image à l'intérieur de la nuit qui vient entourer un cadavre.⁷⁰³

Les interrogations digressives, comme un tour qui rend plus vivant le discours spéculatif, s'expliquent par la fusion de deux champs lexico-sémantiques, celui de l'écriture et celui de la chute : « traîne, fais le tour, rôde, écrivais, rédige, phrase, *problème* ». Ce discours transesthétique autour de la peinture romaine, comme moment extrême et de chute dans le néant, sert d'arrière-plan stylisé. L'usage d'une rhétorique argumentative – qui est loin d'être un pur discours logique – ne cesse de faire du lien avec l'archétype de la prédation, mais aussi la tension originelle à partir de « l'impossibilité de la régression motrice et rythmique du temps⁷⁰⁴ ». De même, l'évocation de la scène du plongeur de Paestum qui saute dans l'abîme, dans le Jadis invisible laisse entendre la présence d'autres hypothèses le modèle de la chute du

⁷⁰² *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 402.

⁷⁰³ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 58.

⁷⁰⁴ *Boutès, op. cit.*, p. 53.

corps en englobant les motifs de « la re-présentation de la présence fascinante⁷⁰⁵ » propre à la peinture fresquiste des Gréco-Romains : « s'avance dans la mer, argumentation, ordalie, se dirigeant vers, s'élanche, *problèma*, sarcophage, image ». Pour Quignard, « la régression impossible et la fascination sont inhérentes⁷⁰⁶ ». À certain degré de généralisation, l'interrogation – comme forme oratoire où la digression débouche sur l'élan vers une expérience libre conçue comme retour à la ligne originale, au promontoire, c'est-à-dire à un problème – semble rentrer dans ce que Irène Fenoglio appelle « une mythographie de la suspension, de l'avant évènement irrémédiable, de l'évènement lui-même, puis du désir et de la création⁷⁰⁷ ». C'est ainsi que, comme le montre le passage précédent, tout *problèma* contribue à la quête sans objet du sens qui précède la perte brutale du premier monde. Or pour aller au cœur des choses et être en position d'extase, de naufrage, de mort en continuant d'écrire, l'auteur privilégie le détour par le Moyen Âge. Car l'ordalie par le feu ou par l'eau froide, comme la décrit Antoine Garapon, est « un mécanisme ancien utilisé pour rétablir la vérité en soumettant un individu à l'épreuve dont l'issue est censée être déterminée par des forces surnaturelles⁷⁰⁸ ». Ainsi, Tiphaine Samoyault s'est penchée sur le rapport entre la chute, la régression et la musique d'origine :

À l'inverse notre temps est celui de la régression, qui tente de s'exercer contre l'irrémédiable. [...] Ni la quête, ni la ruse, ni même la musique n'ont permis d'y échapper complètement. Il y a là une rencontre avec l'impossible qui ne ressemble pas à celle que fait l'homme qui plonge de Paestum et à propos duquel on peut faire deux hypothèses : soit il a été précipité là lors de l'exécution du sacrifice, soit il figure tout homme qui arrive aux confins du monde des vivants et plonge dans le royaume des morts. Seule la musique conserve parfois cette fonction d'être un contenant à l'intérieur du temps.⁷⁰⁹

C'est là encore que s'exprime le rêve du plongeur de Paestum d'avancer rapidement dans le temps. Car pour Quignard « l'homme qui plonge du cap Leucate ne saute pas dans l'air ou dans le vide ou dans la mort. Il saute dans le temps. Il saute dans l'irréversibilité qui *s'accélère*⁷¹⁰ ». Seule la musique d'origine conserve cette voix plus ancienne que soi. Une voix qui sert de fil conducteur avec le véritable Jadis qui se poursuit dans le maintenant :

⁷⁰⁵ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 115.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 112.

⁷⁰⁷ Irène Fenoglio, « Paestum », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard, op. cit.*, p. 461.

⁷⁰⁸ À retrouver sur France Culture, dans l'émission « Matières à penser » par Antoine Garapon, dans la série « inéliminables ordalies », épisode 2 « Le jugement de Dieu au Moyen Âge ». URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/matieres-a-penser/matieres-a-penser-emission-du-mardi-07-mai-2019>

⁷⁰⁹ Tiphaine Samoyault, « "Il faut se souvenir que les dinosaures n'apparurent qu'en 1841", Pascal Quignard et l'histoire », *op. cit.*

⁷¹⁰ *Boutès, op. cit.*, pp. 53-54.

Pour laisser le désir inépuisable, il faut laisser l'âme insatiable. Pour laisser l'âme insatiable, il faut recourir au perdu insaisissable et se lancer la tête la première dans le jadis invisible.⁷¹¹

Mais il faut rappeler que le caractère sidérant du Jadis qui accompagne le penseur fait de la régression une forme de dépossession de soi. L'idée de Quignard est que, dans la littérature comme l'art, écrire ou réécrire, traduire, composer et interpréter peuvent être une issue indicible, une adhésion à l'infini, une chasse avec emportement de quelque chose de survivant « permettant au silence de résonner » :

On peut écrire pour un instrument ou une matérialisation ou un interprète ou un alter ego, un *alter* qu'on ignore. Quand cette possibilité était prise à la *lettre*, cela s'appelait écrire. C'est pourquoi on s'est résigné à appeler l'ensemble de ce monde muet *littérature*. [...] Entre la composition et l'instrument, entre la partition et l'interprète, entre l'auteur et le traducteur, entre l'homme et la femme, il y a quelque chose de plus vivant, dans la source même, capable de jaillir au contact de tout instrument et de toute expression.⁷¹²

Là-dessus, la pensée mélancolique de François Couperin fonctionnerait ainsi comme une recherche détournée de quelque chose d'inouï dans l'œuvre d'art. Comme Quignard le faisait remarquer, la musique implique une naissance, un transfert sidérant de l'interprète comme l'instrument :

Tous les musiciens ont l'habitude de faire de cette phrase de François Couperin (il disait très précisément qu'il lui paraissait presque insoutenable qu'on pût donner de l'âme à un instrument où les notes pincées ne souffraient ni d'être enflées ni d'être diminuées) une prémonition du piano-forte. Je pense que la mélancolie propre à Couperin va plus loin. À l'infini : vers une différence infinie. Vers la différence qui n'en finit pas et qui ne se remédie pas. [...] Couperin pense vers le non-monde. Il laisse place à la cinquième saison. (Du moins il pense ceci : « Je pense qu'il y a un instrument d'au-delà. »)⁷¹³

L'attrait de Quignard au « point originaire qui sidère la partition tout entière et l'auditeur comme l'interprète », aux « contes anciens où la musique sidère même l'instrument »⁷¹⁴, mais aussi à l'extase de la fascination dans l'enfance nous fait découvrir une œuvre digressive, surchargée de résonances et d'échos du site introuvable. C'est la raison pour laquelle l'image du « dernier royaume » échappe aux contraintes de l'Histoire et s'ouvre sur un monde de la division et du déconcertement. En d'autres termes, le lecteur du *Dernier royaume* doit dérouler un fil de scènes du naufrage, d'extase et du désarçonnement qui dévie pour s'assurer de traverser en oblique sur la ligne fictive du temps le chemin d'une écriture tantôt à l'antique, archaïque, tantôt mythique, ou fantasmagorique. Une écriture démesurée qui relève de la dimension hallucinatoire, sauvage du Jadis. Ce temps « atmosphérique » marqué par le

⁷¹¹ *Les Paradisiaques, Dernier royaume IV, op. cit.*, p. 169.

⁷¹² *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, pp. 402-403.

⁷¹³ *Ibid.*

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 333.

dérivement semble partager avec les parenthèses, les anticipations et les rappels digressifs le même statut marginal, c'est-à-dire à la fois à côté et contre les chefs-d'œuvre du passé. Il est significatif que l'écriture digressive de Quignard conduise à se noyer dans la zone floue entre le retournement des figures historiques, le changement brusque d'opinions, le renversement des vérités et la fusion de multiples thèmes, sujets et de représentations culturels et littéraires. Comment la digression, en tant qu'étalement à l'extrême de la narration arrive-t-elle à relier les absents, les mots, les arguments, les images et les objets perdus ? Comment s'avance-t-elle dans la sphère de l'imagination libre et créatrice du *Dernier royaume* et y loger ses flots d'encre, d'émotions et de pensées ?

L'art de la digression est difficile : il peut être assommant qu'un auteur, ou qu'un simple causeur, se laisse à ce point emporter par ses discours, qu'il finisse, de changement de sujet en changement de sujet, de digression en digression, par s'y perdre lui-même et par vous y perdre avec lui. « Où en étais-je ? » se demandera soudain le fougueux, et c'est avec quelque agacement que vous lui rappellerez – pour peu que vous n'ayez pas cessé de l'écouter ! – le point d'où il est parti. D'un autre côté, on peut se lasser des plans trop stricts, des lignes trop droites, d'une littérature trop cartésienne. Et les vagabondages de la pensée, chez certains auteurs qui se refusent à tirer un texte au cordeau, peuvent avoir quelque chose de rafraîchissant.⁷¹⁵

Sans aller plus loin dans notre analyse de « l'art de la digression », nous remarquons combien la pratique de la digression dans tous ses états et la compréhension de sa vigueur expressive conduisent à aborder le problème des relations entre l'auteur et son discours digressif, mais aussi entre le lecteur et les parenthèses digressives. C'est ainsi que la digression est toujours, comme le précise Patrick Bacry, « difficile ». Difficile dans le sens où ni l'auteur, ni le lecteur ou celui qui est en contact direct avec le texte (éditeur, traducteur, préfacier, etc.) ne peuvent délimiter les digressions, dérivations ou commentaires en marge d'un sujet ou d'une pensée complexe, érudite ou même inédite. Si nous tentons d'agencer, harmoniser, interpréter et lire entre les dits et les non-dits, les thèses, les antithèses et les paradoxes d'un auteur, nous serions nécessairement confrontés à une multiplicité de versions et variations faites de nombreux récits anciens, modernes et contemporains plus attachants les uns que les autres. La confrontation de plusieurs narrations, en parant toujours d'un motif récurrent d'une image, d'un mot ou d'une étymologie comme il est le cas chez Pascal Quignard, tend à confirmer le schéma circulaire de la digression. L'auteur ou plus précisément le conteur devrait prendre en charge le mouvement à la fois serpentin et tournant de l'écriture digressive qui persiste quelque temps dans l'ossature

⁷¹⁵ Patrick Bacry, *Les figures de style*, op. cit., p. 239.

de l'histoire ou du discours, puis cède la parole au récit ou sujet initial pour recommencer peu après. C'est ainsi que l'écriture digressive, comme objet littéraire détourné, manque d'espace transitionnel pour devenir « une étrange toupie qui n'existe qu'en mouvement circulaire⁷¹⁶ ». Dans un entretien avec Catherine Argand, Pascal Quignard s'appuie sur l'image animale pour tenter de définir sa pensée « en toupie » – destinée à tourner sur elle-même mais vidée de toute dimension encyclopédique – et de reconstituer le Jadis :

Je cherche à ramasser les pans de l'expérience que la transmission a oublié de transmettre. Et, contrairement aux encyclopédies qui voulaient détruire le passé moyenâgeux et qui haïssaient le jadis, j'habite la détresse de ce qui fut de façon contemplative, presque orientale. J'épie, je guette, j'examine. Je tourne en rond comme un vautour autour du bout de vallée qui le mien pour en examiner sans cesse le site. De plus, je ne crois pas à l'idée que quiconque, à commencer par moi-même, aurait quelque chose à accomplir.⁷¹⁷

Chez Pascal Quignard, l'objectif de la digression est double. D'une part, laisser au texte, et le temps et la liberté de mettre en œuvre les mécanismes inconscients propres au rêve mais aussi à l'imaginaire collectif. D'autre part, dévoiler le voile de ce qui est déjà invisible, de ce qui dérober à l'image et à la mise en scène d'un fragment du Jadis qui sous-entendent souvent une métaphore de l'extase temporelle. *Dernier royaume* a constamment adopté un discours détourné sur les sources inconscients du passage de l'oral à l'écrit dans les contes anciens et le plaisir d'élargissement au moment de l'écriture. Ce projet d'écriture cherche ainsi à attribuer une forme verbale à une réalité toujours fuyante, définissant le besoin de retourner à la source par les sauts brusques d'un sujet à l'autre et les diverses paradoxes, inversions, coupures, tours et retournements :

Écrire déchire la compulsion de répétition du passé dans l'âme. À quoi sert d'écrire ? À ne pas vivre mort. Le large a inventé une place partout sur cette terre. Ce sont les livres. La lecture est ce qui élargit. Qui me rendra ma vie d'Italie, ma vie libre ? Ma vie à aller n'importe où ? Toujours sorti, toujours dehors à lire ou à rêver ? À vivre sous la frondaison des arbres ou à l'ombre des parasols ?⁷¹⁸

L'écriture à la fois fragmentaire et digressive de Quignard « trouve souvent sa dynamique par tressage tournoyant de « fils » de pensée⁷¹⁹ ». Elle désigne l'état de marge, de solitude et d'errance qui rappelle ce qui dérober à nous :

Pour laisser le désir inépuisable, il faut laisser l'âme insatiable. Pour laisser l'âme insatiable, il faut recourir au perdu insaisissable et se lancer la tête la première dans le jadis invisible. Même aux dieux, jadis, le paradis se déroba.⁷²⁰

⁷¹⁶ Jean-Paul Sartre, « Qu'est-ce que la littérature ? », dans *Situations II*, Gallimard, p. 91.

⁷¹⁷ Pascal Quignard, entretien avec Catherine Argand, *Lire*, Septembre 2002, p. 100.

⁷¹⁸ *La barque silencieuse, Dernier royaume VI*, op. cit., p. 98.

⁷¹⁹ Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard*, op. cit., p. 11.

⁷²⁰ *Les Paradisiaques, Dernier royaume IV*, op. cit., p. 169.

Écrire sur le dépassement du sentiment de l'indicible qui entrave l'écriture – dans son rapport direct avec la lecture ou indirect avec le rêve – est un mouvement interne, un court-circuit de la pensée qui va mener l'écrivain à se libérer du rapport au temps mesurable pour évoquer l'assourçant. Même si Quignard insiste sur le fait que le Jadis offre ce qu'il appelle « lieu de personne », une vie privée, l'écriture en marge, en dehors du strict cercle littéraire est aussi un appel à vivre pleinement et « tromper la monotonie par des assauts de passé⁷²¹ ». Jean-Louis Pautrot souligne l'importance de la fusion des discours narratif et spéculatif qui s'ancre dans une « œuvre en perpétuelle mouvance, une quête infinie » :

L'écrivain opère plutôt par négation, digression, dissidence et ouverture, se défiant même du contrôle, du « métier » qui ferait supposer que forme et langue sont acquises. Au lieu d'exposer des convictions préalables, l'écriture tente de faire transparaître ce qui n'émergerait pas autrement. Elle convoque l'incertain, l'errance, la perte des repères stables, la suspension d'identité.⁷²²

Il s'agit là encore d'introduire une forme de rupture avec la peur du temps dévorant de la mort, puisque l'écrivain cherche à se libérer de l'emprise du passé pour réitérer l'afflux du Jadis. Dans son analyse des dérives de l'écriture dans les traités de Pascal Quignard, Pauline Vachaud a écrit :

Les traités de Pascal Quignard, on le sait, ne relèvent pas d'un discours qui respecterait les règles de la démonstration rationnelle, méthodique, progressive, orientée autour d'une thèse bien précise. Ce qui est à l'œuvre dans cette esthétique qui témoigne plus de l'art du trait que de l'élaboration réflexive cadrée, c'est une logique de l'insistance, de l'obsession, où la pensée, la logique et la vérité sont assumées comme matière vivante – évolutive, malléable poreuse – et subjective. En cela l'écriture suit des chemins volontiers tortueux, déterminés par le glissement et le retournement.⁷²³

À la recherche d'une voix/voie reliant les deux royaumes, d'un lien entre ruissellement du Jadis et retour des scènes d'autrefois, l'écrivain multiplie les digressions pour souligner que la littérature n'est pas seulement une constante réécriture. Elle est aussi l'instant le plus saisissant de la pensée humaine. Là encore, nous ne pouvons pas nous empêcher de dresser un parallèle avec l'étude de Jean-Louis Pautrot autour de la « figuration de la pensée » dans l'œuvre de Pascal Quignard :

C'est à la voix avant qu'elle ne devienne voix que la méditation s'intéresse ici, de même que, dans un autre texte plus récent encore (« Comment figurer la pensée », 2011), elle se porte sur l'« imagination » de la pensée, sur la pensée avant la pensée claire. [...] Aujourd'hui, alors que *Dernier royaume* examine les plus subtils entre rêve et pensée, hallucination et lucidité, l'œuvre s'intéresse concurremment aussi

⁷²¹ Pascal Quignard, *Albucius*, P.O.L, 1990 [Gallimard, 2004], p. 9.

⁷²² Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard, op. cit.*, p. 15.

⁷²³ Pauline Vachaud, « Pascal Quignard : tours et détours d'une haine », *Recherches & Travaux* [En ligne], 78 | 2011, mis en ligne le 15 novembre 2012, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/444> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.444>

– et toujours dans une optique généalogique – aux origines et métamorphoses les plus secrètes de l'intériorité.⁷²⁴

Il ne s'agit ici que de préciser le sens et la portée de cette question de « l'imagination de la pensée », en indiquant les voies détournées par lesquelles l'écriture du *Dernier royaume* accède à « ce qui survit à la destruction » et « approche le non-tout du monde »⁷²⁵ ? L'écrivain développe un paradoxe de la compulsion de répétition – orientée vers le retour à l'univers symbolique, voire de la reformulation des idées d'influence – qui s'accompagne souvent à des rêveries, à une tendance à l'auto-destruction, mais aussi à un enchevêtrement des plans énonciatifs. Le passage suivant, tiré de l'« Avant-propos » d'une étude sur la digression dans la littérature, résume bien l'ambivalence de la digression et les compétences narratives et discursives qu'elle implique :

Derrière la feinte du détour involontaire, à travers le trajet sinueux, au-delà des fragments textuels hétéroclites se dissimulent aussi une technique narrative ou argumentative et une stratégie discursive. L'autonomie de la digression et sa gratuité ne sont qu'apparentes. Ce débrayage énonciatif déstabilise le processus narratif ou discursif pour leur imposer une autre dynamique. Cette forme de « détour » est, comme le dit R. Sabry, une mise en scène, un simulacre, un autre trajet possible pour aboutir à la même destination [...]. Indice de modernité, la digression présuppose une conception de la littérature privilégiant le désordre, la déliaison, la fragmentation. [...] La digression confirme ainsi que nul genre n'est discursivement homogène : il y a le roman, le théâtre, l'essai, la correspondance ou même la poésie, des passages enthymématiques.⁷²⁶

À cette intrication énonciative se conjugue le motif d'errance et sa capacité de transcender le temps à partir de ce que l'auteur a vécu, lu, médité mais toujours sur les modes du fabuleux, du contresens, de la libre-pensée et de la recension des manuscrits antérieurs. La digression, s'appuyant sur le détournement et la fragmentation de la pensée, implique une volonté de franchir l'oubli et d'ajouter à tout secret l'énigme du Jadis qui secrète l'œuvre de Quignard. C'est surtout le plaisir de faire flotter sur l'axe du temps une espèce de parenthèse infinie, mais aussi « un printemps-perdu-qui-vient pour orienter ce monde⁷²⁷ ». L'écriture du *Dernier royaume* découle de l'étrange expansion du Jadis qui est faite pour tenter le vivant, l'actuel. Elle nous fait plonger dans ce temps pur que l'écrivain évoque en passant de digression en digression, de méditation en méditation. C'est dans cet imprévisible, dans cet air de Jadis qui prend sa part de la scène qui est à notre source. Le non-dit et l'invisible semblent ménager un

⁷²⁴ Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard, op. cit.*, p. 89.

⁷²⁵ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 127.

⁷²⁶ *La digression*, Études réunies et présentées par Mustapha Trabelsi, Conférences de l'École Normale Supérieure de Tunis, volume IV, publications de l'ENS et les Éd. Sahar, année 2008, pp. 8-12.

⁷²⁷ *Les Ombres errantes, Dernier royaume I, op. cit.*, p. 182.

hors-temps du rêve, une sortie hors du corps qui fait l'objet de la spéculation digressive. La digression, comme l'éruption du rêve, présente une série de scènes et d'images involontaires, dispersées dans le temps et la mémoire à laquelle elle donnait une force obsédante qui est presque une appartenance vitale. Ce procédé narratif, largement utilisé dans les contes, est marqué par la volonté mais surtout de la nécessité de faire entendre l'écho du Jadis à l'état natif, de rendre possible une autre ascèse à la limite du temps afin de faire renaître un autre silence qui n'appartient pas à la nature :

Il y a un reste qui est projeté dans le temps qui se précipite. Il y a un *leimma* ; un sillage ; un temps qui s'ajoute au temps de ce qu'accomplit le temps. Rebondissement, résonance, coloration, moisson, enfance, contrecoup qui chaque fois est un monde encore que le monde où il a pris essor soit disparu. Une langue morte est un reste de monde. C'est aussi un silence qui résonne puissamment.⁷²⁸

Dans les volumes du *Dernier royaume*, toute situation exemplaire peut être détournée car il est toujours nécessaire de prévoir l'imprévisible. Et si cette formule est aussi efficace, la question qui se pose est de savoir : le processus de création d'une œuvre littéraire « à la manière du » génie de transformations des situations dans les mythes fondateurs, les contes et les légendes est-il toujours un cheminement vivant permettant de mettre en place des ponts avec les œuvres du passé ou avec un patrimoine méconnu ? Cette réalité du Jadis intraduisible par les mots, cette autre scène vivante de l'intériorité ne sont pas inscrites au plus profond de l'essence humaine ?

2. La revisite des mythes, des contes et des légendes

L'expérience de la revisite des mythes et du détour des contes, des fables et de l'histoire des figures majeures de la littérature est au centre de l'imaginaire quignardien. Elle est inhérente à la volonté d'acquérir une individualité originaire, un Jadis, une forme esthétique nouvelle. Ainsi *Dernier royaume* dérive du désir insatiable de se refondre à la fusion. Fusion et reprise des scènes fictionnelles presque identiques et des séquences de l'intime qui relève d'une tentative d'autoportrait différé par le biais du vraisemblable et de l'inconscient collectif. Pascal Quignard cherche à faire surgir le réel en amont de tous les mots de la langue pour rejoindre le Jadis source du mythe, de l'excès, du « non-in-fini » et du dénombrement des choses. C'est ainsi qu'il faut accepter que cette forme d'« *Atopia* du Jadis⁷²⁹ » bouleversant notre corps dans l'expérience de l'invisible, dans une « enveloppe spatiale plus ancienne que ce qu'elle

⁷²⁸ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 127.

⁷²⁹ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 238.

contient⁷³⁰ », dérobe en partie à l'imagination du lecteur. C'est dans cette perspective que nous proposons d'étudier les reprises et les inventions intertextuelles qui renvoient à un goût de la citation, de la parataxe, de la fragmentation, de la temporalité tragique, du désarçonnement des corps. De même observons-nous une capacité de l'actualité de l'acte d'écriture à exhiler la douce mélodie de l'irréversible et de l'extase incessante du Jadis. Nous traitons ainsi le co-visibilité esthétique et chronologique du *Dernier royaume* et son attachement à la sortie hors de soi propre à un temps tellement ancien, arriéré au fond de la nature et tellement inconnu au fond de notre imaginaire qu'il est « infigurable ». Précisons toutefois : les mots qui nous échappent, nous manquent, le langage qui nous trahit, tout cela forme un noyau interne, prénatal qui s'exteriorise, un goût d'ancienneté et du mystère passant par l'extase prêt à bondir au fond du Jadis.

a. Reprises et inventions intertextuelles

C'est le Jadis pur qui déserte alors un instant au fond d'un projet littéraire qui continue de se partager entre la prédation et la survie, entre l'excès de la surprise, le renversement dans la mort et le chemin du retour. Ainsi nous détournons la phrase de Quignard en mettant en évidence la présence du non-dit au cœur du déjà dit. Ces blocs de temps et d'images qui échappent au discours, au sens direct, à la mise en forme sont retrouvés dans une double poussée du mythe et de la chasse à l'envers d'un « maintenant-vivant restauré par la mort⁷³¹ ». Cela nous fait penser à une réflexion sur le rapport entre jaillissement du Jadis, cet « en soi » qui ne se réduirait pas au langage et à la stagnation du passé en partant de l'hypothèse d'Emmanuel Levinas. Loin de signe vers « le Jadis qui tombe dans le présent⁷³² », Levinas a bien marqué que le passé immémorial nous impose un regard sur le « temps irréprésentable », c'est-à-dire « un passé irréductible à un présent qu'il eut été »⁷³³. L'étude de Quignard de cette dichotomie entre le passé immémorial et le présent, l'Être et l'au-delà de l'Être, la mémoire et l'immémorial

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 237.

⁷³¹ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII*, p. 181.

⁷³² *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 196.

⁷³³ Voir Paulette Kayser, « Troisième Partie – L'immémorial : le temps de la différence sexuelle », dans *Emmanuel Levinas : la trace du féminin*, sous la direction de Paulette Kayser, Paris, Presses Universitaires de France, « Philosophie d'aujourd'hui », 2000, pp. 131-190. URL : <https://www.cairn.info/emmanuel-levinas-la-trace-du-feminin--9782130509011-page-131.htm>

n'est qu'une déviation, par le biais de l'incertitude et de l'antithèse, de cette pensée poussée à l'extrême d'Emmanuel Levinas :

« Entia prae entia » qui forment un « Ja a dies ». Le Jadis par rapport au passé ne présente pas la caractéristique d'avoir eu lieu. C'est pourquoi le Temps n'appartient pas à l'Être. Le Jadis ne figure pas au nombre des « ayant-été » car il n'a pas encore fini de surgir. Le Jadis est un geyser plus imprévisible que tout ce qui fut. Tout ce qui fut ne l'a pas réalisé. Il contient la *potentia* de tous les possibles. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale Emmanuel Levinas émit l'hypothèse d'un « passé immémorial ». Il le déterminait de trois manières : 1. non représentable, 2. qui ne fut jamais présent, 3. plus ancien que la conscience-de. Ce passé immémorial voisine avec l'étreinte fabuleuse qui ne peut être représentée par celui qui en résulte, qui précède la conception, qui n'a pas de position sujet.⁷³⁴

Là-dessus, l'idée de dépassement ou de franchissement du perceptible et de « l'étreinte fabuleuse » est réservée à « ce que Georges Bataille appelait *la part maudite*⁷³⁵ », à cet « hors de soi » à la fois imprévisible, incertain, sans limites, sans âge du Jadis qui se tient en dehors du passé immémorial. Cette quête de la mémoire de l'origine est contrainte de bien « distinguer » le Jadis à l'état pur, hors frontières, actuel « car il n'a pas encore fini de surgir » de tout passé. Une manière de s'affranchir les vestiges du passé « qui s'étend, congèle les vestiges, immobilise les âgés, tue, refroidit sans cesse la lave que l'explosion déverse par à-coups imprévisibles dans l'univers externe⁷³⁶ ». Seul le Jadis brise la monotonie du passé pour s'insinuer dans « une irruption du perdu elle-même perdue et à partir de laquelle le perdu n'est pas préservé⁷³⁷ ». Le recours à la personnification nous invite à penser que le Jadis, si c'est un temps du mythe, est proche du temps des fées : « Le temps des fées est le reste de ce temps enstatique, ce reste de temporalité avant le temps, temps qui mange quand il faim, qui boit en rêvant, qui joue faute de ne pas être toujours affamé »⁷³⁸. Cette source étrange du temps qu'il faut traverser pour rejoindre métaphoriquement le paradis : « On se lève dans la séquelle du paradis et le nom de ce paradis est jadis »⁷³⁹. La poussée et la force du Jadis centrifuge, déborde, remonte à la lumière du présent et converge par un détour vers le centre du *Dernier royaume*. Ainsi que le précise Quignard, le temps rêvé où s'évoque et fait retour le perdu est le signe de la transmission du Jadis dans l'irréversion du temps :

[...] Le jadis *jadit*. Le temps comme Toujours déchirant. Comme Infini qui se castre, se perd, se fragmente, se lit. Comme inachèvement de tous les règnes matériel, stellaire, terrestre, maritime, naturel,

⁷³⁴ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, pp. 248-249.

⁷³⁵ Dans *Les Ombres errantes, Dernier royaume I*, Quignard a écrit : « *La Part maudite* de Georges Bataille est un des plus beaux livres de l'ombre », *op. cit.*, p. 106.

⁷³⁶ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 73.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 123.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 102.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 103.

minéral, végétal, animal, biographique. C'est le temps que médita Ovide. Aoriste, non fini, généalogique. Abîme, sans fond, parturient. Pour le mouvement de l'amont vers l'aval, maternel. Le temps est diachronique parce qu'il est non fini. Saturne déchire avec ses dents les enfants qui sortent du ventre de Gaia. Il faut déchirer avec les dents le continu. La *source* des mots des langues est dans cette zone. Source déchirante. Zone encore royale.⁷⁴⁰

Le discours aussi bien spéculatif que narratif du *Dernier royaume* apparaît en effet parfois comme une suite du jaillissement sans fin d'un Jadis plein de possibilités, toujours renouvelé, océanique voire inachevé. Quignard y consigne tous les détails qui se rapportent au bonheur de rester à vivre sans le savoir dans le Jadis. Ici, l'auteur médite la pensée temporelle d'Ovide pour indiquer les traces du temps « aoriste, non fini, généalogique » :

La magie de l'aoriste dans les sociétés humaines est celle de l'incantation capable de faire passer le passé ancestral (la force originaire) dans les fils contemporains. La *basse continue du monde* n'est pas le présent. Les hommes sont la proie préférée du monstre vorace du Jadis arrivant. Tous les petits des humains sont la *char fraîche* dévolue au Jadis.⁷⁴¹

C'est la raison pour laquelle Quignard reconnaît qu'il tout à fait utile de projeter le Jadis dans le « royaume invisible qui échappe à tout regard dans ce monde, que nul ne voit et qui séjourne partout » dans « l'avant-état »⁷⁴². Cette force du Jadis à la limite de la conscience « diachronique », féérique ou plutôt mythologique et de la « temporalité enchantée » puisque Quignard évoque le sens alchimique prêté au dieu de la religion romaine « Saturne » en se basant sur le thème pictural récurrent qui représente Saturne dévorant l'un de ses enfants. Ainsi, l'écriture du *Dernier royaume* est placée sous le signe de Saturne en rapport avec non seulement la déchirure du « continu » mais aussi l'intemporalité du Jadis comme objet philosophique extrêmement complexe et difficile à définir et la perception que nous avons de l'abîme, le sans fin et la rêvée qui persiste au fond de la pensée :

Les mythes répondent au même besoin vital que les rêves qui les précèdent. Les images des contes accomplissent des désirs que les mots à peine acquis sur les lèvres terrifiantes ou sarcastiques de ceux qui les enseignent ont peur de désigner dans la vie ordinaire. Les séquences oniriques préforment les intrigues enchanteresses qui hallucinent des solutions aux frustrations de la même façon que les tragédies déclenchent des extases qui, ôtant la peine de passer à l'acte, présentent peut-être un caractère cathartique, en tout cas accordent à l'âme un modèle onirique qui la défie. Mythes, tragédies, discours, fantasmes, rêves mentent sans finir et se prolongent sans fin comme des naissants tombant dans le monde.⁷⁴³

Par la conservation du passage dans le présent et grâce à la mémorisation du Jadis, la réécriture de la réalité cherche à identifier la nature véritable des conditions anciennes et les effets du

⁷⁴⁰ *Ibid.*, pp. 226-227.

⁷⁴¹ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 105.

⁷⁴² *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, pp. 251-252.

⁷⁴³ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 63.

temps. Manifestement, Quignard rejoint la conception bergsonienne du passé et ses liens à la notion de conservation en pensant que la mémoire est le ciment de notre conscience de soi. Cependant, il conscient que le Jadis – « à la limite du Jamais-survenu » – en tant que puissance et condition des métamorphoses interhumaine, intertextuelle, surréaliste aussi nous est représenté comme l'âme de la réalité. « Cette force de jadis qui a poussé notre mère à refaire le même. [...] Cette impatience impersonnelle et merveilleuse de faire demi-tour et de rejoindre en toute hâte "l'ombre hôte avant monde" »⁷⁴⁴, la « source déchirante » et la « zone encore royale » du temps est à la fois permanente et actuelle en nous, ajoutait Quignard. La représentation du Jadis en mouvement continu, à l'état pur qui « *jadit* », jaillit trouve sa source dans la déchirure, dans une sorte de geste enivrant, transgressif de « tous les règnes » de la terre et de la temporalité. C'est aussi quelque chose d'autrefois que le passage du passé ne masque pas. Un flux du temps dans le Temps qui cherche à rouvrir la porte du hors temps. Une zone doublement floue qui monte de la nuit et de l'enfance, mais aussi du royaume invisible qui échappe à tout regard dans ce monde :

Quel est le « passé » qui est reconnu dans la nudité des corps ? Qu'est-ce que ce « jadis à l'état pur » qui s'y oppose et qui revient dans le désir ? Il y a deux Jadis : l'enfance, la nuit. Il y a deux irreconnaissables. L'irreconnaissable dans la mémoire dans la mémoire que le langage n'a pas encore édifiée. L'irreconnaissable dans la vision impossible avant le souffle et avant la lumière. *Infantia. Nox vivipara.*⁷⁴⁵

Alors c'est toujours une ultime ombre prénatale, d'une attache maternelle avant l'identité, d'un temps *aoristique*, antélinguistique avant le temps qui s'ouvre sur l'imagination d'une scène primitive en amont de toute perception. « L'écriture sidérante » du *Dernier royaume* s'appuie sur la puissance du temps déchirant, prenant de vitesse le Jadis utérin d'avant la naissance à la limite de l'origine et de la répétition involontaire. En ce sens Michel Deguy a écrit :

Les ingrédients de l'écriture sidérante sont l'assertion, l'érudition, la néologisation, l'énumération, l'asyndète, la transgression, la fabulation ou plus longuement : la puissance d'affirmation, l'illimitation de l'érudition, la relatinisation de la langue, le coup de dés de la série exhaustivante, le débordement des frontières ou l'ingression-éclair dans le territoire de l'autre, la narrativisation du vrai ou relation fabuleuse de l'évènement, la disjonction asyndétique qui saute. Perçant est le ton ; la déclaration perce ; l'érudition traverse, l'étymologisation défonce ; la série roule ; l'incursion perce les clôtures ; l'asyndète rompt-avec. Transgression. Percées. Accoups des coups. Transports. Transports de l'être à l'histoire ; transport du passé au présent. Transport du vrai au récit fabuleux ; transport du pensable au schème (à « l'icône ») ; nous sommes transportés.⁷⁴⁶

⁷⁴⁴ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit., p. 251.*

⁷⁴⁵ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit., p. 215.*

⁷⁴⁶ Michel Deguy, « L'écriture sidérante », dans *Revue des Sciences Humaines, n° 260, Pascal Quignard, op. cit., p. 219.*

C'est ainsi que Pascal Quignard recourt souvent aux métaphores routinières, presque obsédantes de cette sidération, cette force qui fait émerger le Jadis n'est pas un point bien précis, identifiable sur l'axe du temps et même dans la trame narrative. Jadis « qui ne parvient jamais à être⁷⁴⁷ » – mais restitue ce que le passé avale – au point qu'il constitue une étendue qui se forme en nous. Outre l'assourcement originaire du Jadis, notre corps aussi est immergé dans cette source aussi lointaine qu'impersonnelle : « Sur la terre le Jadis alimente sa fusion en *dévorant son manteau* »⁷⁴⁸. Or quel que soit le degré de son immersion ou de son évolution, le Jadis extatique perd la notion du temps au moment où il est toujours distinct du temps « synchronique, statique » ou même qui échappe en grande partie à la mémoire :

Mémoire qui rejoint le tout en dissolvant le là du temps qui cloue le corps dans le là de l'espace. Mémoire explosive. Tout homme qui se souvient s'évade, rompt le lieu, quitte la saison ; son regard s'absente ; son visage se transfigure. [...] Il n'y a pas de passé qui resurgisse qu'il ne procure une sensation de naissance. [...] La trace de toutes les sortes de plaisirs qui sont possibles au corps mortel dans ce monde c'est que la conscience du temps s'y perd. [...] Est joie la non-distance au temps ; l'élation est l'imprévisible synchronie ; être redevenu jadis jaillissant.⁷⁴⁹

Moins limitative et donc sans mesure, sans fin, la conception du Jadis est évoquée comme l'état avant la naissance qui erre d'être en être en procurant une substance vivante. Cette conception subjective du temps laisse la place à la marque fictive, à la déviation mais aussi au mouvement involontaire par lequel, comme le précise Quignard, « tout homme qui se souvient s'évade, rompt le lieu, quitte la saison ; son regard s'absente ; son visage se transfigure » sans s'en apercevoir. Elle apparaît comme un art de rêver et de faire rêver qui nous invite à penser le Jadis, si c'est une mémoire explosive, est une réalité seconde fondamentalement liée à une « image impossible » d'un espace-temps qui touche une part de l'éternité. Les voyages aller et retour entre le Jadis jaillissant, maintenant « la trace de tout étincellement indiquant ce qui erre en nous et le Maintenant lui-même prêt à bondir au fond du Jadis dérivent d'un langage à la fois expressif, plurivoque et détourné. Chez Quignard, le Jadis est conçu comme un temps tellement arriéré, dissolvant au fond de nous qu'il affleure à la surface des mots et d'un « certain nombre de choses qui ne servent à rien⁷⁵⁰ ». Ainsi qu'il cherche à définir la chose et de la cerner temporellement comme elle transgresse les limites du temps : « Au sein du temps qu'est-ce

⁷⁴⁷ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 254.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 175.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, pp. 64-65.

⁷⁵⁰ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 152.

qu'une chose ? Du perdu »⁷⁵¹. Il appréhende la complexité du réel pour prendre connaissance de notre Être. Dès lors, se pose la question d'une sortie hors de soi qui configure la nature sauvage, mais aussi d'une « imprévisible » fusion avec un morceau de temps hors-sens « jaillissant » et donnant naissance à une « esthétique de la déconstruction ». Cette pratique d'écriture digressive est liée à la dispersion et la bifurcation aussi bien qu'à la « joie de la non-distance au temps » qui s'extériorise pour discerner des choses. Une extase difficile à classer, préexistentielle, d'entre-deux-mondes qui donne aux métaphores digressives désignant le Jadis une sorte de survivance à la puissance deux. Cette démesure du Jadis éclate d'ailleurs dans le discours digressif de Quignard qui cherche à se libérer des vestiges de la mémoire, s'échapper des spectres du passé et transgresser les barrières de la mort. Il s'agit donc de franchir l'oubli par le biais des écarts narratifs qui mettent les images préhumaines en récit :

L'Être depuis l'origine de toute chose qui est abolit toute interrogation en l'assouvissant en essence. Le langage dit : c'est... Il a toujours déjà répondu avant toute question. La quête doit être sans objet (sans religion, sans être, sans réponse). Même le langage ne doit pas être l'objet de la quête. La prédation précède la quête. L'errance la prédation.⁷⁵²

Cependant l'essentiel n'est pas dans la signification exacte du mot « errance », mais dans la vision du temps à laquelle cette notion renvoie. Les segments de phrases mis entre deux tirets et les digressions parenthétiques font écho à cette pensée qui refuse toujours tout accommodent. Pour Quignard, il y a « quelque chose qui n'était pas humain cherche à passer pour humain⁷⁵³ ». Cette « quête sans objet (sans religion, sans être, sans réponse) », décontextualisée, inorientée, obsédante aussi est intimement liée au sens religieux du *daimôn* « qu'il faut toujours entendre comme une puissance athée au cours de tout⁷⁵⁴ ». La lecture du *Dernier royaume* conduit souvent aux motifs de la prédation et de l'errance qui nous permettraient de comprendre le principe du voyage chamanique vers le contre-monde de forces. Un monde « à mi-distance entre l'anhistorique et le jadis⁷⁵⁵ » où la source et l'origine de toute chose jaillissent sans fin. C'est ainsi qu'Amélie Balazut a étudié la transe chamanique et le retour dans le premier monde des forces :

Le propre du chamane est d'être capable – au travers d'une participation au mode d'être des animaux, par le dialogue, le travestissement, la danse, les cris et les gestes – de transcender la discontinuité des

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 135.

⁷⁵² *Les Ombres errantes, Dernier royaume I, op. cit.*, p. 107.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 107.

⁷⁵⁴ Johan Faerber, « Daimôn » dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard, op. cit.*, p. 147.

⁷⁵⁵ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 178.

formes et d'abandonner sa condition humaine pour regagner sa propre nature animale par la perte de soi qu'occasionne le transport extatique de la transe.⁷⁵⁶

En posant la question de l'Être et ses transports extatiques, Pascal Quignard se demande ce qu'il en est de la réalité en tant que pensée lettrée antiphilosophique. Loin d'être un élément superfétatoire, la digression – comme une spontanéité libre de la méditation – dans l'écriture du *Dernier royaume* forme une zone franche, libérée presque inhumaine par le biais d'une perte du sujet et de soi. En tant que procédé gênant le sens de l'œuvre littéraire, la digression – « comme stratégie antilogocentrique⁷⁵⁷ » – est alors pareille au « tournoiement sur soi du chaman avant qu'il s'extasie dans la poussière que la masse de son corps fait jaillir à l'instant où il tombe⁷⁵⁸ ». Ce lâcher prise de la transe chamanique peut également venir alimenter l'écriture de Quignard et sa spéculation et donne naissance à l'expérience même du dépassement. « L'art de laisser libre court à l'expression spontanée et naturelle de ce danser primordial en nous, de ce pur geste de vivre immémorial enté sur de lointaines attitudes animales »⁷⁵⁹ constitue une dérive scripturale supplémentaire qui diverge de la ligne droite du langage acquis. Ce point d'errance et de transe où le corps se renverse devient l'expression d'une essence intemporelle du chaman qui joue dans « l'entre-deux-mondes », imitant le va-et-vient de ceux qui « guettent la défaillance⁷⁶⁰ ». Il s'agit souvent d'une méditation sur le temps pur, « le commencement [qui] n'a pas de fin⁷⁶¹ » qui est une espèce d'abandon du visible par la sensation d'être emporté dans la nuit et le silence : « Pascal Quignard fait ici implicitement référence à l'homme-oiseau de Lascaux, peint dans la nuit, dans le puits d'une grotte, dans le lieu le plus caché, le plus obscur »⁷⁶². En outre, la parenté établie par l'auteur entre l'étymologie et le réel nous invite à penser que le vrai sens de la digression « étymologique », n'existant que pas la trace de sa décomposition, de sa « déliaison », est liée au « sens » de la littérature. Ce vrai sens de déliaison étymologique convoque l'impuissance ou la faillite du langage :

J'ai couru à l'absence de liaison, aux fulgurations contradictoires, à l'absence de système lors de cette première prise en force du monde par le plus ancien langage. [...] Mon grand-père maternel possédait tous les livres de grammaire qui avaient été écrits ou du moins qui devraient être accessibles à ses

⁷⁵⁶ Amélie Balazut, « Chamanisme » dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., p. 108.

⁷⁵⁷ Francesca Manzari, « Écriture derridienne : la digression comme stratégie antilogocentrique », dans *La digression*, op. cit., pp. 137-157.

⁷⁵⁸ *Les Ombres errantes, Dernier royaume I*, op. cit., p. 106.

⁷⁵⁹ Amélie Balazut, « Chamanisme » dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., p. 109.

⁷⁶⁰ *Les Ombres errantes, Dernier royaume I*, op. cit., p. 135.

⁷⁶¹ *Les Paradisiaques, Dernier royaume IV*, op. cit., p. 272.

⁷⁶² Amélie Balazut, « Chamanisme » dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., p. 108.

recherches. Si je ne dispose d'aucun de ces volumes, je n'ai pas cessé de m'émouvoir à la moindre locution, à la petite étymologie, en quelque langue qu'elle fût, à quelque souche qu'elle appartînt.⁷⁶³

Nous constatons que « l'absence de liaison », l'écart et l'apparence de désinvolture sont ici les feintes de la quête détournée d'une temporalité renouvelée, imprévisible et incertaine essentiellement liée à la métaphore de la « décomposition étymologique » :

Toute décomposition étymologique se tourne non pas vers le vrai mais vers le réel. *Réel* est le sens du mot grec *etymos*. Ancien plus réel que le vrai. [...] Le vrai penseur doit penser dans leur genèse ou dans leur invention les mots qu'il utilise. [...] La décomposition de tous les sens dans les lettres qui les écrivent, le trouble qui en naît, la vacillation du bout de la plume qui écrit entièrement dans l'ombre de la faute lapsaire, le contact même avec l'orient de l'oral et la désorientation de l'écrit, tel est le « sens » de la littérature.⁷⁶⁴

Ainsi, Dominique Rabaté revient sur ce système d'éclatement ou de « déliaison » de la chronologie et du motif de l'errance dans le récit quignardien à travers « une écriture détournée qui fait la part belle aux ellipses, aux silences, aux temps morts, à la répétition étale⁷⁶⁵ ». Loin d'être un élément superfétatoire, la digression narrative, dans *Dernier royaume*, est liée à quelque chose d'extérieur au langage qui se résume dans cette « prédation qui précède la quête ». À travers ces liens entre extase, perte originaire et retour consommé à l'origine, Quignard cherche à cerner de plus près la symbolique prélinguistique du Jadis et de l'immersion tout entier dans l'abandon comme source de la création, mais aussi à maintenir le temps tout en remettant en question l'excès de linéarité et le conformisme :

On peut faire sortir Maintenant de l'orbite du temps et interrompre la croyance que seul existe son domaine. [...] Il faut abjurer l'opinion commune, politique, philosophique, journalistique, technique, pédagogique que le *statu quo ante* est le bien des frontières, le bien des États, les biens des marchés, les biens de l'avenir du monde humain et de celui de la terre. La répétition est le maintenir dans le Maintenant.⁷⁶⁶

La conception à la fois esthétique et intellectuelle de ce refus du conformisme, de ce bouleversement des règles établies, de ce que Pascal Quignard nomme « le maintenir dans le Maintenant », est liée à quelque chose d'extérieur au temps, aux vrais abîmes. C'est justement dans la répétition, le surgissement erratique et l'ivresse à contretemps que l'écriture du *Dernier royaume* hèle ce qui dérobo, mais aussi ce qui débouche sur un renouvellement. Les « aller-chercher » de Quignard possèdent le pouvoir d'affirmer que dans le désordre, dans l'abondant du chemin direct et dans l'anticonformisme qu'il s'agit de « retrouver la libre vie de l'écriture

⁷⁶³ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 178.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, pp. 178-179.

⁷⁶⁵ Dominique Rabaté, *Pascal Quignard : Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, coll. « Écrivains au présent », 2008, p. 55.

⁷⁶⁶ *Les paradisiaques, Dernier royaume IV, op. cit.*, p. 209.

et la joie ardente » de tisser des liens entre être et penser, entre l'éphémère et le persistant dans le temps. À travers ce regard volontairement décalé qu'il porte sur l'écriture de la « démesure », nous comprenons beaucoup mieux comment la digression participe à cette volonté de s'écarter de « l'opinion commune » et transgresser les règles du temps et du langage commun. Revenir à l'instant d'avant le passé, à l'éruptivité sans limites de la temporalité, parce qu'il s'agit de « pénétrer dans un ailleurs qui n'est nullement un double de ce monde. Qui est une chambre d'écho du langage où son défaut s'émancipe »⁷⁶⁷. Alors s'ouvre la « bouche close au langage mais ouverte à la communication non verbale⁷⁶⁸ », au silence de l'au-delà du monde visible, au-delà du monde connu, dans le territoire jamais vu.

b. *Dernier royaume* : co-visibilité esthétique et chronologique

Les variations sur « la frontière » à mi-chemin entre le profond abîme et les scènes rêvées, entre le fantasme et l'extase jouent un rôle important dans la figuration de cette image vivante doublement absente du Jadis qui ne peut pas être représentée que par un « retour-image » minimal. Nous constatons au-delà du représenté, des figures et des scènes invisibles plus ou moins irréelles que ces transports de pensée autre, sans frontières, sans emprise hantent l'imaginaire quignardien. Cette vision du monde et du réel par le biais du non-représentable, excluant de prendre directement parti sur ce qui est dit ou représenté, prend un autre tour qu'un tour mystique, voire ésotérique. C'est toujours par la porte temporelle que ce royaume immense, hallucinant déborde, porte de « la prédation qui dérive de la fascination⁷⁶⁹ » et ouvre dans le Jadis :

Le royaume n'est pas de ce monde. Il n'est pas dans un monde qui suit et à proprement parler n'est pas tout à fait hors de ce monde. Il « est » dans le monde sous forme de passé. Le royaume est un « présent » dont nous gratifie la naissance. Ce présent demeure présent à jamais mais il a un passé (le monde obscur, utérin) et une cause passée (le coït *primogenus*, comme le *fascinus* était dit *primogenus*). La naissance nous offre le passé dans l'état d'une confusion, d'un silence et d'une obscurité qui se mêlent les uns et les autres.⁷⁷⁰

À ce principe de la décomposition et de l'éclatement chronologique s'associe un agencement des éléments de l'image du temps premier, du premier royaume situé entre deux mondes et « apparu comme tel après le déclenchement du temps⁷⁷¹ ». La transgression des frontières de

⁷⁶⁷ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 377.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 389.

⁷⁶⁹ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 243.

⁷⁷⁰ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, pp. 379-380.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 380.

notre propre histoire, fondée sur l'inavouable et les jeux de négations et d'affirmations « n'est pas de, n'est pas dans, n'est pas tout à fait hors, il « est », demeure », permet ainsi de revenir toujours à « ce Jadis-Maintenant, présent [qui] demeure toujours présent ». Nous voyons bien dans la sensualité imaginaire du *Dernier royaume* l'autre face du Jadis refiguré, transfiguré qui permet de court-circuiter le fond de la quête noétique. Reconstruire, hors de tout dessein, le Jadis qui tend à faire surface et faire surgir la nuit antérieure est une façon de mettre en abîme ou plutôt de dévoiler l'identité de quelque chose d'invieillissable, de mystérieux, voire de chaotique. « Il y a un jadis où le passé s'écoule qui ne se trouve pas dans le passé »⁷⁷², notait Pascal Quignard. Cette frontière floue de l'inavouable, d'une image inoubliable que les hommes ne cessent de rêver réserve toujours une part d'imprévisible au lecteur. Dans *Mourir de penser*, l'auteur se propose de décrire le mouvement de la pensée méditative dans une perspective phénoménologique :

J'avais d'abord intitulé ce volume *Noétique fondamentale* pour faire regagner l'âme à ce qui fonde son monde double. (Pour faire regagner l'âme, non pas seulement à ce qui la fonde, mais à ce qui fonde.) Au lien d'inclusion lui-même qui n'est qu'un lien à la Perdue. Au lien au vide de la Perdue. Au vieux cordon qui menait jusqu'à elle. Au « fil ». Il s'agit de retrouver le fil de sa pensée, de vide en vide, en sorte de pouvoir déployer, tout à coup, à chaque station de l'errance, la possibilité d'une véritable *rhétorique spéculative*. Alors la *Noétique fondamentale* venait fonder la *Rhétorique spéculative*. Alors l'initié rejoignait le sanctuaire de la déesse Aditi.⁷⁷³

Retrouver le chant du perdu pour faire gagner l'essence du passé, l'informe primordial qui dérive de « l'instant natal, [...] du grand vide déchirant, amplifiant, natif⁷⁷⁴ » est un mouvement aussi bien involontaire que circulaire. Pascal Quignard a créé de cette quête du « fil de pensée », une espèce de « fil d'Ariane » que le penseur cherche à tenir dans le silence et dans l'obscurité du chemin de « l'errance » pour retrouver le point de départ vers un « monde double », spectral. Un monde explosif, sans lisières tentant de représenter l'univers avant le Big Bang qui nous rappelle la matière de nos vies antérieures. C'est ainsi que Quignard revient, par obliquité, sur le choix du titre préliminaire du neuvième volume de *Dernier royaume* pour mettre en abîme le rapport paradoxal entre recherche intellectuelle et absence de dessin, de liens logiques. Il va plus loin dans sa réflexion sur l'enfance comme une part de l'océan primitif dans son rapport avec ce reste de la voix maternelle, démonique qui erre en nous :

⁷⁷² *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 218.

⁷⁷³ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 94.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 52.

Le discours incessant qui en chaque homme formule sa vie dans l'arrière-fond de son crâne n'est pas volontaire. Dans le monde conscient le mot latin « conscientia » désigne ce reste du fil d'Ariane de la voix de femme souveraine qui reliait les deux corps et assurait une sorte d'aller et retour entre les deux royaumes.⁷⁷⁵

Le saut dans un état de demi-rêve est en quelque sorte une plongée dans l'état de confusion propre à la recherche intellectuelle. Quignard a donc imaginé le dispositif le plus mystérieux qui soit : la noétique, comme retour à l'état de confusion, originaire, irréel du Jadis où toute joie est instantanée, nous offre un autre point de vue sur le rapport entre la pensée et le vide primitif :

La pensée caractérise, chez les hommes, des survivants parmi les vivants. Tout printemps est un Survivant. Les penseurs – ces survivants – sont ceux qui éprouvent le besoin de tout reprendre à zéro pour comprendre ce qu'ils ont vécu. Pour retourner sur ses traces et y saisir des témoins. Un penseur est un survivant qui *revient* dans le monde où pourtant il est né autrefois pour à peine y survivre. [...] La pensée cherche dans le vide avec la langue que l'âme a acquise. Mais la littérature, c'est la langue elle-même qui se cherche, se retournant sur elle-même, vide de tout contenu.⁷⁷⁶

Manifestement, le discours critique que construit Pascal Quignard dans l'ensemble du *Dernier royaume* n'est que l'effet d'un dialogue avec une partie de la phénoménologie allemande « qui se présente comme science de l'expérience de la conscience⁷⁷⁷ ». Cet écrivain ne pouvait qu'être sensible à cette idée de liens implicites entre la pensée et le Jadis : « Nos gènes conservent la mémoire de jadis »⁷⁷⁸. Dans *Mourir de penser*, il souligne l'importance des mécanismes de l'aporie originaire comme quête d'une fuite, d'une augmentation de la tension dans le silence et le chaos enchanteur :

Le penseur vit pour le plaisir non seulement d'une recherche sans foi, mais d'une quête sans cause. En ce sens le penseur est le contraire d'un intellectuel. Interrogation pure (sans savoir, sans engagement, sans idéal, sans opinion, sans attente, sans conviction, sans croyance, sans mission, sans accréditation, sans autorisation, sans gage ni salaire, sans patrie).⁷⁷⁹

L'idée même d'une écriture de la déperdition qui doit surgir « sans autorisation » et sous n'importe quelle forme dans la pensée sceptique de Quignard conserve encore la puissance évocatrice de l'élan et de l'envol du Jadis. Ce caractère hallucinatoire de la pensée ne peut pas échapper à la recherche « sans cause », à la traque solitaire de celui qui erre « sans engagement, sans mission » dans le Jadis qui éclaire le passé. Quignard nous rappelle, par un geste métaphorique, que la recherche sans foi, sceptique est typiquement bouddhiste : « Le scepticisme dans le monde antique procéda directement du bouddhisme des anciens Indiens

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 146.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, pp. 52-53.

⁷⁷⁷ Voir à ce sujet : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/phenomenologie/>

⁷⁷⁸ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 190.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 193.

présents dans les comptoirs méditerranéens »⁷⁸⁰. Mais puisque la recherche intellectuelle désolidarise de la collectivité, elle procure ainsi une certaine sidération qui écarte toute conviction et croyance. C'est d'ailleurs cette possibilité de l'« étroite » du Jadis dans l'idéal de la retraite au travers l'acte spéculatif révèle, indirectement, l'idée du dérèglement de l'écriture en quête de figurations. Une écriture de la démesure et de l'instabilité fondamentale qui conjugue élan et errance, autofiction, essai et euphémisme ingénieux :

Dans une écriture de la dispersion générique, discursive et tonale, les catégories de la pensée défilent : elles redoublent la division du savoir universel par celle qu'énonce leur propre science. De la biologie, Pascal Quignard retient l'idée de scissiparie ; de la linguistique, l'écart signifiant/signifié et la diversité des langues ; de la littérature, l'éparpillement des œuvres ; de l'histoire, le conflit ; de la philosophie, le présupposé atomiste, l'épanouissement par la différenciation...⁷⁸¹

Pascal Quignard, quant à lui, ne cesse de voir l'étendue de la forme océanique du *Dernier royaume* par le biais du transfert fictionnel de la réalité vécue pour s'éloigner du temps social et rester face à face à ce qui presque vivant, presque réel, au déclenchement du temps. Ces flux de la pensée brute et de « l'interrogation pure » permettent de pénétrer dans une quête bouleversante de l'impossible source. C'est là que se déploient les traits si particuliers de l'art de Quignard, et plus particulièrement dans *Vie secrète* ; son art d'« exprimer l'intime », de mener une vie à distance, dans le secret de la situation d'origine qui gouverne notre existence, l'expérience précoce du mutisme et l'impossession particulière de l'autre :

Pour cette raison, *Vie secrète* exerce un mouvement en retour, à la fois inversion de tendance et quête de la source. L'œuvre rapporte les états communs du *subterfuge unitaire* entretenant en l'homme la mémoire de l'être : l'écriture, qui tente de concilier le don du signe et l'offre d'un sens ; la bibliothèque, qui rassemble en rayons des éclats de littérature ; l'amour qui assimile. Mais le mot fuit l'objet, le livre la bibliothèque, et l'un l'autre qui le caresse. Le traité, par l'itinéraire qu'il trace, révèle un relief psychique fortement marqué, les dénivellations, les filons, les dépressions abruptes d'une pensée particulière.⁷⁸²

« Mais comment rompre l'appartenance et être de retour "inappartenant" »⁷⁸³ quand nous cherchons à atteindre l'élan sans fin du Jadis qui dérive par la pensée, s'interroge l'écrivain. De cette façon, Pascal Quignard s'égare par la quête sans dessein en espérant fausser compagnie à la collectivité pour faire vraisemblable et retrouver la sauvagerie primitive :

Une recherche qui prend conscience de son fonctionnement découvre qu'elle n'a pas de dessein. C'est une quête. C'est la sauvagerie même : solus vagusque. Le mot français « sauvage », qui se décompose

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 192.

⁷⁸¹ Bruno Blanckeman, « *Vie secrète* ou le titre capital », *Revue des Sciences Humaines*, n° 260, Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 140.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 140.

⁷⁸³ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 192.

dans les deux petits adjectifs latins « solus » et « vagus », nomme celui qui erre seul dans la forêt. Celui qui « vague seul » dans le saltus ou le couvert est le héros de l'approche. En lui la meute s'éloigne. En lui le premier royaume est le plus proche, ou du moins le moins oublié possible. En lui la servitude cesse d'être volontaire. C'est bien le contraire d'un dessin c'est-à-dire d'une sidération : il s'agit d'une désatellisation. Une « errance solitaire » dans le temps, le milieu, l'espace, le possible.⁷⁸⁴

Une quête est d'abord une « errance solitaire » qui n'est que la force sans frontière, sans dessin, une sorte de « désatellisation » irréversible qui structure le temps selon Quignard. C'est ainsi que la structure noétique dans son rapport à la structure temporelle est à jamais vouée à la ruine d'amour maternel, du corps du « premier royaume, mais aussi à la ruine du deuil même. Car, comme le dit Mireille Calle-Gruber, « la littérature nomme le deuil, elle ne le « fait » pas (si tant est que l'expression « faire le deuil » ait un sens). Elle ne peut que le renommer sans fin page après page⁷⁸⁵ ». De son côté, Quignard n'a jamais fini de revisiter les moments forts de son enfance qui constituent un temps intarissable : « Musiques. C'étaient des vraies musiques à faire sonner ce qui erre en nous en tant que *Ce qui fut* »⁷⁸⁶. C'est ce même caractère irrattrapable du Jadis que retient Tiphaine Samoyault :

On progresse avec la chute, on régresse avec le progrès. À vouloir orienter le récit historique vers une fin, à le conduire selon un ordre chronologique qui prétexte toujours un avant et un après, on perd et le sens de l'histoire et celui du contemporain. On se perd soi-même en perdant le passé. Le jadis et le passé entrent donc en opposition.⁷⁸⁷

Cette représentation de la chute du plongeur la tête la première est une remise en cause de la pensée cartésienne. La progression avec la chute comme source de précipitation dérive d'un élan irrésistible vers l'animalité antérieure, vers une sidération inhumaine, vers l'essence de la musique qui nous rappelle la pulsion originare. Pour Quignard, le caractère irrattrapable du Jadis est lié à une remémoration, à une voix absente d'avant le temps, d'avant la conscience :

La structure du temps fait que tout ce qui paraît présent est l'obligé de la pulsion originare. La poussée (la *rhusis*) qui porte la nature (la *phusis*) est une force sans cesse plus récente que toute récence. Cet élan du jadis est non seulement plus actualisant que toute synchronie actuelle mais il est *ce qui la précipite*. Plongeon comme un plongeon. Action de se lancer de haut en bas de façon vertigineuse la tête la première comme un oiseau au plumage gris et aux pattes palmées se jetant au fond de l'eau pointant devant lui son bec droit vers un poisson qui s'enfuit. Plongeon comme celui d'un oiseau de proie qui fond dans le ciel c'est-à-dire *plongeon où l'irrattrapable sans cesse n'est jamais rattrapé*.⁷⁸⁸

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁷⁸⁵ Mireille Calle-Gruber, « Comme un livre Delta », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard, op. cit.*, p. 19.

⁷⁸⁶ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 259.

⁷⁸⁷ « "Il faut se souvenir que les dinosaures n'apparurent qu'en 1841", Pascal Quignard et l'histoire », *op. cit.*

⁷⁸⁸ *Boutès, op. cit.*, pp. 54-55.

Il ajoute : « Le temps *est* cette impossibilité de la régression motrice et rythmique qu'il précipite dans son « Il arrive »⁷⁸⁹. Comme un chevalier errant, Quignard ne cesse de parcourir le monde des lettrés à la recherche de la trace du Jadis dans « l'instant » de l'élan et le désir de se jeter à l'eau, de s'immerger dans la chose qui hante. Surchargé de références historiques, religieuses et philosophiques, le texte quignardien développe ainsi un imaginaire macabre, baroque qui est en même temps un recoin pour se dérober, s'évader en continuant de franchir l'oubli :

La vérité se disait en grec *alèthiea*. Est vrai ce qui ne parvient pas à s'oublier. [...] *A-lètheia* est le Non-oublié comme *A-oriston* est le Non-fini et comme *A-idès* est le Non-visible. Le grec *a-lètheia* – qui arrache à l'oubli – se traduit en latin par *re-velatio* – qui rive le *velum*. Non-oubli qui arrache le voile (le *velum*) sur le passé. La souche du vrai est le nu.⁷⁹⁰

Envisageant le hors-temps aoristique, la quête de la vérité n'est qu'une voie déviée qui cherche à faire tomber l'oubli et la barrière invincible pour imposer « le non-oublié, le non-fini » et « le non-visible » à partir d'un appel provenant du Jadis. Toucher une part de l'impulsivité entêtante de ce Jadis qui hante notre espèce, dans l'excès de la surprise, c'est dévoiler le passé, le prendre sur le vif et le mène au maintenant-vivant. Le legs sauvage qu'inclut le caractère extatique, énergique du Jadis renaît dans l'obscurité de l'extase sous forme d'un voyage conduisant à embrasser de façon incompréhensible la détente libératrice d'un premier commencement du commencement. C'est toujours ce guet soudain, silencieux qui désigne, comme le disait André Comte-Sponville⁷⁹¹, le fait « d'être libre par rapport à la société ou à l'idéologie dominante et ne se soumettre qu'au vrai, qui ne se soumet à personne ». Au détour de « l'odeur du jadis proche de celle des fauves », Quignard cite l'historien de la Rome antique en substituant « voir » par « sentir » la trace de l'autre comme éclat de vérité, comme vestige d'un *homo* antélinguistique qui cherche perpétuellement à figurer « l'inconnu originaire » :

Le plus personnel, dans le corps personnel, est une trace qui n'est pas personnelle. Ni actuelle. Ni contemporaine. Non pas sauvage : voisine du sauvage. Tite-Live a écrit que la vérité est la trace d'un autre. *Vestigium alieno viri*. Le « soi-même » est le vestige d'un soi plus ancien que soi. Il y a un ancien qui n'est pas autrefois, mais jadis. Durée qui *avoisine* le temps mais qui persiste dans la *trace d'étreinte* (qui n'est rien d'autre que le corps de chacun. Trace d'étreinte perdue. Planète autour de l'étoile lointaine). Trace de jadis dans l'actuel. Nous ne sommes pas venus de nous en nous-mêmes. Seul le temps arrive continûment à partir de lui-même.⁷⁹²

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁹⁰ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, pp. 62-63.

⁷⁹¹ Revue *Le Point Références*, « Ne te soumetts qu'au vrai, qui ne se soumet à personne » par André Comte-Sponville, dans « Les esprits libres », numéro 84, mars-avril-mai 2021, de la page 9 à la page 11.

⁷⁹² *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, p. 144.

Le développement d'un motif linguistique lié à l'indice et à la marque qui témoigne le passage par l'autre « plus ancien que soi » pour être. Toutefois, Quignard ne cesse de faire perdre la trace d'une vie secrète, antérieure et le cheminement imaginaire à son lecteur, le dérouter. Ce caractère vertigineux de la trace « d'étreinte perdue » et de « jadis dans l'actuel » permet de développer une autre ascèse sensationnelle transformant poétiquement l'être-silencieux du texte. Et c'est en quoi l'écriture digressive remotive et porte à son comble le *topos* de la vie en marge de la société, à l'écart du pouvoir des dominants qui est une des marques du non-dit et de l'oblique :

L'au-jour-d'hui n'est pas voué au maintenant. Qui maintient le Maintenant dans l'Aujourd'hui ? Le pouvoir des dominants au sein des sociétés humaines. Or, il y a une marée immense derrière cette vague invisible du temps qui passe devant les yeux à l'intérieur du monde. Même la forme de la lune le soir n'est vue que dans sa démaintenance. Il y a un Jadis que le langage donne comme infini à la vocalisation de la conscience – mais qui satellise jusqu'au langage. Langage qui n'est qu'un don dérivé de la faune. Seul le temps est donation, *rhusis, phusis*, jaillir avant toute succession d'étants.⁷⁹³

Là-dessus, Pascal Quignard s'intéresse au maintenant qui persiste dans l'Aujourd'hui comme animation éphémère du temps « maintenant, aujourd'hui, Jadis, temps » et des mots « l'au-jour-d'hui, maintient, le maintenant ». Tout se passe, comme si le Maintenant tellement momentané, éphémère et presque illimité ou insaisissable sur l'axe du temps laisse surgir, soudain et sans fin, le vestige du Jadis. Ces séparations interminables entre le social et l'asocial, entre le systématique et l'asystématique, entre la libération et la tyrannie familiale et politique se font dans le passage de la fiction à l'essai politique, qui est souligné ici par la réflexion sur « le pouvoir des dominants au sein des sociétés humaines ». D'ailleurs *Les désarçonnés* documente et récapitule cette pensée individualiste, asociale, « lettrée » aussi qui permet de valoriser le désengagement politique et le renversement des situations en montrant que : « Les lettrés, parce que ce mot désigne les hommes qui décomposent toutes les choses lettre à lettre et toutes les relations fragment par fragment, sont les hommes qui rompent la voie »⁷⁹⁴. Ce sont les personnes qui appréhendent le réel par le biais. Voulant faire tomber, en privilégiant l'oblique, la décomposition, « la théorie générale de l'engagement politique » dans les sociétés démocratiques, la digression réflexive du *Dernier royaume* ne finit pas de dénoncer toute forme d'esclavage moderne, et d'obéissance à l'autorité du groupe, des dominants. Elle quitte la pensée collective pour introduire une ligne d'écriture en diagonale. Elle se détourne de

⁷⁹³ *Les paradisiaques, Dernier royaume IV, op. cit.*, p. 209.

⁷⁹⁴ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 129.

l'ordinaire et de l'emprisonnement du passé pour retrouver la non-orientation temporelle, « le Jadis qui satellise jusqu'au langage ». Au contraire du passé, « qui figure au nombre des étants et au nombre des ayant été⁷⁹⁵ », la marque du Jadis est ce don toujours durable d'un présent absolu qui bondit à vif dans le point originaire qui « jaillit avant toute succession d'étants ». De son côté, Quignard, englouti dans une dérive aporétique, parviendrait à accomplir l'émergence imprédictible du Jadis envisagé comme possible et contemporain dans le détournement d'un langage logocentré, d'une vérité parfois obscure et fuyante. C'est ainsi que la digression réflexive, négligeant les voies de la mission sociale et s'opposant à la pensée majoritaire, bouleverse l'ordre logique aussi bien du discours que du besoin social et de l'altérité :

Penser suppose la condition du sommeil mais sans le sommeil. Penser suppose l'otium, la paroi, la sécurité, l'angle de deux murs, le toit, l'invisibilité du refuge, le lieu franc, le silence, la solitude recouverte, le temps vide sans alerte et sans fin. L'opération de penser suppose 1. L'insouciance, 2. être oublié par les autres. [...] Être oublié par les autres cela devient une morale. C'est ce que Tchouang-tseu appelait « vivre invisible au fond de la ruelle » (rue, ruelle, voie se disant en chinois tao).⁷⁹⁶

Il faut que le corps de celui qui pense, dans le silence et dans l'écart de la loi du groupe, s'oublie par les autres afin de penser. Penser suppose un espace doublement silencieux, flou, presque invisible, une « solitude recouverte ». Ainsi redéfini, le terme de « penser » dans son rapport avec le vide et la solitude connaît une application conceptionnelle variée : « Il faut être seul pour penser mais encore faut-il n'être rien et ne pas être là. Il faut que la maison soit vide »⁷⁹⁷. « L'opération de penser » qui se fait dans « l'angle de deux murs » semble devenir l'inspiration détournée, inexprimable où le langage s'interroge sur ses propres limites, sur son rapport paradoxal au silence et à l'antisocialisme. C'est pourquoi le fait de penser ou d'écrire est cet étrange processus par lequel le Jadis fait avalanche depuis « le temps vide sans alerte et sans fin » :

Il y a un passé qui est plus indestructible que le passé. C'est ce que je définis comme le jadis. C'est le temps aoriste qui ne cesse d'aborder originairement le monde. *Avancer* est derrière l'être. Visibilité, fécondité, nomadie, extase, art forment une avancée indiscernable.⁷⁹⁸

Si Pascal Quignard parle d'un passé plus interminable, infini que le passé, c'est parce qu'il voulait dire que la figuration de ce « temps aoriste » est la source d'un pressentiment de la préexistence du Jadis. Ce temps d'avant le temps, qui nous domine nous hante, s'étend de façon

⁷⁹⁵ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 149.

⁷⁹⁶ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 211.

⁷⁹⁷ *Ibid.*

⁷⁹⁸ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 310.

incontrôlable sur un mode extatique. Il y a chez Quignard une espèce de présence indéclinable qui s'accélère dans le passé pour rejoindre le Jadis source de vie, de « fécondité et de nomadie ». Le mouvement jamais attrapable du Jadis pur ne serait donc pas une méditation sur la quête du perdu mais une manière de retrouver dans le silence des mots ce regard entre le vivant et le mort, le passé et l'origine. En cela, toute inventivité du Jadis par le biais du jeu avec la logique et de la tension originare, comme expansion incontrôlée aux franges du perdu et d'imminent, est axée sur les notions de « donation » et d'imprévisibilité :

Le présent ne s'incruste pas sur cette terre, c'est le temps qui vient, c'est le fond du monde qui se soulève et qui survient. [...] Un surgissement bref au centre des rapports non symboliques qui mettent face à face les hommes et les femmes et qui les reproduisent. Le temps brusque. « Brusque » désigne l'épine de l'arbre. *Brusco* dénomme le pas mûr, le vin plein d'âpreté, le rythme irrégulier. Cette temporalité incertaine, *barrocco*, précipitée de l'*adventus* est la source et la mesure de toutes joies.⁷⁹⁹

Le détournement par l'incertain, par la réitération et l'enchâssement de l'instant originare, mais aussi par la subversion de l'opinion collective et parfois de son propre raisonnement se traduit par une mécanique de la quête, sous forme d'images métaphoriques, du plaisir intense du Jadis et de l'espace qu'il étend. L'émergence de ce temps du naguère, de cette mise en jeu sans mémoires suppose un pur départ à la fois régressif et sans adresse pendant lequel l'écriture se cherche, voire s'interrompt ou se tait. Faire taire la voix du passé pour replonger le corps dans l'exercice de la pensée qui permet de franchir les seuils de l'impulsif et de l'indomptable est un détour par le sans contenu, par « l'activité nerveuse *sans conscience*⁸⁰⁰ ». Une sorte d'hallucination pensée qui persiste à chercher le corps autre dans la pénombre originare qui obsède l'écrivain. À chaque volume du *Dernier royaume* Quignard change de passé pour « faire tomber l'Histoire, et la littérature avec elle⁸⁰¹ » et toucher une part de la profusion irréversible. Le recours à la transtextualité – qui se définit par « tout ce met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte »⁸⁰² – associe l'idée du commencement, de la source à la fois immémoriale et actuelle du Jadis, l'expression qui introduit les contes japonais et la capacité du « Ja-a-dis » à continuer de nous tenir :

Homme d'autrefois. *Mukashi otoko*, tel est le début des contes japonais. Il y avait autrefois un homme... Mot pour mot : Jadis homme... Jadis *tis*... La forme française *jadis* se décompose comme Ja-a-dis qui

⁷⁹⁹ *Les paradisiaques, Dernier royaume IV, op. cit.*, p. 255.

⁸⁰⁰ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 209.

⁸⁰¹ Tiphaine Samoyault, « "Il faut se souvenir que les dinosaures n'apparurent qu'en 1841", Pascal Quignard et l'histoire », *op. cit.*

⁸⁰² Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré, op. cit.*, p. 7.

peut elle-même se traduire comme Déjà/il y a/des jours. Source qui renvoie à une source qui antécède. C'est ainsi que le Jadis structure le temps comme avant.⁸⁰³

Nous ne pouvons qu'être frappés, en lisant *Dernier royaume* ou d'autres essais sur l'empreinte du Jadis, d'un retour aux sources de la culture qui « se place sous l'égide d'une formule [...] qui exprime la certitude que toute œuvre cache un secret vital atemporel⁸⁰⁴ ». Le détour par les jeux étymologiques et les renvois aux traces d'un passé plus présent, plus attachant qu'il est capable de nous faire connaître depuis les premiers tomes de cette œuvre inachevée l'incorporation de la fiction et la noèse. Cette mise en exergue de « la révocation d'une certaine *doxa* contemporaine par le recours aux Anciens et la déstabilisation des temporalités conventionnelles⁸⁰⁵ » est inhérente à l'écriture argumentative de Quignard. Avec cette réflexion sur l'éruption volcanique du Jadis, réhabilitant des expressions empruntées aux anciens conteurs japonais, le jeu étymologique figure « une source qui antécède », une décomposition scripturale qui ne distingue plus la pensée spéculative de la tension originaire, la suspension du jugement de l'acte de penser :

L'époque dans la pensée ne consiste pas en premier lieu à « suspendre » le jugement comme le mot en a pris le sens dans la réflexion philosophique. L'époque consiste d'abord à rester dans l'aporie originaire ; à persister à chercher un accès dans le sans accès. C'est résister à l'opinion (dogma) en continuant de chercher.⁸⁰⁶

Il est fort probable que cette recherche sans fois, sans objet répond déjà à un désir de sortir à l'état panique pour se réfugier dans le silence et la solitude. Cette question de la fuite et du refuge fonctionne comme une invitation à la digression, à la « liberté de premier monde – cette quiétude édénique solitaire utérine – qui permet la pensée⁸⁰⁷ » :

J'aurai appartenu au nombre des hommes pour qui l'étude relaya la prière. Une réclamation de premier monde c'est-à-dire sans objet, c'est-à-dire sans contenu. Cette prière vide, incrédule, prépare le dangereux *désintéressement* de la pensée. [...] Or, la pensée suppose la *perte* de la notion de temps. Si la liberté de pensée est la disposition sans conditions d'un temps *sans fin* offert *sans dessein* à son exercice, la vie qui vaut est le refuge.⁸⁰⁸

À l'image de la liberté de pensée et de la « réclamation sans objet, sans contenu de premier monde », le Jadis serait donc de l'ordre du fuyant, de l'irratrapable et du « dés-astre ». Précisons toutefois : les jeux de fuite et de refuge, l'exit, l'extase et « la *perte* de la notion de

⁸⁰³ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 148.

⁸⁰⁴ Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard, op. cit.*, p. 62.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁸⁰⁶ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 192.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 207.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 208.

temps » permettent au penseur de découvrir l'âme autre dans la réanimation du Jadis par l'origine. C'est pourquoi il nous fallut de mettre en avant les liens implicites entre le plaisir de penser et de continuer à chercher « un accès dans le sans accès » et l'expérience inconsciente de conserver dans nos cellules une part de cet océan primitif qui surgit sans finir. C'est ainsi que Quignard, à la différence d'Emmanuel Levinas, fait la distinction entre le « passé immémorial » et le Jadis qui assemble « source originaire, désirs, entêtement, métamorphose et survie :

Ce qu'Emmanuel Levinas appelait « passé immémorial » était peut-être mal nommé⁸⁰⁹ puisqu'il ne concerne en aucune façon la mémoire. Le passé est distinct du Jadis en tant que le Jadis est source originaire, torrent inépuisé, *fons* prééternelle engloutie dans le fond nocturne et explosif de la possibilité au même titre que tous les autres astres qui y explosent et qui sidèrent les rythmes de la terre, des fontes des glaces, des naissances des bêtes, des érections des plantes, des explosions des volcans, des mouvements des mers.⁸⁰⁹

Par l'emploi de la locution conjonctive « au même titre que », Quignard développe une forme de regard astronomique qui lui permet d'appréhender le Jadis dans tous ses aspects, cherchant à exprimer ses fuites, ses dissimulations, ses éruptions, ainsi que son ruisseler brusque, inorienté pour le libérer de la domination du passé. Cette nécessité de la dissociation – qui est déjà en soi un geste transgresseur d'un traumatisme psychique – entre le passé qui a été un jour présent et le Jadis préexistant permet de développer une « transcendance » de la pensée qui ouvre le texte sur l'immémorial :

Nous sommes tous des Traces de Jadis qui avançons dans l'air, qui pénétrons dans le jour. [...] Jadis comme exodie pure, sortir au jour, pousser, *phuein*, source, *fons*, ek-sistence, issir. [...] Il faut distinguer jadis immémorial et passé ayant été présent. De même que la source est une image qui manque, il y a un passé qui manque. Il faudrait de même opposer comme contraires diachronie matérielle et chronique humaine.⁸¹⁰

Jadis qui, par sa dimension à la fois libératrice et salvatrice, établit sur son « fond nocturne et explosif des possibilités » l'essence même du hors-monde :

Aucun homme n'est libre. Il faut se libérer même de cette croyance. Il faut même opposer l'individuation à l'individualisme qui n'est qu'une religion [...]. L'individuation se poursuit dans la vie de celui qui cherche à s'affranchir des modèles antérieurs, de celui qui s'apprête à crever le statu quo ante social, de celui qui s'efforce de se libérer de la domination du passé.⁸¹¹

Or, pour se libérer de l'emprise du passé, l'auteur doit retrouver dans sa quête des gîtes du Jadis, une mise hors-langage, une part de la sonorité mystique à l'écart du groupe en essayant de

⁸⁰⁹ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 249.

⁸¹⁰ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, pp. 149-150.

⁸¹¹ *Les paradisiques, Dernier royaume IV, op. cit.*, p. 138.

tendre son érudition vers le Jadis. Mais loin de se limiter à la liberté sociale ou religieuse, la pensée de Quignard est hantée par l'errance, par les détours et chemins sinueux que l'errant parcourt. Par le sens figuré de l'errance, comme voyage au-dehors du monde, l'auteur est en quelque sorte condamné à détourner les lieux de passage prédéfinis et se réfugier dans la marge du monde. Il parvient donc à tracer des lignes entre des bribes de souvenirs et de lectures qui permettent de développer une base prééclle sans commandements, sans hiérarchies de l'image qui manque à nos jours, du passé qui manque de la manière la plus naturelle :

La profondeur du temps préhistorique est toute neuve. [...] L'ampleur du passé est un événement lumineux, volcanique, bouleversant – en tout cas inimaginable pour toute l'espèce humaine durant les cent millénaires qui ont précédé. Le passé est un événement à certains égards *apocalyptique*.⁸¹²

Le Jadis par son caractère double, à la fois préhistorique et évolutif, introversif et inimaginable se laisse aussi appréhender dans les interstices des récits. Car ce rapport à l'essence du Jadis correspond non seulement au royaume lointain et solitaire avant la langue mais aussi au langage indirect voire métaphorique qui se déclenche dans les dérives définitives et comparatives du Jadis par rapport au passé perdu. De façon paradoxale, Quignard part de l'émergence d'un souffle tout neuf de l'impensable antérieur à la langue et à la mémoire pour détourner la définition du passé immémorial proposée par Levinas. Ici, l'auteur cherche à faire sortir le Jadis de l'ordre du passé et de la mémoire pour le mêler au fond de la poussée antérieure au temps. Plus encore, il tend à inscrire cette source étrange du temps qui fonde et élance le Jadis en palimpseste, à la limite du paradis terrestre et de l'assourçant :

Le jadis erre sur tout l'espace de la terre. [...] Où est situé Éden ? Le paradis terrestre est le jadis fait lieu. Le jadis n'est pas le site de l'origine : il est l'espace en tant que préoriginel. En ce sens l'espace de l'Éden définit l'espace *avant* la sortie du corps dans l'espace externe. C'est le temps avant l'espace. Ce n'est pas l'espace qui *est* à l'Est de l'espace : c'est l'espace qui *fut* à l'ombre de l'espace, au sein du premier monde.⁸¹³

Selon les mots de Quignard, le Jadis est la porte qui donne libre accès à la source archaïque, à l'espace préoriginel où l'Éden se fait Temps. Cet absolu paradisiaque dans le temps conduisant le Jadis d'une manière qui paraît infinie, presque pulsionnelle est le lieu relié encore à l'abîme, à la part la plus sauvage. D'ailleurs, l'intérêt de la distinction entre le passé immémorial et le Jadis dépasse largement le point de vue historique – la vision globale de ce temps d'avant l'espace que donne le passé simple « *fut* » – car il fallait se noyer dans l'intemporel et

⁸¹² *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, pp. 227-228.

⁸¹³ *Les paradisiaques, Dernier royaume IV, op. cit.*, pp. 20-21.

l'impréparé de la naissance de l'univers, d'avant le « Big Bang ». Inspiré du principe de l'association libre, la rencontre avec l'impossible, avec le vide sidéral, natal nous conduit à admettre que le faux du fond obscur du langage permet de mieux comprendre le silence bruissant de paroles de l'intériorité humaine. L'auteur puise alors, dans son observation du langage humain, les capacités de décontextualisation, de juxtaposition et le pouvoir de persuasion. Il s'intéresse à l'éclair du talent, aux faussaires de génie, au « mentir vrai » mais aussi le temps d'un éclair, le presque-rien d'un dénouement déclinant le triomphe de la proie sur le prédateur, du rusé sur le naïf, du faux sur le vrai :

J'aime le faux depuis le langage, à partir du langage, parce que le faux *est* le langage. Le langage, sous la forme de la langue parlée maternelle fascinante, est un étrange toxique invisible qui a été acquis par charpies et bribes, par essais et erreurs, par récompenses et frustrations. [...] Le langage est cet étrange monde substitutif et allogène qui parasite l'intériorité humaine. Il en métamorphose la nature. En lui décontextualise toute expérience. [...] C'est tout ce qui rompt le réel. J'aime le faux mais, à vrai dire, j'en cherche l'éclair. J'aime surtout cette foudre rapide qu'il reçoit encore et toujours de l'amont du langage. J'aime l'orage qui précède la *vie* même dans le ciel –, qui fracture la matière. J'aime cette musique primaire, bouleversante, « étonnante » – comme j'aime tous les chants innumérables des oiseaux, toutes les résurgences des tourbillons stellaires dans les flots, dans les ramures, dans les pluies elles-mêmes.⁸¹⁴

De cet amour du faux propre au langage qui court-circuite le temps, l'écriture du « je » dirige et oriente le lecteur, sur le mode de la complicité, vers la sidération et le bouleversement de l'âme dans la musique primaire, vers une beauté imprévisible et excitante de la nature. L'attrait du faux sur le narrateur ouvre aussi la possibilité d'un jeu de mots masquant, toujours par le biais du langage, donc l'identité réelle du vrai et effaçant l'intervalle entre le « vrai » et le « faux », le « je » et le « tu » pour réapparaître une nouvelle dialectique spiritualiste humain-animal :

Les pôles – vrai et faux, un et zéro, vivant et mort, je et tu – sont indissolubles. C'est « l'altercation », écrivait Montaigne, qui engendre le dialogue – que la littérature et son silence et sa solitude et sa « fulgurance » détestent. Le chasseur est mêlé si silencieusement et si passionnément à sa proie, dont il imite les mœurs, dont il emprunte les modes de prédation et les cris, dont il envahit les grottes et les sites, dont il imite l'apparence en se vêtant de lui – tous deux se mangent passionnément.⁸¹⁵

Ce rapport immuable entre le vrai et le faux, entre le chasseur et sa proie n'est qu'un chemin sinueux pour faire l'épreuve de l'animalité, une méditation sur la défaillance de langage dans la figuration de l'inavouable qui n'est pas usé en nous. Cette « altercation », pour reprendre le mot de Montaigne qui domine l'intériorité humaine est devenue le point de la chute et de

⁸¹⁴ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, pp. 142-144.

⁸¹⁵ *Ibid.*, pp. 144-145.

l'effondrement dans ce noyau de faux du monde à la limite de la vie et de la mort, du neuf et du passé, de l'original et de la falsification. Dans un article sur les manières de reproduire, de « faire vrai » une œuvre en référence, Laure-Caroline Semmer se penche sur les liens entre l'original et la copie dans l'art antique :

Refaire, reproduire une œuvre d'art est une activité inhérente à la pratique artistique elle-même. Permettant d'exercer à la fois la main et l'œil, la copie est depuis toujours un élément didactique essentiel : copier une œuvre, c'est se confronter à son exégèse, comprendre le savoir-faire de l'artiste, retrouver par la pratique son cheminement créatif et technique. [...] Mais ces critères ne sont plus les mêmes aujourd'hui, et la question de l'original, de l'authenticité est au cœur de l'appréciation actuelle de l'œuvre d'art. Que dirait alors le spectateur moderne s'il prenait conscience qu'il regardait des copies ? Des copies réalisées à l'époque antique, certes, mais des copies malgré tout. Remettrait-il en question leur authenticité ? Certainement non. [...] Refaire à l'identique, copier, ce n'est donc pas trahir l'œuvre originale ou mentir, c'est révéler.⁸¹⁶

Refaire à l'identique n'est plus une forme de « compagnonnage » avec les anciens. C'est un moyen de donner un nouveau sens, des éléments neufs à l'œuvre originale, de dévoiler son ineffable vérité. C'est aussi une fouille intuitive, brusque dans les mystères de la genèse de l'œuvre d'art qui révèle la créativité et le génie de l'artiste. Cet artiste un peu ou largement oublié, méconnu qui nous montre par le biais de sa touche singulière ancrée dans l'imaginaire et le symbolique du médium son identité, sa présence. Ainsi Jean-Louis Pautrot s'est intéressé à la problématique de « recension des trésors enfouis » dans *Petits traités* et à ses échos dans *Dernier royaume* :

[...] *Petits traités* se présente comme un mélange de textes à l'ordonnance et aux relations de prime abord arbitraires, à la disposition interne fragmentée, dont les thèmes varient, dont le flux discursif change fréquemment, sautant d'un sujet à l'autre, passant du récit à la méditation, de la discussion argumentée à l'introspection, de la glose à l'aporie, et mélangeant les disciplines de savoir. [...] Ces « traités » détournent l'appellation contemporaine courante, maltraitant les attentes par leur refus du systématisme et de la monodisciplinarité. En outre, à l'encontre du souci pédagogique et d'objectivité du traité convenu, le locuteur y est très présent et le ton est plus souvent véhément que posé. [...] Il semble utile, à ce titre, d'esquisser une comparaison avec *Dernier royaume*. La forme des volumes de ce dernier est suffisamment réminiscente de l'avancée discursive tournoyante dans maints traités pour que Dominique Rabaté ait pu initialement, et par boutade, qualifier *Vie secrète* de « gros traité » (D. Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008, p. 25). [...] Mais l'auteur attire lui-même plusieurs fois l'attention sur les différences. Il déclare à Chantal Lapeyre-Desmaison que *Dernier royaume* n'est « Ni argumentation philosophique, ni traités épars, ni narration romanesque. Une activité mythographique à la frange de la fiction. Une activité démythifiante à la frange de la noèse » (Pascal Quignard, *Pascal Quignard le solitaire, Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Les Flohic, 2001, p. 214).⁸¹⁷

⁸¹⁶ « Pourquoi refaire ? » par Laure-Caroline Semmer, dans *TDC, Le présent du passé : références et transmissions*, op. cit., pp. 52-53.

⁸¹⁷ Jean-Louis Pautrot, « *Petits traités*, thésaurus d'une œuvre », *Studi Francesi*, n° 181 (LXI/I), 2017, article consulté en ligne le 18 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/6711>

D'après Pascal Quignard, toute œuvre transcendée par le mythe renvoie à une faim qui la domine, à un moment privilégié d'affleurement de l'insaisissable à la limite de l'acte même de penser. Cet éclair du Jadis dans *Dernier royaume* est plus vaste que l'Histoire allant de la réalité historique à la fiction, de l'oralité à l'écrit, de la parole au silence, du visible aux images du fond des abîmes. Il se déploie donc dans l'assourcement originaire à la limite du survenant laissant la place à l'imprévisible, à l'impatience temporelle à faire retour.

3. Le Jadis du mythe ou le temps « insaisissable »

Loin d'inventer un mythe contemporain, Pascal Quignard cherche à donner du sens au royaume qui est derrière le monde invisible, qui est seul réel. Il envisage une forme détournée d'un Jadis sidérant, effervassent qui retombe toujours dans le mouvement irrésistible des objets éperdus, des afflux d'images désordonnées qui ont été rapprochées, assemblées, mais non confondues. Mais ce qui est le plus frappant, dans sa manière de parler du Jadis du mythe, c'est que justement la tentative de repenser le lien entre rebondissement d'une image qui manque, d'un objet perdu et résonnance d'un reste de monde qui est projeté dans la pensée. Parler du statut atemporel, mythique du Jadis chez un écrivain qui propose un éloge de quelque chose d'originaire commençant sans fin est déjà un double détour. Un détour par l'inscription mystérieuse du Jadis dans l'imminence qui débouche sur un autre détour par lequel le Jadis – comme « passé avant la mémoire⁸¹⁸ » – fait retour dans l'espace. C'est ainsi que nous essaierons de voir à quel point la réflexion sur le Jadis et son objet intemporel, inspatialisable partage le même trou vertigineux originaire du mythe. Penser cette poche du Jadis qui enveloppe le vide renvoie à l'indiciel dans la figuration de l'image absente, les états qui précèdent l'enfance là où le langage divise, défaille. Alors, de façon intense, le Jadis pousse derrière l'être non pas pour en composer mais pour les déchiffrer et les détourner en direction de l'origine invisible.

a. *Dernier royaume*, une méditation sur le temps du mythe

Le télescopage de mythes et légendes antiques, de motifs différents et de topiques semblables, nous apparaît ainsi comme une perpétuelle réinvention, toujours recommencée permettant de souligner le caractère double du Jadis, à la fois ouverture et connivence. Une ouverture, c'est sans doute, parce que nous constatons que les expériences de l'espace et du

⁸¹⁸ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 181.

temps, de « l'imagerie paradisiaque » sont déjà en place que la notion du « Jadis contemporain » ne fasse l'objet d'une réflexion particulière chez Pascal Quignard :

Il ne faut jamais sortir de jadis, du corps, de sa joie, du péché, de la génialité, du silence, de la honte, de l'anecdote, du « Il était une fois », du privé, de l'incompréhensible, de l'incomplet, du caprice, de l'énigme, du plus humble des faits divers, de la plus ridicule rumeur remontant à la plus petite enfance.⁸¹⁹

Mais aussi une connivence car nous savons que l'image du Jadis est plurivoque. C'est-à-dire qu'elle renvoie, en même temps, à plusieurs réalités de sens laissant s'égrener derrière elle les ombres d'objets perdus, indignes (*sordidissima*⁸²⁰) tandis qu'elle s'étend dans l'espace et s'avance dans le temps. Quignard établit donc que le Jadis sordide n'est pas le passé tenant compte de sa syntaxe et son lexique (« Il était une fois » est une expression qui s'élance au début de chaque conte comme un surgissement erratique résistant au temps), de ses nominations (l'incompréhensible, l'incomplet, l'abîme, le silence, le mot perdu) et ses rapports avec l'écriture (écriture intraitable qui brasse plusieurs genres et catégories littéraires). Ces caractéristiques imprévisibles le rapprochent aux âges fabuleux, aux temps des merveilles, primitifs qui portent l'expérience d'un écrivain qui laisse du blanc entre les fragments, les phrases, les portraits, les paroles et les pensées inouïs dans le livre. C'est ainsi que Quignard médite l'anachorèse dans l'espace social pour montrer que le Jadis n'a pas à être conçu comme temps fuyant le silence, les joies les plus angoissantes, les plus désirantes, mais excitation et rétention de tout le corps, errance dans l'invisible de la source jaillissante : « J'ai cherché le temps. J'ai cherché le meilleur du temps, l'imprévisibilité, le surgissement erratique »⁸²¹. De son côté, le lecteur quignardien est voué à l'image source, rêvée d'un Jadis qui fait surgir l'origine de tous en chacun. Ce Jadis à l'état pur excluant la rencontre avec le passé est à la source de ce que Quignard appelait le « royaume d'enfant ». Cette zone d'asocialité, dépossédée de tout système déductif favorise la « méditation *enfantine* », indicielle :

Jadis qui ne parvient jamais à être : si l'ambivalence est son impossible visage, l'imminence est son mode d'expansion. Pour le dire à la façon des anciens penseurs de la Grèce : Être qui n'est pas à la limite du Toujours. Rien ne peut venir à durer à partir de lui. Toujours survenant il n'est jamais survenu. Il faut penser ceci : Le Jadis est à la limite du Jamais-survenu et c'est en quoi il ne rencontre pas le passé.⁸²²

⁸¹⁹ *Les Ombres errantes, Dernier royaume I, op. cit.*, p. 25.

⁸²⁰ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 36.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 205.

⁸²² *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 254.

Chez Pascal Quignard, la part irrésistible, la plus sauvage du Jadis n'a pas de limites. Elle contamine tous les composants de la narration et de la pensée. Elle est dans le fictif, dans les rappels de la pensée grecque, dans la boucle infinie des liens et des voies qui mènent au royaume du Jadis. Elle est dans le présent, dans l'instantané comme dans le jamais-survenu mais qui ne manque pas de bondir, de dévorer le temps passé. Elle est aussi dans les scènes autobiographiques, dans les moments forts, difficiles, vertigineux de la vie de l'auteur. Elle dit l'extase, la dépression, l'inconscient, le coma et le silence. Elle nous fait entendre ce silence, à la fois paisible et écrasant, qui accompagne la vie de l'auteur après ses deux dépressions, sa reprise de la tapisserie, du dessin et d'écriture. Un silence créatif qui comble son vide intérieur et transgresse ses états d'isolement et de la solitude. Dans *L'Homme aux trois lettres*, Quignard revient sur ses deux dépressions anorexiques qui renvoient à la sidération du corps de l'écrivain dans le monde de l'écriture :

Tous les dépressifs cherchent à *tenir*. Dans écrire une main absolue s'agrippe. [...] Celui qui écrit manie quelque chose sous ses doigts tout le temps. Une chose d'avant le temps. Un bout de cordon qui alimente. [...] Écrire assure une prise entre les deux mondes possibles (entre le premier monde et le dernier royaume). Lors de mes deux dépressions que je fis en 1975 puis en 1981, je passais mon temps à faire de la tapisserie. J'y consacrais tout mon temps. J'avais conçu d'immenses tapisseries dont je composais le dessin sur des grands patrons de papier kraft en rapportant des miniatures des manuscrits de la Bibliothèque nationale que j'avais simplifiées puis quadrillées en sorte de pouvoir reporter sur le canevas les grandes silhouettes que j'y délinéais. C'étaient d'immenses caravelles sur la mer. La *Niña*, la *Pinta*, la *Santa Maria*.⁸²³

C'est ainsi, de manière ouverte, que s'instaure un jeu avec le lecteur, qui va se poursuivre dans les pages suivantes sous formes d'idées et de souvenirs qui apparaissent en filigrane. L'écrivain cherche à esquisser une tapisserie de lettres, de mots et de souvenirs. Passer son temps à faire de la tapisserie, à composer le dessin du patron est une manière d'échapper à l'enfoncement progressive de la dépression. Celui qui souffre d'une dépression, comme le dit Quignard, cherche à *tenir* quelque chose d'avant le temps, d'hors-temps, d'après l'invisible. Une passerelle permettant le passage entre le monde de la naissance, celui de l'enfance et le dernier royaume. Ce mouvement qui élance le temps dans l'entre-deux mondes. Cette impression du passé qui tourne en quelque sorte à vide, qui multiplie les images, déterre les trésors de silence et couvrent les murs de la mémoire de digressions. Elle trace une ligne courbe, oblique formée de points qui viennent rompre, dans une muette intersection de sujets, l'écoulement des lettres sur la page écrite. Le passage du temps de l'écriture comme extase incessante qui dérive d'un

⁸²³ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, pp. 92-93.

Jadis du mythe tellement inconnu au fond de l'être au voyage et dans le temps et dans l'espace de Christophe Colombe en Amérique en passant par la tapisserie, par le dessin n'est qu'une tentation irrésistible de la digression. Plus encore, la séquence digressive de ce grand voyage d'un explorateur hors pair, commandant les trois bateaux (*La Niña*, la *Pinta*, la *Santa Maria*) et son retour au port de Baiona se dessine peu à peu dans le filigrane de l'imaginaire quignardien. Afin de tenter une ligne de convergence entre ces différentes scènes narratives, d'esquisser un lien logique expliquant la fusion entre l'écriture du moi, l'autofictionnel et le récit de voyage ou d'aventure, entre miniatures, silhouettes, tours et contours, l'auteur invite son lecteur à faire demi-tour et rejoindre la régression temporelle, le temps avant la naissance, la vie à la limite de la conscience. Ainsi, nous cherchons à comprendre cet excès de digression, cette « déliaison » entre écrire, tapisser un mur de dessins, broder et voyager dans l'espoir de retrouver le chemin du retour. Un chemin qui ne manque pas de mouvements tournants, de virages et de détours qui réamorcent sans fin le Jadis. Or si l'objectif d'exploration de l'Inde par Christophe Colomb était en grande partie la recherche d'or et de pierres précieuses, Quignard est subjugué par la figure du passeur qui réfère aux processus de transitions, de métamorphoses et d'échanges. Dans l'introduction de son ouvrage sur les *figures du passeur*, Paul Carmignani a étudié le « schème canonique de la transition qu'incarne le passeur » :

Par sa polyvalence et sa polysémie, le passeur s'affirme désormais comme un thème de réflexion transversal et transdisciplinaire pour l'homme de la *théoria*, un dispositif pratique fondamental pour l'homme de la *techné* et un programme d'action généreux pour l'homme de la *praxis*. Il était donc opportun d'étudier ce schème canonique de la transition qu'incarne le passeur – modèle proche de l'archétype au sens d'image-guide ou de symbole primitif –, dont les représentations sont à la fois multiples et familières. S'imposent à l'esprit les grandes figures mythologiques : Anubis, la divinité égyptienne qui conduit les morts de l'autre côté, Charon le nocher, son avatar grec, qui fait franchir aux âmes les fleuves les séparant du monde des Enfers (Orphée, par sa tentative de ramener Eurydice sur la Terre et à la vie, en serait l'antithèse), Charun et les diverses conductrices des défunts (Vanth, Leinth et Culsu) chez les Étrusques, Janus chez les Romains ou encore Mercure-Hermès, le messager des Dieux, qui fait la navette entre l'Olympe et le monde ici-bas mais peut aussi à l'occasion faire office de passeur d'ombres pour conduire les âmes vers l'Hadès ou, exceptionnellement, les arracher au séjour des morts. S'inscrit dans cette prestigieuse lignée saint Christophe, garant d'un trépas rassurant pour le bon chrétien qui invoquait surtout le christophe « contre la mort subite qui prive la victime du viatique des sacrements » (G. Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, 231).⁸²⁴

Ces images du passeur « silencieux », mystique, des allers-retours de la « barque silencieuse » qui franchit les délinéaments de la mort renvoient dans l'ensemble du *Dernier royaume*, et plus précisément dans *La barque silencieuse*, aussi bien au mythe de la métamorphose, au texte-

⁸²⁴ Paul Carmignani, *Introduction*, in *Figures du passeur* [en ligne], Presses universitaires de Perpignan, 2002 : <http://books.openedition.org/pupvd/144>. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pupvd.144>.

porteur ou de référence, au temps aoriste, aux figures de la rhétorique (l'alchimie de la langue métaphorique) qu'au désir de découvrir un nouveau monde, une nouvelle terre. Très exactement, l'écriture y devient le « noyau interne qui s'exteriorise⁸²⁵ » pour faire surgir l'extase incessante autour du motif unique de la mort. En ce sens, Yue Zhuo a écrit en abordant la symbolique de la barque comme « double signe de l'abandon parental et du retour insistant de l'enfant » :

La thématique de la barque apparaît relativement tôt dans l'œuvre de Quignard, sous les espèces simultanées du débris qui flotte après le naufrage en mer et d'une lisière fluviale qui fait surgir le royaume des morts. [...] La référence mythologique la plus constante de Quignard est incontestablement la barque de Charon. Déjà présent dans *Tous les matins du monde*, et amplement évoqué dans *La Nuit sexuelle* et *La Barque silencieuse*, le nocher Charon est celui qui transporte les défunts sur le fleuve (l'Achéron ou le Styx) cernant l'entrée des Enfers contre un peu de monnaie. [...] Chez lui (Quignard), le désir du (sur)vivant se traduit en deux mouvements consubstantiels : aller rejoindre les disparus dans la cité souterraine mais surtout franchir les enfers et revenir à la vie comme Psyché, symbole de l'âme innocente et souffrante, l'a fait dans les *Métamorphoses* d'Apulée.⁸²⁶

C'est ainsi que l'auteur revisite le motif des métamorphoses dans le roman picaresque d'Apulée *L'Âne d'or ou Les métamorphoses*. Il révèle ici surtout le secret essentiel des métamorphoses, dans *Roman du Renard*, ou d'Éros adolescent et du désenchantement du monde moderne, mais aussi le pouvoir de traverser le chaos, de se lancer à toute allure dans la mort créatrice, dans le vide psychique :

De grandes gabarres rentraient dans le port de Raguse. Des tialques traversaient l'Escaut jusqu'à la rade d'Anvers. L'âne Lucius, dans Apulée, éprouvait son vertige de mort sur le rebord de la grotte des voleurs, au-dessus de l'abîme blanchâtre. Renard le voleur joue de la cornemuse sur le cadre de la charrette pour tromper son monde. Le bel adolescent Éros, dans la chambre de Psychè, se transforme en un immense corbeau sur le garde-corps de la fenêtre. L'aiguille d'acier, si fraîche entre mes doigts, une fois glissée entre mes dents, faisait revenir la salive dans la bouche pleine de vide psychique, pleine du vide asséchant de l'angoisse, pleine du désert refusant les souvenirs. Je me cramponnais à l'épaisse aiguille à broder. Il s'agissait, seconde par seconde, de faire passer, minute par minute, le temps insupportable.⁸²⁷

Ce passage surchargé de lieux et de manières dont s'opère la métamorphose (« le port de Raguse », « le rebord de la grotte des voleurs », « le cadre de la charrette », « la chambre de Psychè », « le garde-corps de la fenêtre ») est un détournement des métaphores philosophiques qui sort de l'Antiquité gréco-romaine et parle au lecteur contemporain. En écho au vide psychique, au temps insupportable, le principe de déliaison, à l'aide des pensées énoncées en peu de mots, démontre aussi que l'auteur cherche à fixer un regard décalé sur la pensée de Marc

⁸²⁵ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 261.

⁸²⁶ Yue Zhuo, « Barque », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard, op. cit.*, p. 64-65.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 93.

Aurèle. Entre le texte d'Apulée et les deux dépressions nerveuses de Quignard il y a un écho du stoïcisme impérial qui représente l'intervalle mort du temps, « la puissance d'effacement du temps, l'écart entre les événements vécus et leur souvenir inconscient⁸²⁸ ». De son côté, le lecteur est amené à constater comment la broderie (qui est aussi une métaphore de l'acte d'écrire, de tisser un texte) assure une vivante plongée dans les souvenirs de cris, une nouvelle conception de l'identité à la fois souple et éternelle et la nécessité d'agir. Forme de fuite, l'écriture de l'effacement – mais aussi du « dépassement » – du temps et de la dépression, comme expression de rébellion et non satisfaction, offre une intégration aux rythmes de la nature, à la source de la sagesse. Le détournement de la structure du journal d'images de Marc Aurèle et du principe stoïcien par ce qui se situe au-delà du dit est un besoin de faire résonner les anciennes voix :

Le besoin de ramener au jour les anciennes voix passe aussi par des emprunts formels comme le traité et le conte, et par l'idée du roman hérité des latins qui informe l'esthétique romanesque de l'œuvre. [...] Prenons *Les Tablettes de buis d'Aprononia Avitia* : le genre des « vies » remonte aux Romains ; le goût des listes, plutôt à la Chine médiévale ; les deux se combinent de manière frappante dans un texte à la mise en abîme éditoriale quelque peu borgésienne, et par laquelle il s'apparente à la modernité. [...] L'œuvre de Quignard soumet les formes anciennes ou plus récentes à un véritable dépeçage et à une régurgitation composite. Le plus crucial emprunt de notion fait aux Anciens est celui de la rhétorique spéculative.⁸²⁹

Le recours à la rhétorique spéculative débouche souvent sur une pensée qui ne connaît pas de frontières. Par l'emprunt des formes et notions anciennes l'œuvre de Quignard fait écho à « une pensée dissidente, qui inclut, entre autres, la sophistique grecque de Gorgias, l'atticisme et les controverses des rhéteurs romains comme Latron et Albuçius⁸³⁰ ». Déjà *Dernier royaume* affirme la méfiance de la spéculation rationnelle qui n'embrasse pas l'infini, le caché et le non-dit. Cette gêne suggérée face à l'échange social semble trouver un apaisement lorsque l'écriture fait dissoudre l'étreinte perdue, le perdu de la scène perdue dans « une espèce d'extase aoristique » :

La pensée d'Albuçius prit sa source dans une conviction violemment antiphilosophique. Les philosophes de l'école stoïcienne affirmaient que la science se définissait par le « mouvement de s'arracher aux *sordida* » (aux choses sordides). Tel était à leurs yeux ce qui faisait le devoir ou l'essentiel (*praecipuum*) de l'esprit humain. Albuçius entendit opposer à la quête de l'universel la collection de l'individuel ; au cosmique le terrestre ; à la purification le sordide ; à la philosophie le roman – ou une intuition de roman.⁸³¹

⁸²⁸ Bruno Blanckeman, « *Vie secrète* ou le titre capital », *Revue des Sciences Humaines*, n° 260, Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 134.

⁸²⁹ Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard*, *op. cit.*, p. 65.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁸³¹ *Sur le jadis*, *Dernier royaume II*, *op. cit.*, p. 291.

Selon Pascal Quignard, la conception d'un espace-temps plus ancien que soi renvoie à l'invisible, à l'autre absent dans les « lettres » et les « images », à l'avant-monde, mais aussi aux origines de l'art. Elle découle d'une « tradition lettrée antiphilosophique⁸³² », d'une expérience mystique, ou encore d'une reformulation d'expérience livresque qui s'harmonise avec « un silence qui parle⁸³³ ». Un silence ourlé de mots recréant, de façon non sémantique, préhumaine, préculturelle, préphilologique aussi, le point originaire de la pensée en nous. Cette renaissance incessante de la pensée d'Albucius ne suit pas une ligne droite. Elle s'appuie sur les déclamations d'Albucius comme clin d'œil intertextuel qui ne fait que jouer sur la superposition de l'origine du roman antique et de la tradition rhétorique. Ce que Quignard appelle « une intuition de roman » relève d'un glissement des sources de l'art narratif vers l'abîme qui ferait tout oublier du monde et du langage. Jean-Louis Pautrot étudie cette « zone d'enchantement » qui excède l'audible pour rejoindre l'infra-sonore d'avant la naissance, le temporel pour s'imprégner de façon immuable dans le Jadis :

Un autre élément lie le conte, roman, et déclamations romaines. Quignard le nomme ici « cinquième saison », notion d'Albucius d'après Sénèque, « où les choses impossibles sont possibles ». [...] La cinquième saison correspond à la « zone d'enchantement ». C'est l'anachronie des contes, le « il était une fois ». Elle relève de la puissance déréalissante, dépersonnalisante de l'enfance [...] Il remonte plus loin, la reliant à la période non-encore linguistique, et en amont, au temps préindividuel de l'indistinction, avant la naissance et la division. [...] Ainsi, la cinquième saison préfigure ce que Quignard nommera plus tard le « Jadis », la non-synchronie, non-contemporanéité perpétuelle à laquelle nous sommes voués du fait de l'avant-naissance et de l'avant-langage. L'altérité intemporelle du Jadis est celle de l'inconscient où se dépose sa mémoire.⁸³⁴

Dans *Dernier royaume*, Quignard relie Jadis, rêve et origine de la nature et de la culture qui affleure la surface de tout. Si « le roman est un genre indescriptible⁸³⁵ », le Jadis par son jaillissement non-interrompu, soudain permet d'être tout entier dans le hors-temps du rêve qui se matérialise dans la matière livresque elle-même. Ce qui fait le lien entre la quête intérieure et spirituelle de la « cinquième saison » que menait Albucius et la connexion profonde avec la puissance du Jadis est cette capacité de s'échapper de l'impossible pour pouvoir de nouveau envisager « la puissance déréalissante, dépersonnalisante de l'enfance ». Par l'admiration de la rhétorique romaine impériale, l'auteur du *Dernier royaume* semble lui aussi figurer une énergie

⁸³² Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, op. cit., p. 13.

⁸³³ Pascal Quignard, « Premier traité, Traité sur Cordesse », in *Petits traités I*, Paris, Adrien Maeght, 1990, p. 32.

⁸³⁴ Jean-Louis Pautrot, « Albucius », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., p. 31.

⁸³⁵ *Sordidissimes, Dernier royaume V*, op. cit., p. 248.

vitale de cette cinquième saison qui dépasse les fragments discursifs figés et les *topoi* littéraires pour marquer la dénaturation du vécu par l'écriture :

Dans le journal d'images de l'empereur Marc Aurèle : La même nature qui fait venir ce qui arrive amena ce qui t'amena. L'empereur construisit ses listes d'évènements passés comme autant d'exercices mentaux orientaux. Le fragment : « Tout est mort depuis si longtemps » et la fin sublime de l'empereur athée : « Ceux qui sont passés dans les légendes ont eux-mêmes disparu des légendes. » Contre-évangélique qui naît dans une espèce d'extase aoristique qui est la marque stylistique de ce prodigieux écrivain grec que fut l'empereur romain Marc Aurèle.⁸³⁶

Comme un héritier des philosophes stoïciens, Quignard n'est pas loin de ce manuel de survie qui se déploie en ronde d'ombres muettes mettant en œuvre le chemin permanent de la sagesse. La revisite des *Pensées* ou la citation de quelques aphorismes du fondateur de stoïcisme, marquée par ce qui sur le point de mourir, de s'écrouler et se perdre dans les replis de « l'autre lieu » mais surgissant toujours et encore des traces du temps aoristique, joue un rôle essentiel dans l'insistance sur la répétitivité de l'action (en ébranlant la relation cause à effet) et du Jadis. Cette figuration de l'image « accidentelle » du contact avec la mort, de la goutte de mort qui conserve la sensorialité pure, tragique du destin n'est qu'une pure fabrication de la réversibilité soudaine qui brise le temps. Elle trouve son écho dans *Sordidissimes* :

L'empereur Marc Aurèle a constitué en langue grecque ces listes de traces du temps à la fois sordides et attachantes. Une craquelure brûlée, presque noire sur le pain, appelle la faim. Une croûte brune sur une plaie ancienne commémore la menace de mort. Les figues au moment de leur maturité à la limite du pourrissement s'entrouvrent. La luisance étrange de l'olive au moment où la peau se ride et sa chair fermente légèrement. L'attrait accidentel où l'impression de la mort s'approche l'émeut. C'est une beauté « tempestive », ajoutait Fronton son maître. Comme la gueule béante des fauves fissure leur face dans l'instant d'avant la mort. Toute trace préhumaine dans la nature de ce qui est mourant, de ce qui est sur le point de mourir, de ce qui va mourir attire l'empereur. *Sordidissima* et *tempestivitas* se touchent comme la mort qui sert la vie, qui appellent les dents par lesquelles la vie, dévorant un corps vivant qu'on fait tomber et qui est mort, accroît le sang des Bondissements.⁸³⁷

L'intérêt de connaître les moments forts du règne de ce célèbre sage grec et sa quête insatiable « des traces du temps à la fois sordides et attachantes », des choses immortelles est justement une manière d'aller et revenir de la rive du monde réel à l'autre rive de l'autre monde. Il s'agit de reprendre à la nature préhumaine, au monde obscur et solitaire et à l'intimité leurs ouvertures sur le monde atmosphérique et leurs inachèvement temporels :

La veille de son assassinat, comme César dînait chez Marcus Lepidus, il se trouva que les convives discutaient du genre de mort la plus souhaitable. César, ayant levé son visage au-dessus de son plat, dit : - Repentinum et inopinatum. (Très rapide et complètement inattendue.) L'empereur Marc Aurèle pense de façon différente que le dictateur César. Marc Aurèle a écrit en grec dans son *Vers moi-même* : La mort est comme l'apparition des dents ; elle est comme la poussée de la

⁸³⁶ Sur le jadis, *Dernier royaume II*, op. cit., pp. 244-245.

⁸³⁷ *Sordidissimes*, *Dernier royaume V*, op. cit., pp. 38-39.

barbe ; elle est comme l'éjaculation du sperme. La vie est une métamorphose qui connaît l'un de ses repos dans la mort comme elle en connaît un autre dans l'orgasme, un autre dans la mâchoire une fois constituée telle qu'on l'observe sur les squelettes, un autre dans le sommeil. C'est ainsi que la mort appelle la mort sur le survivant que son souvenir va dévorer.⁸³⁸

Les références au règne de l'empereur stoïcien Marc Aurèle sont partout, y compris dans l'incarnation de l'enfance (apparition des dents), de la puberté (poussée de la barbe, éjaculation du sperme) et de l'apparition imprévisible du dernier instant « d'avant la mort » où la clepsydre commence à se vider. Cet intervalle diminué, presque oblitéré entre la vie, le rêve, l'orgasme et la mort pousse le survivant dans l'entre-deux-mondes pour façonner un Jadis comme source des deux mondes qui semble éclairer la manière dont nous voyons l'écoulement sans passeur de la mort dans la vie. La mort, comme un abîmement dans l'Être qui ne dépend pas de nous, constitue la médiation absolue qui fonde le temps aoriste. Pour César, la mort la plus souhaitable est un point qui épouse l'éternité sans durée propre avec tant de vitesse, tant de rapidité. Contrairement à l'empereur Marc Aurèle qui cherche dans la mise à mort des choses une étendue de la temporalité extatique, rêvée. Cet écoulement de la mort est une substance vivante à la limite de la naissance et du rêve prémonitoire nous réconcilie avec notre essence. Il révèle un tour de pensée, un réseau de relations particulières entre le Jadis « inachevé » qui se décale et perd la notion du temps et les parenthèses aussi bien scripturales que temporelles imposées par la critique des sources. La quête méditative, interrogeant les anciennes cultures, est elle-même un passage au passé de l'avoir-été, une vision totalement nouvelle du monde romain. Car c'est par la comparaison entre les deux empereurs romains que l'auteur nous révèle deux regards totalement différents sur le rapport de l'humain au temps et à la mort. Par ailleurs, le regard de Quignard sur la fascination et l'effroi dans les fresques romaines est celui d'un littéraire, qui cherche d'abord à comprendre l'instant sans statut qui précède la mort. C'est l'instant où la mort se passe en nous dans un dénuement solitaire, où le Jadis hors du temps inclue une angoisse insoutenable, qui traduit cette esthétique de la transe et de l'acheminement. Il rejoint la conception aristotélicienne des premières tragédies tentant d'interroger le problème de la représentation du réel :

Le « fingere » au sein de la fiction est le « comme si » du théâtre. Le faire comme si ouvre la porte du réel. Le comme si est un devenir l'autre. Il est comme un rêve debout. Rêver debout garde l'énigme ouverte. Le rêve debout est le corps à l'état sensoriel intense. Les cinq sens sont déverrouillés et se

⁸³⁸ *La barque silencieuse, Dernier royaume VI, op. cit.*, p. 130.

laissent envahir. Le corps est dans son état de désir. Le corps lors de son abandon ouvre l'espace du vacillement : il sombre dans l'énigme. La nature vivante est l'énigme.⁸³⁹

Comment, et où saisir cette trace de la nature énigmatique du Jadis sordide qui sort « de ce qui est mourant », de ce qui renverse le corps dans la sidération ou dans une sorte de mutation naturelle où confluent la forme et l'informe ?

b. L'altérité intemporelle du Jadis

Pascal Quignard suggère que la généalogie entre Jadis à l'état pur, enfance et nuit primitive des temps désignait presque la même joie du surgissement erratique des séquences rêvées et des pensées paradoxales, incompréhensibles et instables d'une version à l'autre. Cette forme de reconstitution logique de tout ce qui de l'ordre de l'illogique et de l'irréel dans le mécanisme de l'imagination et de la mise en scène des notes de lectures et des réflexions méditatives constitue une sorte de compulsion de narrativité. Partant de l'hypothèse de Jean-Louis Pautrot – qui considère « l'altérité intemporelle du Jadis » comme un leitmotiv constitutif de la « figuration narrative » portant sur la mécanique du retour à l'avant naissance et à l'avant-langage – nous essaierons de montrer que l'origine involutive du rêve et la préfiguration du Jadis, dans *Dernier royaume*, partageaient la même « zone d'enchantement » qui dérive de l'autre monde. Pour penser cette éruptivité intemporelle du Jadis, nous partons des rapports d'interactions et d'interférences entre les détails « réalistes » de la représentation du Jadis et sa possibilité à se concrétiser dans « le réel irréel » propre à l'univers imaginaire, chimérique de Quignard. C'est sur le fond d'une re-forme ou d'une re-création différées d'un Jadis « alchimique », dépourvu de frontières que l'expérience originaire de « l'avant-voir », était essentiellement basée sur « quelque chose peut-être comme le rêve du Jadis⁸⁴⁰ ». Une pensée anténoétique qui relève d'une volonté de régénérer des images et scènes mythiques assez similaires, analogues permettant non seulement de retrouver la poussée aoristique du Jadis, mais aussi de faire revivre des personnages, des penseurs et des artistes qui ont été oubliés, et des genres un peu ou largement méconnus. Nourri des pratiques lettrées de l'époque classique, l'intérêt de Quignard pour le Jadis conjugue restitutions savantes et créations imaginatives. Tout a commencé, dans la représentation du Jadis, sous le signe de l'image et de la pensée.

⁸³⁹ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, p. 115.

⁸⁴⁰ *Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses*, Actes du colloque tenu à l'Université de Paris 3-Sorbonne nouvelle en présence de Pascal Quignard en juin 2010, Mireille Calle-Gruber, Gilles Declercq et Stella Spriet (dir.), Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 8.

Bruno Blanckeman parle d'une « pensée-vision » et de l'invention d'un paradoxe temporel qui renvoie à « l'indicible du Jadis » :

L'énergie élémentaire qui active cette pensée-vision juxtapose le clair et l'obscur, le simple et l'abscons, le sidérant et le confondant – tout ce qui se refuse à la pragmatique d'un sens ponctuel mais se comprend dans une dynamique de signifiante. Ce que cette énergie vise à faire surgir en abîme de l'écriture, c'est « une joie ontologique », « de l'être à l'être », la jouissance vitaliste qui, en-deçà même du modèle nietzschéen et des présocratiques auxquels il est redevable, est celle indicible du jadis, dont l'être au texte se conçoit comme le « reflet abyssal ». ⁸⁴¹

Cette « imagerie » du Jadis qui explique cette extase incessante du temps arriéré au fond de l'âme, « de l'être à l'être » qui se cache dans la « pensée-vision » de l'écrivain. Le signe du Jadis est la juxtaposition ou même la fusion du clair et de l'obscur, du visible et de l'invisible, du fond de l'extase propre au rêve et du silence premier de *l'infantia*. Ce rapport privilégié à l'entre-deux (entre les deux mondes interne et externe), à la succession des lignes provisoires, éphémères parfois croisées ne peut se dévoiler qu'au détour du passage liant-séparant l'atmosphérique, l'immontrable et l'abîme. Partant de l'expérience du voyage de Pascal Quignard le 3 juin 1989 à Kyoto dans l'ermitage du moine Tanigushi, Midori Ogawa revient sur cette préférence au retour au lieu où Yoshida Kenkô avait vécu et au retournement pur et libre des genres et formes littéraires et plus particulièrement le genre *zuihitsu* qui le passionne de plus en plus :

Proche de l'essai, le *zuihitsu* relève d'une forme littéraire aussi souple que libre en comprenant des expériences intimes ou vécues, des notes de lectures, des réflexions méditatives, des pensées, ou encore toutes sortes de listes ou d'aphorismes sans qu'il y ait entre eux ni hiérarchie ni différenciation catégorielle. Le *zuihitsu* rejoint en ce sens la forme d'écriture pratiquée par Cicéron, Sénèque ou Plutarque, élaborée par Montaigne dans ses *Essais* avant d'être ressuscitée par Quignard avec *Petits traités* et *Dernier royaume*. [...] La leçon que Quignard a tirée de l'œuvre de Kenkô peut se résumer encore ainsi : « Il faut dissocier le jadis du passé. Maintenant n'est jamais » (*Critique du Jugement*). L'art ne s'invente que dans le rapport au passé qui revient sous forme d'à-venir. ⁸⁴²

À ces « paradoxes de Kenkô » concernant le temps se conjugue le paradoxe de dissocier le Jadis du passé et de restituer le sens caché des voyages aller et retour entre Jadis et Maintenant. La ressuscitation d'une forme d'écriture pratiquée par les grands maîtres et penseurs du passé forme une quête détournée, biaisée et connotée d'une atmosphère historico-mythiques, d'une libre-pensée, et surtout d'invention d'un paradoxe temporel qui renvoie à un « Jadis absolu (qui

⁸⁴¹ Bruno Blanckeman, « Abîmes » dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard, op. cit.*, p. 26.

⁸⁴² Midori Ogawa, « Kenkô [Urabe Kaneyoshi, dit] [Kyoto 1283-1350] », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard, op. cit.*, pp. 287-288.

ne peut être historisé)⁸⁴³ ». Peut-être faut-il retourner au culte des oratoires des Otomi et leurs filage et tissage traditionnels pour trouver le mot qui désigne le Jadis :

Les Otomi appellent le jadis *tō-zā*, ce qui veut dire le Vieux Sac. Le Vieux sac prend pour référent la vieille peau de la poche utérine rejetée lors de la naissance. Les ancêtres sont appelés *pō-si-ha* : « vieilles enveloppes paternelles pourries ». Les Otomi disent : le phallos ressort « vieille peau » de la vulve. Ce qui l'accroissait est parti dans l'enfant à naître. Plus la peau est flétrie, plus la vie a transité par elle, venant du monde d'en bas, pour reflleurir en printemps, renaître en renaissances. Le vieux sac est la hottée merveilleuse.⁸⁴⁴

C'est à l'impossibilité de ressaisir les motifs et le mouvement de l'image du Jadis antihistorique, soudainement jaillissante et aussitôt anéantie, qu'est consacrée la quête des origines du « mot grec aorista ». Le Jadis, dès lors qu'il paraît inaccessible, ressemble temps de la conjugaison grecque qui correspond à un passé indéterminé :

Au début du II^e siècle, à Alexandrie, Apollonios le Dyscole décida de nommer *aorista* l'ensemble des noms indéfinis. Apollonios prit *tis* comme exemple du « nom le plus aoriste » qu'il pût trouver en grec (*onoma aoristotaton*). [...] C'est le début rituel des contes dans le Japon ancien : Jadis homme... [...] *To a-oriston*, ce qui est sans limites. Ce mot définit ce qui ne connaît pas de frontière et qui ne connaît plus d'horizon. [...] Le mot ek-statique définit le temps même. Bo Jugi a écrit : Jadis tout sans limites.⁸⁴⁵

Pascal Quignard entrouvrirait des voies le grammairien grec Apollonios le Dyscole a déjà parcourues pour développer ses essais sur l'histoire des théories grammaticales. Cette manière d'errer dans des voies anachroniques, sans issue afin de faire surgir l'*aorista* caractérisant « l'ensemble des noms indéfinies » est déjà une tentative de confrontation du mystique, de « ce qui est sans limites », inexprimable qui se montre, se nomme. L'enjeu du temps aoriste ne se limite pas à la réflexion sur le sans limites des métamorphoses et le sans formes de l'*image aoriste* mais il devient un point d'aboutissement de « la condition temporelle de l'homme ». Selon Pascal Quignard :

Pour les hommes la vie est 1. inachevable, 2. Interrompue, 3. Malmenée de part en part par cette coupe imprévisible. Telle est la condition temporelle de l'homme. Par l'interruption de leur sexe les femmes et les hommes sont voués à la vie aoristique. Sont voués à la plainte infinie et au chant-de-perdu du langage. Les formes sont des limites. Dans la métamorphose les formes ne connaissent plus de limites. Elles sont devenues *aorista*. Leur horizon est sans forme : c'est le temps. [...] Le jadis a pris de court l'instant comme le cerf le corps.⁸⁴⁶

C'est ainsi que l'écriture de l'infini et de l'originnaire comme infini procède par glissements de sens, de contresens et de contradiction dans les termes, parenthèses, retours aux origines des mots et des formes diverses et changeantes du Jadis. Elle détourne les règles du temps pour

⁸⁴³ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 317.

⁸⁴⁴ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 43.

⁸⁴⁵ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, pp. 136-137.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 139.

tenter de nouvelles voies dans la pratique de l'imprévisible et du témoignage de la poussée aoristique et onomastique dans *Dernier royaume*. Ce projet littéraire, dans son ensemble, est traversé par des figures si variées, des épisodes de vie tantôt personnels, tantôt imaginaires, créant des tours et retournements plus proches de l'inconscient. En fait, l'émergence d'une nouvelle esthétique dans les essais de Pascal Quignard, fondée sur l'incertitude du sens et des valeurs, s'efforcera de clarifier la parenté du geste littéraire et du geste psychanalytique, telle qu'elle est suggérée dans l'exemple suivant :

Comment décoller l'homme de l'être ? Du passé ? De l'hérédité ? De l'emprise sociale ? De la prétérition ? Il faut opposer passé et jadis.
Comment déchaîner la chaîne ? Comment désocialiser l'humain ?
Sortir de l'être comme revenir, comme épousailles, s'oppose à Sortir de l'être comme Sortir pur. Sortir de l'être comme Jaillir. Sortir de l'être comme *Jadir*.⁸⁴⁷

Ce que Pascal Quignard nomme « sortie de l'être » comme jaillissement permanent et renouvelé révèle d'un discours détourné transgression les règles de la démonstration rationnelle et l'ordre du temps. Cela ne va pas dire que tout décentrement temporel, hors temps, de la chasse au perdu bouleversant qui règne sans cesse dans l'ombre de la scène invisible, dans les traces insaisissables et les signes équivoques du Jadis, est voué à l'objet nostalgique de ce qui a cessé d'être :

La *res divina*, la chose perdue plus précieuse que tout, plus précieuse que son porteur, n'est là que hors de soi, hors du soi-même, hors du monde, dans l'extase qui reverse à l'ailleurs. Le mot français « ailleurs » vient l'expression latine *in alio loco*. L'extase est ce qui renverse le corps « dans l'autre lieu ». ⁸⁴⁸

Le jaillissement irréversible du Jadis exprime plutôt la douceur inodore d'abîmes et « la rime magique du perdu dès l'instant où il fait retour »⁸⁴⁹. C'est à travers les liens qu'entretiennent les dérives de l'écriture avec la différence entre passé et Jadis que Quignard a mis en œuvre la poétique du détour où la pensée, les souvenirs, les chimères, les citations et les allusions sont insérées dans le corps du texte comme des parfums vivants du Jadis. Ce Jadis, à l'odeur enivrante de son énergie innée, nous ramène au vrai sens de la pensée sauvage liée, de façon hallucinante, à l'amitié de Freud et Ferenczi et leurs retrouvailles rituelles de l'été :

Freud et Ferenczi, chaque été, se retrouvaient, allaient aux champignons. [...] Il fallut la Première Guerre mondiale pour suspendre leurs retrouvailles rituelles de l'été. Empêcher leur errance. Entraver la métamorphose théorique jusqu'à l'amenuiser. La pensée s'ensabla. Une sorte d'amour se défit. [...] Tout à coup c'est l'odeur de jadis qui erre sur le corps dans l'angoisse, c'est elle qui attire dans le sous-

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 150.

⁸⁴⁸ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 47.

⁸⁴⁹ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 125.

bois, c'est elle qui anime le vieux couvert sombre. C'est le vieux contenant qui enveloppe la chair. [...] Une odeur qui n'était pas celle des fauves mais qui était près, *prae*, proche de l'odeur des fauves actuels.⁸⁵⁰

C'est en ce sens que le narrateur, impressionné par la télépathie que partageaient Freud avec son disciple, propose d'associer le cadre spatio-temporel des retrouvailles de ces deux fils d'immigrés à l'objet obsessionnel et odorant du Jadis. Cette odeur captivante venue de digressions solitaires, de pures hallucinations, parallèles aux savoirs livresques et intellectuels constitue une suite de méditations mal ou peu liées qui échappent aux contraintes du réel pour se développer dans un arrière-plan chamanique. Quignard ne fait pas rupture avec le monde prélinguistique et les liens entre le monde de l'animal, le monde humain et le monde imaginaire, onirique voire délirant sous la poussée de l'écriture. Toutefois, la mention de la Seconde Guerre mondiale comme cadre historique de la rupture de Freud et son allié fidèle n'est qu'un détournement de leurs rapports intimes, analytiques, enrichissants, quoique traumatisants. Dans *Le coq-Héron*, Eva Brabant-Gerö revient sur la relation inédite entre Ferenczi et Freud en se focalisant au début de son étude sur leur premier séjour en Sicile :

Ferenczi rendit visite pour la première fois à Freud en février 1908. De cette visite était née une amitié qui allait durer jusqu'à la mort de Ferenczi en 1933. De tous ses élèves, Ferenczi était le plus proche de Freud. [...] Ferenczi accompagnait Freud dans tous ses « combats », restant son allié fidèle. [...] Jusqu'à leur premier voyage en tête-à-tête, la plus parfaite harmonie régnait entre les deux amis. Lors de leur premier séjour à deux, passé en 1910 en Sicile, une faille apparaît dans la bonne entente. La cause partielle de ce premier désaccord est un travail qu'ils avaient projeté d'écrire ensemble. Ils avaient dans leurs bagages le livre du président Schreber pour élaborer leurs idées sur la paranoïa. Mais lorsque Freud lui demande de simplement noter ses idées sous la dictée, Ferenczi exprime son mécontentement. Dès lors, Freud choisit de travailler chaque soir en solitaire.⁸⁵¹

Partant des motifs du premier voyage en tête-à-tête et de la retrouvaille physique mais aussi épistolaire d'où éclot la matière littéraire d'une amitié entre Freud et Ferenczi, Quignard s'égaille en des divagations qui sont proprement des digressions. Se lancer dans cette odeur de Jadis, comme digression à la fois olfactive et captivante, suscite l'élan vers l'écriture qui franchissant les seuils entre la voix de l'origine, la voix muée ou sexuée et la voix de la plus petite enfance. Dans *Mourir de penser*, Quignard traite la question de la « transe introversive » en reformulant la pensée de Ferenczi :

Sandor Ferenczi à la fin de sa vie affirmait que la capacité de penser était liée à un évènement traumatique infantile ayant frôlé la paralysie psychique complète. Un bon penseur est un homme qui a

⁸⁵⁰ *L'Homme aux trois lettres*, op. cit., pp. 142-144.

⁸⁵¹ Eva Brabant-Gerö, « Les voies de la passion. Les rapports entre Freud et Ferenczi », *Le Coq-héron*, 2003/3 (n 174), pp. 100-113. DOI : 10.3917/cohe.174.0100. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2003-3-page-100.htm>

connu son cerveau en apnée. [...] La pensée caractérise, chez les hommes, des survivants parmi les vivants. Tout printemps est un Survivant. Les penseurs – ces survivants – sont ceux qui éprouvent le besoin de tout reprendre à zéro pour comprendre ce qu'ils ont vécu. Pour retourner sur ses traces et y saisir des témoins. Un penseur est un survivant qui *revient* dans le monde où pourtant il est né autrefois pour à peine y survivre. Comme sa pensation est une compensation, sa préhension devient une compréhension.⁸⁵²

L'auteur multiplie les « voies de la passion » et de la digression en analysant la question de survivance chez les penseurs. Pour lui, c'est dans la régression, dans cette danse au bord de l'abîme que le penseur dénonce la doxa, met en doute l'esprit cartésien, puis, d'un élan, il dépasse la substance vivante, confluyente de la mort. Cet écoulement de la survivance dans le corps du penseur épouse poétiquement le Jadis et forme une étendue dans le temps. La régression n'est plus un abîmement dans l'être penseur, elle constitue un glissement, un lieu de passage vers une temporalité sans durée propre, un élan vers un monde prénatal. Ce « besoin de tout reprendre à zéro » pour comprendre ce que nous avons traversé, de manière solitaire, sans passeur, par des bribes de rêves s'applique à la capacité de Quignard reprendre, de texte en texte, de phrase en phrase, ou dans le même texte, les mêmes mots ou les mots du commencement, leurs origines, leurs sens et leurs représentations. Plus encore, Il voit dans le rapport entre la capacité de penser et le traumatisme primaire, infantile une manière de jeter un regard sur l'abîme qui peut prendre des formes diverses : une perte, un vol, un abandon, un manque ou un vide :

Qu'est-ce qu'un enfant ? D'abord un voleur, ensuite un criminel. Il vole tout l'univers symbolique, puis il tue le père. Chacun d'entre nous a volé *tout le langage qu'il parle*. [...] Le temps aussi est un voleur. Il abat le vivant et en dissout la forme dans la terre ou le feu. Dans l'enterrement ou l'incinération. Mais c'est le langage qui est le voleur par excellence : il ne rend rien de ce qu'il dérobe et il dérobe tout. Il avale le monde et ne recrache que des lambeaux de cris. Il dépourvoit les cinq sens de la saisie impérieuse ou voluptueuse du monde – auquel il substitue un nuage insaisissable de phonèmes. Enfin l'écriture vient de voler tout son « crier » à la langue. Quand Stéphane Mallarmé écrit « silencieusement ou littérairement », c'est la même chose pour lui.⁸⁵³

Avec Quignard, l'enfant (*infans*) ne cherche pas un plan préétabli ou un cheminement de la pensée ; d'une part, c'est un « voleur d'un univers symbolique » marqué par le silence et d'autre part, un objet de divagation philosophique sur le langage et l'être-silencieux de l'écriture. L'écrivain prend une oblique afin de dégager la langue maternelle, la première entendue – autrement dit qui le chuchotement interne qui révoque une pensée – de sa propre poétique. Il tourne en rond pour mettre en scène le caché, l'insensé, la sauvagerie dans le langage comme

⁸⁵² *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, pp. 51-53.

⁸⁵³ *L'Homme aux trois lettres, op. cit.*, pp. 68-69.

si ce jeu avec le silence de la prose nous renvoyait à une voix plus silencieuse que le silence lui-même. Il fait le contre-éloge du langage qui ne cesse de trahir la voix masculine. Il cherche à séduire le lecteur pour le conduire à un passé qui n'a jamais été présent. C'est ainsi que la digression, comme voix anti-historienne, une forme de désobéissance et d'imprévisibilité narrative, permet de dépasser la petite mort vers la grande, la vraie dans l'abîme, dans le vide sidéral attaché à la source :

Tout ce qui paraît sans retour, quittant l'astre de la menace, paraît sans danger. Mais quand le retour surgit, on est dévasté en un instant. Ce qui n'est plus est du néant et néanmoins ce reflux sur nous que rien ne préparait vient sur nous avec la violence d'un cyclone. Et on se trouve nu au fond de l'abîme alors que rien n'a surgi dans le réel que le temps invisible.⁸⁵⁴

Ce sont tous les samouraïs errants cherchant l'aventure du Maintenant-jadis et la jouissance originaire. Mais « il faut avoir la mémoire de l'origine pour éprouver la joie que sa proximité délivre »⁸⁵⁵.

Pour revenir sur le système d'éclatement ou de « déliaison » des énoncés dans l'œuvre de Quignard, nous tentons de démontrer et de relancer le débat autour du rôle d'anachronisme dans la mise en place d'une écriture anti-historienne visant à différer le passé du Jadis. Par le biais du « potentiel poétique des anachronismes créateurs⁸⁵⁶ » le Jadis rêvé devient la façon temporelle d'exprimer non seulement la surdétermination d'images désordonnées mais également le transport dans l'extase incessante, synchronique du temps. Par le biais de cet effondrement au fond de l'*ek-stasis*, de cette pulsion généalogique, de cette sortie hors de soi, l'auteur puise déjà auprès des créateurs incontournables de quoi écrire la nouveauté. Pour lui, c'est la présence des « corps surcops, sans image, sans écho⁸⁵⁷ », d'une « perte abyssale de l'origine de tous en chacun⁸⁵⁸ », qui favorise un engagement de plus en plus profond dans le silence paradoxal propre aux langues humaines. Cette écriture tantôt historienne, tantôt anti-historienne, dérive aussi d'un silence qui « s'oppose avant tout à la parole »⁸⁵⁹. Autant dire qu'écrire « déchire la compulsion de répétition du passé dans l'âme »⁸⁶⁰. Mais écrire depuis

⁸⁵⁴ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 60.

⁸⁵⁵ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 93.

⁸⁵⁶ *Anachronismes créateurs*, Études réunies et publiées par Alain Montandon et Saulo Neiva, Presses universitaires Blaise Pascal, 2018.

⁸⁵⁷ *Les Ombres errantes, Dernier royaume I, op. cit.*, p. 118.

⁸⁵⁸ *Sur le jadis, ibid.*, p. 241.

⁸⁵⁹ Midori Ogawa, « Silence », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard, op. cit.*, p. 599.

⁸⁶⁰ Pascal Quignard, *La barque silencieuse, Dernier royaume VI*, Éditions du seuil, 2009, p. 98.

l'obscurité de l'ancien monde, c'est faire venir un peu de lumière « vive, ou vitale, ou vitalisante, ou revivifiante » au monde de la scène hétérosexuelle primitive, d'où sort le Jadis. Dès lors, la source de l'écriture n'est pas dans le regret d'un Jadis perdu. Elle est composée ou traversée par des anecdotes familiales et souvenirs d'anciens lettrés romains, japonais et chinois, par un questionnement sur l'art et sa naissance, la fascination inorientée et l'obéissance au chant envoûtant de l'origine. Parce qu'elle n'a rien à voir avec l'immobilité et les identités fixes, meurtrières, la relation anti-nostalgique de l'auteur avec sa petite enfance dans les ruines du Havre, en ce sens cristallise dialectiquement la nouveauté et la répétition, la survivance et la rupture, la jouissance et la progression :

La fenêtre donnait sur le port du Havre. C'étaient des ruines, des abeilles, des quais, des rats. C'étaient aussi des sirènes. J'avais six ans. Je lisais les contes et les légendes et mes pieds reposaient sur un petit établi de bois jaune devant la fenêtre qui donnait sur la mer ou plutôt sur la *bourrasque grise perpétuelle*. C'était ce que dans mon enfance, je m'en souviens encore, on appelait la mer.⁸⁶¹

Les usages métaphoriques ou allégoriques du vocabulaire de la ruine fournissent maintes figures de style recherchées. L'auteur a créé une conception de la représentation de la ville déserte, morte que ce soit par le rôle de la digression dans l'aveu de l'indicible ou même par les techniques de la focalisation zéro et du « télescopage ». Ainsi, les représentations de l'expérience d'enfance des ruines constituent plutôt le secret de « ce qui est hors du temps social : les instants excités de la faim, denses de la découverte, intenses de la peur, piaffants du jeu⁸⁶² ». Cette vision actuelle, « hétérotemporelle » du passé, ce plaisir à retranscrire ces histoires témoignent du pouvoir créateur de l'anachronisme. L'anachronisme transgresse le temps de la nostalgie pour problématiser les rapports entre passé et Jadis, musique et écriture. Cette présence imaginaire de la voix du Jadis au bord du silence va nous permettre d'évoquer l'effondrement de la parole et les défaillances du langage, et constituer ainsi un monde secret, « paradisiaque » où l'art est un remède à l'expérience de la mue de la voix. De même, la réflexion de Quignard sur l'écriture comme « silence » dans notre objet d'étude est une méditation sur la langue silencieuse à l'état primitif, sur la force du surgissement et de la permanence du Jadis dans le temps :

L'écriture est une *infantia*. Celui qui écrit est un *infans*, un enfant dans le royaume des mots qui, regagnés par le silence premier, réexposent ce qu'ils cherchent à montrer comme dans leur aube. Une aube muette se cherche dans la lecture des livres.⁸⁶³

⁸⁶¹ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 23.

⁸⁶² *Sur le jadis, ibid.*, p. 223.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 262.

Dans la plupart de ses entretiens avec les spécialistes de critiques littéraires, Pascal Quignard se moque des cadres génériques qui emprisonnent le lecteur. Pour lui, écrire est une tentative de libération du récepteur avant d'être un acte de production ou de création. Dès lors, le lecteur du *Dernier royaume* a à prendre en charge la restructuration du texte et de l'image, tout en refusant l'autorité de l'écrivain ou de l'œuvre d'art elle-même. Par le choix d'un titre thématique comme *Sur le jadis*, l'auteur cherche à représenter le Jadis anti-nostalgique à travers une réflexion érudite sur le rêve et la fascination optique. Avant tout, cet essai est un travail sur le langage où se fusionnent les expressions artistiques, qui n'ont pas forcément le même médium, à travers les manifestations qu'elles partagent et les effets qu'elles produisent. Souvent, Pascal Quignard revient sur l'étymologie des mots et aux langues sources comme le grec et le latin pour mettre en évidence cette dimension archaïque du langage. C'est précisément le chapitre XLVI de *Sur le jadis*, intitulé « Sur le mot grec aorista », qui fait retour au début du II^e siècle à Alexandrie, afin de mettre en évidence ce temps de la conjugaison grecque qui situe l'action à un moment indéterminé du passé. De même, Quignard rejoint la pensée de Freud qui considère que « le rêve est la réalisation à la fois explicite et déguisée des désirs » où le perdu s'évoque :

Le rêve replonge le corps dans le jadis ; dans l'état primitif d'indissociation et satisfaction immédiate de la vie intra-utérine. Le sommeil est le vieux corps hôte où Ego vient se réenfouir en fusionnant. Le dormeur ne s'abandonne pas au jadis : il s'y fond ; il fond dans le jadis ; il fond dans le fond.⁸⁶⁴

C'est à cette question du rêve qu'est consacré en grande partie *Sur le jadis*. Un rêve intense, vivant qui donne son rythme à l'image du jadis, qui a été brisée, refondue dans la scène première ou primitive d'où l'idée que « l'image impossible est toujours neuve⁸⁶⁵ ». Bref, l'origine du rêve chez Quignard invente un paradoxe temporel visuel qui précède le temps linguistique et permet la figuration du perdu.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 140.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 255.

III. La lecture comme détour transesthétique

Chez Pascal Quignard, la lecture littéraire s'intègre dans un ensemble de phénomènes intertextuels qui lui donne sens et dont nous ne pouvons l'isoler. Aussi faut-il commencer par rappeler les grandes lignes des théories de la réception et de la lecture de l'œuvre développées par Hans Robert Jauss, Umberto Eco, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Antoine Compagnon, Jean Bellemin-Noël, Paul De Man, Gérard Genette, Vincent Jouve, Jean Starobinski, Tzvetan Todorov, ou même commentées et revues par Pascal Quignard lui-même dans son fameux essai *Le lecteur*⁸⁶⁶ ? Devenir un lecteur ordinaire ou professionnel comme c'était le cas de cet auteur des *Petits traités* avec les éditions Gallimard pendant des années, c'est franchir un seuil entre la « méditation solitaire interne » et l'inscription volontaire externe, entre l'étrange liberté dont la lecture nous donne l'exemple, le travail de déblaiement et le pur « Oui silencieux » qui est au centre de « l'espace littéraire » – pour reprendre le titre de Maurice Blanchot⁸⁶⁷. Même si la pratique de la lecture littéraire exige du lecteur ou encore du narrataire (comme équivalent du destinataire, mais ne se confond pas plus avec le lecteur réel que celui-là avec l'auteur⁸⁶⁸) qu'il s'avance irrésistiblement dans une part d'enfance, dans une zone de la démesure. Ce faisant, l'interprétation d'un texte ou même la lecture d'une gravure ou d'un tableau de peinture implique une sorte de sidération, de paralysie par fascination qui s'étend en arrière de soi. Celui qui cherche dans la lecture infinie des livres et des gravures rupestres à franchir les frontières du passé pour rejoindre le Jadis irréversible invente « une coopération à l'actualisation textuelle⁸⁶⁹ ». Une forme de « connivence », à la limite de l'obéissance mortelle où « la figure perdue qui persiste fantomatiquement au sein de la lettre apparaît comme un rêve au travers de l'image manquante⁸⁷⁰ ». C'est ainsi que le lecteur quignardien, peu importe son statut diégétique,

⁸⁶⁶ Pascal Quignard, *Le lecteur*, *op. cit.*

⁸⁶⁷ Maurice Blanchot en étudiant la « solitude essentielle » précise que : « [...] l'œuvre – l'œuvre d'art, l'œuvre littéraire – n'est ni achevée ni inachevée elle est. Ce qu'elle dit, c'est exclusivement cela : qu'elle est – et rien de plus. - En dehors de cela, elle n'est rien. Qui veut lui faire exprimer davantage, ne trouve rien, trouve qu'elle n'exprime rien. Celui qui vit dans la dépendance de l'œuvre, soit pour l'écrire, soit pour la lire, appartient à la solitude de ce qui n'exprime que le mot être mot que le langage abrite en le dissimulant ou fait apparaître en disparaissant dans le vide silencieux de l'œuvre », *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1955, p. 12.

⁸⁶⁸ *Le lecteur*, textes choisis et présentés par Nathalie Piégay-Gros, GF Flammarion, p. 239.

⁸⁶⁹ Dans le chapitre 5 « Fiction/fantasme » de son ouvrage *Le roman de la lecture : critique de la raison littéraire*, Éd. Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 2004, Alain Trouvé cite Umberto Eco : « [L'auteur] prévoira un Lecteur-Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement » (Umberto Eco, *Lector in fabula*, 1979, trad. Grasset et Fasquelle, 1985, p. 68).

⁸⁷⁰ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI*, *op. cit.*, p. 36.

appartient à l'univers de mystification paradoxale du *Dernier royaume* reliant le noyau interne et la sortie hors de soi, le « entre soi et cet autre que l'on est en lisant⁸⁷¹ ». Tout en se référant à la notion d'énonciation chez Benveniste et au processus de l'énonciation en phénoménologie du langage, Quignard tend à saisir le signe linguistique invisible et la trace laissée par la langue parlée que seule l'énonciation écrite permet de projeter. Immergé dans « l'alchimie de la lecture » renvoyant à la langue de l'enfance, à « ce qui reste du fond du temps dans l'homme⁸⁷² », « régressant comme un hypnotisé au stade de l'enfant impersonnel⁸⁷³ », il développe une réflexion sur « les vestiges de la langue [qui] se mêlent aux lectures et aux rêves⁸⁷⁴ ». Plus encore, l'auteur de *L'Homme aux trois lettres* se penche sur l'approche de Paul Ricoeur qui étudie les rapports de l'être à l'être-dit⁸⁷⁵. C'est ainsi qu'il essaie d'unir l'attrance ou la fascination suscitée par tout ce qui se fait à l'écart, par « quelque "chose" [qui] contemple quelque "chose" en continuant de lire⁸⁷⁶ ».

Tout se passe comme si le titre de cette dernière partie de notre travail de recherche nous engage déjà dans une perspective intermédiaire s'intéressant principalement aux rapports entre art littéraire et arts non verbaux comme la peinture et la musique, entre œuvre ouverte, inachevée, implicite et œuvre hiérarchisée, organisée et structurée de manière variable. Par la lecture, Pascal Quignard fait une expérience intense, secrète, anxieuse, marginale de sa propre subjectivité. Il nous livre une vision poétique de son amour irrésistible, indiscernable des livres, de la force de son imagination et de l'exercice de son érudition qui renouvelle, dans la continuité du moi, l'union antérieure avec le Jadis, avec le monde qui n'est pas de retour. Sa relation démesurée, fascinante à la lecture et à toute « énergie prélinguistique » dans l'œuvre littéraire rappelle une perte sans objet d'un monde totalement invisible, d'une « rive bouleversante ». Ce « non-monde, affranchi des règles, pervertissant les lois, les interdits, les mœurs, les songes, les ressources, les circuits, les corps, les mémoires [...]»⁸⁷⁷ est aussi le point du transfert obsédant, abyssal, à portée même imaginaire qui sidère le corps du lecteur. Le temps de la lecture, dans *Dernier royaume*, est celui de l'extase incessante qui permet de

⁸⁷¹ *Le lecteur*, textes choisis et présentés par Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁷² *Abîmes*, *Dernier royaume III*, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁷³ *Vie secrète*, *Dernier royaume VIII*, *op. cit.*, p. 119.

⁸⁷⁴ *Abîmes*, *Dernier royaume III*, *op. cit.*, Quatrième de couverture.

⁸⁷⁵ Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 385.

⁸⁷⁶ *L'Homme aux trois lettres*, *Dernier royaume XI*, *op. cit.*, p. 95.

⁸⁷⁷ Pascal Quignard, *Le lecteur*, *op. cit.*, pp. 98-99.

contempler le Jadis à l'état natif. De la même façon que celui qui abandonne le monde peut toucher, en joie d'éloignement et dans la curiosité qui l'a poussé à lire, une continuité ininterrompue d'un temps qui n'obéit pas au passé, c'est-à-dire « une exception du langage, une renaissance de l'élan qui est à sa source⁸⁷⁸ ». Le plaisir de retrouver « un chant solitaire que seul celui qui lit entend » est plus puissant que la volonté, plus enivrant que la musique. Cette possibilité d'attache au vrai silence, à ce que Roland Barthes appelle « région du profond silence⁸⁷⁹ » qui peut interrompre le langage interne qui tente de s'exercer contre le monde lucide, extérieur, social. Démissionnant de tous « contrats » sociaux et professionnels pour se consacrer à quelque chose, dans la lecture et l'écriture, d'une liberté de communication qui ne sépare pas une langue à une autre, une époque à une autre. Dans *Dernier royaume*, la lecture est bien souvent de l'ordre du vertige, de la transe, du chamanisme, de la prédation et de l'extase qui appartient au transport dans le Jadis. C'est ainsi que nous nous intéressons à la lecture critique de Quignard – qui devient une véritable attente qui ignore encore ce qu'elle cherche mais où le Jadis, à la limite du temps fait résonner le silence et la mise à distance de la lecture. Nous nous limiterons aux rapports étroits entre écrire, lire, chasser et créer qui ne pourraient pas avoir une autre forme possible que par le biais de la méthode critique et transesthétique de l'écriture du *Dernier royaume*. Au cours de notre étude intermédiaire, nous mettons en jeu tous les éléments pouvant permettre d'enclencher une interprétation en esquissant une filiation entre la lecture, l'écriture et la critique littéraire, entre le visible et le lisible, entre l'indicible et l'expressivité, entre le contentement du premier monde, l'errance et le Jadis. La quête d'un monde pris dans un miroir, d'une parole détournée par l'écriture, d'un Jadis qui n'appartient à l'expérience collective mais plutôt de l'expérience de l'intime et de la mémoire renvoie à une distance, établie par l'écriture, ne devrait avoir qu'un seul rapport avec le temps : « l'a-oriste ». D'ailleurs Quignard le dit explicitement : « L'a-oriste définit le sans-horizon. Grammaticalement c'est le passé présent »⁸⁸⁰. Il va plus loin dans son interprétation de ce point intemporel, au sein de la langue, pour rappeler que « l'écriture ne lit jamais : elle pense toujours⁸⁸¹ ». C'est ainsi que « la pensée, à un certain degré de spéculation,

⁸⁷⁸ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, op. cit., p. 59.

⁸⁷⁹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., pp. 106-110.

⁸⁸⁰ Pascal Quignard, *L'Origine de la danse*, op. cit., p. 101.

⁸⁸¹ *L'Homme aux trois lettres*, *Dernier royaume XI*, op. cit., p. 54.

à un certain degré de métaphore, d'envol, du vertige, suppose l'écrit⁸⁸² ». Ainsi nous essaierons, dans un premier temps, de voir sous quelles modalités et « attitudes esthétiques » – distinguées par deautres par sa capacité de mise à distance et sa façon évasive et allusive de dire sa pensée quand sa pensée est fondée sur sa vie d'autrefois – le pur sortir du Jadis qui s'avance en ligne oblique. C'est l'élan incompréhensible du point de transe où un aïeul figuratif, un être appartenant au monde de Jadis erre en ligne diagonale, c'est-à-dire dans la voie la plus serpentine, méditative et vertigineuse que l'expérience de la lecture développait en nous. L'oisiveté étrange et la possibilité de vivre dans l'activité cognitive de l'écrivain que suppose le travail littéraire commence aussi bien dans le regard de l'autre (le lecteur) que dans le sortir, le surgissement, l'éblouissement et l'étouffement qui recherche le retrait intérieur, le manque intériorisé, affamé. Dans un second temps, nous avons choisi de montrer comment Pascal Quignard, lecteur attentif de la littérature gréco-romaine, des mythes et des contes mais aussi des peintures préhistoriques et des textes sacrés, inscrit dans sa méditation qui naît de la lecture comme dans son écriture cet esprit critique qui naît d'un détournement du schéma syllogistique. La déstabilisation du raisonnement logique du texte par la lecture est articulée et fondée sur une expérience de complexification du temps ; le lecteur impose une découpe, tourne sur soi à toute vitesse, en dehors des sentiers battus, du collectif et de l'altérité. Par un jeu d'échos et de réécriture, Pascal Quignard nous fait lire le *Secretum* de Pétrarque qui s'interroge sur le mystère de l'altérité par rapport à la question d'identité. Voici donc une partie de la réponse du lettré à Saint Augustin :

[...] Sans cesse je me retourne, je me perds, je guette toutes les particularités, je recueille tous les indices, je suis à la lettre autant que le peux les pictogrammes incertains, les caractères compliqués, les signes bifurquants, les cailloux blancs que lancent dans leur dos les petits enfants que les parents ont désiré perdre, les repères labyrinthiques et les pelotes de laine et les bobines de fil ; j'épie, je fronce les sourcils, je cligne les paupières, je regarde de biais ; j'essaie de déchiffrer le plus complètement possible le chemin obscur où mes pieds trébuchent, où leur peau se durcit et même s'encorne ; je tombe ; je m'accroche aux ronces ; je m'égare de nouveau mais j'avance. Je ne sais à vrai dire si j'avance, ou bien si je recule, mais au moins j'invente l'étrange ligne où je vais. Sans cesse mon corps augmente en force. Il me semble que mes pieds sont devenus des sabots de cerf. Ma tunique se déchire. J'avance de plus en plus nu. »⁸⁸³

Même les mots, en rompant le silence, permettent d'échapper aux contraintes et aux limitations du champs de production littéraire et artistique et « l'apparition corrélatrice

⁸⁸² *Ibid.*, p. 56.

⁸⁸³ *Ibid.*, pp. 171-172.

d'œuvres demandant à être lues (et relues) en elles-mêmes et pour elles-mêmes⁸⁸⁴ ». D'où l'espèce de « dé-identification » du lecteur qui caractérise l'écriture du *Dernier royaume*. Enfin, nous voudrions axer le dernier chapitre de notre thèse essentiellement sur un sujet interdisciplinaire concernant une revalorisation de l'anachronisme dont nous montrons son usage délibéré et créateur qui complexifie l'idée d'un Jadis hétérogène, d'une écriture « qui ouvre la porte à un passé au-delà du passé⁸⁸⁵ ».

1. Lire le Jadis : entre le visible et le lisible

Partant de l'idée du « référent originaire » comme le concevait Jean-Louis Pautrot⁸⁸⁶, nous envisagerons le traitement de la « lecture » du Jadis comme jonglerie avec le temps, au sens d'une transposition des langues mortes (surtout le latin et le grec) et des « sordidissimes » dans notre contemporanéité. Ainsi, nous analyserons le rapport entre « voir » et « entendre » que supposait la lecture et l'entretien solitaire du lecteur dans le sans monde. Puis, nous montrons comment l'écriture quignardienne entre dans un rapport complexe au langage et à l'histoire, en transmettant quelque chose comme le non-dit, le non-vu et le non-entendu qui se présente à nous du moins comme un voyage sans retour, un futur sans contenu, sans forme, « in-fini », « a-oristique ».

a. Lire au bord de l'abîme

« L'œil ne voit pas dans lire »⁸⁸⁷, écrit Quignard dans un essai qui propose une réflexion critique sur le contre-temps, la magie de l'aoriste, ainsi les rayonnements originaires dans les fils contemporains. De cette étrange relation entre ce qui est visible et ce qui lisible dans l'écriture découle que lire « dans le silence » constitue au-delà d'un principe d'invisibilité et de manque propre à la nature du langage, un acte de retournement, d'errance solitaire et de vertige. Dans *Mourir de penser*, réapparaît la dialectique visible-invisible dans « la joie folle de la désintégration ». Car, ainsi que Quignard l'affirme :

À un certain degré de méditation, c'est-à-dire d'écriture, c'est-à-dire de lecture, on ne partage plus qu'avec soi-même la vue qu'on a gagnée. On est seul devant l'objet invisible auquel on songe. Seul à découvrir la perspective toute neuve et même à certains égards inouïe qui y mène. Seul à être compris

⁸⁸⁴ *Le lecteur*, textes choisis et présentés par Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 77.

⁸⁸⁵ Pascal Quignard, « Le mot littérature "est d'origine encore inconnue" », dans *Sur l'écriture. Autour d'Émile Benveniste*, *op. cit.*, p. 293.

⁸⁸⁶ Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard*, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁸⁷ *Abîmes, Dernier royaume III*, *op. cit.*, p. 260.

à l'intérieur de la lumière neuve qui presse tous les re-nés en un nouveau relief. À ce degré d'étude et de pensée, la solitude est bien plus qu'un fait sensible, c'est un mode de l'expérience. On n'a plus d'interlocuteur possible dans le réel immédiat. Plus de lecteur inventorié dans le groupe à cet instant donné. Une interdiction ne se fait plus. Alors l'œuvre seule chétive permet de se parler à soi. Le livre permet comme seul – et non pas ego – de communiquer avec l'alter ego de chaque ego. Ego et alter ego sont de simples reflets de la réflexion qui s'invente dans le volume du livre et qui se construit partie après partie, articulation après articulation, organe après organe, tête après tête, chapitre après chapitre – de la même façon qu'ils sont l'un et l'autre de pures personnes grammaticales de la langue qui s'y tait et y médite. L'œuvre écrite est Dieu lui-même dans un certain sens – car ce que Dieu est dans le dialogue oral, l'écrit l'est à la pensée. L'écrit n'est point un Dieu de Jadis (dont l'éternité précède). Le livre n'est pas un Éternel (dont la loi juge). C'est Alter qui surgit, quand on entrouvre les pages. Dans *Ethica* Spinoza à Voorburg communiquait un peu avec lui-même. Puis il cachait le manuscrit, pour le regard de personne, dans une petite armoire, comme les Romains, jadis, leurs images, qui étaient les têtes de mort de leurs pères. L'œuvre est l'interlocution introuvable de la pensée. Écrire pense. À un certain degré de pensée on ne peut plus distinguer ces verbes mais seulement leur ordre. Penser n'écrit pas. Écrire pense. Écrire trouve ce que celui qui a écrit ne pourrait penser sans l'œuvre écrite.⁸⁸⁸

Selon Quignard, la pensée de celui qui lit sur la rive du réel est vouée au passé. D'abord, elle produit des images involontaires, puis fait surgir un réel revenu à l'état sauvage, au « forum intérieur ». C'est ainsi qu'il n'y a pas de différence entre lire, écrire et voyager. Le moment passionnant de la lecture est une errance, un tour imaginaire que celui qui lit parcourt le fond invisible du monde. C'est le même transport irrésistible du Jadis intense qui provient d'un « ce qui erre sans fin dans l'âme⁸⁸⁹ », le mouvement sans fin d'un silence qui nous engloutit dans le « non-linguistique », nous confie au « non-regard » :

On lit des histoires imaginaires de la même façon qu'on écoute attentivement ceux, qui revenus des îles éloignées où ils étaient demeurés longtemps, le visage terni, le corps détérioré, la voix un peu perdue d'inaccoutumance, un peu éloignée à force de langue invraisemblable et de silence obligé, nous racontent les mœurs et les cruautés en usage dans ces pays où nous n'irons jamais. Pays dont le seul nom est plus incompréhensible à nos langues que celui de la mort. C'est moins l'histoire que le réel, que la distance non finie entre les lieux et les temps, que « l'océan » qui nous en sépare, que « l'espace » sans bornes qui nous en dérobe l'aspect, que « l'abîme » qui nous rejette à jamais sur la rive, que nous aimons alors. C'est cette « distance sans espérance d'être comblée » que nous recherchons de sentir en lisant. Distance sans espérance d'être comblée entre ce que nous avons connu aurions pu éprouver. Les volumes développent des organes et des âges dans nos vies plus riches que les lectures nous mènent au fond du monde plus loin que les voyages.⁸⁹⁰

Lire des « histoires » est une jouissance presque paradisiaque. C'est un voyage par et dans les mots (« l'océan », « l'espace », « l'abîme ») retraçant un lieu commun de l'œuvre qui prend forme, se fait corps, mais aussi dans et par le décalage entre ce qui est lu, entendu et ce qui est vécu. Un décalage qui décentre et libère le lecteur de la « servitude volontaire du « langage-

⁸⁸⁸ Mourir de penser, *Dernier royaume IX*, op. cit., p. 219-220.

⁸⁸⁹ *Abîmes*, *Dernier royaume III*, op. cit., p. 260.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, pp. 70-71.

limite » pour retrouver « un sens béant espérant, s'évadant, merveilleux⁸⁹¹ » des choses. D'ailleurs, c'est dans l'obliquité de la pensée de Quignard qu'il y a peut-être la véritable réalité des choses. Ces lignes sinueuses, ondulées, ces tours et détours par les images floues, à peine visibles, précédant le monde visible dans la mémoire du lecteur dessinent mieux un espace-temps (Abîme/Jadis) à la frange du réel et de la fabulation. Le lecteur suit, sans calculs ni limites, une voie dérivée qui suscite en lui le désir de plonger dans le printemps anticipé, précipité, halluciné, symbolisé. Mais comment Pascal Quignard fait-il la différence entre désir et fascination ? Car nous savons que tout désir est lié à l'absence, au non-regard, mais aussi à l'écriture du désastre. Pascal Quignard définit le désir qu'il fallait opposer à la fascination ainsi :

Désirer est un verbe incompréhensible. C'est ne pas voir. C'est chercher. C'est regretter l'absence, espérer, rêver, attendre. [...] Le désir, c'est le désastre. Dériver s'écarte de la rive. Désirer s'écarte de l'astre. [...] Désirer, c'est ne pas trouver. C'est chercher. C'est voir ce qui n'est pas dans le vu. C'est se dissimulariser du réel. C'est se désocialiser de soi, de la société, du langage, du Jadis, de la mère, de ce dont on est issu, de l'autre qui incorpore. Être sidéré, c'est avoir trouvé, c'est être cloué, c'est avoir trouvé de quoi fusionner, c'est avoir trouvé son incorporant. C'est avoir trouvé la mort.⁸⁹²

Lire *Dernier royaume*, c'est non seulement « voyage[r] à partir du livre dans un monde interne, invisible, qui est autre, qui est très loin, qui appelle, – qui appelle, – qui manque et qui appelle⁸⁹³ » mais aussi chercher le moyen de condenser la force suggestive de l'écriture. Comme le précise Quignard, la quête de ce qui manque, de ce qui échappe au regard fait provenir la volonté de « se dissimulariser du réel, de se désocialiser de soi », de « vivre dans les radicalités de l'exigence créatrice⁸⁹⁴ », d'intensifier sa puissance de signification aussi bien que d'expressivité. Si « dériver s'écarte de la rive. Désirer s'écarte de l'astre », écrire en détournant le sens des mots suppose un savoir érudit de l'ensemble des voies sinueuses pour décontextualiser les lieux communs qui habitent la littérature depuis toujours. Est-il possible de décontextualiser un texte littéraire sans pour autant penser le sens que nous accordons à une phrase ou à une image ni contextualiser notre rapport au savoir ou à l'usage de la langue ? Loin d'être l'image classique de la quête du temps perdu et de la nostalgie, l'écriture quignardienne représente volontairement, éperdument des figures solitaires qui refusent de suivre le troupeau des clichés, de stéréotypes et d'idées reçues. Des figures si étranges, des

⁸⁹¹ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 445.

⁸⁹² *Ibid.*, pp. 173-175.

⁸⁹³ Pascal Quignard, « Lettre à Dominique Rabat », dans *Pascal Quignard, op. cit.*, p. 8.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 8.

objets, des fragments et des morceaux éparpillés, dispersés mais reliés les uns aux autres par la pensée. C'est ainsi que Pascal Quignard part de l'idée que tout est « liaison » dans l'exercice de la pensée :

La pensée est cette singulière voix qui relie entre eux les absents, les défunts, les traces, les excréments, les vestiges, les impressions, les souvenirs, les images. L'opération de penser est cette « émotion » qui transfère tous les noms que portaient les morts et tous les mots que prononçait les morts sur les visages et les lèvres des vivants.⁸⁹⁵

L'usage des tournes lexicales (le rapport de la pensée à la voix perdue) traduisant les états du corps pensant doublement perdu ; d'une part il est perdu dans le « labyrinthe » des images de la mémoire, en une rêverie hallucinée et d'autre part il est perdu ou englouti dans un repli dans le vide sidéral, au regard des prédateurs. Un regard aussi bien vigilant cherchant à vivre au milieu des vestiges et ruines, dévorant les souvenirs et les mots que spéculatif. Un regard du critique qui s'est détourné du sens déposé, de la parole univoque pour rejoindre un instantané sans mémoire et sans avenir. Parce qu'il situe le vide au croisement du vestige du corps absent et de ses représentations mentales, Pascal Quignard cherche à combiner deux idées débordantes au point de briser les limites de la pensée ; l'idée de la lecture et l'idée de la chasse. La frontière des mondes animaux et du monde humain se trouble au moment où l'écrivain met en place plusieurs réseaux parallèles (regard, vide, repli, lecture, désarçonnement, chasse, prédation, mort, etc.) avec tous les effets de miroir qui en résultent :

Un tronc d'arbre. Une arête rocheuse. Un angle mort au regard des autres prédateurs. À l'intérieur de cet angle on plie ses jambes, on se cale, on s'accote, on s'arc-boute, on se terre et on regarde. Même lire regarde. Veillance, malveillance, tel est le guet qui se tient replié au fond de la pensée ; il se replie encore ; il se rétracte davantage ; il ne pense qu'à bondir pour tuer tant la faim creuse son corps et extasie son regard jusqu'à rêver des proies dans les formes qui l'entourent.⁸⁹⁶

Cette scène de chasse correspond au vide déchirant, fantasmatique de la pensée ; et c'est elle qui explique la sensation de qui-vive, d'extase et d'inertie générée aussi bien par la quête sans dessein que par la technique de description qui favorise plus qu'elle n'obstrue l'accès au réel. La focalisation interne – comme optique suivant laquelle le lecteur a l'impression de percevoir « à l'intérieur d'un angle mort » ce corps habité par les profondeurs archaïque – constitue une sorte de mise en abyme des replis de la conscience. Un corps tirailé en tous sens, s'exacerbant, reflétant la parenté entre la face cachée du visible et l'inaccessibilité de l'être. Le penseur, en quête perpétuelle et indéfinie de sens est en proie à un tiraillement intérieur, un dilemme

⁸⁹⁵ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 68.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 65.

insoluble forgé dans cette tension fondamentale entre mourir et penser. Il s'attache à toutes les bribes d'absence, de brisure et de non-dit d'où l'écriture du trouble de pensée naît. Comme le prédateur qui lutte contre la faim et l'anéantissement, le penseur-lecteur lui aussi lutte pour sortir des ténèbres et du néant du désir qui bouleverse afin de retrouver la lumière et le sens qu'ils recèlent. Rien ne garantit le résultat final de cette recherche d'un savoir originaire. En détaillant la position du corps dans l'espace de prédation, en dévoilant la sensation d'un manque, d'une faim, mais aussi d'une « prédation suivie de mort », la pensée prémédite l'instant qui précède la chasse. Cette chasse au perdu laisse le lecteur dans un indicible état d'incompréhension effarée, face à ce guet qui se tient replié au fond de la pensée. La dualité intérieure du repli et de l'envol est une tentative vaine pour épuiser à longues gorgées la citerne de son désir et poursuivre sa quête. L'élan ou le désir passant par la dérive et l'inavouable peuvent être lus comme une métaphore inversée et obsédante du désenchantement. Car « tout désir est cette tension avant l'étreinte⁸⁹⁷ », ajoute Pascal Quignard :

On a dit longtemps dans notre langue chercher. Le latin *circare* voulait dire en latin aller autour, tourner autour. C'est ainsi que les rapaces « cherchent » dans le ciel. Tout à coup ils encerclent un point à l'aplomb de ce qui va devenir leur proie. Ils fondent alors comme une ligne au-dessous d'eux que leur corps trace dans l'air qu'il fend. L'oiseau ressemble alors à une pierre qui tombe à la verticale. Qui tombe à pic. En anglais *to search* dérive du vieux français chercher, errer en rond, rôder en rond comme les planètes autour des étoiles ou les petits autour de leur mère.⁸⁹⁸

L'aboutissement désiré de la quête devrait mener à une révélation du sens, une sorte de dévoilement de la réalité. Comme une proie guettée, traquée, la lecture est un parcours de chasse qui, en réalité, selon Quignard n'aboutira jamais, ne pourrait jamais prendre fin. Les rapaces qui « cherchent » leur proie, le cheminement qu'ils tracent méthodiquement pour parvenir à se nourrir et survivre s'apparente au parcours du lecteur qui essaie de survivre à la brume du texte, à l'opacité des mots et des sens qu'ils recèlent en suivant leurs traces et les indices qu'ils laissent derrière eux dans la création d'une idée à jamais glissante et inatteignable. C'est une envie d'aller voir ou de « lire » puisque « lire regarde » au-delà du sens propre des choses paraît, chez Quignard, un moyen permettant de rejoindre de façon involontaire les mondes de l'animalité piaffante, sauvage. À travers ces images du corps qui tombe à pic, à la verticale, erre en rond, retourne sur lui-même, tourne ses pensées vers la source jaillissante, l'écrivain voulait inscrire dans son texte toutes les manifestations

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 84.

sémantiques et sémiotiques du « désir de se jeter » dans le temps fort du temps, dans le renouveau. « Pour le temps en l'homme, le contenu du passé *est* le nouveau, le renouveau, la source, la vie jaillissante »⁸⁹⁹, médite ainsi Quignard sur la problématique du thème du « nouveau » dans la Rome ancienne. Telle est aussi la charge métaphorique de la représentation de la scène du plongeur de Paestum :

Le surinvestissement du langage de la part de celui qui en fut désinvesti le plus violemment, ou le plus radicalement, ou le plus désespérément, est du même ordre. C'est sous ce second mode que la pensée a à voir avec la littérature. La pensée cherche dans le vide avec la langue que l'âme a acquise. Mais la littérature, c'est la langue elle-même qui se cherche, se retournant sur elle-même, vide de tout contenu. Rien ne saura lier avec autant de force un homme à sa passion que la mort à laquelle il a réchappé grâce à elle. Mais ce lien à la mort est de ce fait indissoluble. Il ne se dégagera pas de sa blessure avec son couteau, – avec son stylos. Le penseur, confronté au risque de mort psychique, est un plongeur de Paestum qui s'élance dans la mer Tyrrhénienne. Il plonge dans une diachronie autrement plus grande que ce que synchronise ce qu'on nomme l'actualité. Il plonge dans un temps plus grand que l'espace géographique, dans un abîme anachronique plus profond que la séquence historique ordonnée autour du moment où il est né jusqu'au jour qui vient dans l'heure qui suit. À partir du gouffre traumatique, il se perd dans plus grand que soi. Ce « monde plus grand que soi » se perd dans un monde aussi vaste que l'utérus de la mère pouvait l'être pour la marulla des tout premiers instants. La Perdue, voilà l'objet. La Perte, voilà l'appel. Se perdre avec la perdue, voilà ce que désigne le verbe méditer : se perdre dans l'objet.⁹⁰⁰

Le penseur comme celui qui écrit se lancent dans l'océan de la pensée au risque de se perdre dans le « médium », de se précipiter la « tête la première », mais aussi d'être absorbé par la transe, de s'anticiper dans l'envie aussi irrésistible qu'injustifiable d'être « confronté au risque de mort psychique ». « Transport déroutant, transfert effervescent [...] la transe noétique est sans fin préalable assignée, danse infinie »⁹⁰¹. Contrairement au *Penseur* de Rodin – symbolisant l'universalité de la pensée –, le penseur et le littéraire comme le plongeur de Paestum ou Boutès, l'homme de Lascaux, Monsieur de Sainte Colombe ou Meaume sont des figures impulsives qu'aucune circonstance extérieure n'a poussé à se lancer dans le Jadis à l'état pur. Ils plongent dans les méandres de la pensée parce qu'ils veulent faire face à la fatalité de la mort à laquelle ils ne peuvent pas échapper. C'est le temps irrattrapable qui les engloutit sans sa possibilité de négocier un potentiel retour au point de départ. L'acte de penser, comme d'écrire est une bataille menée sans que l'issue soit claire contre une figure démesurée, dévorante et indéfectible ; la détresse originaire, la perte du sens labyrinthique, le

⁸⁹⁹ *Les Ombres errantes, Dernier royaume I, op. cit.*, p. 81.

⁹⁰⁰ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, pp. 53-54.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 102.

mur qui mène cette lutte à point, l'instant qui précède le meurtre. Pascal Quignard remet en jeu son rapport à la pensée, à l'écriture, à « l'invention littéraire » :

C'est ainsi que je suis toujours resté ad confinia carnis ac spiritus. Rien de ce que j'écris ne s'éloigne d'un pas de la frontière de la chair et de la pensée. Je n'entends pas franchir ce que je ne peux pas franchir. Le Dernier royaume est ce singulier pays où la nudité animale et la langue culturelle se touchent perpétuellement sans jamais pouvoir s'assembler. Le moine Guibert a raison : La pensée est encore ce sensus de chair. C'est cette aporie. Je ne voulais pas choisir. Je ne veux pas choisir. Je reste devant le choix.⁹⁰²

Est-il possible, comme le pense Verónica Galíndez, de parler d'une double « condamnation » du personnage de Boutès, d'une part à « l'impossible retour » et d'autre part à « l'impossible littéraire » ? L'écriture de Quignard est marquée par la volonté ou la nécessité de penser « en termes d'œuvre » le rapport complexe que l'écrivain entretient avec la figure du penseur et celle du plongeur. Car, selon Verónica Galíndez, « celui qui écrit, celui qui finit par devenir auteur n'est jamais dans l'obéissance de la langue ou du passé, ni dans la répétition, il quête plutôt l'origine : « Boutès : rejoindre la condition originaire c'est mourir⁹⁰³ ». Ces indices et ces constats qui se situent à l'intersection de problématiques éthiques et sémiologiques traduisant ce désir des morts, de ne pas se séparer de la communauté des morts, du bondissements des prédateurs, font de l'hypothèse de la « mise-à-mort de l'auteur » le propre de la « déprogrammation de la littérature » :

Ce Boutès, tout comme le plongeur de Paestum, qui ne demande pas l'autorisation de sauter, devient l'image même de l'auteur. [...] Derrière l'image de la démission, de l'auteur qui quitte son rang, il y a également sa mise-à-mort. Chaque entreprise d'écriture devenue plongeon, *praecipitatio*, est aussi une mort de l'auteur, qui ne semble pas pouvoir revenir sur ses pas. À partir de l'image de l'élan, du plongeur qui articule écoute et mouvement (musique et danse), Pascal Quignard met à jour la discussion éthique et éthologique de la figure de l'auteur, gardant sa mise à mort et sa fonction dans l'après coup, mais en y rajoutant une généalogie éthique, une archéologie scénographique par le biais d'une inscription contemporaine du fait de l'historicité renouvelée dans et par la littérature.⁹⁰⁴

Pour Pascal Quignard, la condition même de l'écriture de « l'indécidable » tend à refaire l'épreuve d'un aller-retour du corps sur lui-même. C'est un écho direct à la façon dont Benveniste, dans ses *Derniers leçons*, parle de l'effacement du destinataire et du dialogue dans l'écriture. C'est ainsi que Pascal Quignard réfléchit sur la « chose des lettres » :

La lettre relaya le reflet qui prenait dans l'obscurité de la nuit le relais de l'hallucination. La lettre devint à son tour le moyen de descendre dans le temps, suivant une quinzaine ou une vingtaine

⁹⁰² *Ibid.*, p. 163.

⁹⁰³ Verónica Galíndez, « Boutès », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, *op. cit.*, p. 85.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 84.

d'échelons – sur le dos de tortue de la Chine –, jusqu'au fond du monde visible, devant le triple chien de nuit qui mange éternellement notre charogne.⁹⁰⁵

À travers une sorte de « phénoménologique de l'écriture », Pascal Quignard cherche dans les trois premières lettres de l'alphabet quelque chose d'invisible, de mystique et de sauvage. Il porte moins sur l'histoire de la première lettre de l'alphabet hébreu « Aleph » que sur la mise en forme de sa silhouette, son image. Cette observation du reflet, du visage ou de l'image, de la partie perdue de ce caractère alpha allant vers la langue morte, vers la figuration de « l'élan d'une bête sauvage⁹⁰⁶ ». Ce qui est intéressant dans la pensée de Benveniste est le fait de méditer l'acte même d'écrire, de « grapher », de « raturer ». Quignard est ce rapport entre l'image de la vieille lettre alf et le signe qui s'efface devant un autre signe :

Comme le signe écrit renvoie toujours à l'objet référent spéculaire (à la vieille silhouette d'image qui est à sa source) et jamais de façon directe au signe linguistique (jamais au système binaire d'opposition signifiant / signifié, qui se redouble dans l'opposition dialogique locuteur / auditeur) – devant chaque écriture nouvelle, on ne sait jamais bien comment chaque invention de l'écriture y parvient. Les derniers cours d'Émile Benveniste manifestent avec audace, avec génie, que, dans tous les cas répertoriés, une fois qu'un accès est trouvé pour l'invention d'une écriture particulière à l'intérieur d'une langue particulière, cette scription jamais vue qui surgit dans l'espace (au contraire du système de la langue orale qui ne cesse de se désordonner et de faire évoluer son ordre ou sa puissance d'ordre pour intégrer tout ce qui le malmène) ne bouge plus. Les signes graphiques sont des fruits de brusque maturité. [...] La langue connaît une métamorphose que l'écriture ne connaît pas.⁹⁰⁷

Nous comprenons, à partir de cette critique linguistique traînant dans les derniers cours d'Émile Benveniste au Collège de France, qu'il s'agit avant tout de remettre en question le rapport en les signes d'écriture et les signes de la langue parlée. La réflexion sur la différence entre le signe écrit et le signe linguistique – définit par Ferdinand de Saussure comme entité psychique à deux faces indissociables : signifiant/signifié – renvoie à cette tension insoutenable entre revient sur la « langue invisible » et la « langue objectivée ». À partir de ce passage du « signe » linguistique invisible à l'« objet » visible, le lecteur se trouve donc plongé dans une situation paradoxale liée à la manière dans la langue peut « se sémiotiser elle-même » :

La langue parlée est définitoire de l'humanité. Pas l'écriture. Et pourtant l'écriture constitue le carrefour décisif du destin linguistique. Telle est l'aporie qu'Émile Benveniste a rencontrée à la fin de sa vie de penseur. D'un côté la langue invisible, vocale, qui ne dérive pas du cri spécifique mais qui est inconsciente, insaisissable, ondulation sonore adressée par le souffle dans la plainte respiratoire grâce à la médiation de l'air qui entoure la bouche de ceux qui les écoutent. De l'autre la langue objectivée, sémiotisée, s'émancipant et du souffle et du son et de l'air pour tomber sous les yeux de ceux qui se taisent et pour venir suivre comme trace la main qui les inscrit dans la matière. Le signe

⁹⁰⁵ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, p. 35.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 56-57.

linguistique invisible devient, par l'opération de l'écriture, un objet visible, taciturne, intelligible, moléculaire, décomposable.⁹⁰⁸

Outre la réflexion sur la langue parlée et le signe linguistique invisible, nous nous interrogeons sur cette passion de Quignard en quête perpétuelle de la « figure perdue qui persiste fantomatiquement au sein de la lettre⁹⁰⁹ ». Cet écrivain de second ordre tend toutes ses forces pour mettre l'image qui manque à nos jours sous nos yeux. Il développe notamment une écriture « sidérante » – pour reprendre l'expression de Michel Deguy – qui naît d'une vision onirique, d'une imagination involontaire, mais aussi d'une « voix perdue », plus ancienne que soi :

La lettre relayait le reflet qui prenait dans l'obscurité de la nuit le relais de l'hallucination. La lettre devint à son tour le moyen de descendre dans le temps, suivant une quinzaine ou une vingtaine d'échelons – sur les briques de Sumer, sur les dos de tortue de la Chine –, jusqu'au fond du monde invisible, devant le triple chien de nuit qui mange éternellement notre charogne.⁹¹⁰

C'est cet « objet qui ne se montre pas quand il montre⁹¹¹ », définissant le *signe* qui n'est concevable que parce qu'il y a écriture. « C'est l'écriture qui rend visible le système de signes qu'est la langue⁹¹² », ajoutait Irène Fenoglio en reprenant la thèse de Benveniste. Grâce à cette lecture du dernier Benveniste, Pascal Quignard, de son côté, nous fait toucher du doigt la « part incommunicable » aux yeux de laquelle le Jadis perdu qui revient pouvait un espace vivable. Un retour à travers les lettres des langues une fois écrites, dans le miroir de l'objet indescriptible, sacré, sordide, qui évoque la sensation de « désolidarisation », d'où naît à la fois l'aspect dynamique, créateur et non statique du Jadis et la proximité métaphorique de l'écriture et de l'image :

Les mots flottent sur le bout de la langue, où ils sont introuvables, n'y étant pas natifs. La désynchronie est le régime des vivipares, créateurs à deux temps, vouées à respirer sur le rythme d'un cœur qui bat qui est plus ancien que leur souffle. [...] La désolidarisation et la désynchronisation sont la condition de ceux qui lisent et qui écrivent. Leur esprit est celui de l'escalier, qui mène aux enfers.⁹¹³

L'auteur du *Dernier royaume* a souvent recours à la métaphore inversée de l'Au-delà, et tout particulièrement des enfers. Au lieu de descendre et de se retrouver à un Enfer effrayant, de se renverser dans le désastre, le détour par l'expérience vertigineuse, de la perte et l'incapacité

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁹¹¹ *Ibid.*

⁹¹² Irène Fenoglio, « Discussion avec Jean-Claude Coquet, Pascal Quignard et Dominique Ducard », dans *Sur l'écriture. Autour d'Émile Benveniste*, op. cit., p. 307.

⁹¹³ *La Barque silencieuse, Dernier royaume VI*, op. cit., pp. 142-143.

de retrouver un mot ou un nom déjà connu ordonne, chez Quignard, toute une série de réflexion sur le vrai silence. Ce vrai silence qui interrompt le langage, qui rompt le « silence lui-même » devient dès lors un motif obsessionnel faisant écho avec l'image de Paestum du Plongeur :

Je définirai ainsi la part damnée de l'art : se jeter à l'eau. Je reviens à Paestum et à son plongeur les deux bras lancés en avant sur le revers de la pierre de la tombe. C'est un jugement de Dieu. Tout artiste doit consentir à perdre la vie.⁹¹⁴

C'est dans la chute « les deux bras lancés en avant » que l'artiste, comme le plongeur à Paestum, refuse d'obéir à toute représentation sociale, à toute tyrannie politique, à toute prophétie religieuse. Ce mouvement erratique, sans identité, athée, plus silencieux, plus sauvage du corps est au cœur de l'art. D'où la symbolique de l'escalier comme progression vers le savoir, mais aussi comme chute, comme retour à la désynchronisation des mouvements, à la décontextualisation de toute expérience. Tout ce qui rompt le réel peut être ainsi un détour pour accéder à une forme de vérité intime, à la « vie secrète, séparée », asociale, à la mort :

Le réel, l'encéphalogramme plat, la mort : alors nous sommes noyés dans ce qui est. Le fond absorbant de la méditation est la désexcitation sexuelle totale, la détente de la corde de l'arc, c'est-à-dire le *t aedium vitae*, c'est-à-dire la porte de la mort. [...] Une narration « dotée de sens », voilà ce qui cherche à s'opposer à l'absence du souffle tiède d'un vivant. Une biographie. Mais la vie n'est pas une biographie. Mais être mort, c'est *cesser* de tenir le miroir. Tel était le geste que les Anciens faisaient pour s'assurer du décès de leurs familiers. On allait quérir un petit miroir de bronze qu'on approchait des lèvres des êtres immobiles.⁹¹⁵

L'œuvre de Pascal Quignard porte à son paroxysme la confrontation entre la vie et la mort, le réel et l'irréel, le vrai et le faux mais encore entre la voie droite et la voie oblique. Souvent, l'écrivain a recours au détour, qui prend de multiples formes stylistiques et artistiques, afin de retrouver un espace utopique, « non-linguistique » qui précède l'enfance, notamment « les abysses du monde subliment sensoriel de ses de jadis⁹¹⁶ ». De fait, l'analyse anthropologique rêveuse sur le glissement de la naissance à la mort en passant par les tentatives de traverser les miroirs et d'accéder au monde du merveilleux, à l'origine. Il s'agit donc d'un discours sensé définit une « biographie » qui existe à titre d'idéal permettant de définir le détour comme l'action de s'écarter de la voie la plus droite. Ce qui s'évade du réel pour une voie marginale,

⁹¹⁴ *Vie secrète, op. cit.*, p. 39.

⁹¹⁵ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, pp. 165-166.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 147.

obliquée, par l'intermédiaire du faux, de l'affabulation, ce qui toujours par voies et par chemins, correspondent au Jadis à l'état pur :

Les Otomi appellent le jadis *tô-zâ*, ce qui veut dire le Vieux Sac. Le Vieux Sac prend pour référent la vieille peau de la poche utérine rejetée lors de la naissance. Les ancêtres sont appelés *po-si-hta* : « vieilles enveloppes paternelles pourries ». Les Otomi disent : le phallos ressort « vieille peau de la vulve. Ce qui l'accroissait est parti dans l'enfant à naître. Plus la peau est flétrie, plus la vie a transité par elle, venant du monde d'en bas, pour reflourir en printemps, renaître en renaissances. Le vieux sac est la hottée merveilleuse.⁹¹⁷

Le retour au temps des Otomi renouvelle non seulement un héritage sociolinguistique, mais aussi les origines ethniques ou culturelles de ce groupe ethnolinguistique, en dépassant les lignes du transfert de sacralité. Le détour est rangé sous la rubrique du transfert métaphorique pour désigner les spécificités des langues otomies. C'est donc la référence à ce « groupe ethnique du Mexique dont leur vie religieuse est axée sur le culte des oratoires⁹¹⁸ » redonne au contenant souple (le sac ou la poche) servant au transport des choses toute son épaisseur aussi bien linguistique que chorégraphique. Le désignateur métaphorique (« Vieux sac » pour se référer au Jadis) se retrouve sous un autre référent dans la « vieille peau de la poche utérine rejetée lors de la naissance » ou dans le mot *po-si-hta* et qui entre en écho avec une autre représentation figurée du phallus. Le glissement métaphorique d'un concept à l'autre, d'un registre d'écriture à l'autre mais aussi d'un espace de savoir à l'autre (anthropologie, psychanalyse, etc.) évoque, par une série de translations la frontière entre la scène invisible (qui précède la naissance) et la première scène visible (« celle de la naissance atmosphérique⁹¹⁹ »). La méditation de Pascal Quignard creuse encore, rapproche cette poche utérine « rejetée » au moment de la naissance au voile de pudeur qui recouvre le *fascinus* (le phallus) des fresques romaines : « Le phallos tient derrière le sexe recroquevillé qu'on recouvre du voile »⁹²⁰. C'est sur cette frontière entre l'espace vide interne et l'espace vide externe qui naît l'objet inestimable, rejeté, pudique. Cet « objet de dégoût », de « soi avant soi », ces authentiques restes du perdu a été vraisemblablement pour Pascal Quignard, l'occasion de faire place dans la langue et de reconnaître « dans la nudité des corps le Jadis à l'état pur⁹²¹ ». Mireille Calle-Gruber a également souligné l'importance cruciale qu'accorde

⁹¹⁷ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 43.

⁹¹⁸ Anne Fardoulis, « OTOMI », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 31 octobre 2021. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/otomi>

⁹¹⁹ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 28.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 46.

Pascal Quignard à « l'au-delà du représenté », au « non représentable » dans la peinture de Parrhasios. Elle revient sur ce parcours du visible à l'invisible dans « Le conte du voile » raconté et repris par Quignard dans *Sordidissimes* :

« Le conte du voile » que fait Pascal Quignard dans *Sordidissimes* (2005) à partir de Pline (XXXIV), et qui raconte entre Parrhasios et Zeuxis, est exemplaire de l'éthique de Parrhasios. Et de celle de Quignard. [...] Parrhasios est vainqueur : pas seulement parce qu'il trompe l'œil du peintre, mais parce qu'au lieu de faire une peinture à voir, il a fait une peinture qui se dérobe à la vue.⁹²²

C'est ici qu'apparaît le lien inhérent entre « effet de réel » et ce qui n'est pas manifeste, qui échappe non seulement aux regards mais aussi à la connaissance qui désigne métaphoriquement la pensée. « L'argument est le suivant : Ce n'est pas un oiseau que le peintre a abusé, mais le peintre. Zeuxis a peint un invisible. Parrhasios a peint un ne-pas-voir », écrit Pascal Quignard. Le détour dans la reprise du « conte du voile » passe par la Grèce, foisonne de références bibliques pour ne citer que Noé, La Vierge Marie et Jésus par le biais de l'inconscient collectif se convertissent en images oniriques subordonnées à cette passion à un intermédiaire avec l'au-delà du visible :

Je songe au voile en lin qui recouvre le fascinus dans la corbeille dans la villa des Vignerons à quelques kilomètres de Pompéi. On l'appelle aussi la villa des Mystères. Je songe au manteau que ses fils - à reculons - viennent déposer sur le sexe dressé de Noé sous sa tente. Je songe au voile en lin que la vierge Marie détache de son front et noue au-dessus du sexe de son fils Jésus, mort sur le mont Calvaire, dans les faubourgs de Jérusalem, trois siècles plus tard. Pudore. Cet objet qui retranche à la vision n'est pas un objet. Ni même un espace. C'est le montré qui fait oublier l'ostension. C'est l'invention de la toile. Car la beauté dissimule ce monde à nos regards. C'est ce qui se dérobe à la vue qui retient l'attention et mobilise les yeux dans le vide - qui n'est qu'un dérivé du trou.⁹²³

Pascal Quignard considère que toute peinture romaine porte en elle une « montée du visible dans l'invisible⁹²⁴ ». Il va plus loin dans sa réflexion introspective que ces innombrables références apparaissent comme autant de « non-dits » de notre pensée moderne. Tout est affaire du réserve du visible, de pudeur. Quignard ne se contente pas de rapporter ce qu'il a lu sur la relation de l'art et de la sexualité dans la Rome antique. Il donne à cette conjonction du perdu, du visible qui manque, de ce qui s'absente dans la nuit sexuelle une dimension originaire, jaillissante liée à « l'image qui est à voir (qui est comme devant être vue) manque dans l'image⁹²⁵ ». Ainsi, le détournement par la réécriture du « conte du rideau en lin de

⁹²² Mireille Calle-Gruber, « Parrhasios », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., pp. 477-478.

⁹²³ *Sordidissimes, Dernier royaume V*, op. cit., p. 22.

⁹²⁴ Pascal Quignard, *Le Sexe et l'Effroi*, op. cit., p. 53.

⁹²⁵ *Sur l'image qui manque à nos jours*, op. cit., p. 32.

Parrhasios le Peintre [qui] se trouve dans Pline, XXXV, 64⁹²⁶ » serait-il alors formule de retour à la source, un retournement à l'intérieur, à « l'état dans lequel il n'y a pas de la nudité⁹²⁷ », de dévoilement ? Le dévoilement du « la signifiance » errante de la langue orale, traversant l'écriture pour rejoindre l'expérience de la lecture :

Le lecteur, en lisant, suit du regard cet embrassement – suit du regard la signifiance qui *avance* dans l'espace, qui transmute la matière et la rend visuelle, qui décompose la phrase dans les mots, qui décompose les mots dans les lettres, qui décompose les teneurs dans les étymologies et dans l'ensemble des jeux cryptographiques et magiques, qui disjoint les suffixes, qui détache les préfixes, qui transfère les images au sein des métaphores.⁹²⁸

En cela, Quignard se place sur le même plan qu'Émile Benveniste en faisant la distinction entre trois expériences : parler, lire et écrire. Il s'interroge, en lecteur et commentateur de la pensée de ce linguiste, non seulement sur le passage de la langue parlée à l'écriture, du signe linguistique invisible à un objet visible, silencieux mais aussi sur « l'auto-sémiotisation de la langue ». Il faut donc lire par et dans la littérature, les lettres cette « reconstruction » de ce que Pascal Quignard appelle un « temps à la limite du temps » engage le transfert des objets perdus, manquants dans le silence du rêve, de la nuit, de la lecture. L'expérience de lecture est selon Quignard une forme de destruction, de décomposition sur plusieurs versants. Les différents instruments du sens énumérés (lettres, mots, phrases, étymologies, etc.) forment à travers leur transformation les uns au sein des autres, tel un emboîtement éphémère, l'envol du lecteur sur la trajectoire du signifié. L'auteur du *Dernier royaume* l'affirme avec exactitude dans une réflexion, inspirée des méditations de Benveniste, sur la différence entre le système sémiotique de l'écriture et celui de la langue parlée :

Il faut souligner avec force ce point si l'on veut comprendre la vie singulière que mènent les lettrés : l'écriture est un *autre* système sémiologique que celui qui gouverne la langue parlée, qui, elle, est toujours enseignée par le groupe à la totalité du groupe. Les signes de l'écriture ne sont pas affiliés aux signes de la langue. Leur invention est rare. Leur apprentissage est distinct. Les signifiants d'une langue parlée ne sont pas les signifiants de son écriture.⁹²⁹

Là-dessus, Quignard prend appui à ce que Benveniste découvre de l'écriture dans ses rapports à la langue parlée. En ce sens, Irène Fenoglio précise qu'il y a dans la méditation de Benveniste sur l'origine du mot « littérature », sur le système linguistique oral :

Quelque chose peut survenir, s'ajouter à lui [système linguistique, oral, dialogué], et en s'ajoutant à lui faire remonter à plus ancien que lui. Quelque chose qui, dans ce cas, traverse non seulement l'être

⁹²⁶ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 21.

⁹²⁷ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 179.

⁹²⁸ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, pp. 52-53.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 54.

parlant mais l'appareil de mémoire. Quelque chose qui peut remonter avant le sujet, avant la langue si longuement et si péniblement acquise, avec d'autres traces que celles de la langue, – et ce quelque chose vient par l'écriture.⁹³⁰

Cette « quelque chose » qui précède le sujet et la langue, qui « vient par l'écriture » nous rappelle les expériences des désarçonnés retrouvant l'être-silencieux de l'écriture à l'exclusion de la parole. La parole au sens général est, comme l'affirme Merleau-Ponty « un être de raison »⁹³¹. Encore une fois le lecteur n'arrive pas à identifier le détour de Quignard par la langue au d'être à la source de l'acquisition du langage. L'auteur du *Dernier royaume*, toujours avec une légèreté discursive teintée de paroles ou d'idées qui reviennent sans cesse, ne manque pas de nous diriger vers cette « quelque chose » qui va nécessairement d'un pôle à l'autre, d'un monde à l'autre, mais aussi d'une chute à l'autre. Comme nous avons pu le développer dans les chapitres précédents de notre travail, le motif de la chute du cheval constitue une régression dans le temps, un retour à l'expérience de l'écriture :

Saint Paul, Abélard, Agrippa d'Aubigné se mettent à écrire parce qu'ils tombent de cheval. Du moins ils se mettent à écrire parce qu'il leur semble revenir du monde des morts. Comme tous les hommes et les femmes, lors du tremblement extatique, au terme de la transe, leurs corps tombent à la renverse. La *situation renversante* désigne l'instant où commence le voyage chamanique. C'est comme une seconde naissance qui s'ouvre dans le cours de la vie. Dans le cas d'Agrippa d'Aubigné c'est véritablement une seconde naissance. Car sa naissance est inscrite dans son prénom. Sa mère, Catherine de L'Estang, parlait le latin et lisait le grec. Elle mourut en février 1552, en l'accouchant. Aussitôt son père, sous le coup de l'émotion, appela son fils du nom si rare de la détresse originaire : *Agrippa* c'est-à-dire *aegre partus*, celui qui dans la peine a été enfanté.⁹³²

Les désarçonnés semble figurer la vulnérabilité du corps humain face à ce que Quignard appelle « la *situation renversante* » et les mécanismes par lesquels le retour à l'écriture, comme vers « un opium », apaise les douleurs de la chute de cheval. C'est ainsi qu'il faut accepter que ce renversement dans « la détresse originaire », cet éveil originel à ce monde poussant « l'être humain à faire l'épreuve de son origine⁹³³ », dérobe en partie à l'imagination du lecteur. Quignard multiplie les scènes de chute « la mauvaise chute d'Abélard en 1118, la chute de Rousseau sur le chemin de Ménilmontant, le 24 octobre 1776, celles de Saint Paul et d'Agrippa d'Aubigné » mais le destin de tous ceux qui tombent à la renverse ou la tête la première est unique : se mettre à écrire. Le corps de chacun d'entre eux blessé grièvement, dévasté, plongé dans une angoisse originaire est doublement ruiné,

⁹³⁰ Irène Fenoglio, « Benveniste », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., pp. 73-74.

⁹³¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éd. Gallimard, 1945, p. 204.

⁹³² *Les désarçonnés*, *Dernier royaume VII*, op. cit., p. 41.

⁹³³ *Ibid.*, p. 51.

décomposé à la manière du style d'écriture quignardien souvent sec, fragmentaire, en quête de figurations, d'une voix perdue, d'un corps d'*in-fans*, non mué. Telle est aussi une part de l'objet de sa méditation cette « quelque chose » qui « renverse le cours de notre vie⁹³⁴ » : ouvrir une parenthèse dans le néant, « dans l'ancien monde d'où nous sommes émergés avec une stupéfiante brusquerie⁹³⁵ ». Cette « quelque chose [qui] désarçonne l'âme dans le corps », ce temps où se replier encore, qui fait l'acte, renvoie indirectement au lieu secret, à l'image du temps. Si « le cheval est l'image du temps⁹³⁶ », comme le dit Quignard en se référant à Upanishad, l'écriture régénère le temps, lui donne corps et sens. Elle fait entrer le lecteur dans « l'instant où commence le voyage chamanique », dans l'au-delà de tout signe linguistique, de toute lettre. Là il s'engloutit dans une « jouissance concentrique mortelle⁹³⁷ ». Revenant maintenant par les voies les plus directes à Agrippa d'Aubigné et sa définition de l'acte d'écrire :

Pour Agrippa d'Aubigné écrire signifiait anachorèse religieuse face à la religion commune, désert face aux villes, vengeance des siens mis à mort, fidélité aux vaincus, aventure, oubli. C'est le lettré conçu comme le porte-parole des morts, décalé dans l'Histoire, malencontreux dans les jours, englouti dans le silence d'avant les langues. D'Aubigné paraît être un écrivain du XVI^e siècle alors qu'il écrit sous Louis XIII, comme Stendhal paraissait être, aux yeux de Flaubert, un romancier du XVI^e siècle transporté sous Charles X et le ministère Villèle.⁹³⁸

L'écrit devient ainsi un moyen de s'immerger silencieusement dans l'extase du langage, dans la zone à mi-chemin entre le monde désirant et le manque symbolique d'un objet réel :

L'homme vivant ne perçoit pas sa vie. Il ne la perçoit ni dans sa source ni dans sa fin. Ni dans l'image qui manque à ses jours, parce qu'elle est antérieure à la conception de son corps. Ni dans la posture qui se dérobe à sa vie parce qu'elle est postérieure à l'heure de sa mort. L'œil humain a besoin du secours d'un objet dont la face se dissimule à elle-même pour voir ce qu'il ne voit pas. L'homme mit au jour le *signe* – qui détruit ce qu'il dénote mais qui ne manifeste pas ce qu'il est.⁹³⁹

Objet *a* qui désigne, en empruntant les voies que Lacan entrouvrirait, la jouissance d'écrire qui ne s'invente que dans le mouvement de l'objet en tant qu'imaginaire, puis symbolique, puis réel. Éric Trudel s'interroge sur les jeux de retour, de « réécriture » et de reprise des matériaux hétérogènes et l'évocation de clichés dans la littérature récente :

Ainsi, par le biais de la *cut-up* ou de la parataxe à travers la répétition sérielle ou la réversibilité des éléments esthétiques préexistants, de nombreuses œuvres modernes et contemporaines remettent-elles

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁹³⁵ *Ibid.*

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 113.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 198.

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 174.

⁹³⁹ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, p. 34.

ce qui est figé afin d'en récupérer ou d'en renouveler le potentiel : elles déterritorialisent des bribes du canon littéraire tout autant que les clichés de l'actualité mas-médiatique et politique, elles manipulent des fragments picturaux et musicaux, se jouent de séquences filmiques et s'astreignent, dans un « mélange d'assimilation et de rejet », à monter et remonter les restes d'une tradition obsolète.⁹⁴⁰

Bernard Vouilloux propose également d'aborder le rapport de l'écriture littéraire aux chemins du langage et de la pensée. Il propose d'étudier l'exploitation consciente et systématique de la présence de l'image dans les livres de Quignard qui suppose déjà un parti pris discutable :

C'est parce que le rapport au langage est constitutif de la littérature, comme le rapport à l'image l'est des arts visuels, qu'interrogeant le second il importe de ne pas oublier le premier et de se tourner vers la littérature. La littérature n'est pas seulement œuvre de langage, elle est aussi œuvre de pensée ; et elle ne l'est pas de surcroît, mais conjointement : pensée en langue. Le fait est que les écrivains vers lesquels nous nous tournons lorsque nous cherchons à penser l'image ont un autre rapport au savoir que celui qu'introduisent les sciences humaines et sociales. C'est admettre qu'ils en ont un. Dans les deux cas, le rapport est d'ordre conjectural : il est de l'ordre de l'hypothèse, il en appelle à des inférences de type abductif, c'est-à-dire à des cheminements argumentatifs qui n'auront jamais le caractère de certitude attaché aux lois de la physique. Cela étant, le rapport de l'écriture littéraire au savoir ne peut être confondu avec celui des sciences humaines et sociales, car il ne passe ni par les mêmes protocoles ni par les mêmes codes, mais il en utilise, voire en invente d'autres, que l'on a pris l'habitude de verser paresseusement au compte du « beau », du « génie », de l'« intuition », de l'« imagination », etc.⁹⁴¹

Par ailleurs, Michel Deguy précise que l'érudition quignardienne est avant tout une affaire de détour :

L'érudition quignardienne, active, insidieuse ou éclatante, j'allais dire généralisée, optique incessante permettant de voir, plutôt que besicles chaussées sporadiquement dans la seule bibliothèque, n'opère pas à coups de sonde locaux espacés ; elle est l'élément de la mémoire comme milieu de représentation, elle didascalie de la mémoire pour cet acteur de son temps qu'est un auteur. C'est elle qui replonge et retrempe le présent dans le temps. Elle théorise l'histoire. Elle homogénéise l'autobiographie, le savoir, la pensée. C'est elle qui relate ; elle est narrativité. L'érudition est ici art de raconter une histoire. Elle historienne et il s'agit de narrer ce qui s'est passé.⁹⁴²

« Je lis dans le silence. Et écrire, c'est continuer de lire dans le silence »⁹⁴³, écrit Pascal Quignard pour mettre en avant le silence de la lecture habité par un dire, par ce qui manque et qui resurgit. C'est à peu près ce même silence qui déstabilise les rapports entre le dire et l'omission expressive, le lecteur et la figure auctoriale. Ce silence qui anime à l'écriture est clairement marqué par le sceau de la subjectivité puisqu'il se veut, outre qu'un ornement, une invitation à chercher l'indicible afin de faire entrer le lecteur en contact avec le Jadis qui erre

⁹⁴⁰ Nathalie Dupont et Éric Trudel (dir.), *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX^e et XXI^e siècles*, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 3.

⁹⁴¹ Bernard Vouilloux, *Image et médium, Sur une hypothèse de Pascal Quignard*, *op. cit.*, pp. 36-37.

⁹⁴² Michel Deguy, « L'écriture sidérante », dans Adriano Marchetti (dir.), *Pascal Quignard. La mise au silence*, *op. cit.*, p. 53.

⁹⁴³ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI*, *op. cit.*, p. 112.

sans fin. Lire entre les deux pôles du temps est une manière de jouer avec l'infigurable, avec la sensation de revenir, de quête de la source. N'est-ce pas lire pour mieux franchir le double miroir du déjà vu, du déjà connu, du déjà lu ? L'écrivain, confronté à cette impression de reconnaissance, oscille entre la « pensée-vision » et la lucidité critique. Il faudrait envisager, pour mettre en lumière cette thèse que défendait cet auteur, la voie extrême, oblique, surprenante, captivante qui fait résonner l'écho d'une voix auctoriale habitée par la non-affiliation, l'oubli de soi et la quête du repos et de l'asocialité qui naît dans la lecture :

Ceux qui aiment ardemment les livres constituent, sans qu'ils le sachent, la seule société secrète exceptionnellement individualisée. La curiosité de tout et une dissociation sans âge les rassemblent sans qu'ils se rencontrent jamais. Leur choix ne correspondent pas à ceux des éditeurs, c'est-à-dire du marché. Ni à ceux des professeurs, c'est-à-dire du code. Ni à ceux des historiens, c'est-à-dire du pouvoir. Il ne respectent pas le goût des autres. Ils vont se loger plutôt dans les interstices et les replis, la solitude, les oublis, les confins du temps, les mœurs passionnées, les zones d'ombre, les bois des cerfs, les coupe-papier en ivoire.⁹⁴⁴

Sans la matière de la voix, la lecture permet de s'introduire dans un monde aussi imprévisible que paradisiaque qui ne résulte pas du temps et du monde. Ce monde immatériel qui fait écran dans la lecture et dans la vie secrète des écrivains ne cesse de tisser des liens avec une méditation imaginaire procédant de façon indirecte de l'univers fabulateur, mythique, de « l'échange en continu des silences du Jadis⁹⁴⁵ ». Ce qui recommence dans l'exercice de lecture, ce qui se répète de livre en livre concerne la connivence. L'échange d'une portée imaginaire, d'un silence, d'une situation d'origine dans ce que Quignard appelait « le corps-à-corps des forces antagonistes⁹⁴⁶ » peut rendre vivifiante la proximité de l'abîme, de la force du Jadis. Ce plaisir de partage et de communication entre l'auteur et le lecteur établit une même quête du royaume d'un enfant, d'un temps qu'on ignore, autre, d'un « rêve à l'origine » qui se poursuit dans une vie à demi vive, silencieuse, à la limite de l'immobilité :

Le maintenant est le fantasme social par excellence mais le maintenant ne maintient rien. C'est une coprésence du jadis (le perdu sans âge) et du menaçant instable extrême. Un conflit binaire déclenche le temps sans cesse. C'est un puzzle sans images et sans fin mais dont les morceaux sont vivants. Jeu sans vieillesse. Tous les morceaux sont mobiles. Tous agissants. Tous inusables.⁹⁴⁷

Cherchant à cerner l'« originarité » du Jadis, Pascal Quignard le situe dans le champ notionnel du « perdu sans âge », de l'informe, du « sans images et sans fin ». Mais comment *lire le*

⁹⁴⁴ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 221.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 271.

⁹⁴⁶ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 81.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 82.

temps pour mieux saisir l'absence de linéarité et de stabilité qui caractérise le Jadis ? « Aussi le jadis se tint-il sur le fond du ciel en deçà du passé »⁹⁴⁸. Quignard a choisi le détour par les fondements de la connaissance de la nature et l'observation des phénomènes célestes chez Lucrèce pour nous faire pénétrer dans un monde de la porosité des frontières entre Jadis et passé, entre terre et ciel, entre dieux et mortels, entre invisible et visible :

Il se trouva que l'abbé de Marolles acheva son *Lucrèce* le dernier jour d'octobre 1650. Il a écrit ce jour-là en préface à sa traduction : Mais personne au jour d'huy ne daigne élever ses yeux vers le ciel que l'on se lasse de regarder par la facilité que l'on a de le voir. Il n'y a pas de ciel où *le temps est perdu*. Pour lire *le temps* il est nécessaire de regarder le ciel. Le temps est le ciel. Quand nous levons la tête vers la voûte céleste après que le soleil s'est effacé à la limite de la terre nous contemplons le *sombre visage du passé*.⁹⁴⁹

« Contempler le *sombre visage du passé* », c'est méditer l'alternance de force et de faiblesse, de vie et de mort, du perdu et du retrouvé au fond du temps. Pour Quignard, « l'alternance est le fond du temps »⁹⁵⁰. « Lire le temps » par le biais du ciel possède à l'extrême limite la forme de la transe, de l'élan, de la tension, du voyage d'un temps à l'autre, mais aussi de l'inachèvement, de l'infini, de l'abîme. Celui qui « lit le ciel » ou « dans le ciel » (comme forme de pronostication) s'engage dans une aventure sans-expérience, sans langage. Il se laisse au « jeu extrême » de rêve et du hasard qui associe à chaque partie du corps un empressement, un saut. Qui lit à « ciel ouvert » s'ouvre à un élan originaire où le temps s'affranchit les règles, les interdits, les lettres de son nom, de ses rêves. Il détourne les circuits, les mouvements incontournables et les traces pour couper court à la vie du groupe, se préserver de soi et s'abriter du monde. Non-monde, « Dilapidation. Ruine dont le lecteur n'est pas avare »⁹⁵¹, écrivait Quignard. En fait, que dit le ciel à qui cherche à lire le temps ? Ou plus exactement, que cherche dans le ciel celui qui s'attache à la structure étrange du temps ? Celui qui scrute le ciel prétend exalter sa vie secrète, nostalgique, rétrospective du temps humain, ritualisé. Ce que le corps du lecteur cherche à accéder, dans l'absence du monde, dans l'écart qu'invente l'écriture, est le manque intériorisé qui l'ouvre sans mesure sur une angoisse interminable :

La terre, le monde, le corps, le cerveau – c'est-à-dire le jadis, le passé, l'actuel, l'irréel – n'interrompent jamais un unique échange passionné entre temps excité et temps réfractaire, entre manducation et satiété, entre volupté et dégoût, entre récompense et punition, entre désir et frustration,

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 202.

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 86.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 85.

⁹⁵¹ Pascal Quignard, *Le lecteur, op. cit.*, p. 99.

entre marée montante et marée descendante, entre printemps et automne. [...] Ou songe ou nuit, tel est *l'espace* du corps, réel jamais réel dans le réel jusqu'à l'instant de la mort.⁹⁵²

Cette volonté de comprendre un monde en défaut, un lieu étrange qui est le livre est déjà dans le désir fou de « songer en lisant ». Sans feinte, lire est l'accès à l'autre monde, à la mort, à une voix qui ne résulte pas du monde. C'est précisément « la configuration de l'infigurable », de quelque chose hors de ce monde mais qui surgit soudain est « le plaisir de penser avec les morts⁹⁵³ ». Elle est aussi une manière de se brancher à une espèce d'avant-monde, d'avant-humanité, aux éclats d'une voix multiples articulées, doublement éclatée, marginale, vouée au silence, à la vie morte du livre. Elle débouche sur les vestiges des sens où l'in-fini se réinvente, le re-naissant re-vient. Nous constatons ainsi que l'attrait irrésistible du Jadis pur est déjà l'accès à l'instant vide toujours recommencé, renouvelé, au moment extatique qui naît de la lecture. Entre toutes les manifestations du l'envol, en se retirant dans la « société secrète » des livres, l'auteur préfère goûter à l'infini d'une espèce d'extase asociale, aoristique que possède l'effet majeur du jaillissement du Jadis :

Lire fait configurer l'infigurable, réorganise l'expérience de celui qui lit dans une communauté étrange par-delà le temps ; c'est l'impression du déjà vu oublié qui revient, du déjà pensé qui n'avait pu se dire à soi-même, de langue qui détend son pouvoir comme ferait un ressort dont on a libéré le cran. Du mot qui touche. Du mot qui fait entrer en contact. Du mot extatique.⁹⁵⁴

Lire est un instant de vertige spatial où la frontière entre le corps du lecteur et le corps du texte, entre la vie et la mort s'abolit. En ce sens, « lire exhume le mort de la mort (déterre *alter* de Alter). Aimer fait aller ensemble ceux dont les organes sont séparés »⁹⁵⁵. C'est ainsi que l'amour et la lecture sont rassemblés sous le signe d'une « *entente* qui n'habite pas la sphère d'un partage préalable⁹⁵⁶ ». Lire et aimer sont deux expériences qui métamorphosent chaque élément du corps au point de l'attirer dans un « silence de mort ». Elles manifestent l'expérience de la reconnaissance dans l'existence réelle « comme ce qui reste par rapport à la mort⁹⁵⁷ ». Pour Tiphaine Samoyault :

⁹⁵² *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 84.

⁹⁵³ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 429.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 431.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 430.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 309.

⁹⁵⁷ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 128.

Être renversé, c'est faire l'expérience du retour à l'origine en rencontrant la mort et en en revenant. C'est ainsi que l'on peut renaître et tirer de cette renaissance un savoir du passé qu'on ne possédait pas avant.⁹⁵⁸

Grâce à sa conception océanique du temps, le projet d'une « écriture sidérante », « anti-historienne » échappe ainsi à tout passé qui a été un jour présent. Mais contrairement à ce que Tiphaine Samoyault met au jour, chez Pascal Quignard « il n'y a pas de retour à l'ancien temps. Le temps est ce qui arrive. Il n'y a aucune « ante-chronie » qui fonde⁹⁵⁹ ». C'est le Jadis pur qui revient en boucle pour faire resurgir l'autre imprévisible dans la liberté, la solitude et le second royaume de la lecture. À travers cette image métaphorique du temps venant, de l'originaire qui ne connaît pas le temps mais qui jaillit en nous, Pascal Quignard s'attache à transformer la « lumière sourde » du « pré-être » en un « état de demi-rêve »⁹⁶⁰ qui a son séjour dans la pensée de celui qui médite, qui lit. Cette « luminescence dérivée », ce temps comme rien où la lecture nous jette forment la même poussée du « royaume qui est derrière l'invisible⁹⁶¹ ». L'auteur s'efforce donc de méditer le caractère originaire de l'inutilité et de la solitude qui envahit la pensée du lecteur. Sa réflexion sur « une modalité temporelle qui ne dure pas et qui pourtant est beaucoup plus vaste et substantielle que l'instant » se déploie dans *Les désarçonnés*. Un air de Jadis pur qui nous oblige nous aussi à faire tomber dans une double évidence contradictoire, qui saute aux yeux des lecteurs de Quignard, de l'originaire perdu et du « temps comme premier, le *Primum Tempus*, le temps comme première fois, le temps comme dernière fois⁹⁶² » qui persiste au fond de l'être. C'est ainsi qu'il cherche à chaque fois à évoquer « la poussée, le geste instinctuel⁹⁶³ », le débordement du Jadis qui vient de derrière monde :

Je veux souligner un troisième point. Dans l'expérience humaine fondamentale que, de tome en tome, de paroi à paroi, de fragment en fragment, de livre en livre, de scène en scène, d'image en image, je cherche à décrire puisqu'elle productrice de l'humanité, il n'y a jamais de présent. De de manières. 1. « Je voudrais que cela durât » ne ressortit pas à la modalité temporelle de l'indicatif présent. Plus encore : « Je voudrais que cela durât », cela dé-finit le non-in-fini du non présent du présent. C'est *to ti ên einai*. C'est ce « passé se mouvant encore à l'état de passé » dans l'actualité de l'acte.⁹⁶⁴

⁹⁵⁸ Tiphaine Samoyault, « "Il faut se souvenir que les dinosaures n'apparurent qu'en 1841", Pascal Quignard et l'histoire », *op. cit.*,

⁹⁵⁹ *Les Paradisiaques, Dernier royaume IV, op. cit.*, p. 105.

⁹⁶⁰ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, pp. 100-101.

⁹⁶¹ *Les Ombres errantes, Dernier royaume I, op. cit.*, p. 129.

⁹⁶² *Ibid.*, p. 178.

⁹⁶³ *Ibid.*

⁹⁶⁴ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, pp. 138-139.

Le « non-fini du non présent du présent », le non-programme, le non-temps se retrouvent dans le dénuement du monde. Être « deux fois seul », submergé par « une joie d'initié, de héros de conte », c'est faire de la lecture la page ouverte de son être, le jet aoristique jamais atteint. Aoristique car toujours plus originaire et plus éclatant que soi qui en dérive :

Ceux qui aiment ardemment les livres constituent, sans qu'ils le sachent, la seule société secrète exceptionnellement individualisée. La curiosité de tout et une dissociation sans âge les rassemblent sans qu'ils se rencontrent jamais. Leurs choix ne correspondent pas à ceux des éditeurs, c'est-à-dire du marché. Ni à ceux des historiens, c'est-à-dire du pouvoir. Ils ne respectent pas le goût des autres. Ils vont se loger plutôt dans les interstices et les replis, la solitude, les oublis, les confins du temps, les mœurs passionnées, les zones d'ombre, les bois des cerfs, les coupe-papier en ivoire.⁹⁶⁵

Il faut que le lecteur « totalement multiple, paragrammatique⁹⁶⁶ » dise oui à cette étrange dépression absolue au fond de l'abîme, à cette reconnaissance de l'inconnu qui persiste dans l'imagination hypertrophiée de Quignard. Ce suspens de la théorie, face à lecture du créateur, n'est pas autre chose de la « métalecture » et de la singulière pratique de l'écriture. Écrire sur la lecture, autour de la lecture, à partir de citations, de lieux « littéraires » visités, revisités est une manière de rejeter les contraintes de temps et d'espaces pour intensifier la puissance de sa méditation silencieuse du premier monde qui se rapproche du Jadis. Dans ses réflexions sur ce que signifie lire un texte littéraire, et sur la conjonction de l'amour et de la mort, de l'écriture et de la lecture, Quignard tient constamment lisible le trait d'union qui relie le « plaisir du texte » à tous les émois du corps :

Quand on ouvrait un livre, soudain, sans la matière de la voix, par la seule taciturnité de l'écrit, un monde intense se dressait, d'un bond, à partir de lui, à partir du silence, à côté de son silence, dans l'âme. Par-delà la mort, il y avait quelque chose de semblable, où l'anxiété de la mort peut-être intervenait. Je veux dire par là que la mort définissait peut-être ce caractère sans obstacle, ce caractère transitif de l'amour qui trouve son plus étrange visage dans la lecture. Suivant lequel les âmes se fondent, les corps se confondent, comme l'ours déchirant le ventre du phoque et portant ses chairs ruisselantes et fumantes dans sa bouche, les avalant aussitôt, les chairs se fondant à lui. L'ours devenait le fantôme du phoque. Aimer : lire à livre ouvert.⁹⁶⁷

Nous voyons que le rapport qui unit l'amour et la lecture donne lieu à l'emploi de l'image métaphorique de « l'œuvre ouverte » pour reprendre l'expression d'Umberto Eco⁹⁶⁸. Œuvre ouverte, mais aussi déboîtée, fragmentée, marquée par une tendance à l'imprévisibilité, au hasard, à la perte d'identité ayant une fonction transesthétique dans la mesure où elle déborde les genres canoniques. La décontextualisation des faits historiques et culturels et l'émergence

⁹⁶⁵ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 221.

⁹⁶⁶ *Le lecteur*, textes choisis et présentés par Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 63.

⁹⁶⁷ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 224.

⁹⁶⁸ Umberto Eco, traduit par Chantal Roux de Bézieux, *L'œuvre ouverte*, Seuil, « Points », 2015.

des ombres des anciens, des confins du temps et des mœurs passionnées donne la liberté d'invention d'un *espace* littéraire qui se dé-marque par le dépassement et l'infini. Entre la représentation du lecteur prenant dans ses mains un livre ouvert et la représentation métaphorique de l'amour comme ouverture sur le monde et renversement dans une anxiété onirique, dans une mise à mort qui trouve sa source dans les relations de contact des corps. C'est ainsi que la mort est l'expression détournée qui désigne la même représentation métaphorique de l'inversion. La métaphore du livre ouvert offre une combinaison entre l'ordre de la prédation qui s'inverse tout à coup (dans l'image de l'ours « déchirant le ventre du phoque ») et le caractère transitif de l'amour et l'état de qui-vive animal qui hante la pensée du lecteur. Cette projection dans la mort ou dans le vide qui nous concerne plus que tout est une espèce de rêvée renversante qui présente aussi bien le renversement de l'ordre antérieur mais aussi le retour « sans obstacle », transcendant d'un « passé qui n'a jamais été présent⁹⁶⁹ ». Il faut reconnaître le sens de l'inconnu « où l'anxiété de la mort peut-être intervenait » et rêver notre retour à l'expérience de l'ombre, de la vie cachée. C'est ainsi que l'écrivain joue sur la multiplicité des sens pour dire le secret de la lecture :

Lire désidère l'âme. Décollectivise la langue nationale déposée à l'intérieur de soi ainsi que l'effet d'écho qui s'y murmure et qui y surveille sous forme de conscience. Lire espace la pensée.⁹⁷⁰

Il semble que la lecture augmente l'imprévisible et l'oubli de soi. Se mettre à lire est une activité bouleversante liant « l'intérieur de soi », le secret au silence, au chant perdu que signale la lettre. Pour lire, en effet, il faut « se perdre » dans la langue intérieure, « le forum intérieur – qui s'étend encore un peu dans le for intérieur – se soustrayait au forum⁹⁷¹ ». Grâce à cette forme d'effacement des contours entre réel et imaginaire, d'explosion des arts et d'interférences des cultures, d'icônes, de jeux de mots et d'ellipses inédites, Pascal Quignard unifie la pluralité du tout. Quelque chose d'ouvert à l'ombre originaire qui se trouve dans chaque page écrite, au Jadis où erre la lecture. Ce pourquoi *Dernier royaume* s'ouvre sur la ligne fictive des lettres, l'anéantissement de l'identité, le Perdu, le temps du repli et de l'évasion de la zone linguistique, filiale et sociale :

Le lecteur est sans époque, sans âge, sans temps. Lire n'est pas rêver mais lire est *comme rêver* en ceci qu'il perd le temps. Toute vraie œuvre ignore le temps dans le temps. Comme le rêve elle ignore

⁹⁶⁹ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 198.

⁹⁷⁰ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 218.

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 218.

la dissidence de la temporalité : elle est sans passé et elle est sans avenir. Tout ce qui est passionnant se caractérise par l'absence d'avenir, par la distraction complète à l'endroit du temps.⁹⁷²

La « vraie œuvre » cède à une force sans mesure qui porte en avant le lecteur dans « le sans passé, l'absence d'avenir ». La question que pose Quignard est celle de l'absence : pourquoi le lecteur cherche à se confier à l'absence et s'attache à transformer l'instant de la lecture à une hallucination extatique du retournement réflexe en amant du passé, du temps ? L'absence du monde provoquée par la lecture du livre peut être un détour pour accéder à une forme d'oraison de solitude et d'inutilité. L'écriture sur l'absence et l'oubli de soi qui caractérise l'expérience de la lecture traduit le lancement du corps-lecteur dans l'incompréhensible, dans le jeu de solitude et de l'absence du monde. De fait, l'écrivain revient sur la confrontation au risque de la mort psychique qui est en quelque sorte la représentation métaphorique de la création. Cette sensation de non-vie, de perte –qui devient à son tour la représentation du penseur ou du lecteur – n'appartient plus tout à fait à la réalité des choses. C'est l'élan portant celui qui cherche un lieu déserté, clos à s'enfoncer dans la quête du sens, le désir du réel, du Jadis qu'il invente. Comme un écho sensible aux lettrés de la Rome ancienne, le passage suivant dessine les lieux et les objets de souvenir, les nuits de replis et de solitude et les zones de flou et de silence total, exclusif où le lecteur créateur, à la frontière de la mort, se replier encore, se taire encore :

Une nuit où je me retrouvais à l'hôpital en train de mourir la tête dans un oreiller rempli de sang, je redressai mon visage et mes épaules. J'adossai mon torse nu à l'oreiller. Plus tard je demandai à lire à M. et je me mis à lire. La lecture est l'oubli de soi. Lire en rejetant son sang malcommode mais lire en mourant est possible. Les lettrés de la Rome ancienne se faisaient un honneur de cette ultime scène en se suicidant. Lire est se brancher sur un autre monde, concentrant le cerveau, dans un monde bon pour soi, qui diverge, qu'on ignore, autre. C'était mon recoin. *In angulo. In angulo cum libro.*⁹⁷³

Méditant comme un ermite retiré du monde, Pascal Quignard cherche, de façon illusoire, dans le silence de la lecture un monde inconnu et externe. Seule la lecture rivalise avec cet étrange naufrage, « concentrant le cerveau », qui se mêle aux images de sang et d'immobilité physique totale qui font signe de la mort. Dans cette expérience d'inertie absolue où vivait l'écrivain, de désorientation de son corps rejetant le sang mais ne cessant d'être « vivant », le lecteur « comme un Ulysse naufragé » n'est qu'« un exilé, un errant qui avait à exhausser sa vie sous forme d'un voyage »⁹⁷⁴. C'est un voyageur partout, confiné à l'intérieur de soi jusqu'à

⁹⁷² *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, p. 125.

⁹⁷³ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 219.

⁹⁷⁴ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, pp. 118-119.

l'angoisse, l'effroi. Pascal Quignard nous fait remarquer que vivre dans le recoin et le noir avec un livre n'est plus une expérience d'enfermement, de souffrance et d'agonie mais plutôt une lueur de liberté qui hante la mort. Dans la sensation d'avoir frôlé la mort en continuant à lire, dans l'angle de la chambre d'hôpital suintant de partout la douleur et les cris, la lecture n'est comparable qu'à la plongée dans le gouffre de la mort. C'est dans la lecture que le langage s'absente, mais cette « seule façon de parler en se taisant » reste « dépaysement » car celui qui lit « en mourant » s'absente non seulement du groupe familial et social mais aussi cherche à rendre visible un lieu abyssal, un cadre inhabituel, « un monde bon pour soi, autre ». Ainsi, il met en exergue l'idée d'une relation intersémiotique entre le visible et le lisible qui se manifeste d'abord dans l'écriture et puis dans la lecture. La lecture d'un livre permet de découvrir une vision autre, faite de silence et d'un dire opaque et d'un monde absent, filtrée par l'expérience du retrait de soi et de l'autre. L'écrivain biaise ses propres voies pour regagner l'imprévisible et restituer l'image d'une satiabilité frontière entre intérieur et extérieur, entre vie et mort. Dès lors, lire suppose un « voir à travers », un seuil de liaison, mais aussi un renversement entre le dedans et le dehors, un intense plaisir qui franchit tout obstacle dans le noir dévorant. Ce point d'observation de l'extérieur (ce monde « qu'on ignore ») à travers l'intérieur du livre et la pratique intime de la lecture se glisse derrière une écriture imagée qui fige le temps mais « espace la pensée ». L'expérience de la lecture sera d'ailleurs une espèce de tournoiement, du mouvement extasié dans le temps qui rivalise avec l'urgence vitale de la lecture qui commence dans l'*infans*. Pour Quignard, chaque lecture doit précéder la voix, comme dans l'enfance. C'est ainsi que « les premiers cris d'enfant lisent déjà en les criant des traces plus anciennes et terribles que les plus anciennes écritures attestées⁹⁷⁵ ». Par cette perte sans objet propre à la naissance, par cette « lumière d'ailleurs », par cette voie prélinguistique, par des images involontaires du rêve le corps du lecteur se renverse, de mot en mot, de phrase en phrase, de page en page, de livre en livre, d'image en image dans la détresse originaire, dans le non-monde. Quittant la visibilité du monde et des choses le lecteur erre dans le silence de la nuit originaire, dans une forme d'ascèse solitaire. C'est un monde hors du commun qui se tient toujours à la frontière d'une espèce de seconde vue par laquelle le lecteur embrassait l'avant temps, le Jadis. Ce que Quignard nomme « fixité

⁹⁷⁵ Pascal Quignard, *Le lecteur*, *op. cit.*, p. 78.

seconde, fixité primaire⁹⁷⁶ » propre à la prédation partageait le même état « ek-statique », le même effroi et le même point d'élan qui abolit la distance entre Jadis et maintenant, représentation et réalité, dedans et dehors, sens obvie du texte et sens précaire, incomplet de la lecture. Il est légitime de penser que le lecteur du *Dernier royaume* ne cherche donc ni à distinguer ces deux fixités, ni à nommer ce point poignant en amont du temps, mais à en préserver la trajectoire pour faire advenir un sens originaire, vertigineux à la frontière de la vie et de la mort, du langage excitant et de la fascination par le « silence *éternel* de la mort » :

L'homme est un vivre terminable et un dire interminable. La langue naturelle consiste dans le sans terme de la temporalité irréversible et inachevante des mortels. La langue s'oppose au corps qui l'apprend comme à son pôle adverse. Il y a un lieu qui s'est distendu dans l'homme jusqu'à l'abîme. Il y a une tension dont les deux termes se sont opposés dans l'homme seul entre horizon et aoriste, entre Thanatos et Logos. Le livre est un mort qui parle.⁹⁷⁷

L'auteur recourt à la métaphore qui se trouve à l'origine de la personnification, notamment par le biais d'une quête pour définir le temps du « dire interminable », qui efface tous les autres temps. La collision entre le comparé inanimé « le livre » et le comparant animé « le mort qui parle », mais aussi entre les deux champs sémantiques différents « la mort et le langage » traduit force et la cohérence du rapprochement sémantique opéré. La métaphore débouche d'ailleurs sur l'oxymore qui introduit une sorte de combinaison de deux mots antithétiques pour dire que le livre ne meurt jamais et que la littérature est éternelle. C'est ainsi que l'oxymore peut aussi rappeler l'opposition entre l'étroitesse du monde vécu « un vivre terminable » et la grandeur de celui offert par la lecture et la force des mots « un dire interminable ». L'auteur sert de cette figure du lexique pour baigner l'expérience de la lecture dans une atmosphère onirique, dans un silencieux tintement sonore, continu de la langue invisible :

Quant à la fascination, l'oreille a la musique. L'œil a la peinture. La mort a le passé. L'amour a le corps nu de l'autre. La littérature la langue individuelle réduite au silence.⁹⁷⁸

Dans *Dernier royaume*, lire et se taire se ressemblent. « Qui lit se tait. Le lecteur mange avec les yeux. Le lecteur maché avec les oreilles »⁹⁷⁹, a noté Quignard. Toutefois, celui qui lit ne se tait pas mais il participe activement à la construction du texte, qu'il relance par ses questions continuelles et oratoires. La réception même du texte engage le lecteur dans un silence

⁹⁷⁶ Pascal Quignard, *L'Origine de la danse*, op. cit., pp. 98-99.

⁹⁷⁷ *Sur le jadis*, *Dernier royaume II*, op. cit., p. 165-166.

⁹⁷⁸ *Vie secrète*, *Dernier royaume VIII*, op. cit., p. 255.

⁹⁷⁹ Pascal Quignard, *Le lecteur*, op. cit., p. 184.

temporaire, physique conditionné par le moment de lire, dans une voie sans issue, dans une temporalité sans-horizon. Celui qui lit quitte peu à peu le corps vivant pour s'abîmer enfin dans la vie morte de son livre, dans la part asociale qui ne pouvait désirer que l'absence et le silence lié à la chambre d'écho du langage :

Lire déserte immédiatement le monde dès l'instant où le volume est ouvert et que le sens qu'on y trouve ou qu'on espère y obtenir passionne cette perpétuelle recherche qu'est une âme. Le lecteur est un sorcier sur son petit tapis volant de deux pages qui passe les mers, franchit les plus grandes distances, saute les millénaires.⁹⁸⁰

La volonté du silence est une voie mystique qui rejoint « le silence sublime de la littérature⁹⁸¹ ».

b. Lire l'infigurable

L'infigurable se présente, dans *Dernier royaume*, en tant que phénomène langagier exprimant la vision impossible de la scène qui a précédé la naissance, l'expérience de partager en désobéissant à l'ouïe, mais aussi l'invention d'un processus de création pour faire vraisemblable, produire une œuvre en référence. Mais pourquoi écrire en détournant ou en citant des petits traités sur la psychanalyse, sur l'oralité silencieuse... Or, inventer des faits, des rencontres, des pensées sans tyrannie, libres n'est qu'une manière de demander à lire au-delà de ce qui échappe aux mots, de l'origine sociale, des blessures d'enfance pour plonger dans un autre corps, dans le désir de faire naître « une peau autre ». C'est un point de tangence entre la mémoire du passé et l'imagination du futur où les rapports de forces entre le réel et le vraisemblable ou l'autofiction prenaient le pas sur l'influence directe de l'appétit de dire. Mais comment dire ou lire en acceptant le non-sens, le chaos, le vide au moment où « l'emprise, la dépendance originaires, le passé nous captivent⁹⁸² » ? Lire l'infigurable peut-être étrange ou même contradictoire, mais il faut accepter de s'élancer dans la part obscure, irréversible des choses. La lecture et plus précisément la fiction replonge dans une attente qui ne cherche pas à aboutir, une quête inlassable des pensées qui tremblent. Comme le signale a priori le titre de ce sous-chapitre, la recherche que nous proposons d'engager s'articule autour du rapport complexe entre le Jadis comme source jaillissante qui ne rencontre jamais le passé et l'infigurable, jamais visible qui fait resurgir le chant perdu, l'image involontaire des rêves.

⁹⁸⁰ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, p. 15.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 122.

⁹⁸² *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 131.

Reconstituer le Jadis en tentant de fusionner lecture et infigurable, réalité et image fait de cette source qui s'écoule et qui trouve sa place dans quelque chose d'ombres et d'invisible le point de référence de la recherche sans objet du temps premier. Avant de réinventer le Jadis à l'état pur, ne devrions-nous pas comprendre comment donner forme à ses ombres errantes, ses mystères et jaillissement qui n'ont pas de fin ? Ce trait originaire du Jadis, comme « partir inachevable⁹⁸³ », qui diverge du passé est lié à une espèce de connexion à un passé plus ancien permettant de retrouver la laisse du temps. Un lien fort qui « se situe entre le jadis et la mort⁹⁸⁴ » qui apporte avec elle l'invisible. Avec des tournures chargées de feintes, de réécriture, de ratures, de blancs de sous-entendu et d'allusions, Pascal Quignard nous plonge dans une mécanique d'errance qui permet d'être tout entier à la sensation de revenir, à l'imperceptible, à la lettre non écrite, impensable. Et pourtant, il n'a cessé de discerner les traces du Jadis par le recours à une structure répétitive des mots qui se mêle aux mots savants, aux lectures et aux rêves. Tout ce qui sert à désobéir aux sillages du passé, à expulser et à interrompre ses vestiges est devenu l'expérience actuelle d'un pur partir du Jadis. Tout cela, pour dire, que le lecteur quignardien se livre à un périlleux exercice de séduction où il faut être soi-même, maître de ce qui se passe autour de lui, de jouer avec la répétition, avec la vie impulsive, sans repli identitaire, sans alinéation. En ce sens, la quête sans cesse, sans dessein d'une joie permanente, erratique, d'une détente libératrice et la mouvance d'une écriture mise au service de l'ascèse intérieure met en évidence les « symptômes moraux », mais aussi « littéraires » de la société occidentale, moderne :

L'anachorèse dans l'espace social comme laisser du blanc entre les fragments dans le livre. Laisser du secret entre les séquences. Ne pas terminer les phrases, les pensées, les liaisons, les amours. Surtout ne pas terminer les peurs. La vie ne termine rien par la mort. L'anachorèse n'a pas à être conçue comme retraite de la meute, comme congé de la vie ou de la peur, mais repli stratégique, joie farouche, rupture critique, expérience libre. Il faut pratiquer une véritable austérité face au plaisir. Cesser d'être fonctionnaire de quelque fonctionnement que ce soit.⁹⁸⁵

Cette image d'une recherche intellectuelle, spéculative qui s'affranchit à la pression du groupe, d'un amour naturel pour la solitude permet de mettre en question les thèses du progrès basées sur « l'allergie de la dépendance, le discrédit de l'intériorité, l'élimination du jadis⁹⁸⁶ ».

⁹⁸³ Pascal Quignard, « L'image et le Jadis », *op. cit.*, p. 18.

⁹⁸⁴ *Les Ombres errantes, Dernier royaume I, op. cit.*, p. 177.

⁹⁸⁵ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 205.

⁹⁸⁶ *Les Ombres errantes, Dernier royaume I, op. cit.*, p. 129.

Ce désir de solitude absolue et de liberté est liée à une quête de l'impossible. La pensée solitaire de Quignard ne cesse de mettre en avant un retournement au temps pur, au référent :

Le référent c'est la source, le jaillir, le Jadis, le nouveau-né aïeul, l'Avant-moi pur. C'est ce qui n'est jamais présent dans le présent, jamais visible, jamais souvenu, jamais partie prenante du temps humain. En ce sens il ne faut même pas dire que le non-présent en est le régime. Il faut dire exactement : L'inconcomitance est le régime. La *non-contemporanéité* est le régime des hommes pour la même raison que le point de référence des modalités verbales des langues humaines est le Jadis. Et c'est pourquoi toute civilisation se distingue d'une société en ritualisant une langue antérieure ou sacrifiée ou morte qu'elle vénère. Toujours il *était* « une » fois règne sur chaque mythe et l'érige. De là l'ultime aporie qui fait le propre du Jadis. Comment le Jadis peut-il prendre pied dans le réel ? Il n'y arrive pas. Et c'est même ce trait – ce *Il n'y arrive pas* – qui définit la mort.⁹⁸⁷

C'est dans la sensibilité de Quignard pour le Jadis comme « sortir de l'être⁹⁸⁸ » que les images et les voyages dans le « vide prénatal » nous renvoient à une relation interhumaine littérairement construite. De cette quête solitaire « d'une autre vie [...], d'une autre intrigue » naît « le Jadis [qui] donne le temps à l'homme en ne lui procurant pas la perception de l'origine⁹⁸⁹ ». Le personnage quignardien est voué « à l'image involontaire, première forme de la *littera*, qui précède les langues naturelles⁹⁹⁰ ». C'est seulement par un détour, par un *biais* (la maladie d'Alzheimer), en parcourant un autre trajet possible que Quignard s'écarte du « temps des hommes » pour se rendre à l'« assourcement originaire⁹⁹¹ », au temps qui dépossède :

Le temps des hommes peut sans nul doute s'analyser comme une construction de durées emboîtées délicates à apprendre, faciles à effriter, promptes à s'anéantir : repérage des successions, échafaudage des changements, collection des durées, des limites, des souvenirs, des oublis, des visages, des morts. Je veux *cependant* étudier ce *petit reste* : l'épanouissement d'une relation qui dure dans la représentation que les hommes se font du perdu. Le vide d'avant la naissance. Le trou noir d'avant le soleil. C'est l'irruption de l'imprévisible propre à la perte dans le monde d'objets des hommes qui déploie son temps propre. C'est le temps de deuil si durable, si endurant, si inachevable, si aoristique, qui fait l'espace de l'art. Franz Kafka a écrit à Oskar Pollak en 1904 : Nous avons besoin de livres qui agissent sur nous comme la mort de quelqu'un qui nous est plus cher que nous-même.⁹⁹²

Un autre détour consiste à revenir sur la lettre de Kafka à Oskar Pollak pour exprimer le besoin de la lecture « des livres qui [nous] mordent et [nous] piquent⁹⁹³ » : « Nous avons besoin de narrations parce que chaque naissant fut un héros complètement perdu »⁹⁹⁴. C'est ce « vide

⁹⁸⁷ Pascal Quignard, « L'image et le Jadis », *op. cit.*, p. 18.

⁹⁸⁸ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 150.

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 255.

⁹⁹⁰ *Ibid.*

⁹⁹¹ *Ibid.*

⁹⁹² *La barque silencieuse, Dernier royaume VI, op. cit.*, p. 165-166.

⁹⁹³ Franz Kafka, *Lettre à Oskar Pollak (janvier 1904)*, Éd. Hache, janvier 1996, disponible en ligne : <http://editions-hache.com/kafka/kafka1.html>

⁹⁹⁴ *La barque silencieuse, Dernier royaume VI, op. cit.*, p. 166.

d'avant la naissance », cette « scène absolument vide, absolument en amont, sans rétrogradation possible sinon mortelle⁹⁹⁵ » qui invente l'image toujours neuve du Jadis, qui laisse la place à « l'absence de liaison, aux fulgurations contradictoires, à l'absence de système⁹⁹⁶ ». C'est là que se révèle le désir de Quignard de se libérer de « la première vie oubliée dans la respiration, [...] première vie omise dans le langage [...] du temps acquis dans la langue acquise⁹⁹⁷ ». Si donc Quignard interroge « l'irruption de l'imprévisible » dans ses rapports avec le « non-sens », avec le sentiment de l'impasse de Kafka, il ne cherche ni à faire apparaître des êtres éloignés, ou disparus, ni à lever l'énigme du silence qui traverse toute pensée en image, mais plutôt à créer un espace de *savoir* et d'érudition travaillé par l'imaginaire littéraire :

Quand je regarde dans mon cœur, j'y contemple une saison que je ne comprends pas. C'est une série d'états disparates où mon passé est peu intéressé. Cette indifférence à moi-même au centre de moi-même, après avoir angoissé, détruit l'angoisse et communique une hâte.⁹⁹⁸

Ainsi le détour par l'épistolaire « comme accès à soi-même par le dialogue avec autrui⁹⁹⁹ » dans le cas de Kafka est une manière de « faire l'expérience » de la détresse originaire, solitaire. Florence Bancaud souligne, en se référant à Vincent Kaufmann¹⁰⁰⁰, le rapport spécifique de Kafka à ce que Roth Amossy appelle « l'ethos préalable¹⁰⁰¹ » :

Il semble donc que, loin de rapprocher les amants, la lettre « éloigne de tout lieu », « vide l'espace de tout ce qui le rendrait partageable » ; tout se passe en effet pour Kafka « comme si le passage à la fiction exigeait un geste extrêmement cruel à la fois de convocation et de révocation d'un autre, comme s'il fallait un autre à perdre, à mettre à distance pour que dans l'espace ainsi créé apparaisse la fiction. » Comme Rilke, Flaubert ou Proust, Kafka écrit « pour faire le vide, pour faire émerger un espace singulier », un « non-lieu » où puisse œuvrer l'écrivain et naître la fiction.¹⁰⁰²

Obéissant à l'énergie motrice de quelque « chose » dans la lecture qui ignore encore ce qu'elle cherche mais se transmet dans la page écrite, Quignard affirme ceci :

J'aime les livres. J'aime leur monde. J'aime être dans la nuée que chacun d'eux forme, qui s'élève, qui s'étire. J'aime à en poursuivre la lecture. J'éprouve de l'excitation à en retrouver le poids léger et

⁹⁹⁵ Sur le jadis, *Dernier royaume II*, op. cit., p. 255.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 178.

⁹⁹⁷ *La barque silencieuse*, *Dernier royaume VI*, op. cit., p. 98.

⁹⁹⁸ Sur le jadis, *Dernier royaume II*, op. cit., p. 157.

⁹⁹⁹ Florence Bancaud, « Franz Kafka « champion d'une épistolarité désenchantée » ? », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 71 | 2016, mis en ligne le 18 mai 2018, consulté le 19 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/698> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.698>

¹⁰⁰⁰ Vincent Kauffmann, *L'Équivoque épistolaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

¹⁰⁰¹ Ruth Amossy, « La lettre d'amour, du réel au fictionnel », in Jürgen Siess (dir.), *La lettre entre réel et fiction*, Paris, Sedes, 1998, pp. 75-77.

¹⁰⁰² Florence Bancaud, « Franz Kafka « champion d'une épistolarité désenchantée » ? », *Cahiers d'Études Germaniques*, op. cit.

le volume dans l'intérieur de la paume. J'aime vieillir dans leur silence, dans la longue phrase qui passe sous les yeux. C'est une rive bouleversante, à l'écart du monde, qui donne sur le monde, mais qui n'y intervient en aucune façon. C'est un chant solitaire que seul celui qui lit entend.¹⁰⁰³

Là-dessus, le narrateur-écrivain sort de son objectivité pour écrire à la première personne du singulier suivant un rythme itératif du verbe « aimer ». Il s'agit d'un amour à la fois direct et indirect, un amour qui passe par la force des lettres pour nous fait découvrir un silence bouleversant, une « solitude essentielle¹⁰⁰⁴ », primitive. Dans l'amour des livres, de leur monde, comme dans le véritable amour il y a toujours un corps contre corps, une âme contre âme. C'est le corps du lecteur devant les pages qui se prêtent à « l'eucharistie du silence sensoriel (c'est-à-dire l'échange en continu des silences du Jadis)¹⁰⁰⁵ », au « chant solitaire que seul celui qui lit entend ». Le texte quignardien nous fait entrer de façon détournée dans une énergie « lyrique » venant de l'en-deçà du temps humain qui persiste à l'état neuf. Cet élan persistant au niveau de l'esquisse¹⁰⁰⁶ légère de la figure du lecteur se déploie, de manière plus ou moins diffuse, dans ce que Chantal Lapeyre-Desmaison nomme « écriture revenante¹⁰⁰⁷ » chez Pascal Quignard. L'auteur fait sortir le lecteur des limites de l'œuvre pour mettre en place un langage indirect traduisant une perte totale d'identité, une sorte de dépouillement. Dans l'émission *Boomerang* animée par d'Augustin Trapenard, Pascal Quignard, nous a parlé de la solitude et l'envoûtement de la lecture :

Dans le visage d'un lecteur, je vois quelqu'un qui s'enferme quelque part, qui s'immobilise comme un homme ou une femme qui rêve et qui voyage. Nous sommes des voleurs : nous volons les mots que nous employons, nos langues, nos prénoms etc. Il y a une illégitimité totale en nous, puisque nous avons tout volé. Cet émiettement de l'identité crée une angoisse et, en même temps, c'est un formidable plaisir.¹⁰⁰⁸

Pour Quignard, un lecteur absorbé dans son livre, à l'écart du groupe est en quelque sorte un chaman qui essaie de voyager à travers l'esprit pour guérir, pour recueillir un médicament, un remède qui le sauve. C'est une forme « d'auto-initiation » aux mystères antiques, une sorte de catharsis, d'abréaction dans le sens psychanalytique du terme. L'existence de ce vide et de

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁰⁴ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*

¹⁰⁰⁵ *Vie secrète, Dernier royaume VIII*, *op. cit.*, p. 271.

¹⁰⁰⁶ Dans sa réflexion sur « la psychologie de l'art », André Malraux revient sur le principe de l'esquisse, du croquis, de l'ébauche pour démontrer que : « L'esquisse était en principe, un "état" de l'œuvre antérieure à son achèvement, à l'exécution de ses détails surtout », *Les Voix du silence*, Gallimard, coll. « Les cahiers de la Pléiade », 1951, p. 107.

¹⁰⁰⁷ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine, un essai sur Pascal Quignard*, Paris, Les Flohic éditeurs, 2001, pp. 89-104.

¹⁰⁰⁸ Augustin Trapenard, « Pascal Quignard en toutes lettres », disponible sur France Inter dans l'émission *Boomerang* : <https://www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-27-aout-2020>

cette angoisse au cœur de l'acte de lecture fait naître – comme le dit Georges Cesbron en tentant de résumer la thèse d'Iser – un « au-delà de l'œuvre [qui] est condition de l'œuvre, et sa permanence historique repose sur la pluralité immanente de ses réceptions futures¹⁰⁰⁹ ». Nous retrouvons ce même principe de « l'œuvre littéraire [qui] possède en elle une indétermination que seul le rapport au lecteur permet de lever ¹⁰¹⁰» dans la pensée de Quignard sur l'interaction infinie de l'œuvre écrite et de son lecteur :

Il y a un monde où l'ignorant n'est pas l'égal du savant, où l'oral n'a pas la même « voix » que l'écrit, ni le *vulgus* que l'*atomos*, ni le barbare que le civilisé. Il y a un autre monde. [...] C'est le monde des romans et celui des sonates, celui du plaisir des corps nus qui aiment la persienne à demi refermée ou celui du songe qui l'aime plus repoussée encore jusqu'à feindre l'obscurité nocturne ou qui l'invente. [...] C'est le monde de la solitude que requièrent la lecture des livres ou l'audition de la musique. Le monde du silence tiède et de la pénombre oisive où vague et se surexcite soudain la pensée.¹⁰¹¹

« Entre digressions érudites, envolées, poétiques et dépouillement »¹⁰¹², l'auteur du *Dernier royaume* rejoint en partie la pensée de Nathalie Sarraute qui tente de saisir ce lien sonore qui rapproche l'écriture de la lecture :

Parce que quand j'écris, j'écoute. J'écoute chaque mot toujours et quand je dis c'est pareil. Tout ce que je dis je l'entends, j'entends toujours les mots, je les entends toujours intérieurement, j'entends le rythme, j'entends les mots, d'ailleurs c'est comme ça quand je lis, je lis toujours en entendant le texte.¹⁰¹³

Pour Nathalie Sarraute, celui qui lit est confronté à une écriture de l'indécidable, au rapport paradoxal de l'écriture à l'indicible et au silence. Écrire c'est partager, en amont de tout dialogue, la voix interne aussi bien avec soi-même qu'avec l'autre. C'est engendrer un espace de lecture à voix haute où narrateur et lecteur ne font qu'une seule unité, un seul corps. Quant au rapport spécifique de Quignard à l'écriture, nous retrouvons les tentatives de distinguer « les signes de l'écriture et ceux de la langue¹⁰¹⁴ ». De cette distinction des systèmes sémiologique, que l'auteur emprunte à Benveniste, la mise au silence de la langue parlée au moment de l'écriture implique une perte de soi, une métamorphose. Ou plutôt il s'agit d'une expérience traumatisante qu'est le désarçonnement qui cherche malgré tout ses moyens d'expression :

¹⁰⁰⁹ Georges Cesbron, « comptes rendus », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 90^e Année, n° 6, Presses Universitaires de France, 1990, pp. 988-990. URL : <http://www.jstor.org/stable/40530296>

¹⁰¹⁰ *Ibid.*

¹⁰¹¹ *Les Ombres errantes, Dernier royaume I, op. cit.*, pp. 66-67.

¹⁰¹² Augustin Trapenard, « Pascal Quignard en toutes lettres », *op. cit.*

¹⁰¹³ Nathalie Sarraute, *Lecture*, Gallimard, coll. « À voix haute », 1998, Quatrième de couverture.

¹⁰¹⁴ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, p. 54.

On peut transcrire une même langue parlée en de nombreuses écritures distinctes qui la traitent *chacune* selon son mode *inapproprié*, ludique, génial, historique, autonome. La page écrite ne transcrit pas l'onde phonique mais chacune des images qui sont alignées sur la peau animale raclée, sur la carapace, sur la surface vierge de l'écorce retournée, sur la brique crue, sur la feuille de lotus, sur le papier de riz, rend visible, à la suite d'un long apprentissage, l'invisible qu'elles marrent. L'écriture trans-porte, trans-fère, méta-phorise, tire, attire, noue, attache, cloue. Elle ne concorde jamais avec le souffle, elle la capte, elle en oriente le monde. L'écriture cherche sans fin autre chose que ce qu'elle note de ce qu'elle évoque. L'écriture ne lit jamais : elle pense toujours.¹⁰¹⁵

Maintes questions peuvent être soulevées par cette notion, à savoir le « médium autonome silencieux¹⁰¹⁶ ». En effet, en dépit des problèmes épistémologiques qu'elle induit, l'écriture a l'incontournable mérite de mettre au point les problèmes cruciaux de la réflexion linguistique qui concernent surtout le passage du « signe linguistique invisible à l'objet visible », « la langue invisible, vocale » et « la langue objectivée, sémiotisée »¹⁰¹⁷. Benveniste pense que la création littéraire ne se fait pas d'un ex-nihilo, mais à partir d'une résurgence imprévisible qui existe déjà dans la langue orale, et partant, il insiste scrupuleusement sur le fait que toute forme devrait être associée inextricablement à quelque chose d'infini, du temps de l'aoriste. En d'autres termes, tout signe linguistique invisible regorge d'une « origine encore inconnue », d'un « extraordinaire mystère » peu importe qu'il soit perceptible ou latent. Benveniste admet que « le mot littérature est sans origine¹⁰¹⁸ ». Irène Fenoglio résume cette fascination de Quignard par la pensée de Benveniste :

Et comment ne pas évoquer le fil rouge de l'aoriste, ce temps du « Jadis » quignardien dont Benveniste a tant explicité l'emploi, le temps de l'aoriste étant « le temps de l'évènement hors de la personne d'un narrateur » (« Les relations de temps dans le verbe français »). [...] Nous pourrions repérer bien d'autres de ces échos avérés entre Quignard et Benveniste tant ils sont nombreux. Dans « Le mot littérature "est d'origine inconnue" », Pascal Quignard rend un hommage ému au linguiste et prend appui sur ce que Benveniste découvre de l'écriture, ce problème majeur, ce *problema*, ce « promontoire », pour s'élancer, tête la première dans les flots de l'origine du mot « littérature » – de la littérature.¹⁰¹⁹

Pascal Quignard mentionne, dans ce sens, que « la vie des lettrés pense et non leurs pensées¹⁰²⁰ ». Il fait référence aux derniers cours d'Émile Benveniste :

Les derniers cours d'Émile Benveniste manifestent avec génie, que, dans tous les cas répertoriés, une fois qu'un accès est trouvé pour l'invention d'une écriture particulière à l'intérieur d'une langue particulière, cette scription jamais vue qui surgit dans l'espace (au contraire du système de la langue orale qui ne cesse de se désordonner et de faire évoluer son ordre ou sa puissance d'ordre tout ce qui

¹⁰¹⁵ *Ibid.*

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰¹⁹ Irène Fenoglio, « Benveniste », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., pp. 74-75.

¹⁰²⁰ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI*, op. cit., p. 56.

le malmène) ne bouge plus. Les signes graphiques sont des fruits de brusque maturité.¹⁰²¹ Immergé dans la sensualité muette d'une œuvre tendue vers le jaillissement, l'élan, l'union, l'incorporation, Pascal Quignard, lecteur de Benveniste, est plutôt du côté de la « langue parlée [qui] est définitoire de l'humanité. Pas l'écriture¹⁰²² ». En lisant, le regard du lecteur découvre la « signifiante qui erre au-dessus de la langue parlée, une fois qu'elle a été déménagée dans l'écriture, [...] qui vient flotter au-dessus des traces écrites¹⁰²³ » :

C'est comme un feu, préfère dire Héraclite. Le lecteur, en lisant, suit du regard cet embrassement – suit du regard la signifiante qui *avance* dans l'espace, qui transmute la matière et la rend visuelle, qui décompose la phrase dans les mots, qui décompose les mots dans les lettres, qui décompose les teneurs dans les étymologies et dans l'ensemble des jeux cryptographiques et magiques, qui disjoint les suffixes, qui détache les préfixes, qui transfère les images au sein des métaphores.¹⁰²⁴

Combien de fois Quignard fait cruellement retour à l'image de la prédation, de la dévoration du lecteur par l'expérience de contretemps qu'implique la lecture. Cette notion de vertige à la source, de déchirure traduit un processus de décomposition des phrases, des mots et des lettres. Cette écriture de la décomposition peut être aussi un travail de montage des scènes et des images de la perte et de l'abondant à travers laquelle l'écrivain cherche à rejoindre l'état d'*infans* :

Assimiler c'est être hanté par la dévoration du similis. Au verbe latin « *adsimulari* » Quintilien le Grammairien préférerait à juste titre l'expression « *suum facere* ». Il ne s'agit ni de produire le même, ni de devenir l'autre, mais de « faire sien » ce qui n'est pas soi. En ce sens il n'y a pas de « soi » au fond de soi, mais il y a un « faire sien » propre au corps. Lire incorpore. Pour le littéraire il s'agit de voler *deux fois plus* que l'enfance (l'*infans* s'approprie la langue parlée, se nourrit de tout ce qui fut pensé, ingurgite tout ce qui a été trouvé, dévore tout ce qui a été écrit). Sans qu'il s'agisse d'une fonction, sans que ce soit un but, le simple fait d'écrire dévoile le voile qu'on ne voyait pas, assourdit le son qu'on entendait, manifeste l'invisible de la langue parlée comme pourrait le faire une lampe plate à huile – sibérienne, japonaise, inuit, inuit, romaine – qui s'approche au plus près du bout du stylos qui inscrit ses lettres au cœur même de la vie : entre les yeux et les doigts.¹⁰²⁵

Le « littéraire » vit « entre les yeux et les doigts ».

L'union, sans qu'elle existe entre les femmes et les hommes, possède un sens absolu à leurs regards. Manger ce n'est que cela. Lire aussi c'est cela. Incorporer, interioriser, boire, dévorer, c'est fabriquer de l'un.¹⁰²⁶

Aimer l'univers des livres est non seulement un contact direct, sans limites, silencieux avec les mots mais une aussi une « solitude passionnée », une « rive bouleversante » permettant de

¹⁰²¹ *Ibid.*, pp. 56-57.

¹⁰²² *Ibid.*, p. 50.

¹⁰²³ Pascal Quignard, « Sur le mot littérature », *Contemporary French and Francophone Studies*, 18 : 3, 2014, pp. 225-233, DOI : [10.1080/17409292.2014.906191](https://doi.org/10.1080/17409292.2014.906191)

¹⁰²⁴ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, pp. 52-53.

¹⁰²⁵ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, pp. 69-70.

¹⁰²⁶ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 271.

voir l'invisible derrière le visible, d'aller au-delà des lettres, des apparences et de déchiffrer le monde. Cet amour des livres pour Pascal Quignard est d'abord inséparable de l'élan Jadis, du silence de la musique, de l'effervescence de la pensée :

L'amour se fait à l'écart comme la pensée se fait à l'écart, comme lire se fait à l'écart, comme la musique se conçoit dans le silence, comme rêver se fait dans la nuit du sommeil.¹⁰²⁷

Précisons toutefois : les jeux de l'amour et de la solitude, de la musique et du silence, de la lecture et de la mise à l'écart agissent sur le lecteur tout le pénétrant dans l'énigme du réel et le désir de l'invisible. C'est ainsi que Pascal Quignard livre une autre définition du voile, du caché, à partir de l'idée de « l'objet perdu », comme source du désir :

Tout objet perdu est introuvable. Un sein qui se dérobe (la mère) désire un sexe interdit (le père). Un objet désire un fascinant. Vélotion qui concerne l'objectus - et non le sein. Vélotion qui concerne le fascinus - et non le pénis. C'est par ces deux voiles, c'est suivant les deux révélations qu'ils permettent, que dans les sociétés humaines les hommes sont des phallos raides et les femmes sont des seins-ventres (des sinus, des girons). Sans ce voile il ne s'agit que de pénis et de mamelles de mammifères. Et c'est à partir de ce voile que le désir désire plus l'invisible que le visible.¹⁰²⁸

Le détour par l'objet de désir, perdu, introuvable, par « la toile de Parrhasios le Peintre », mais aussi par « le conte du voile de Pline » nous fait penser à la notion du « Jadis sexuel » permettant de dé-voiler l'infigurable :

Ce que l'amateur d'art ou le voyeur ou le lecteur recherchent c'est le voile. Du moins ce qu'il recherche c'est l'existence du voile qui le lui indique. C'est, derrière le voile ou le rideau, l'ombre qu'il rêve. C'est l'objet perdu dans l'ombre.¹⁰²⁹

Le voile n'est plus un objet qui dissimule, qui cache la nudité. Il est devenu cette ligne frontière qui permet l'opposition entre :

deux corps sexués, [...] deux plans insuperposables, [...] deux temps insynchronisables, [...] deux mondes interne et externe, [...] deux royaumes utérin et atmosphérique, caché et découvert, secret et apocalyptique, déprimant et volatil, dégoûtant et attrayant.¹⁰³⁰

C'est le point de bascule dans « l'impossibilité ontologique¹⁰³¹ ». Quel est donc le secret de l'objet perdu pour Quignard ? D'une part, la voix narrative a trouvé dans le perdu, « le voilé, le déprimant, le dégoûtant, le sordide » un moyen de méditer les liens qu'entretient la peinture avec « l'innommable ». D'autre part, « les *litterae* de Pascal Quignard hèlent l'invisible, [...]

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 266.

¹⁰²⁸ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 25.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰³⁰ *Ibid.*

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 24.

franchissent la frontière – l'arrière-pays, le "Jadis", la "source"¹⁰³² » pour faire de ce temps de la fascination une mort instantanée, une sortie hors de soi, une rêvée. Dans ce sens, Bernard Vouilloux se concentre précisément sur « ce qui res(is)te, de l'innommable, ou à tout le moins de l'indescriptible » :

Et si l'innommable nous reporte à tout un versant, blanchotien ou beckettien, de la modernité, celui où le rapport à autrui de la conscience malheureuse s'éprouve inépuisablement sur le mode du manque, lisant Deleuze, voyant Réquichot, on peut se demander s'il n'y aurait pas une jubilation (post-moderne ?) de l'innommable - une jouissance de l'écriture se rechargeant à ce que les discours historiquement constitué sur la peinture abjecteraient en l'objectivant. Aussi, laissant un moment en suspens sa modalité colorique, il nous faut voir d'abord par quel tour la sensation aura pu en venir à s'innommer, à passer en langue sans en passer par les noms - ce qui est une manière de rythmer la langue, d'y rappeler l'interstice où s'enlève sa différence. De cette tropaïque tropologique des « mots sans noms » s'érigeant en lieu et place des noms-des-choses, les voilant et les dévoilant, les é-voquant pour s'en émanciper, pour en tourner l'obligation, le texte de la « révolution poétique » (Kristeva) nous apporte deux exemples (appelons ça des exemples) : Rimbaud et Proust.¹⁰³³

L'innommable est pensé et représenté dans *Sordidissimes* depuis la figure de la femme dans la peinture de Ghirlandaio. Privilégiant les « tours elliptiques », le croisement entre l'image et le raisonnement Quignard fait l'épreuve du « sordide » au cœur de son écriture sur la peinture. En multipliant, entre étymologie et homophonie, les résonances des choses sordides, l'écrivain remonte vers la mise en scène du deuil à Rome : « La peinture comptait parmi les arts sordides (*sordidae*). La peinture s'opposait à la rhétorique ou à la musique (*artes liberales*) ». Pour Quignard comme pour Stendhal – qui a consacré un texte à Ghirlandaio¹⁰³⁴ – « l'œuvre s'imbrique dans la vie, elle procède d'un corps désirant, écrivant ses visions dictées par l'affect ; elle émane du refus d'une identité imposée, d'échappées dans des vies rêvées connexes¹⁰³⁵ ». D'où le discours descriptif de Quignard qui a été tenu sur les tableaux de ce peintre florentin :

J'ai cherché un cela sans figures. Je suis allé vers cet Haec sans voix. Dénudation qui est impossible au langage qui n'est que linge. Perte de tout ce qui couvre et se croit soi. Extraordinaire achronie est mon destin. Absolument perdu dans ce qui n'a pas de ressemblance. Une femme apparaît dans chaque peinture de Ghirlandaio faisant un geste pour elle seule, portée par un vent qui n'affecte qu'elle, qui

¹⁰³² Dolorès Lyotard, « Le nom de Guenièvre » dans *Revue des Sciences Humaines*, n° 260, Pascal Quignard, textes réunis par Dolorès Lyotard et publiés par l'Université Charles-de-Gaulle – Lille III, avec le concours du C.N.R.S. et du Centre National du Livre, Octobre-décembre 2000, pp. 196-197.

¹⁰³³ Bernard Vouilloux, *La description du tableau : la peinture et l'innommable*, dans *Littérature*, n° 73, Mutations d'images (Février 1989), pp. 61-82. Publié par Armand Colin : <http://www.jstor.org/stable/41704511>

¹⁰³⁴ Voir Marie-Pierre Chaabane, « Du fragment dans le discours esthétique. *L'Histoire de la peinture en Italie de Stendhal* », dans *Fragments : Entre brisure et création* [en ligne], Angers, Presses universitaires de Rennes, 2016 (généralisé le 06 février 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/46101>

¹⁰³⁵ Jean Louis Pautrot, « Stendhal », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard, op. cit.*, p. 616.

ne vient de nulle part dans le lieu qui est peint. J'écris sur ce vent qui ne soulève qu'un voile, issu de rien.¹⁰³⁶

Il ajoute :

Le rêve, l'extase, l'exercice de spiritualité, la lecture, le désir ne connaissent pas le temps. L'expérience intérieure n'est même pas intime : elle est comme tous les songes. Hors sujet. Dans le rêve le sujet est présent, mais à la troisième personne, comme une image au milieu de toutes les autres.¹⁰³⁷

Ainsi Quignard cherche sans fin à retrouver la joie du premier royaume, d'enfance, la nuit sans étoiles, de suivre le fil des sentiments et des pensées des personnages figés, déracinés, oubliés. Mais comment retrouverions-nous la force d'avancer et la capacité de survivre quand on est en pleine chute ? La métaphore de la progression dans la chute est typiquement philosophique. C'est dans la chute, dans l'abandon et dans la nudité silencieuse que les personnages de Quignard prenaient toujours leur élan... Ces personnages qui pensent que la lecture comme une expérience proche de celle de l'amour est liée aux secrets de l'innommable et du retour sur soi : « Tout l'amour se voue à ce secret de l'innommable »¹⁰³⁸. Cette écriture de l'innommable – qui anime d'ailleurs l'œuvre de Beckett - définit l'état où le corps du lecteur manifeste un état d'excitation extrême.

2. L'invention du lecteur

Dans *Dernier royaume*, Pascal Quignard cherche à faire inscrire ses lecteurs dans une forme de retrouvaille *possible* avec le monde interne, sidéral, « désidérant » par la lecture des lettres d'amour, des œuvres marginalisées ou déclassées, des textes d'inconnus, des solitaires, des mystiques, de ceux qui « refuse[nt] de donner les signes de soumission à autrui¹⁰³⁹ ». Le recours constant à l'étymologie, à l'être indicible de l'écriture, à la référence aux mondes d'Ovide, de Plutarque devient à son tour le moyen non seulement de descendre dans le temps, de voyager au royaume des morts mais aussi de retrouver la résurgence des genres, des thèmes, des archétypes sonores et visuels perdus. Les détours par la citation, par la traduction, par l'investissement générique et l'usage des langues mortes font tourner le « lecteur-créateur » vers les replis, la solitude, le retrait du monde, mais aussi vers une mise en question sur

¹⁰³⁶ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 199.

¹⁰³⁷ *Ibid.*

¹⁰³⁸ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 81.

¹⁰³⁹ Pascal Quignard, « Lettre à Dominique Rabaté », dans *Pascal Quignard*, revue *Europe*, n° 976-977/Août-Septembre 2010, p. 9.

l'invention de son propre statut diégétique. La lecture, loin d'être un état donnant « un plaisir du texte », elle devient une forme d'émergence naturelle, de renaissance au fond de l'a-bîme. La sidération qu'exerce la lecture donne corps au texte lui-même fragmentaire, chair aux mots, énergie, saut vital à la création littéraire. Sans cesse le lecteur-créateur est perdu (perte originaire du monde maternel, affolement de la détresse originaire et délocalisation de l'écriture) cherche à produire des images, tisser des métaphores. C'est dans ce sens que nous tentons dans ce second chapitre de la dernière partie de notre travail d'étudier le processus d'invention du lecteur dans *Dernier royaume*. Nous entendons, dès lors, par invention de la figure du lecteur, que ce soit par le biais de la représentation d'un personnage-lecteur, par la citation ou la reformulation d'une pensée d'un autre écrivain, ou encore par la réflexion sur le statut du lecteur dans la littérature et les œuvres d'art.

a. Pascal Quignard critique littéraire

Il existe une littérature non pas du dénouement, de la lente agonie ou encore de la mélancolie du temps qui passe mais « d'une autre ascèse possible¹⁰⁴⁰ », d'une inscription d'une quête des origines de la pensée dans « l'espace littéraire ». *Dernier royaume* est ce celle-ci. Quelque part entre le « désœuvrement » blanchotien, la quête des origines inconnues de la littérature sous le signe d'Émile Benveniste, il y a cet état méditant presque mystérieux, énigmatique, cette intensité du temps où la lecture renoue avec l'intuition intellectuelle qui fait le fond de la pensée quignardienne. Le tome XI de *Dernier royaume*, *L'Homme aux trois lettres*, se consacrait à la question « Qu'est-ce que la littérature ? » C'est à la fois une interrogation tournoyante sur l'absence d'origine du mot « littérature » et une quête, une voie incessante, d'un lieu ou d'un médium – si nous parlons ici d'un produit de l'imagination, d'une image ou d'un support écrit – où s'effectue la spéculation, sous forme de notes, d'aphorismes, de scolies. La « lecture littéraire » tout comme l'écriture sur l'objet littéraire contribuent donc à la confrontation du lisible et de l'illisible, de l'informulé et du dit, du silence et de la « voix juste¹⁰⁴¹ ». Gérard Dessons nous renseigne d'une manière indirecte sur la méthode critique derrière cette vague visible de références savantes à différentes conceptions de la lecture : « L'idée de *bref* est liée à la notion de *justesse* qui appartient à la

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰⁴¹ Gérard Dessons, *La voix juste, essai sur le bref*, Paris, Éd. Manicius, coll. « Le marteau sans maître », 2015.

question de la brièveté (la *brevitas* des orateurs latins) »¹⁰⁴². La « pensée du bref », chez Quignard, se développe dans un débat théorique lié à une justesse, à une « impression de convenance absolue¹⁰⁴³ ». Ce sentiment de justesse développe davantage le sens du détour et exprime au second degré en pervertissant les tons, en multipliant les jeu d'inflexions disparates, de non-dit, d'innommable. C'est d'ailleurs le propre du travail littéraire, comme le rappelle Pascal Quignard :

Car quand on prononce le mot littérature, il ne s'agit pas d'une région de l'Être. C'est la possibilité de tout ce qui est composé de fragments ou de traits qui jaillit explosivement avec la « chose des lettres ». Plus étendue que l'ontologie du monde, plus nombreuse que les êtres qu'elle désigne autant qu'on veut, plus vaste que tous les genres qu'elle configure, la littérature n'est même pas bornée par la vérité. La littérature ne trouve même pas sa limite dans la capacité d'imprimer.¹⁰⁴⁴

Ces mots, ces fragments, cette chose des lettres poussaient alors, prenaient forme à mi-chemin de la condensation et de la brièveté du propos. L'être-silencieux de l'écriture littéraire, sous mode rhétorique, rebondit au gré des chutes, désarçonnements et pertes trouve sa meilleure illustration dans le choix d'une forme « synthétique », d'un univers secret. Ce point originaire de la littérature à la limite de l'abîme du temps participe de cette extase temporelle. Des quatre extases temporelles que compte Quignard, nous trouvons la lecture¹⁰⁴⁵. D'ailleurs cette écriture sur le « sans origine » qui jaillit, sur cette sensation de faire sonner ce qui erre en nous à travers les notes et les lettres, sur ce qui tient résolument en réserve du dicible ou du visible est envisagée comme une quête d'absolu. Pascal Quignard, comme un maître de la parole oblique des fables et des contes, écrit : « [...] tout étincellement indique le jadis. Il invente. Il rêve. Il renvoie au conte¹⁰⁴⁶ ». Il médite dans plusieurs pages de plusieurs de ses livres l'objet littéraire, le médium, les lettres alphabétiques, les racines et l'évolution des mots et les sigles marginaux. Cette recherche de ce qui hors du temps social, nécessaire à la pensée, à l'imagination, à la rêverie constitue l'une des manifestations de la voie déviante, biaisée de cette façon de lire la « chose des lettres » qui se réemboîtent comme les fragments d'un puzzle. Selon Pascal Quignard, la lecture n'est pas conçue comme un choix, mais comme un authentique exercice spirituel qui implique un « englobement du monde, de soi, et du

¹⁰⁴² Voir à ce sujet l'article d'Éric Tourrette, « Penser le bref », *Acta fabula*, vol. 18, n°2, Notes de lecture, Février 2017, URL : <http://www.fabula.org/lodel/acta/document10050.php>

¹⁰⁴³ Gérard Dessons, *La voix juste, essai sur le bref*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁰⁴⁴ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰⁴⁵ *Sur le jadis*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 223.

langage¹⁰⁴⁷ ». Cet esprit critique de l'auteur qui mérite d'être abordé est aussi bien une forme de détournement de la lecture par le biais des impressions intellectuelles liées à une austérité de la fugue classique qu'une marque de liberté, de transgression des valeurs absolues, des règles, des conventions. C'est dans cette ligne de partage que nous voulons rappeler qu'il y avait dans l'ensemble du *Dernier royaume* un certain sens artiste, un tour d'observation critique qui semblent entretenir des parentés de gestes dans la quête des lieux silencieux, d'un rebondissement quasi-fictionnel, d'une résonance de l'enfance retrouvée, d'un reste du monde. Du scriptural au sonore en passant par les indices, les chiffres, les signes sociaux mais aussi l'état du temps dans le ciel, de l'enfance, de l'intime, l'originalité de Pascal Quignard dans sa spéculation sur la pratique de la lecture ne se limite pas à la représentation de ce qui visible ou invisible. L'écrivain livre une réflexion sur le statut du lecteur solitaire qui n'est que le reflet de lui-même :

Examiner l'état du temps dans le ciel ou regarder le regard maternel n'est pas lire des lettres sur une page. Il y a un « voir sans plus voir » qui est la lecture. Lire passionné des solitaires. Tout n'est pas symbolique, tout n'est pas abstraction, désidération, iconoclasme, philosophie. Penser *continue*. Penser s'élance pur retrouver le continu, l'indiciel, le *chaos*, la *pulsio*, la virulence, la vie, le jadis sans fin.¹⁰⁴⁸

Il s'agit d'abord de bien constater que la pratique de l'art du non-dit, de l'esthétique de l'implicite et de l'oblique comme la réflexion critique sur ce que Quignard entend par « littérature » est, en définitive, une question de « vie secrète ». Faut-il rappeler dans ce cadre que le tome VIII du *Dernier royaume*, consacré à la question « Qu'est-ce que l'amour ? », est intitulé, *Vie secrète ?* Pour Kalidou Sy, le roman historique est aussi une affaire de détour : « entrer dans le titre c'est entrer dans le texte par le biais de l'extra-texte¹⁰⁴⁹ ». Vie marginale, oisiveté étrange où le littéraire s'absorbe dans une « mécanique du retour¹⁰⁵⁰ ». Paradoxalement, cette pratique de l'artifice est justifiée par une quête du réel, de vérité. Pour Agnès Cousin de Ravel, la lecture naît de la désintégration de soi à l'intérieur d'un autre, celui du *corps* du texte. Et cette fusion du corps du lecteur et celui du texte suit une logique de séduction, d'où l'autre versant de la lecture comme « prédation » :

¹⁰⁴⁷ Pascal Quignard, *Le lecteur*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰⁴⁸ *Sur le jadis, Dernier royaume II*, *op. cit.*, p. 222.

¹⁰⁴⁹ Kalidou Sy, *Structures et signification dans le roman historique*, Éd. L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2015, p. 86.

¹⁰⁵⁰ Mickaël Dubuis, *Pascal Quignard et la mécanique du retour : lecture de saison*, Éd. L'harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2010.

Le lecteur, les Petits traités, Vie secrète pensent la lecture comme une expérience proche de celle de l'amour ou du moins de l'abandon absolu à l'autre. Lire vraiment, avec passion, n'est pas un choix. C'est un départ vers un ailleurs inconnu, une errance qui implique un lâcher prise, une désynchronisation face au siècle et une délocalisation du moi par rapport aux autres. Dans la lecture, le lecteur, impuissant soumis (à la voix fantôme, au livre, à son auteur), mains corps et âme liés à eux, comme Ulysse au mât d'emplanture, par un lien intime, singulier, non-dit, trouble, souvent innommable, accepte dans l'oubli de soi (Pascal Quignard perdant son sang, lisant à l'hôpital en janvier 1997) de perdre son identité jusqu'à n'être qu'un lieu vide, renouant avec l'état de solitude antérieur du fœtus avant la naissance.¹⁰⁵¹

Ainsi Agnès Cousin de Ravel nous invite à réfléchir sur les rapports cachés entre lire et penser :

La lecture n'est plus qu'un « Issir » (*Vie secrète*), une extase : « Lire désidère l'âme. [...] Lire espace la pensée. » [...] Lire, écrire sont un appel toujours plus pressant vers un ailleurs, un jadis, une source toujours libres.¹⁰⁵²

Dans *Mourir de penser*, Pascal Quignard montre que le lecteur est doublement désorienté, seul, sans le monde : d'une part, il est immergé dans l'état de solitude de la lecture, des expériences de pensée ; d'autre part, il est englouti dans une « recherche sans foi », une « quête sans cause ». C'est ainsi que la lecture de la fiction, à la différence de l'écriture et de la pensée, est une obéissance aveugle, réflexe à l'imprévisible, à une « errance solitaire » dans le temps, dans le Jadis sans fin :

Écrire a son démon, comme penser a son démon, c'est le même. Ce n'est pas le cas de lire. Si la littérature est l'extase du langage, la lecture, au contraire, est un *retour au langage inconvertible*. Le lecteur n'est pas un in-fans, même s'il ne parle pas. Le lecteur n'est pas un otage violé, même s'il est lui aussi un otage. Il est un otage par consentement à la violence qui va être exercée sur lui par la lettre de l'autre. Il aime perdre conscience au sein de ce transfert à l'état libre qu'est un roman. Il aime s'identifier. Le lecteur est ce tour paradoxal : un ancien otage par violence consent à renouer à la première et inconvertible épreuve de la langue maternelle totalement neuve, démonique, violente.¹⁰⁵³

Ce « transfert à l'état libre », cet état de « retour au langage inconvertible » d'un lecteur solitaire tiraillé par trop d'éléments contraires, par les formes de pouvoir et de tyrannie font le cœur de la théorie de la « désintégration » dont Quignard a fait sa signature. D'un point de vue critique, antiphilosophique, l'auteur revient sur cette joie folle de l'absence de liaison, sur le plaisir d'être plongé dans l'état primitif, dans la nuit matricielle du premier royaume du Jadis pur :

Freud pensait quant à lui que tout ce qui était non lié était souffrant. Le fragmentaire à ses yeux était toujours le fruit attristant d'une ruine ou d'un deuil. [...] Deleuze pensait comme Freud. Tout chaos était malaise et seule la philosophie était bonne. Je doute qu'il en aille ainsi. S'il y a une laetitia propre à la pensée qui intègre ses nouveaux conceptus, il y a une joie folle de la désintégration. Une extase

¹⁰⁵¹ Agnès Cousin de Ravel, « Lecture », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., p. 326.

¹⁰⁵² *Ibid.*, pp. 326-327.

¹⁰⁵³ *Mourir de penser, Dernier royaume IX*, op. cit., p. 145.

possible de ce qui est sans voie, sans issue, aporos, problématique, incertus, vagus. Une métanoèse. Une explosivité. Une curiosité passant à l'acte et relayant en vérité le primitif qui-vive animal et sa guette infinie. C'est cette joie qui m'a détourné de la philosophie. La lecture naît de la désintégration de soi à l'intérieur d'un autre. Il y a d'abord une désintégration difficile (il faut « rentrer » dans le roman) laquelle est suivie d'une fusion merveilleuse dans la lecture (on ne peut plus le quitter).¹⁰⁵⁴

Pascal Quignard n'a cessé de mettre en valeur et de démontrer que la lecture n'est qu'une voie de l'exploration délibérée des œuvres inédites et de voix et de mondes perdus. Il l'affirme avec très clairement dans *Vie secrète*, où il écrit en particulier :

En lisant les vieux livres, ayant accru ce que j'ai éprouvé de l'éloignement de ceux qui furent, ayant augmenté mon expérience de la prétériton de ce qui a été, l'ayant minée de la péremption de ce qui est mortel, je plonge le tout dans l'abîme du silence qui précéda et qui suivra. Je doute d'avoir autant aimé le silence que je n'ai été entièrement enivré par la musique. Mais je suis de plus en plus attiré par le silence. Ce n'est pas que tous les musiciens s'éloignent de moi : ils suivent je ne sais quel carrosse au loin. Il est vrai que quelque chose en moi dès l'aube n'a pas pu s'éprendre du langage du groupe. En aimant le langage tombe. S'il aime, celui qui s'approche de la nudité s'avance vers l'autre. En naissant ai-je hésité ? Musicien, j'ornais peut-être ce qui ne s'était pas assagi en langage. Enfin je suis revenu au silence comme les saumons viennent mourir dans leur aube.¹⁰⁵⁵

Cela signifie que la lecture des vieux livres n'est jamais une quête du perdu, d'un style du passé, mais le fruit attristant d'une errance dans quelque chose d'antidatant, de régressant qui afflue de la surface et qui se perd sans arrêt. Ainsi l'auteur dépasse l'historicité du texte pour mettre au jour l'instant de la transe magique qui résume le retournement au Jadis au point de revenir par les « voies du non-dire » et de la musique. La métaphore qui associe le retour du musicien au silence d'origine « non pas dans la nudité, mais dans la dénudation de la nudité¹⁰⁵⁶ » et la régression des saumons pour retrouver le chemin de la mort tend à établir implicitement que le retournement est la conséquence d'un « mouvement de la pensée » :

Nietzsche fut un homme saumon : antidatant, régressant, retournant, retournant éternellement comme les étoiles désirent. Le saumon du Pacifique parcourt jusqu'à 3200 kilomètres pour frayer et mourir. *Regressus* de 3200 kilomètres. Un contre-don, une nostalgie qui est préhumaine fait tourner le temps. Parce qu'un don, un présent qui est le passé, telle est la ronde. Ronde extrême est la transe magique. La musique hôte le temps au langage, détache ce qui vient à la linéarité dont il procède et à la mort qui interrompt. La ronde invente le passé devant. La musique est ce qui fait tourner le passé au point de revenir. Toupie, roue, iunx, rhombe, bobine, fuseau, rouet, toutes rotations qui émettent un son, qui vrombissent sur l'axe.¹⁰⁵⁷

Toute la réflexion de Quignard se repose sur ce postulat qu'il y a toujours dans la lecture comme dans la musique « un contre-don, une ronde extrême » en avance sur leur temps qui fait virevolter le temps. Telle est aussi une part de l'objet de la pensée de Quignard sur la

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 180.

¹⁰⁵⁵ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 361.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 371.

¹⁰⁵⁷ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 147.

lecture : exalter le silence prénatal. Le lecteur, en quête de savoir et de vérité, s'engendre lui-même dans une recherche de l'épanouissement par la connaissance. Cette quête oscillant entre « configuration, refiguration et lecture¹⁰⁵⁸ » apparaît comme inachevée, voire inachevable. C'est ainsi Paul Ricœur s'est attaché à discerner les relations entre « l'opérativité de l'écriture et celle de la lecture » :

C'est enfin le lecteur qui achève l'œuvre, dans la mesure où, selon Roman Ingarden dans *La structure de l'œuvre littéraire* et Wolfgang Iser dans *Der Akt Lesens*, l'œuvre écrite est une esquisse pour la lecture ; le texte, en effet comporte des trous, des lacunes, des zones d'indétermination, voire, comme l'*Ulysse* de Joyce, met au défi la capacité du lecteur de configurer lui-même l'œuvre que l'auteur semble prendre un malin plaisir à défigurer. Dans ce cas extrême, c'est le lecteur, quasiment abandonné par l'œuvre, qui porte seul sur ses épaules le poids de la mise en intrigue. [...] Le texte ne devient œuvre que dans l'interaction entre texte et récepteur. C'est sur ce fond commun que se détachent les deux approches différentes, celle de l'*Acte de lecture* et celle de l'*Esthétique de la réception*.¹⁰⁵⁹

Et si la lecture permet de reconstruire le texte par questionnement, quel que soit l'objet, d'exprimer une survivance, l'écrivain lui aussi cherche à engendrer un autre désir de survivre dans le silence et l'écriture. C'est ainsi que « écrire n'est pas vivre, c'est survivre¹⁰⁶⁰ ». La présence de la préhistoire, de l'arrière-plan, de la trace vivante de la scène sexuelle, d'un Jadis intense, de « la fois sans autrefois » est liée à une conception du temps cyclique, bondissant, plutôt que linéaire. Pour Quignard, le « Jadis est un enfant qui joue comme un enfant¹⁰⁶¹ ». Il poursuit alors l'infléchissement commencé par « la braguette saillante des Portugais en 1542 » en passant par les définitions des mots « *intrusus*, joker » afin de dévoiler la genèse de *Sordidissimes* :

Ce livre que j'écris et que je nomme Sordidissimes je l'ai déjà écrit, jadis, sous forme de roman. Les contes précèdent à jamais les pensées. Ce sont *Les escaliers de Chambord*. Sans bord se dit en grec *aoristos*. Petites choses qui font le don des Saturnales.¹⁰⁶²

Revenant au tome XI du *Dernier royaume* afin de condenser cette dualité entre écriture et remise en question des valeurs qui est devenue l'image de du contre-temps, d'un temps libre, la représentation d'une expression autre, d'une rive saisissante.

b. La « dés-identification » du lecteur

¹⁰⁵⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit*, « L'intrigue et le récit historique », Éd. du Seuil, coll. « Points essais », 1983, p. 144.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, pp. 145-146.

¹⁰⁶⁰ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁶¹ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 77.

¹⁰⁶² *Ibid.*

Dans *Dernier royaume*, Pascal Quignard cherche à faire inscrire ses lecteurs dans une retrouvaille *possible* avec le monde interne, sidéral, désidérant par la lecture des textes d'inconnus, des solitaires, de ceux qui « refuse[nt] de donner les signes de soumission à autrui¹⁰⁶³ ». Le recours constant à l'étymologie, à l'être indicible de l'écriture, à la référence au monde d'Ovide, de Plutarque et le détour par la traduction, par les langues mortes font tourner le « lecteur-créateur » vers le retrait du monde. Cette errance dans un monde doublement solitaire, vide, en ruine est destinée non seulement à la quête mais la conquête d'un langage défaillant, adversatif. Dans sa « lettre à Dominique Rabaté », Pascal Quignard revient sur les « nouvelles étapes dans les livres qui paraissent sous son nom » pour mettre l'accent sur le rapport entre détresse originaire et création littéraire :

L'errance est telle qu'elle peut aussi bien tourner en rond comme il arrive aux planètes. Je suis sans aucun doute satellisé par une détresse particulière que je ne cherche pas non plus à observer finalement. Le peu de lumière vient de ce lointain soleil que je ne fais que répercuter et qui est la première lumière quand on tombe dans le jour. Il me suffit de subir cette détresse de façon pour ainsi dire « rythmique », d'empêcher qu'elle se fige, de négocier avec elle une sorte de va-et-vient de peur et de paix. Donc pas d'étapes dans le chaos. Pas d'unité dans les fragments. Pas de provenance *interne* aux éclats puisque c'est la détresse originaire. C'est la *Hilflosigkeit* elle-même. C'est la naissance même.¹⁰⁶⁴

L'expérience de lecture prend forme lorsqu'à lieu un emboîtement entre la méditation « qui naît de la lecture » et l'interprétation du lecteur qui cherche à se fondre, à être totalement impliqué par ce qu'il lit. Ceci se traduit par la compréhension quasi parfaite du lecteur du message véhiculé par le texte (et donc l'écrivain) comme il a été imaginé lors de la genèse de l'œuvre. La question se pose dès lors de savoir si cette compatibilité est bien possible. Y a-t-il vraiment un « lecteur modèle » comme l'imagine l'écrivain ? Le « vrai lecteur », coopératif, « deux fois seul » peut-il exister en tant que le double même de l'auteur qui « ne supporte pas les signes d'intégration »¹⁰⁶⁵.

Le « lecteur créateur » peut-il être la clé du texte dans le sens où c'est à travers lui que celui-ci prend réellement forme ? Le « lecteur idéal » est-il justement l'élément essentiel sans qui le processus de création mais aussi de l'œuvre ne peut être réalisable, en commençant par l'écrivain qui déchiffre en écrivant, en donnant sens au texte par sa propre interprétation et

¹⁰⁶³ Pascal Quignard, « Lettre à Dominique Rabaté », dans *Pascal Quignard*, revue *Europe*, n° 976-977/Août-Septembre 2010, p. 9.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 9.

son désir de le voir compris et absorbé comme il l'a souhaité pour aboutir à un lecteur dont l'expérience d'écriture fait écho à un engouffrement dans le vide, le silence, l'extase ? L'absence de destinataire au moment du passage de la langue orale à la langue écrite suppose de se mettre à la place de l'auteur ou du créateur, notamment par le biais d'une (re)définition des rapports entre « écrire » et « lire ». Lire dans le silence comme écrire assure une fusion entre le premier monde et le dernier royaume, un effacement du destinataire. La lecture fait une application bouleversante, une forme d'errance dans un monde doublement solitaire, vide, en ruine qui est destinée non seulement à la quête mais la conquête d'un langage défaillant, adversatif :

Meditatio.

La méditation naît de la lecture. Elle est la lecture qui se dérègle : cesse d'elle-même à elle-même, et va. (À vérité de la lecture.) Le livre est l'absence du monde. À 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 monde.¹⁰⁶⁶

Tous les textes – qui font l'alliance entre écriture et musique, entre écriture et peinture ou gravure – que Quignard tente de mettre en question, de citer ou même de relire explicitement ou implicitement, répondent à un désir irrésistible, à une passion mais aussi à un besoin intellectuel, créateur, vital de « quelque chose d'incontrôlable », d'une trace énigmatique en nous :

Lire. Aimer. Penser. Le plaisir de lire comme celui d'aimer viennent de l'expérience de la rencontre avec la pensée d'un autre hors de toute rivalité, et hors de tout dessein qui subordonnerait le fonctionnement de l'esprit. On partage la saisie de l'autre. Lire c'est le plaisir de penser avec les morts. Lire, *co-ire* avec les morts. *Co-ire* avec l'avant-vie. [...] Lire exhume le mort de la mort (déterre *alter* de *Alter*). Aimer fait aller ensemble ceux dont les organes sont séparés.¹⁰⁶⁷

La volonté de lire, d'aimer, de penser, de « préserver dans l'art, le silence liquide de la langue écrite¹⁰⁶⁸ » est un moyen de condenser la force suggestive de la lecture, d'intensifier le mouvement centrifuge de relire l'autre, mais aussi de se relire. Lecteur et critique, Pascal Quignard nous ramène au vrai sens de l'écriture telle qu'Antoine Compagnon la conçoit : « Toute écriture est glose et entreglose, toute énonciation est répétition »¹⁰⁶⁹. Ce geste d'écriture en mettant en avant « une lecture qui se suspend et qui contemple – *quelque chose*

¹⁰⁶⁶ Pascal Quignard, *Le lecteur*, op. cit., p. 35.

¹⁰⁶⁷ *Vie secrète, Dernier royaume VIII*, op. cit., pp. 429-430.

¹⁰⁶⁸ Pascal Quignard, « Écrire n'est pas un choix, mais un symptôme », Propos recueillis par Jean-Pierre Salgas, paru dans *La Quinzaine littéraire*, n° 565 du 01^{er} novembre 1990.

¹⁰⁶⁹ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 9.

qui contemple tout en continuant de lire¹⁰⁷⁰ » nous offre l'explication à la fois la plus claire et la plus détournée d'une perte de soi par laquelle le Jadis resurgit. C'est justement dans *Dernier royaume* que Quignard invente des intervalles de perte qui prend corps au moment de la lecture, des rejaillissements du Jadis qui efface tous les autres temps :

L'identité de celui qui pénètre dans les livres est tout à coup remaniée, puis abolie. Comme dans Ovide : métamorphosée puis engloutie dans la nature végétale qui précédait l'animalité. Benjamin a écrit dans son livre sur Kafka : Tout oublié se confond avec l'oublié du monde primitif. La lecture, dans son angle de mur, s'abrite contre « une tempête qui souffle depuis l'oubli ». ¹⁰⁷¹

C'est cette identité « remaniée puis abolie », comme Ovide parlait d'identité « métamorphosée puis engloutie dans la nature », que Quignard, écrivain de la lecture cherche à donner sens, à y voir la marque d'une modernité à l'antique. Relire et citer Benjamin qui est lui-même lecteur et commentateur de l'œuvre de Kafka donne au lecteur quignardien la possibilité de perdre la mémoire du présent pour « se confond[re] avec l'oublié du monde primitif ». Ce faisant, la parenté demeure essentielle entre l'intraitable, la ligne oblique qui fait le cœur du Jadis, dans sa désorientation imaginaire, et l'incarnation fictive du perdu. L'œuvre ou le livre, comme objet de fuite et de répétitions sous le régime de l'infini est le lieu où apparaît le rapport du lecteur observateur et commentateur du processus d'expérimentation des hypothèses avec le Jadis pur, sauvage. L'acte de lecture introspective, régressive, solitaire de l'origine à partir des traces des langues mortes nous pénètre dans un monde autre, un monde du mutisme et du mugissement animal. Dès lors, se pose la question de la lecture d'autrui comme un acte qui met en jeu notre rapport aussi bien intellectuel qu'émotionnel avec l'abîme, l'imprévisible, de la régression vers l'origine. « Cette "régression énigmatique" définit la lecture »¹⁰⁷², notait Pascal Quignard. C'est pourquoi toute littérature entretient un lien singulier avec l'oubli, avec la relecture et la réécriture des mythes, avec le temps à l'état natif, avec le temps dévorant, de la mort. C'est bien cette invention d'une « parole muette » comme moyen de parler de l'au-delà, du mystère par le biais d'un « engagement de plus en plus profond, depuis sa source jusqu'à sa fin, dans le silence¹⁰⁷³ ». En écrivant comme en lisant, Pascal Quignard s'attache à un autre silence redoublé de la langue parlée, un silence sublime de la littérature :

¹⁰⁷⁰ Pascal Quignard, « Lettre à Dominique Rabaté », dans *Pascal Quignard, op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁷¹ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, p. 129.

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 152.

¹⁰⁷³ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 222.

Il y a dans la littérature quelque chose qui ne se satisfait pas du médium (la langue parlée). En écrivant cela j'imagine ce que je n'imagine pas. In, intus, interior, intimus. J'imagine le perdu. Tel est le Sorite du Seul. Prendre dans son « dans » c'est penser. Penser c'est contenir. Contenir c'est concevoir. Concevoir c'est commencer à être. Commencer à être devient naître. Naître c'est continuer à commencer. Écrire c'est continuer de commencer à commencer.¹⁰⁷⁴

Là-dessus, Quignard parcourt les chemins de l'invention de l'écriture non seulement pour problématiser les liens complexes qu'entretiennent la littérature (la langue écrite) avec la langue orale mais aussi pour saisir « la façon dont l'humain se construit à la fois contre et avec le langage¹⁰⁷⁵ ». Ses spéculations sur le rapport l'oral et l'écrit, sur l'absence du destinataire dans la littérature, sur ce qui collectif, disponible pour tous, avant d'être à soi dans le langage offrent des échos à la théorie de l'énonciation de Benveniste. Ce qui doit amener à réfléchir sur la question du médium et l'incapacité du monde linguistique à traduire les désirs, les regrets, les déceptions, les plaintes en nous. Ce qui intéresse Quignard dans la médiumnalité de l'écriture littéraire, c'est ce langage qui sert d'intermédiaire entre le monde matériel et « le monde immatériel où erre la lecture »¹⁰⁷⁶. Mais cette façon de penser le langage est aussi indiciaire. La fusion de pratique chamanique et de la langue perdue, reperdue, défaillante, incorporée dans le Jadis naturel, permet de déconnecter le temps, de couper la parole et de comprendre les mécanismes par lesquels la pensée travaille, retravaille, réinvente le style d'écriture. Cette contemplation de l'ancienne voix du Jadis qui naît du silence des mots conduit d'une façon indirecte à s'intéresser aux influences réciproques entre le moment de l'autosuppression du langage et la force expressive d'une image : « L'image, puissante en soi, peut être un moyen privilégié d'entrer en contact avec les esprits du monde surnaturel, spécialement dans le cadre de religions chamaniques¹⁰⁷⁷ ». Sur ce point, Pascal Quignard cherche les rapports de forces entre l'être et l'abîme, entre l'*imago* et la métamorphose des langues mais aussi « l'errance entre le plus vrai et le moins faux¹⁰⁷⁸ ». Sa pensée mystique, aboutissant à un transport dans le sans fond et dans l'absolu du Jadis, permet son coup de force ontologique à travers la mise en acte de la métamorphose de l'être. Nous retrouvons aussi certaines thématiques de la mélancolie et de la solitude, héritées du monde des anciens, fortement présentes dans l'*Illiade* d'Homère et revisité par Quignard à travers des connotations

¹⁰⁷⁴ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, p. 122.

¹⁰⁷⁵ Irène Fenoglio, « Benveniste », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard, op. cit.*, p. 73.

¹⁰⁷⁶ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 217.

¹⁰⁷⁷ « L'art rupestre » par Jean Clottes, in revue bimestrielle *TDC* (Textes et Documents pour la Classe), *L'image et le réel : pouvoir et représentations*, n° 1117, 15 septembre 2018, p. 37.

¹⁰⁷⁸ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative, op. cit.*, p. 117.

symboliques et métaphoriques qui relève autant du monde épique que du monde réel. Quignard s'attache ici aux reprises littéraires de ce personnage mythique comme à ses diverses présentations : « Bellérophon fut le premier héros mélancolique du monde des anciens Grecs »¹⁰⁷⁹. C'est ainsi qu'il s'intéresse au profil atypique de Bellérophon à la manière d'une *Ode* mettant en scène ce héros mélancolique qui ne s'empêche pas de répondre aux appels de la solitude et du silence paradoxal propre à l'intervalle mort du langage. Cette manière de couper à toute discussion et « de méditer sans concepts » ou sans supports (l'oralité dans la littérature) n'est pas un geste de glissement dans la mort mais plutôt un sentiment de retour de l'autre monde :

Ma façon de penser est peut-être fondée. Ma façon de méditer sans concepts, mon désir de ne porter mon attention que sur les relations polarisées, angoissantes, intenses qui animent les rêves et qui vivent sous les mots, plus contradictoires qu'ambivalentes, renvoient aux temps qui ont précédé l'histoire et les premières cités. Ces tiers étranges, ces outils, ces médiations compliquées sont obsédés par la crainte de ne pas court-circuiter la vie qui se perpétue tant bien que mal au travers de la culture artificielle du monde. Il ne faut pas faire explorer sans cesse des tonnerres et des déluges. Le langage est aussi un médiateur. [...] Aussi, comme tout ce qui médiatise, le langage déconnecte. Et aussitôt, après coup, après usage, après que son pouvoir a été débranché, il semble qu'il dissimule un secret. Il est un vêtement entre le regard et la nudité comme la paille s'interpose entre la bouche et l'eau.¹⁰⁸⁰

Tout cela explique que Quignard ne cherche pas la posture de l'écrivain-médiateur, mais il nous propose un langage-médiateur. Un langage autre permettant de mettre en avant l'image et de s'exprimer au-delà des concepts. Cette pensée par image, par petites scènes est liée aux moments forts d'angoisse, de dépression où vécu documenté et vie imaginaire s'entrecroisent de façon à-peu-près continue. La façon de penser, chez Quignard, est fondée sur la tension spéculative au moment de la « fabrication » des images qui désignent l'apparence du spectre de mort dans le corps pensif lorsqu'il est désarçonné et renversé par le temps. L'auteur retrace les expériences d'écrivains et de penseurs des siècles passés qui ont été violemment renversés en arrière pour mettre en lumière leur désir de survivre au-delà du corps désorienté et de la perte originare. Le désarçonnement serait-il l'image d'un Jadis agissant sur la réalité des choses, ou une forme de libération de la pensée de toute tyrannie du passé et du langage ? Quignard procède par inversion de séquences comme figure de détour des enjeux et des conséquences de la chute. Pour lui, toute chute est une progression et dans l'espace et dans le temps. Ainsi la trace d'une animalité primitive dans l'image du désarçonné fait l'objet d'un

¹⁰⁷⁹ *La barque silencieuse, Dernier royaume VI, op. cit.*, p. 49.

¹⁰⁸⁰ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, pp. 211-212.

renversement dans un passé qui n'a jamais été présent. Penser le désarçonnement comme survivance, sous la feinte d'un langage qui biaise, fait le cœur d'une interrogation sur le secret de l'élan du Jadis dans l'ordre du temps. La thématique du renversement revient sans cesse sous la plume de l'écrivain comme tendance à désigner le secret de ce temps de plus en plus neuf affluant sans de l'origine. Reste donc à se demander comment ce Jadis, se mouvant encore à l'état du passé, tente-t-il de nouveau un « jaillissement toujours antérieur et toujours dévastant »¹⁰⁸¹. Quignard rejette toute stagnation dans le temps, même quand il s'agit de la mise à mort. Pour lui, « mise à mort et élan se confondent »¹⁰⁸². Pour comprendre l'état paradoxal de l'être renversé, il fallait donc faire un long détour en s'affranchissant les limites de la détresse :

Pour Lancelot, pour Abélard, pour Paul, pour Pétrarque, pour Montaigne, pour Brantôme, pour d'Aubigné etc. ils tombèrent de cheval, ils eurent le sentiment d'avoir glissé dans la mort – mais soudain ils se sentent revenir de l'autre monde. Ils sont revenus dans ce monde. Leurs mains serrent quelque chose. Les écrivains sont les deux fois vivants.¹⁰⁸³

De façon délibérément anachronique dont le matériau littéraire dépasse les lieux communs du lecteur, Quignard reproduit des scènes de chutes de cheval des lettrés, des réalités préexistantes, parfois « fictivisées » de penseurs classiques, solitaires tombant sur le sol, hurlant de douleur pour faire revenir un temps naturel, un temps de respiration dans l'autre monde. Un temps de survivance qui revient tout à coup à la nature par la mort. L'errance éphémère dans l'autre monde est liée à un appel provenant « d'une pensée sauve de référence à dieu, diable, démon, hallucination, amour, obsession »¹⁰⁸⁴ dont la mort est accessible à l'idée du renversement. La thèse du renversement nous fait revivre bouleversement de situations déjà incorporé dans ces trois scènes successives de l'extase mortelle de la chute « ils tombèrent, ils eurent le sentiment d'avoir glissé dans la mort, mais soudain ils se sentent revenir de l'autre monde » qui figurent la mort, mais aussi une réalité autre, celle de la fiction imprégnée du néant de l'après-mort. Pour comprendre ce qu'est la chute pour Quignard, il faut rendre possible « la généalogie du temps bien avant la mort, bien avant le corps sanglant consommé d'un Dieu immobile et mort¹⁰⁸⁵ ». Les différentes références à l'élan décisif vers

¹⁰⁸¹ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 227.

¹⁰⁸² Pascal Quignard, *Boutès, op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁸³ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 144.

¹⁰⁸⁴ *La barque silencieuse, Dernier royaume VI, op. cit.*, p. 182.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 76.

la mort illustrent une exigence de la déconstruction des codes narratifs de la fiction. Il est clair que les scènes des chutes et de renversements dépassent la relation dialectique entre la vie et la mort. Ce sont aussi des tours et retours vers le point de départ, vers l'esprit de la nature, vers une vélocité inégale qui hystérise le corps. À un certain degré de méditation, d'« écriture du silence », Pascal Quignard choisit de mettre en branle, par le biais d'une danse d'idées, le chemin en sens inverse qui reflète encore sa pensée dédaigneuse de l'idéalisme et du pragmatisme. Cette danse sans fin des grands fauves autour des bêtes plus faibles – humaines ou non, désarçonnées et fascinées sous le regard des fascinateurs¹⁰⁸⁶ – s'anime avec la jouissance concentrique mortelle, avec l'euphorie sadique des bourreaux. « Je pose une gravitation carnivorique silencieuse, puis linguistique, à la source de la ronde aller-retour qui inventa la danse qui inventa le cercle »¹⁰⁸⁷ confie Quignard. C'est l'étreinte elle-même qui désarçonne les corps à l'aide de cette vision involontaire de l'angle mort du langage. Cette expulsion hors de l'instance de l'énonciation passe par « un discours de moraliste renvoyant à des référents extradiégétiques censés appartenir à l'univers commun du narrateur et du lecteur »¹⁰⁸⁸. Un discours sur la capacité de la fiction à imaginer une autre vie en renversant l'ordre logique des événements et exterminant le lecteur dans les « camps » de la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, l'auteur trouve dans la métaphore de la main, renvoyant au manuscrit original écrit de la main même du survivant, une autre impossibilité du lecteur à s'affranchir de la traversée de la mort :

Le thème de la traversée de la mort ou du monde des morts par le héros, par le souverain, par le dieu, par le créateur est attesté dans de nombreux mythes, contes, légendes, histoires. Gilgamesh descend aux enfers comme le dieu japonais Izanagi descend aux enfers, comme Orphée, comme Ulysse, comme Jésus, comme Dante etc. L'expérience de la Nékhuia, c'est : « À la fois il est mort et il est encore en vie. »¹⁰⁸⁹

Le recours aux aventures des personnages héroïques montre le rôle des scènes de traversée de la mort non pas comme représentation d'une descente aux enfers, souvent fondée sur la peur de l'au-delà, mais plutôt comme « figuralité » littéraire porteuse d'une conception des fondements de la représentation. Se référer à Ulysse, à Orphée permet à Quignard mettre l'accent sur l'entrée dans l'au-delà pour retrouver le royaume des morts dans le silence le plus

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 231.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 243.

¹⁰⁸⁸ Éric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, op. cit., p. 228.

¹⁰⁸⁹ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII*, op. cit., p. 62.

total, « la première langue ». C'est ainsi qu'il revient sur les expériences d'écriture de Brantôme, Gourville et Montaigne :

Brantôme explique qu'il a écrit « faute de tuer, d'aimer, de chevaucher, de vivre ». [...] Écrire n'est pas vivre, c'est survivre. Gourville précise qu'écrire est une *sollicitation* due à la renaissance inopinée et au désir des survivants. Montaigne affirme plus profondément encore que toute écriture est une *extase* que le temps prolonge au-delà de la mort possible, dès lors que cette possibilité a été éprouvée comme toute proche. S'ajoute à la vie vécue jusqu'à sa limite, une vie neuve. Montaigne cite alors Lucrèce : « Nul ne se réveille (*extat*) s'il n'a senti une fois le froid de la mort s'infiltrer dans ses veines. »¹⁰⁹⁰

La distinction entre l'expérience de la lecture (« comme expérience de la chasse ») et celle de l'écriture rappelle l'idée du « retour-image » des visages au-delà de la mort des morts, des corps sanglants de cavaliers, de guerriers, de penseurs projetés sur le dos par leur chevaux, comme survivance qui rompe la voie de la mort et afflue sans cesse directement de l'origine. Cette survivance du corps perdant l'équilibre, de l'âme perdant la mémoire, consiste à attirer le regard du lecteur vers une cible unique de médiumnalité (les « transports ») ou de médialité (les « supports ») :

Pascal Quignard –...avec des signes convenus. C'est le mot d'Homère : le premier signe est une branche de tamaris brisée. Irène, il faut aller à la chasse en compagnie d'un chasseur. Ou en compagnie d'un chien. La signification comme le boustrophédon s'originent dans le nostos : l'aller-retour. Ce sont quasiment des récits puisqu'il y a des morts qu'on rapporte au foyer. Les abeilles rapportent un *trajet dans l'espace* aussi bien et pas plus que Gilgamesh ou Jason ou Ulysse ou Roland ou le chevalier à la Charrette ou Don Quichotte.

Irène Fenoglio – Ce sont des signes qu'il faut interpréter...

Pascal Quignard –... qu'il faut lire. C'est pourquoi il faut définir, me semble-t-il, très précisément et très distinctement la lecture et l'écriture. Ce sont deux pratiques qui ne sont ni homogènes ni synchroniques. On peut savoir lire et ne pas savoir écrire. De même que le babouin de Granger peut corriger la dictée d'une langue qu'il ne parle pas. L'écriture est quelque chose de très différent de la lecture et n'est pas du tout du même niveau de phylogenèse. Posons le problème sous un autre angle. Carrément universel. Il n'y a pas d'apprentissage du rêver. Il y a trois apprentissages bien différenciés : un apprentissage de la lecture, un apprentissage de la langue, un apprentissage de l'écriture. Sur les cent pour cent de la présence humaine sur la terre, l'écriture ne représente qu'un pour cent et ne concerne pas toutes les langues.¹⁰⁹¹

Outre sa dimension évasive, la lecture est présentée comme une résonance du plus ancien et dans le moment présent, comme un jeu d'écho entre le temps aoriste, le rêve et le Jadis :

Otium et libertas, telles étaient leurs valeurs. Voilà pour moi le rêve : une compagnie de solitaires. La seule chose, à quoi je confie mes heures, qui est certaine, c'est que la lecture, dans le monde, la réalise, chaque fois qu'un livre s'entrouvre.¹⁰⁹²

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, pp. 52-53.

¹⁰⁹¹ Irène Fenoglio, « Discussion avec Jean-Claude Coquet, Pascal Quignard et Dominique Ducard », dans *Sur l'écriture. Autour d'Émile Benveniste*, op. cit., pp. 308-309.

¹⁰⁹² *Les désarçonnés, Dernier royaume VII*, op. cit., p. 235.

À la différence de l'apprentissage de l'écriture, l'apprentissage de la lecture est une plongée dans un « monde invisible qu'émet chaque langue¹⁰⁹³ ». Cela nous fait penser à la perte d'identité du chaman au cours d'un voyage dans le second monde. « Le voyage chamanique détermine pour la préhistoire humaine la dimension de l'autre monde et le déplacement dans l'espace qu'il suppose »¹⁰⁹⁴, écrit Quignard. Une sorte de transe extatique à mi-chemin entre la vie et la mort de manière moins logique que morale qui nécessite une seconde voi(x)e, voire une « seconde main ». Une main double, « attachante » qui manipule les textes sumériens anciens, *La Divine Comédie* de Dante, les aventures d'Ulysse... et serre quelque chose. C'est vrai qu'écrire dépend de cette main « magique » qui ne fait confiance qu'au papier, qu'au manuscrit pour reconnaître ses objets d'angoisse et illustrer les scènes du naufrage, les images brûlantes de la descente aux Enfers. Mais aussi d'une « seconde main » qui tient fortement les traces d'une blessure d'un cavalier désarçonné dans un *essai* de la mort comme disait Montaigne en parlant de son accident de cheval¹⁰⁹⁵. C'est l'imprévisible, l'obscurité, la *nuit sexuelle*, le Jadis, le site originaire qui s'entremettent pour créer des liens entre l'activité de penser et la survivance de l'image, notamment celle de l'objet d'art : « L'activité de penser, c'est-à-dire de renaître, est située dans la poche du paradis perdu »¹⁰⁹⁶. C'est ainsi que Jean-Louis Pautrot s'interroge sur « la pensée mythique de Quignard » :

La pensée mythique de Quignard réside donc dans une combinatoire caractéristique du savoir le plus ancien-le mythe dans son irréductibilité-et du savoir moderne sur le mythe. La métamorphose de l'un en l'autre sous-tend son esthétique littéraire. [...] Il conviendrait peut-être de parler ici d'un retour sur l'humain générique, tout en se souvenant qu'il ramène justement à l'inhumain, à l'ancêtre animal. Ce retour s'opère par les mythes comme éléments de mémoire, enrichis par l'érudition et plus inconscients qu'elle. Finalement, il faudrait s'interroger sur l'esthétique de la régénérescence chez Quignard. Pour lui la nouveauté, notion moderniste, compte moins que le naissant [...].¹⁰⁹⁷

Il ne s'agissait pas alors de nier le rôle de l'écrivain comme figure de la médiation, mais de partager avec le lecteur une image créatrice, asymbolique que chacun de nous tente de construire que ce soit à travers l'imagination ou même par la quête d'une atmosphère d'imminence de l'indicible. Mais pourrions-nous dire que Quignard dépasse le rapport entre le texte et l'illustration pour faire place à un discours sur la peinture figurative et l'image

¹⁰⁹³ Irène Fenoglio, « Discussion avec Jean-Claude Coquet, Pascal Quignard et Dominique Ducard », dans *Sur l'écriture. Autour d'Émile Benveniste*, op. cit., p. 323.

¹⁰⁹⁴ *Vie secrète, Dernier royaume VIII*, op. cit., p. 424.

¹⁰⁹⁵ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII*, op. cit., p. 60.

¹⁰⁹⁶ *Vie secrète, Dernier royaume VIII*, op. cit., p. 151.

¹⁰⁹⁷ Jean-Louis Pautrot, « Pascal Quignard et la pensée mythique » dans *The Français Review*, vol. 76, n° 4, American Association of Teachers of Français, 2003, pp. 752-64, <http://www.jstor.org/stable/3133084>.

manquante reproduit la scène « invisible » de notre création ? Dans ce sens, Bernard Vouilloux a écrit :

Il s'agit alors moins pour Quignard, on le verra, d'organiser la confrontation des « textes » et des « images » que de mettre au jour les conditions d'intelligibilité des uns et des autres dans un paradigme culturel qui, s'il ne différencie pas encore nettement les moments grec et romain, est opposé très nettement au nôtre, à la fois par la dimension physiologique qu'il reconnaît au tragique, là où nous avons tendance à motiver psychologiquement les actions du drame, et par la dimension d'imminence qu'il reconnaît à l'image, là où la peinture des temps modernes met l'accent sur l'acte.¹⁰⁹⁸

Les réflexions de Bernard Vouilloux sur la pensée de l'image chez Quignard constituent une mise en question de la temporalité tragique de l'imminence dans les commentaires de l'auteur de la peinture figurative. Ce dispositif scénique de la tragédie archaïque qui mènera l'auteur à s'interroger sur les motifs du désarçonnement, de la détresse et de la perte originaire comme moyen détourné pour aborder « *la mise au silence du langage*¹⁰⁹⁹ ». Attiré par l'expérience de la « désidération », par les figures de l'ermite, Pascal Quignard s'autoréfère, se relit pour indiquer son rapport complexe au langage, à la parole :

Le langage n'est pas un outil de bonheur et il n'est jamais une création individuelle ou singulière. Le langage devient mon adversaire personnel à supposer qu'il ne l'eût pas été dès que je l'eus reconnu dans l'air atmosphérique sous la forme d'ondes détestables. On ne fait pas de la musique puis de la littérature les passions de sa vie par caprice. Ce sont les paroles qui sont les choses suspectes, récentes, futiles si l'on songe à survivre.¹¹⁰⁰

Pascal Quignard, en se rappelant de sa voix sourde, en critiquant les deux facettes de la problématique du langage à savoir le dire et le taire, en s'approchant de tout ce qui était étrange au langage, se fait lecteur de ses œuvres et critique d'autrui hanté par l'exigence de la solitude, du silence et de la joie à se séparer du langage civilisé, collectif. L'expérience de lecture prend forme lorsqu'à lieu un emboîtement entre la méditation « qui naît de la lecture » et l'interprétation du lecteur qui cherche à se fondre, à être totalement impliqué par ce qu'il lit. Ceci se traduit par la compréhension quasi parfaite du lecteur du message véhiculé par le texte (et donc l'écrivain) comme il a été imaginé lors de la genèse de l'œuvre. La question se pose dès lors de savoir si cette compatibilité est bien possible. Y a-t-il vraiment un « lecteur modèle » comme l'imagine Pascal Quignard ? Le « vrai lecteur », coopératif, « deux fois seul » peut-il exister en tant que le double même de l'auteur qui privilégie le silence et la rupture ? Le « lecteur-créateur » peut-il être la clé de cette posture auctoriale dans le sens où

¹⁰⁹⁸ *Image et médium, Sur une hypothèse de Pascal Quignard, op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁹⁹ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, p. 222.

¹¹⁰⁰ *Vie secrète, Dernier royaume VIII, op. cit.*, pp. 77-78.

c'est à travers lui que le récit prend réellement forme ? Ce qu'on appelait « lecteur idéal » est-il justement l'élément essentiel sans qui le processus de création et de l'« Œuvre Quignard » ne peut être réalisable. Cela nous fait penser à la figure autoriale qui déchiffre en écrivant, offre au lecteur une solitude, une mise au secret, un « temps fort » favorables à la pensée ? La pensée quignardienne ouvre un espace de liberté générique et esthétique que l'auteur tente d'inventer pour « dénaturer » le sens du texte, pour interroger obliquement notre rapport à l'Autre :

Ce qu'on appelle « le créateur », dans ce qu'on appelle « l'art brut », est une femme qu'on dit folle, est un homme qu'on dit fou, sans public, sans regard. Parfois elle cache même ce qu'elle est en train de faire si passionnément quand elle est seule ; elle ne le montre pas au médecin ou à l'infirmière qui entrent dans sa chambre avec les médicaments. Elle le recouvre spontanément de son bras. Lui, aussi, ce qu'il fait, il le fait pour le faire. Comme l'écureuil fossoie dans la terre ses caches qu'il oublie.¹¹⁰¹

Depuis ses premiers écrits, l'œuvre de Pascal Quignard ce « hors-temps », cette sortie de soi, cette extase suprême renvoyant à la solitude qui précède la naissance. Comme l'écrit Quignard lui-même en fouillant dans les origines du mot « enfance » :

Le mot français d'enfance est extraordinaire. Il vient du latin in-fantia. Il veut dire en français a-parlance. Il renvoie à un état initial, non social, qui fait source en chacun d'entre nous, et dans lequel nous n'avons pas acquis notre langue. Nous sommes du non-parlant qui doit apprendre la langue sur les lèvres des proches. Aussi, quoi que nous apprenions en vivant, en vieillissant, en travaillant, en lisant, nous sommes toujours des chairs où le langage défaille. Nous sommes toujours des anciens enfants, des anciens non-parlants, des bêtes vivipares, des êtres à deux mondes où la langue n'est ni naturelle ni sûre. Il y a une solitude antérieure au narcissisme ; une terrible extase infante ; un délaissement ; une désolation qui fait le début des jours ; c'est presque une extase interne en amont de l'extase, en amont de la contemplation, en amont de la lecture. Cette extase abyssale au fond de nous peut se radicaliser jusqu'à l'autisme. Une mélancolie catastrophique précède la conscience, repliant l'âme sur elle en circuit fermé. J'évoque le monde interne avant qu'il soit touché par le langage sensé, acquis, significatif, national. Temporellement cet état mélancolique précède la constitution de la conscience. Cet état précède l'identité. Si la conscience définit le langage en boucle, alors il faut que le corps ait eu le temps de consentir au monde sonore maternel, puis de l'acquiescer, pour qu'il y ait rétroaction, puis réflexion, puis autoappréhension. Il faut au moins avoir vécu deux années. Ce circuit fermé avant la conscience, c'est l'espace du secret. Une renaissance et une reconnaissance de cette extase interne, telle est la lecture. Le lecteur peut adorer ce vertige – ou celui qui refuse de lire détester ce vertige – car ce vertige fut à leur source. Le trait de l'orgasme est temporel : c'est la perte de la conscience de la durée. Ce trait est aussi celui de la lecture. J'évoque des corps totalement « en proie » à l'autre monde. C'est l'impossible retrouvaille avec le monde interne. C'est l'impossible restauration de la consonance avec le contenant. C'est la folie de la « boucle ». C'est aussi la folie de l'amour : croire possible la retrouvaille avec la communication au quart de tour d'un être avec un autre.¹¹⁰²

Se lançant dans des digressions, il revient sur la dernière interview de Roland Barthes sur la vie indépendante :

¹¹⁰¹ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, pp. 72-73.

¹¹⁰² *La barque silencieuse, Dernier royaume VI, op. cit.*, p. 64-65.

Dans la dernière interview qu'il a donnée avant de mourir renversé par une camionnette alors qu'il traversait la rue Roland Barthes affirmait que la vie indépendante allait devenir un véritable défi dans les sociétés démocratiques. Il ajoutait que celui qui prétendrait vivre son indivisibilité radicalement se lancerait dans une vie très difficile. Il amorcerait une aventure aussi énigmatique que celle à laquelle avaient été confrontés la plupart des chevaliers de l'ancienne matière de Bretagne pénétrant dans la forêt aventureuse. Il est vrai que cette attitude désormais heurte non seulement le mode de vie des classes les plus jeunes mais la surveillance générale, la solidarité morale, la santé collective, la science et ses réseaux d'autorisation et de validation. Roland Barthes disait expressément : « La seule chose qu'un pouvoir ne tolère jamais c'est la contestation par le retrait. Cela ne peut se vivre que par des conduites clandestines. Par des tricheries. On peut affronter un pouvoir en l'attaquant. Le retrait est beaucoup moins assimilable par une société. »¹¹⁰³

L'acte de lire comme l'expérience de l'amour, ne sont plus considérés comme une quête de solitude et d'intimité mais ils naissent de l'interaction mutuelle de « l'extase » et de « l'enstase ». *Vie secrète* fait donc un état des lieux historique, sociétal et psychanalytique de l'origine de l'amour et de l'emprise. Associer le plaisir d'aimer à celui d'écrire, ou encre le plaisir de lire offre un récit protéiforme, porté par une voix venue d'ailleurs. Cette véritable symbiose entre la joie de l'adieu, de la mélancolie et celle de l'ancien qui ne cesse de résonner traduit le désir de submerger dans la folie de l'amour¹¹⁰⁴ et de la pensée. Le lecteur sait toutefois que l'amour, chez Quignard, établit le principe d'un dépassement temporel, généalogique, social et langagier pour retrouver les traces d'un désir originel, d'avant le langage :

En appelant la solitude une « prière » et cette prière une « lecture » j'évoque une polarisation extrême entre deux pôles. C'est ce que les mystiques grecs appelaient une extase. En grec le mot mystique signifie simplement silencieux. En grec le mot extase signifie simplement sortie. Dans un premier temps la transe élève, danse, tourne. Deux fragments du temps polarisent tout à coup entre eux mais l'extase ne se voit jamais tomber en arrière. Il en va comme du désir qui ne se voit pas jouir parce que la volupté l'anéantit et laisse sans mémoire de la carence antérieure. C'est le rêveur qui ne se voit pas rêver. C'est l'âme du lecteur qui ne voit pas son corps en train de lire mais qui est déjà partie séjourner, chevaucher, naviguer dans le monde que l'intrigue narre. Extase où la polarité se renforce au point de faire axe (orientant verticalement le temps), mettant le temps debout (les deux positions du sexe masculin fondent la version bipédique du temps). Alors l'extase se trouve à la limite de l'enstase ; le temps étant irréversible, la réversion lui est mortelle ; Orphée ne peut pas se retourner sans inventer la mort dans cette simple réversion ; le temps ne peut pas revenir sur ses pas ; le plongeur ne peut pas remonter en haut de la falaise.¹¹⁰⁵

Chez Quignard, la lecture comme expérience mystique prend une dimension extatique, hors-temps. Celui qui lit entre dans une forme de « prière silencieuse » ou de transe, dans un lieu féérique. Avec l'appui d'une articulation de la psychanalyse et du mysticisme, l'auteur tente

¹¹⁰³ *Ibid.*, pp. 65-66.

¹¹⁰⁴ « L'amour est plus qu'un échange, plus qu'une interaction affective, plus qu'une influence réciproque, plus qu'un lien psychologique, plus qu'un nœud sociologique. [...] », confiait Pascal Quignard, *Vie secrète, Dernier royaume VIII*, *op. cit.*, p. 261.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 76-77.

de démontrer que le lecteur contemple « ce temps suspendu qui soudain se déclenche¹¹⁰⁶ » en continuant de lire dans le silence. De la lecture à l'extase, Quignard s'attarde sur un concept psychologique qui est « l'enstase ». Contrairement à l'extase, l'enstase provoquée par certaines drogues, désigne donc l'expérience mystique naturelle. Toutefois, nous constatons dans ce passage un rapprochement entre les deux états proches de l'inconscient, du rêve, mais aussi de « la souffrance de l'irréversion¹¹⁰⁷ ». C'est « le désir de retrouver le vieux foyer et ses visages. C'est la maladie du retour d'Ulysse [...] ¹¹⁰⁸ », d'Orphée, du plongeur de Paestum. Plus encore, la lecture incarne la révélation divine :

L'ange Gabriel apparut à Mahomet dans la nuit de la grotte. Il fait froid. Tout est si obscur. L'ange ne lui dit qu'un mot :

— Lis !

C'est le 17 du mois du ramadan 610 que Mahomet connut la révélation de la lecture dans la grotte de Hira.

Après Moïse qui se fit Loi, après Jésus qui se fit Verbe, Mahomet se fit Lecture.

Le tout premier mot du Coran est *Iqra !* impératif de lire à la deuxième personne du singulier.

Cet impératif engage sans tiers.

Dieu implique *dans la solitude de la lecture* toute l'humanité dans tout homme.¹¹⁰⁹

L'impératif divin de la lecture « à la deuxième personne du singulier » à Mahomet advient dans un contexte atypique ; une nuit solitaire dans l'obscurité d'une grotte lors d'une profonde méditation. Le message divin était aussi bien lapidaire que percutant. Dieu ordonne à Mahomet analphabète, dans le silence de la solitude, de lire alors que confus, terrifié, bouleversé il n'y parvient pas. En un seul mot, sans vibration, l'ange Gabriel dit à Mahomet : lis ! qui se traduit en arabe par *Iqra !* Ce mot qui devient par la suite la clé du Coran. Le premier verset du Coran comme de nombreux versets après lui se transmettent à Mahomet dans une transe douloureuse et éprouvante pour le corps, traduite en des tremblements et des sueurs froides. L'expérience de la lecture rejoint donc celle de la solitude. Malgré la présence de l'ange Gabriel, ces moments de solitude et de refuge dans le silence comme dépassement paradoxal de l'incapacité de décoder le message divin se matérialisent en un lien intime et immédiat avec le texte. Ils se concrétisent en un arrachement au monde empirique, un décharnement de l'être qui est sublimé, transposé dans un univers où l'individualité n'a plus de place, où elle se fond et se perd dans la totalité du vécu humain. Ce message divin a été

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 161.

¹¹⁰⁷ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 45.

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 46.

¹¹⁰⁹ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, p. 83.

transmis à Moïse à travers les Lois écrites sur des tablettes, le Verbe a fait être le monde comme l'a appris Jésus et le premier mot du Coran est « lis ! » un impératif d'examiner de près et « sans tiers » le message et la vérité divins. Ce que ces parallèles révèlent dans la tradition abrahamique est la dimension universelle de l'oralité et du langage, de la communication et de la transmission du sens qui tisse notre humanité et la fait perdurer. Sans doute, le choix à la fois anachronique et mystique de ce premier instant de « la révélation de la lecture » rassemble plusieurs éléments bien particuliers et riches de sens. Un choix qui traduit le dualisme codage-décodage du message source. De son côté, le narrateur se présente en tant que « lecteur » analysant l'histoire des religions selon le filtre de la figuration de Mahomet cherchant à saisir le langage codé de l'ange Gabriel. Une défaillance du langage que l'auteur tente d'élucider par l'acte même de la solitude. Comme l'écrit justement Quignard en parodiant Homère : « Ceux qui me voient m'éclipser en un instant supposent à tort que l'angoisse commande cette fuite soudaine. C'est pire que l'angoisse : c'est le sentiment de l'humanité »¹¹¹⁰.

3. Lectures anachroniques

Dans ses réflexions sur la création, Pascal Quignard cherche à repenser le processus de l'écriture à travers la mise en question de la « voix originare » du Jadis, la « voix sans retour (*infantia*) ». Cet auteur qui a toujours accordé une importance aux détails les plus intimes, à l'altérité propre à l'autre monde de l'art baroque afin de produire des images et de collecter des arriérés du monde perdu dont le réalisme puisse être porté à son paroxysme. Monde à « l'état de nature¹¹¹¹ », « lieu perdu. Objet perdu. Océan perdu. Cité perdue. Errant sans retour¹¹¹² », artistes à contretemps, chamanes enivrés, transportés, mais aussi cadencés dans une esthétique sordide contaminant ceux qui peuplent à peine ces univers anachroniques, désertées, presque archaïques. Cette fascination pour les « choses viles », les « *sordidissimes* » permet la contemplation ou la « lecture » des « arts sordides », des figures obscènes, des « objets dégoûtants, dérobants, voleurs » selon les canons de la modernité. Il nécessaire de revenir sur les enjeux et les spécificités de « l'usage contrôlé de

¹¹¹⁰ *La barque silencieuse, Dernier royaume VI, op. cit.*, pp. 49-50.

¹¹¹¹ Voir à ce sujet l'article de Raymond Polin « De l'état de nature à l'omniprésence du souverain », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/thomas-hobbes/3-de-l-etat-de-nature-a-l-omnipotence-du-souverain/>

¹¹¹² *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, p. 121.

l'anachronisme » dans les lectures et les citations de Quignard. Ce qui nous amènera à explorer les clins d'œil à l'abîme, aux ténèbres, aux voiles de l'oubli, à l'ancien qui s'imbibait de couleurs vives, lumineuses, survivantes.

Commençons par une définition du mot « anachronisme » afin de mettre en évidence ses démonstrations dans *Dernier royaume*. La notion d'anachronisme apparaît en latin à la fin du XVI^e siècle et elle commence à se répandre au XVII^e siècle. L'anachronisme est un mot composé d'un préfixe *ana-* qui signifie « en arrière », et un suffixe *khronos* qui désigne, bien entendu, le « temps ». Le *Dictionnaire de l'Académie française* a défini l'anachronisme ainsi :

1. Erreur qui consiste à placer un fait avant sa date ou à une date autre que celle à laquelle il s'est produit ; faute contre la chronologie.
2. Le fait d'attribuer des usages, des idées, des paroles, des vêtements caractéristiques d'une époque déterminée à des hommes ayant vécu à une autre époque. *Ce serait un anachronisme que de prêter des propos chevaleresques à un Athénien, à un Romain. Les pièces de Shakespeare sont pleines d'anachronismes.*
3. Caractère de ce qui n'est pas conforme aux mœurs, aux usages du temps où l'on est, de ce qui appartient à une époque révolue. *L'anachronisme de cette tradition. L'anachronisme de ses idées politiques.*¹¹¹³

À travers ces définitions, nous remarquons que les frontières des différents courants esthétiques et artistiques sont perméables. L'usage « délibéré » de l'anachronisme forme une manière biaisée aussi bien de poétisation d'un modèle, d'une histoire, d'un récit que de transgression des codes génériques et temporels. Considéré longtemps comme une « faute contre la chronologie », l'anachronisme dans ses liens directs avec la coïncidence du Jadis et du présent, chez Quignard, libère le lecteur du prisme du passé, embellit les objets abandonnés, délaissés par le recours à l'imagination débridée. C'est peut-être cela la définition de « vie secrète » : « c'est du temps dérobé au temps. Un temps luxueux. C'est un site gagné sur la mer »¹¹¹⁴. La mécanique du retour dans et à travers le temps suspendu, « le temps arrêté¹¹¹⁵ » n'est qu'une métaphore de la régénération et de la force créatrice liée aux représentations du Jadis. Ce faisant, l'anachronisme raisonné éclairant les pensées et les lectures de Quignard n'est pas le « péché irrémissible » de l'auteur mais il est la vision contemporaine des choses. Cette vision de l'objet non présent qui s'offre à la vue est une forme de télépathie. Pour Quignard, « présent, contemporain, moderne désignent un même

¹¹¹³ <http://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A1617>

¹¹¹⁴ *Sordidissimes, Dernier royaume V, op. cit.*, p. 103.

¹¹¹⁵ « En iranien le dam se dit le *duzokh*. Ce qui veut dire : Le temps ne passe pas [...] », écrit Pascal Quignard dans *La barque silencieuse, Dernier royaume VI, op. cit.*, p. 47.

ressassement du passé »¹¹¹⁶. Quant à Didi-Huberman, il nous propose une nouvelle conception moins limitée de l'anachronisme, tout en mettant le temps au centre de toute pensée de l'image : « L'anachronisme serait ainsi, en toute première approximation, la façon temporelle d'exprimer l'exubérance, la complexité, la surdétermination des images »¹¹¹⁷.

Il est incontestable que l'état des lieux des recherches sur l'anachronisme est très avancé, pour ne pas dire plantureux. Georges Didi-Huberman, qui est l'un des spécialistes de la question, a mis en relief les rapports anthropologiques que les images entretiennent avec le temps. Mais les suggestions de cet historien de l'art engagent aussi à interposer l'image et le temps : « Toujours, devant l'image, nous sommes devant du temps »¹¹¹⁸. C'est ainsi que l'image de l'art n'est qu'une projection ou « survivance » de la mémoire. En ce cas, « l'historien n'est, à tous les sens du terme, que le *fictor*, c'est-à-dire le modelleur, l'artisan, l'auteur, l'inventeur du passé qu'il donne à lire »¹¹¹⁹. Et c'est pourquoi Georges Didi-Huberman montre que la « temporalité [de l'image] ne sera reconnue comme telle tant que l'élément d'histoire qui la porte ne se verra pas dialectisé par l'élément d'anachronisme qui la traverse »¹¹²⁰. Partant de cette interaction des images avec les différents genres et variations du temps, nous notons la complexité des relations entre anachronisme et méditation sur les images poétiques et picturales dans le texte quignardien. « L'anachronisme contrôlé » émerge au niveau du regard de Pascal Quignard sur l'image de l'art. D'ailleurs, la poursuite d'une quête des signes du Jadis renvoie à la dimension infinie, cyclique d'une éternité de béatitude. C'est ainsi qu'Alain Montandon offre une définition de l'anachronisme à partir de la représentation freudienne du temps : « L'anachronisme a un sens transgressif et libérateur que Freud n'aurait pas manqué de souligner : sortir du temps, jouer avec les inconciliables »¹¹²¹. Il y a aussi dans le mode de pensée quignardien une volonté de plonger dans le « temps [qui] peut mettre le tout de la temporalité à disposition¹¹²² ». L'image d'un Jadis « naissant » permet à l'auteur d'interposer sa médiation. De part en part, *Dernier*

¹¹¹⁶ *Ibid.*, p. 132.

¹¹¹⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronismes des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000, p. 16.

¹¹¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹¹¹⁹ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 10.

¹¹²⁰ *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronismes des images, op. cit.*, p. 25.

¹¹²¹ *Anachronismes créateurs*, Études réunies et publiées par Alain Montandon et Saulo Neiva, *op. cit.*, p. 10.

¹¹²² *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronismes des images, op. cit.*, p. 120.

royaume réinterroge les relations transthétiques entre écriture et invention de l'écart, entre lecture et immobilité, entre recul dans le temps et l'espace et contretemps. Toutes les lignes, désormais, convergent. Le désir de rejoindre l'intervalle mort du temps, d'identifier la nature véritable des mythes les plus anciens, de l'histoire des religions et des arts pousse le lecteur vers le raisonnement sur « la fragmentation aoristique, aporétique, désorientée du temps¹¹²³ ». En premier lieu, nous nous intéresserons à la notion d'anachronisme « créateur » – une revalorisation de l'anachronisme que nous empruntons à l'ouvrage collectif *Anachronismes créateurs*¹¹²⁴ – ses dimensions heuristiques, et ses manifestations, en tant qu'acte délibéré, raisonné dans *Dernier royaume*. Ce que nous appelons « lectures anachroniques » peut ouvrir la voie à « l'originnaire [qui] ne connaît pas le temps. Il est le primerain¹¹²⁵ ». Un Jadis atemporel, changeant constamment de forme. Or, que peut-on connaître d'un Jadis, sinon en le « percevant par l'odorat », et sans jamais le saisir tout à fait ? Au lieu de qui offre sans cesse un nouveau visage au passé qui bout. Cette idée est à la base de la poétique quignardienne. Ce chapitre voudrait simplement interroger les évocations de l'objet de dégoût, perdu, l'« objet petit a », de la voix prénatale qui reviennent. Pascal Quignard va encore plus loin en interrogeant l'originnaire, le *primum tempus* :

Peut-on parler d'expérience originnaire ? D'expérience sans sujet et avant l'objet ? De sensation prénatale ? De pensée anténoétique ? De langage antélinguistique ? Peut-on évoquer une sensation-expérience comme euphoria, satiété liquide, enroulement nocturne ?¹¹²⁶

a. L'anachronisme créateur

Il devient clair que le temps social, chez Quignard, « n'est ni linéaire, ni cyclique¹¹²⁷ ». Le regard que cet écrivain porte sur le temps « plein de possibilités », « déchirant », s'exerce toujours dans l'éblouissement d'une réalité qui passe par l'ombre, par les langues oubliées ou mortes, mais aussi par la « fouille », à la limite de l'archéologie et de la Préhistoire, de l'ineffable, du quasi-imperceptible. Les études anachroniques des populations lointaines, du monde sauvage, des hommes du Paléolithique, mais aussi du silence, de l'enfance sont à étudier à plusieurs niveaux, non comme surface esthétisante, mais en tant que ressort sous-

¹¹²³ *Ibid.*, p. 250.

¹¹²⁴ *Anachronismes créateurs*, Études réunies et publiées par Alain Montandon et Saulo Neiva, *op. cit.*

¹¹²⁵ *Sordidissimes, Dernier royaume V*, *op. cit.*, p. 236.

¹¹²⁶ *Ibid.*, p. 239.

¹¹²⁷ *Abîmes, Dernier royaume III*, *op. cit.*, p. 31.

jacent à la création littéraire. L'anachronisme « réfléchi, raisonné » dans *Dernier royaume*, comme détour transesthétique, problématise les rapports entre « confus », « sans fin », « inachevable » pour s'interroger sur le désir de « contempler le vide en amont de toute chose ¹¹²⁸ ». Quignard veut également dégager la théorie stoïcienne du temps de sa propre poétique, tout en dévoilant que « l'aoriste dit le sans fin. L'aoriste dit l'univers antérieur de l'humanité ¹¹²⁹ ». C'est ainsi qu'il revient à plusieurs reprises sur les liens qu'entretiennent les livres avec leurs lecteurs pour mettre l'accent sur « la croyance comme un viser avant soi, préidentitaire ». Un monde absolu où celui qui lit s'affranchit de la pression du groupe et plonge dans l'autre temps, l'aoriste. C'est du *Jadis à l'aoriste* qui fait retour dans la lecture :

Les livres plongent leurs lecteurs dans des mondes voisins ; dans la croyance ; dans la précession du sens ; dans la sidération ; dans l'engloutissement ; dans l'absorption ; dans la sémantisation avant les signes.¹¹³⁰

Il ajoute :

Il est des façons de dire qui entêtent le souffle d'une voix morte ou sourde. Mais voix ou échos qui ne procèdent pas directement de ces morts. Provenant d'un souffle qui n'est pas directement aïeul. Ou qui assiègent la gorge d'une voix secrète, d'une oralité plus dissimulée que la résonance vocale, plus basse que le murmure, qui donne envie de pleurer.

Ce sont les livres.

L'ensemble des livres - cet ensemble exclut tous les volumes dans lesquels l'oralité ou la société n'ont pas été sacrifiées - forme ce qu'on peut appeler la littérature - qui est une famille afamiliale, non directement généalogique, une société asociale.¹¹³¹

La lecture des livres n'est plus une manière de faire rapprocher le corps du lecteur et la société, la famille. Elle est devenue le point de convergence de deux formes de solitudes : « la solitude de celui qui écrit et la solitude de celui qui lit »¹¹³². Un point de bascule dans l'épreuve du temps, la passion du silence et dans « l'oralité silencieuse » qu'est la littérature. Quel est donc le secret de la lecture pour Quignard ? D'une part, la voix narrative a trouvé dans la lecture un moyen favorisant l'errance dans quelque chose d'ombreux et d'invisible. D'autre part, celui qui lit plonge dans ce que Louis Aragon appelle « le mentir-vrai » : « L'écrivain est le langage qui se dévore lui-même dans l'homme dévoré par le mentir qui en fait le noyau. [...] Il y a dans lire une attente qui ne cherche pas à aboutir »¹¹³³. Pascal Quignard nous fait assister à

¹¹²⁸ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 95.

¹¹²⁹ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 167.

¹¹³⁰ *Ibid.*, p. 160.

¹¹³¹ *Les Ombres errantes, Dernier royaume I, op. cit.*, pp. 141-142.

¹¹³² *Ibid.*, p. 151.

¹¹³³ *Ibid.*, p. 53.

une scène atypique de lecture, mais aussi de « l'absorption du penseur à l'intérieur de sa propre pensée – hors de tout qui-vive¹¹³⁴ » où « la fiction replonge dans l'implicite zoologique¹¹³⁵ ». Le lecteur implicite de Quignard quitte le monde réel, le présent de la lecture pour rejoindre « un présent intense du jadis vivant », « la marque du jadis [qui] est ce passé refondu et liquide¹¹³⁶ ». Avec Quignard, le silence ne cherche pas ses propres refuges ; d'une part, c'est un « espace-temps » d'absence de parole et d'autre part, un moment de blocage du mouvement du corps. Dans *Sordidissimes, Dernier royaume V*, Quignard retrace ainsi cette relation énigmatique tout en revenant sur l'origine du mot silence et ses rapports avec « les limites du langage » : « Silence vient de *sileo*. *Sileo* ne se détermine pas d'abord comme non-bruit. Il renvoie à l'immobilité, au sans-mouvement, à l'invisible, à l'autre absent, à la nuit noire. *Silentes* sont les morts »¹¹³⁷. L'enjeu du silence dans le texte quignardien ne se limite pas à la réflexion sur les défaillances du langage mais il devient un point d'aboutissement du travail stylistique de l'écrivain. Et c'est pourquoi Quignard considère « le silence comme le vertige moderne¹¹³⁸ » et il trouve dans l'écriture anachronique les différentes formes de détours qui permettent d'exprimer l'indicible. Pour marquer l'équivalence paradoxale entre « parler » et « écrire », Quignard, tout en pastichant le récit de Des Forêts intitulé *Le Bavard* et sa méditation sur « l'aveu paradoxal », affirme que « parler est une confusion extériorisée irrattrapable » et que « la pensée peut devenir une réflexion muette »¹¹³⁹. C'est précisément dans la même ligne de partage que Bernard Vouilloux note : « le silence du livre est d'abord celui de l'écriture, celui de la littérature, celui des *litterae*¹¹⁴⁰ ». Avec l'agencement du silence dans le scriptural, Pascal Quignard a créé une conception de la représentation du silence que ce soit par les tentatives de repenser les bulles de silence qu'a besoin la pensée ou même par la mise en abîme du « silence absolu que manifestent les livres¹¹⁴¹ ». Ainsi l'obliquité dans l'aimantation de l'auteur vers le Jadis cherche à rendre compte du silence comme « noyau de l'origine ». C'est aussi un moyen de poser de s'interroger sur le silence « mystérieux » de la

¹¹³⁴ *Mourir de penser, Dernier royaume IX*, p. 208.

¹¹³⁵ *Sur le jadis, Dernier royaume II*, op. cit., p. 160.

¹¹³⁶ *Ibid.*, p. 158.

¹¹³⁷ Pascal Quignard, *Sordidissimes – Dernier royaume V*, op. cit., p. 99.

¹¹³⁸ *La haine de la musique*, op. cit., p. 254.

¹¹³⁹ *Ibid.*, p. 128-129.

¹¹⁴⁰ Bernard Vouilloux, *La nuit et le silence des images : Penser l'image avec Pascal Quignard*, op. cit., p. 47.

¹¹⁴¹ *Mourir de penser, Dernier royaume IX*, op. cit., p. 11.

pensée. Car bien entendu l'écriture de Quignard a toujours été de toutes ses forces du côté du silence :

Les livres sont alors comme des vagues qui montent de l'océan de la langue mise au silence. Ils s'élancent comme une écume. Ils recèlent la langue parlée vivante devenue morte, transformée en spectre, en l'enterrant dans le monde interne, intérieur, intime, intimissime, du corps qui lit en silence. C'est ainsi que, dans l'écriture, la main ayant brusquement arraché la langue, le signe peu à peu refoule très profondément la voix. Une sorte de rétention, de secret, d'enfer, de caverne, de prison lexicale, a relégué l'ancienne vocifération animée, animale.¹¹⁴²

Le monde « interne, intérieur, intime » des livres constitue une régression au stade antérieur, une remontée brusque du Jadis dans le maintenant. Les tours et détours par l'anachronisme « délibéré » libèrent le texte quignardien du passé nostalgique pour chercher simplement l'afflux incessant du Jadis. Pour Quignard, écrire est une tentative de libération du récepteur avant d'être un acte de production ou de création. Dès lors, le lecteur de l'œuvre de Quignard prend en charge la restructuration du texte et de l'image, tout en refusant l'autorité de l'écrivain ou de l'œuvre elle-même. Nous pouvons lire *Dernier royaume* comme une méditation portant sur la « joie du Jadis, [...] le reflet abyssal, lointain, ancien, fragile, jamais linguistique, sinon muet¹¹⁴³ ». De cette joie ontologique, volcanique naît la passion du jeune Quignard pour la lecture des livres. C'est à travers les liens qu'entretiennent la lecture avec les souvenirs d'enfance que le narrateur des *Ombres errantes* a mis en œuvre la sidération du corps-lecteur :

Un corps préférerait leur lecture à moi-même. Une jeune Allemande s'occupait de moi jusqu'à l'âge de deux ans. Le fait qu'elle lût à mes côtés m'ôtait à la joie de me trouver près d'elle. Parce qu'il me semblait alors qu'elle ne se trouvait pas à mes côtés. Elle n'était pas là. Elle était déjà partie. Elle était ailleurs. Lisant, elle séjournait dans un autre royaume. Ma gorge se serre soudain, évoquant ces heures où je ne parlais pas encore. Elles masquent un autre monde qui se dérobera toujours à ma quête. Une espèce de sanglot sec faisait suffoquer le haut du corps. Je ne déglutis plus. Je ne souffris plus qu'une fourchette ou une cuiller s'approchent de mes lèvres. L'attraction qu'exercent sur moi les livres est d'une nature qui restera toute ma vie plus mystérieuse et plus impérieuse qu'elle peut le sembler à d'autres lecteurs. Vite, vite, je repose le vieux livre coloré là où je l'ai pris. Je me détourne de l'étal du libraire. Je ne puis plus parler. Comme alors. Je ne m'y risque pas. Je presse le pas sur le trottoir. Je m'éloigne dans l'ombre de la ville où je me fonde. Un morceau de la pomme originale est resté coincé au centre de ma gorge. Vieux livres Garnier bilingues latin-français devenus duveteux à force d'usage, d'âge, de soleil, de poussière. J'ai lu dans l'un de ces vieux livres des éditions Garnier que l'empereur Tibère exigeait - pour ranger les rouleaux d'images pornographiques dont il faisait collection - des cylindres entièrement jaunes et dépourvus de *titulus* afin que rien ne trahît la curiosité qui l'obsédait. Il errait dans l'empire qu'il fuyait. Empereur honni, loup, détestant les villes, qui ne voulait pas de l'empire, qui tua Dieu, qui fuit Rome elle-même. Il préféra vivre au plus haut de Capri, dans l'ombre de la roche qui surplombait la mer. Vivre caché - *late* - disait Lucrèce. *Larvatus*, disait Descartes.¹¹⁴⁴

¹¹⁴² *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, pp. 51-52.

¹¹⁴³ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 20.

¹¹⁴⁴ *Les Ombres errantes, Dernier royaume I, op. cit.*, pp. 9-10.

Cette scène de lecture nous invite à interroger les relations entre la lecture et le voyage dans un autre monde possible, entre le narrateur omniscient et l'autre, en nous penchant sur la figure de la « jeune Allemande ». D'ailleurs, ce personnage traverse les autres textes autobiographiques de Quignard, à savoir *Vie secrète*. L'omniprésence de la jeune Allemande est liée non seulement à l'amour de la lecture, comme le signale le narrateur à travers l'emploi de l'imparfait « préférait » [leur lecture] et du participe présent « Lisant », mais aussi au silence rompant la communication entre l'enfant (narrateur/Quignard) et la lectrice. L'auteur dévoile ses sentiments de joie d'être en compagnie de cette jeune lectrice parce qu'il trouve que l'acte de lecture est à la fois un moment de silence, de solitude, d'inertie et un langage métaphorique qui cherche à briser ce même moment de silence pour créer une autre voie de partage. Revenant maintenant par les voies les plus directes sur la valeur sémantique de l'emploi de l'imparfait (« préférait » leur lecture). Ici, l'imparfait renvoie à la continuité de l'action dans le passé ; une continuité qui représente aussi le temps de la lecture qui étale, à jamais suspendu où séjourne le corps de la jeune lectrice. Cette ligne continue, ce mouvement interrompu sont considérés comme une interpellation du lecteur à s'engager dans une quête de lui-même. La reprise de l'imparfait « séjournait dans un autre monde » renforce l'idée de la permanence de la lecture dans l'univers aussi bien réel que fictionnel, fictif de l'écrivain pour démontrer les effets parfois les plus inaperçus. Ainsi l'alliance entre « lire » et « séjourner » est encore une mise en valeur de la continuité de la lecture. Or cela n'est possible que par un usage allégorique lié à l'extase, à la transe. Et pourtant l'auteur revient sur la fascination que requiert la lecture des livres mais cette fois-ci comme tour, transport, errance : « Il y a dans lire une attente qui ne cherche pas à aboutir. Lire c'est errer. La lecture est l'errance »¹¹⁴⁵. La référence aux lieux d'enfance, aux souvenirs de la première enfance, à la langue de l'enfance par le biais des contes « les enfances de Lancelot », « l'enfant d'Ingolstadt », aux scènes de moindre signification, de lecture et les réflexions sur « l'infantia, la no-parlance » constituent une manière d'écrire sa propre biographie. « Une narration "dotée de sens", voilà ce qui cherche à s'opposer à l'absence du souffle tiède d'un vivant. Une biographie. Mais la vie n'est pas une biographie »¹¹⁴⁶, écrit Quignard en mettant l'accent sur le livre « étrange » de Francis Ponge dédié à Malherbe :

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹¹⁴⁶ *L'enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X, op. cit.*, p. 166.

Il y a un refrain très simple et très beau dans une chanson que composa Malherbe qui dit avec beaucoup de vigueur et de brusquerie ce que je cherche à définir ici – et au fantôme de quoi il faut fournir sans fin à force d’offrandes alimentaires, de trésors monétaires, de gloire et de défi, de colliers et de brassards, de broches, d’agrafes, de parures, de perles, de dents, de larmes.

« Qui me croit absent, il a tort :

Je ne le suis point, je suis mort. »

Je me souviens qu’André du Bouchet offrit – dans un état enfantin d’enchantement – ces deux vers à Paul Celan, dans son petit appartement rue des Grands-Augustins, quand il les découvrit. Francis Ponge venait de faire paraître son livre sur Malherbe. J’assistai à ce don enchanté avant que Paul Celan se jette dans le fleuve.¹¹⁴⁷

C’est dans ce sens que la « pratique contrôlée¹¹⁴⁸» l’anachronisme par Quignard consiste à faire revivre le lecteur une confrontation d’un plus-que-moderne (Francis Ponge) avec un grand classique (Malherbe).

b. La lecture comme « chasse » d’un abîme temporel

Pascal Quignard cherche à nous faire découvrir la mémoire la plus lointaine à partir de tant de commentaires tantôt historiques, tantôt artistiques sur les rapports entre les images d’une ville dévastée, le silence abyssal, la détresse, le manque et l’état de guet, de la « dévoration fictive¹¹⁴⁹ ». Comme l’écrit Dans *Dernier royaume* comme dans d’autres essais, l’auteur ne cesse de multiplier les références à la mythologie gréco-romaine, à commenter les représentations de la vanité et les scènes de désarçonnements et la chute dans « un langage en soi, un à part-la-langue¹¹⁵⁰ ». Nous voudrions, à ce moment de notre réflexion, mettre l’accent sur la lecture comme « chasse » d’un abîme temporel, sur un « monde matériel où erre la lecture¹¹⁵¹ ». Nous nous intéresserons notamment aux jeux de revisites et relectures des peintures antiques et des images métaphoriques qui représentent la préhistoire. « Écrivain de l’image », Quignard débarque dans les grottes paléolithiques de Lascaux, à la tombe du plongeur à Paestum pour développer des approches génétiques, philosophiques et même psychanalytiques sur l’art de la source ou la « voix originaire ». Ainsi, il s’intéresse aux origines de la lecture comme un temps d’avant la langue qui permet d’exprimer ce que l’écrivain désigne dans un geste métaphorique la [coupure] du monde en deux : « Imaginaire

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 165-166.

¹¹⁴⁸ Nicole Loraux, « Éloge de l’anachronisme en histoire », dans *Espaces Temps*, 87-88, 2005, Les voies traversières de Nicole Loraux. Une helléniste à la croisée des sciences sociales, pp. 127-139 : http://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_2005_num_87_1_4369, article consulté le 20 avril 2017.

¹¹⁴⁹ *La leçon de musique*, *op. cit.*, p. 63.

¹¹⁵⁰ Voir l’article de Léon-Marc Levy dans *La Cause Littéraire*, « Les désarçonnés, Pascal Quignard », 2012 : <https://urlz.fr/hhoV>

¹¹⁵¹ *Vie secrète, Dernier royaume VIII*, *op. cit.*, p. 217.

et réel se scindaient tout d'un coup. Intime et social se séparaient sous la lame brillante »¹¹⁵². Dans un chapitre d'*Abîmes* intitulé « Sur l'arrière », Quignard revient sur les scènes de la chute des corps comme passage d'un monde réel à un monde extatique :

Dans la transe le corps *tombe en arrière*. Toute image de corps humain vacillant bras levés et s'appêtant à tomber dos contre terre figure l'instant de transe au cours d'une petite mort qui parle à tort et à travers et de laquelle on ne sait si on reviendra vivant. Le passage à l'autre monde définit le passage au monde *in illo tempore*. Monde non pas *ab origine* mais premier royaume du Jadis pur. Le Jadis pur est le monde pré-mondain où les prédateurs et les proies n'avaient pas rompu leur polarisation sauvage. Ils parlaient encore le même langage (les cris).¹¹⁵³

C'est dans et par le biais de l'image du corps « tombant » en arrière que la lecture n'est plus qu'une immersion dans un aller et retour entre la perte de conscience et la sustentation d'être. Pour Quignard, « le problème qui se pose à la transe est celui du retour¹¹⁵⁴ ». Il est fort probable que l'objet de la transe et celui de la lecture partageaient le même mouvement erratique, la même sombre ivresse. C'est ainsi qu'Agnès Cousin de Ravel évoque qu'il y a toujours dans les lectures de Quignard une métamorphose du corps qui annoncera sa chute vertigineuse, finale, un voyage intérieur, un appel vers ce « premier royaume du Jadis pur ». Il serait toutefois intéressant de revenir sur le motif de l'inertie, dans tant de textes de Quignard, qui a souvent pour objet de créer une atmosphère de transe, d'anxiété, peut-être de frénésie. Une autre lecture des *Métamorphoses* d'Ovide offre une dérivation imaginaire :

Ovide écrit, encore plus simplement, dans *Métamorphoses* VIII, 137 : *filio relecto*. Thésée avance *filio relecto*. Relegere, réenrouler le fil, relier, relire sans fin, renouer sans fin les mots au réel qui précède, replonger sans fin le logos dans la physis. Replonger le visage dans l'herbe qu'il ronge. Ne pas perdre de vue, jamais, l'abîme silencieux plus ancien de l'origine. Relié par le relire *filio relecto*. Vivre au fil de la lecture. Ma vie, ne comprenant rien à rien, cherchant à avancer, à renaître sans cesse, à comprendre. *Vita viva filio relecto*. Ma vie vivante et revivante au fil de la relecture sans fin.¹¹⁵⁵

Cet esprit de réflexion et de pensée sur les lectures de l'écrivain lui-même est porteur de tension. L'écriture sur l'amour de la littérature, chez Quignard, tente de montrer par la dissociation du groupe, par le refus du langage et de toute forme de médiation, le caractère hypnotique, délirant même de la lecture. L'amour de se perdre dans le silence de la lecture a remis debout ce même corps de cet « écrivain qui défie la mort en 1997, à l'hôpital Saint-Antoine, où, après un accident cardiaque et une hémorragie pulmonaire, il fut admis en

¹¹⁵² *Ibid.*

¹¹⁵³ *Abîmes, Dernier royaume III*, p. 153.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 83.

¹¹⁵⁵ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 72.

urgence¹¹⁵⁶ ». Ainsi, Quignard rejoint la pensée de Platon mais aussi d'autres philosophes contemporains comme Vladimir Jankélévitch qui considèrent que « le mystère musical n'est pas l'*indicible*, mais l'*ineffable*¹¹⁵⁷ ». C'est précisément le chapitre LXXXVII de *Sur le jadis*, intitulé « Sur le son du passé », évoquant la figure d'Ulysse par le retour à la Grèce antique et à la reconnaissance de l'autre par l'intermédiaire de la voix. Le retour d'Ulysse après la guerre de Troie et sa rencontre avec son épouse Pénélope n'est qu'un détour par le mythe à travers lequel Quignard cherche à s'interroger sur le sens de l'ouïe :

La mer conduit les sons d'une manière qui paraît infinie. Les sons en Grèce sont plus distincts que dans tout autre lieu qui se trouve sur la terre. On entend une voix humaine avant qu'on voie la barque qui porte celui dont elle provient. On se dit : « C'est Ulysse qui parle à Circé, au roi des Phéaciens, au vieux Laërte, à son épouse qui refuse de le reconnaître. » La voix ne s'est pas encore effritée dans l'air. Il est vrai qu'il y a si peu de vent. Il est vrai qu'on entend le bruit de la rame de bois quand elle surgit hors de la surface de la mer. Elle ruisselle depuis deux mille huit cents ans. Il fait beau, on est étendu au soleil. On sursaute. Le bruit de la rame qui touche l'eau est une goutte de temps qui tombe avec fracas.¹¹⁵⁸

La figure d'Ulysse, Quignard y revient très souvent, de manière tantôt implicite, tantôt explicite, dans ses écrits sur la musique. Dans *Dernier royaume*, comme dans les lectures de *l'Odyssée*, ce qui suscite l'intérêt de Quignard n'est pas la figure d'Ulysse elle-même, mais plutôt le beau voyage qu'Ulysse a fait et les images métaphoriques qui forment l'histoire de ses aventures :

Le naufragé est lavé, rasé, parfumé, coiffé. Il est vêtu de neuf. Il est invité au banquet. Lors du repas, entre les plats et les ivresses, un aède aveugle, Démodokos, à la demande du roi des Phéaciens, chante les histoires des guerriers grecs. Il relate tout à coup la querelle entre Ulysse et Achille lors du siège de Troie. Le naufragé fait descendre discrètement le voile de pourpre sur sa tête et cache son visage. Seul le roi remarque son geste. « Derrière son voile il gémissait sur sa vie. » C'est la naissance de la lecture (Ulysse les yeux à l'abri d'un voile gémissant sur sa vie). C'est aussi la naissance du genre historique (Démodokos fabriquant une narration pour vainqueurs).¹¹⁵⁹

En d'autres termes, Quignard cherche à reproduire, à travers la reprise du récit de voyage d'Ulysse, une « image verbale » que ce soit par le biais du figuré ou même par l'onirique. Et c'est pour cette raison que l'image verbale d'Ulysse « active l'imagination du lecteur et sollicite en lui la composante psychique¹¹⁶⁰ ». La thèse que Quignard veut examiner ici peut être liée à « la vocalisation prélinguistique » permettant de reconnaître une voix, même

¹¹⁵⁶ Voir l'article de Jérôme Garcin, « Pascal Quignard, l'écrivain qui défie la mort », publié dans *BibliObs* en 2018 suite à la parution de *L'enfant d'Ingolstadt*. URL : <https://urlz.fr/hhSL>

¹¹⁵⁷ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, op. cit., p. 86.

¹¹⁵⁸ *Sur le jadis, Dernier royaume II*, op. cit., p. 270.

¹¹⁵⁹ *Sordidissimes, Dernier royaume V*, op. cit., p. 179.

¹¹⁶⁰ Bernard Vouilloux, *La nuit et le silence des images : Penser l'image avec Pascal Quignard*, op. cit., p. 104.

lorsqu'elle est altérée par « le bruit de la rame qui touche l'eau » dans le cas d'Ulysse. Cette voix qui précède même l'« acquisition du langage » au lieu de « tomber en poussière » prend un itinéraire indirect pour rejoindre l'indicible, le Jadis. C'est ainsi que l'auteur du *Dernier royaume* à l'image de son lecteur immergé dans les pages d'un livre, n'avait vécu que par les livres met en question l'état de vie collective pour séjourner dans la transe, la lecture :

Que ce soit dans l'oreille animale ou dans l'oreille humaine, deux sons sont trop anciens pour mourir, trop inlassables pour finir. Ils ne cessent de se graver dans le monde qu'ils inventent, - avant-lettres du monde. D'un côté la marée qui se rue contre la rive, immense rouleau qui croule, ou bien basse continue qui rythme et berce, ou bien violent tonnerre, fréquentant la bordure du monde tant que la lune s'use, se décompose, se déforme, s'achemine. Je cite Gerard Manley Hopkins. Il a écrit : *On ear and ear two noises too old to end* [...]. Tel est le Jadis : *too old to end*. Trop ancien pour mourir, le sans fin. Le sans fin grave avant la lettre qui y lit celui qui invente la lecture dans le guet. Un jour le guet cesse d'épier et contemple.¹¹⁶¹

Il ajoute :

Toute neuve à chaque fois la volupté. Toute neuve à chaque fois la peur panique. Inarticulable. Indicible. Non éduquée. Sans voix articulée. Sans horizon mondain. Sans limites, aoristique dans l'espace stellaire. Tournoiement désaxé, non polaire. La peur cherche à étouffer un cri qui ne s'acquiert pas. Gémir qui vient en amont des langues hominiennes. La vocalisation prélinguistique épanche tout à coup dans la volupté un son qui ne ressortit à aucune langue. [...] Une part de la sonorité alogique, lèvres closes, presque *mutta*, mystique, s'est retrouvée dans la *lecture silencieuse des livres*.¹¹⁶²

Partout où il y a un passage d'un paragraphe à un autre, d'une médiation à une autre, il y a un changement de rythme qui nécessite un changement de style d'écriture. Il est impossible de suivre une voie directe, unique dans le « style anachronique » de Quignard car le rythme est ici une composante du style. C'est là que le fond et la forme sont fusionnés, les pages blanches et l'encre sont harmonisés, même les blancs typographiques sont cadencés. En ce sens, nous suivons le point de vue de Meschonnic quand il écrit à propos de « la forme-sens » : « Le sons donne le relief imaginaire au sens, il est sa dimension sensible, indissociable¹¹⁶³ ». Cette dialectique entre style et anachronisme fait le cœur de la réflexion de Quignard sur « l'inconvertibilité entre l'auditeur et le locuteur » :

On peut distinguer, dans le second monde, deux cas d'inconvertibilité entre l'auditeur et le locuteur. Le premier cas est l'enfance. [...] Le deuxième cas est la lecture. Écrire a son démon, comme penser a son démon, c'est le même. Ce n'est pas le cas de lire. Si la littérature est l'extase du langage, la lecture, au contraire, est un *retour au langage inconvertible*. Le lecteur n'est pas un in-fans, même s'il ne parle pas. Le lecteur n'est pas un otage violé, même s'il est lui aussi un otage. Il est un otage par consentement à la violence qui va être exercée sur lui par la lettre de l'autre. Il aime perdre conscience au sein de ce transfert à l'état libre qu'est un roman. Il aime s'identifier. La lecture est ce tour paradoxal

¹¹⁶¹ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, pp. 300-301.

¹¹⁶² *Ibid.*, pp. 301-302

¹¹⁶³ Henri Meschonnic, *Pour la poétique IV, Écrire Hugo, t. I et II*, Gallimard, 1977, p. 175.

: un ancien otage par violence consent à renouer à la première et inconvertible épreuve de la langue maternelle totalement neuve, démonique, violente.¹¹⁶⁴

Au-delà des effets stylistiques, l'anachronisme « délibéré » devient la condition même d'être humain. Pour Quignard, il n'y pas de synchronie possible avec le temps, d'où sa fascination par la notion du « Jadis anachronique » comme un temps qui « précède le temps et les histoires » et une « vision d'avant la vue » :

Dès le premier trait surgissent ensemble l'arrière-plan et la figure. Et ils s'opposent comme deux pôles. Dans la prédation active, dans le bondissement des carnivores se jetant sur leur proie – dans la projection de tous les êtres se projetant sur leur pôle –, se découplent le fond et soudain le corps admirable qui meut et se détache sur lui. La chasse est le fond de l'art. Le guet le fond de la contemplation. La faim le fond du désir. La carnivore le fond de l'admiration. Le temps fut d'abord conçu comme prédation. L'être comme sa proie.¹¹⁶⁵

Pour le lecteur comme pour l'auteur, l'œuvre écrite située entre la mort et survivance doit abriter, restaurer et rendre de nouveau présente autre chose qu'un monde réel, linguistique :

Lire est un voir-et-entendre en position fœtale, les jambes et les bras ramassés dans le mot souche *intus* de l'intime, sans avoir accès à la voix externe, à l'écran du groupe. Écrire est un étrange toucher. Une énergie musculaire, anale, expressive, expulsante, guide encore les muscles des doigts. Cette énergie, refluant de la masturbation infantine, elle-même relayant la saisie prédatrice animale victorieuse, *agrippe* avec une véritable détermination inentamée. On serre de toutes ses forces un bout de tube qui fait vivre. Cela devient un bout de silex. Cela devient une plume d'oie. Cela devient une navette d'os. Cela devient une aiguille de fer. On rature comme Montaigne. On tisse comme philomèle volée. On brode comme la reine Mathilde.¹¹⁶⁶

Le recourt à la métaphore filée de l'indicible est marqué par le détournement de la lecture et de l'écriture qui nous renvoie au contraste entre le temps qui précède la naissance et le moment de la création. Cette alternance entre les motifs de tissage, de broderie, de ratures, de masturbation infantine, et d'objets d'écriture illustre la métaphore de la création. Pour rapprocher l'expérience de l'écriture de celle de la lecture, le lecteur du *Dernier royaume* doit se perdre dans un possible remède à l'indicible, une métamorphose atemporelle, antisociale. Or, la lecture, chez Quignard, peut incarner aussi le monde « pré-mondain », la terre sauvage :

Il ne semblait pas que son silence dût au malheur. En lui le silence, l'ombre, l'ennui, le vide étaient liés aux plaisirs qui s'y recherchent. Le plus souvent la nudité se trouve confondue à ce silence. Elle ne se distingue plus de cette attente pure dans la pénombre. Et le bonheur. Et la lecture y ajoute encore une autre voix, une voix encore plus singulière, une voix plus étrange encore qu'un chant, une voix maintenant l'âme dans l'absence complète de résonance. Le lecteur est comme un animal qui se tient sur le bord d'un lac plus ancien que celui de la voix humaine.¹¹⁶⁷

¹¹⁶⁴ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, pp. 144-145.

¹¹⁶⁵ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 26.

¹¹⁶⁶ *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI, op. cit.*, pp. 90-91.

¹¹⁶⁷ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 9.

En lisant ce passage descriptif de la figure de l'auteur, nous gardons à l'esprit que cette dynamique entre lecture et prédation dépasse l'analyse des techniques narratives et les références intertextuelles pour s'intéresser à « *l'ethos* préalable » qui participent à la fabrication d'une imposture de la fiction.

Conclusion

L'enjeu du détour, chez Pascal Quignard, est la résonance du Jadis qui se manifeste dans les lignes obliques d'un cycle d'écriture protéiforme mêlant scènes autobiographiques, discours sur l'art, fragments de contes ou de légendes. Dans *Dernier royaume*, le détour fictionnel, comme manière d'imaginer la « solitude de l'œuvre », revêt des formes différentes. À la différence de la « recherche du temps perdu » de Proust, de la quête du Graal dans la littérature médiévale, ou encore de la quête identitaire du héros, d'une patrie, d'une enfance perdue, atteindre les royaumes de l'inavouable et du Jadis suppose l'engloutissement dans un univers d'élan, d'extases, de chutes et de désarçonnements. C'est dans la négation du moi, la solitude et le silence que le personnage quignardien prend son élan vital, cherche à comprendre les origines du monde qui l'entoure, ou encore à méditer la scène qui le sidère et qu'il y tombe. C'est ainsi que nous avons essayé tout au long de notre étude de mettre en question ces états intermédiaires entre l'écriture et le silence, entre la lecture comme dépossession de soi et l'altérité prennent l'allure d'une offrande, d'une mise en question d'un « manque », d'une « défaillance ». Chez Quignard, le motif de l'entre-deux peut se lire comme une sorte d'« éblouissement », ou encore comme une « faim » existentielle qui « est à la source de la métamorphose la plus lancinante des corps¹¹⁶⁸ ». À travers ses différents états et ses formes multiples, la quête renvoie aux voyages aussi bien digressifs que régressifs qui mènent la figure auctoriale au « partir inachevable », à l'errance solitaire.

Celui qui cherche (en sanskrit shamana, en grec zètès) quitte son épouse, son fils, la cour, la cité, entre dans la forêt des pins et y erre pour l'éternité, dans la frustration perpétuelle de son désir.¹¹⁶⁹

C'est ainsi que les scènes d'errance et de « lâcher-prise » nous mènent à « un monde du foudroiement » où persiste la joie de vaguer seul, de s'enfoncer dans la sidération. « Lire est bien une traversée, un voyage, qui suppose de se mettre à l'écart, d'être hors de soi et du

¹¹⁶⁸ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 203.

¹¹⁶⁹ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 165.

monde, d'où la question posée dans *Le lecteur* : "est-ce folie ?" ¹¹⁷⁰ », comme l'explique Stella Spriet. Cette dimension plurivoque de la quête qui dépasse le médium littéraire et ressemble à une transe chamanique est liée à « l'effet de réel-fiction¹¹⁷¹ ». Pascal Quignard ne pouvait qu'être sensible à l'idée de « l'intensité du présent qui naît de la cumulation du présent lui-même et du passé¹¹⁷² ». Ses détours par l'Inde ancienne, par la Méditerranée, par les espaces insulaires favorisent la mise en scène de la vie antique ou primitive à travers un regard moderne, actuel. L'incitation à imaginer la scène qui manque dans la fresque de *l'homme tombant* à Lascaux, à réécrire des scènes d'anxiété, de mélancolie traduit d'ailleurs « l'effet de fiction [qui] nous plonge dans l'univers d'une non-réalité ou d'une réalité autre, celle de fiction¹¹⁷³ ». Selon Quignard, la vie isolée comme le « Jadis du corps » précèdent la naissance et l'acquisition de la langue naturelle. Ce vœu de solitude tant rêvé que réel trouve sa musique rythmée dans ce que nous avons choisi d'appeler l'« être-silencieux de l'écriture ». Mais quels sont les rapports entre la recherche du temps qui « jaillit de l'autre côté » et l'impression d'« approcher la vérité » qui traverse la pensée de Quignard. Les passages du silence prénatal au guet, à la transe chamanique chez le personnage quignardien, de la chute à la « chasse à l'envers », ou encore de la fragmentation à la « destructivité abyssale¹¹⁷⁴ » constituent une façon de « re-dire » le désir de s'abandonner à une solitude intérieure, à un « Jadis éclairant tout, tel est le mythe¹¹⁷⁵ ».

Chaque volume du *Dernier royaume* est traversé par une sorte d'élan créateur proche du temps aoriste. De l'indétermination et du dépouillement des « valeurs subjectives de durée » qui rapprochent l'aoriste et le Jadis s'écoulait l'idée d'une pratique de l'intertextualité favorisant l'irrésistible poussée de la trace d'avant la mémoire. Nourri par une culture antique, Quignard revient sur le parallèle de la lecture du mythe et de la trace : « le mythique se prouve par des traces¹¹⁷⁶ ». Des traces tantôt floues, vagues, confuses qui traduisent l'écriture embrouillée, complexe et « intraitable » du *Dernier royaume*. Elles désignent l'empreinte des

¹¹⁷⁰ Stella Spriet, *La lecture selon Pascal Quignard : de la pratique intime à la transmission*, dans la revue *Tangence*, numéro 115, 2017, pp. 57–73. URL : <https://doi.org/10.7202/1045144ar>

¹¹⁷¹ Voir l'article de François Freby (Université d'Arras), « L'effet de réel-fiction ou l'impossible non-fiction et l'impossible invraisemblance », disponible sur *fabula* : <https://www.fabula.org/effet/interventions/5.php>

¹¹⁷² Alain Badiou, *Image du temps présent*, Paris, Fayard, 2014, p. 250.

¹¹⁷³ *Ibid.*

¹¹⁷⁴ *Les désarçonnés, Dernier royaume VII, op. cit.*, p. 239.

¹¹⁷⁵ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 43.

¹¹⁷⁶ *Abîmes, Dernier royaume III, op. cit.*, p. 261.

corps *tombant* en arrière, « en silence, ou en immobilité ou en extase¹¹⁷⁷ ». En réalité, le récit quignardien constitue une « anthologie d'existences », une ambivalence entre le « monde pré-mondain » et les lieux du « Jadis » qui révèle la réécriture des écrits des auteurs de l'antiquité, des poètes médiévaux, des penseurs et des hommes de lettres reconnus ou oubliés. Cette « reprogrammation génétique et de chaos enchanteur » qui nous amène à repenser la posture d'un auteur « solitaire », « chaman », « performeur », ou encore le statut d'un « lecteur-créateur » qui exhume des archives, les trajectoires des êtres coupés du monde, abandonnés, perdus par le temps lui-même. Des vies l'écart de la société, en marge, des objets sordides, des scènes de désarçonnements sans nombre, citées, commentées, lues, relues, ramassées en une poignée de mots. Mais où sommes-nous dans cette interaction entre la « posture auctoriale » et son travail du langage « pesant, pensant, penchant, dépensant lui-même », entre le penseur et son « *repli* dans le vide¹¹⁷⁸ », entre le musicien-auditeur et son infinie recherche de l'origine de la musique dans le corps, entre le peintre et cette « image qui manque en amont de toute perception¹¹⁷⁹ » ? « Mais le signe est là », écrit Quignard pour nous livrer une partie de la réponse. « Ce « là » du rêve précède chez les vivipares le « là » où projette la naissance atmosphérique »¹¹⁸⁰, ajoute l'écrivain en rapprochant le temps du rêve et le Jadis, qui inscrit le temps humain dans « le présent du présent¹¹⁸¹ ». De quel signe parle-t-il ? Est-ce le signe du temps ancien qui résonne dans l'instant présent, de l'état d'avant le temps, de l'action qui évoque la scène manquante, de la privation de l'oralité ou le signe imprévisible d'un Jadis du mythe ? Un temps océanique qui surgit sans finir sous la forme d'un cri ou d'un chant, d'une « lâcher prise » sur la pente vide du temps ? Certes, la reconstitution de quelque chose d'antidatant nécessite le recours à « un sens décontextualisé, inorienté », tel est le « sens » de la littérature¹¹⁸². Un sens plurivoque qui nous renvoie à son « origine encore inconnue¹¹⁸³ », pour reprendre les mots de Quignard. Cette même source inépuisable de la littérature, des

¹¹⁷⁷ *Ibid.*

¹¹⁷⁸ *Mourir de penser, Dernier royaume IX, op. cit.*, p. 183.

¹¹⁷⁹ *Sur le jadis, Dernier royaume II, op. cit.*, p. 161.

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 157.

¹¹⁸¹ *Ibid.*, p. 159.

¹¹⁸² *Ibid.*, p. 179.

¹¹⁸³ Pascal Quignard, « Le mot littérature "est d'origine encore inconnue" » dans *Sur l'écriture. Autour d'Émile Benveniste, op. cit.*, p. 267.

littera traduit la préférence d'une « absence de liaison », d'une fragmentation, d'un point de bascule dans l'incertain, dans le vide.

Plus encore, l'image d'un Jadis « surplombant » illustre l'« indice de modernité, [qui] présuppose une conception de la littérature privilégiant le désordre, la déliaison, la fragmentation¹¹⁸⁴ ». C'est pourquoi la construction de cette métaphore de l'inavouable qui associe le « non-linguistique » qui précède l'enfance et le « contre-monde » donne à l'image du Jadis une dimension mystique, extatique. L'invention d'une « mise hors du temps du temps ¹¹⁸⁵ », la création d'un style d'écriture donnant l'image des *Mille et Une Nuits* rendent confus « l'ethos auctorial » de Quignard. Or, est-ce par le biais d'un discours universel, ou encore "savant" poussé vers le non-dit, vers l'archaïsme des choses, vers "l'intraitable" que nous pouvons parler du statut de l'intellectuel-médiateur, que nous nous efforçons de mettre à l'ordre du jour une "image auctoriale" un peu ou largement médiatisée, un retour à la simplicité ? Là nous ne sommes plus dans la solitude et le mysticisme. Nous sommes plutôt dans le numérique, l'éclairage, les plateaux télévisés, les questions préconçues et les réponses-clichés. Au-delà de son style captivant et de sa manière de plonger son lecteur dans l'imprévisibilité et l'extase nous savons qu'il y a dans l'image de Pascal Quignard une posture auctoriale qui cache une imposture de la fiction.

¹¹⁸⁴ *La digression*, Études réunies et présentées par Mustapha Trabelsi, *op. cit.*, pp. 8-12.

¹¹⁸⁵ *Sur le jadis, Dernier royaume II*, *op. cit.*, p. 180.

Références bibliographiques

I. Œuvres de Pascal Quignard

1. Corpus

- Quignard (Pascal), *Les Ombres errantes, Dernier royaume I*, Paris, Éd. Grasset, 2002.
- Quignard (Pascal), *Sur le Jadis, Dernier royaume II*, Paris, Éd. Grasset, 2002.
- Quignard (Pascal), *Abîmes, Dernier royaume III*, Paris, Éd. Grasset, 2002.
- Quignard (Pascal), *Les paradisiaques, Dernier royaume IV*, Éd. Grasset, 2005.
- Quignard (Pascal), *Sordidissimes, Dernier royaume V*, Éd. Grasset, 2005.
- Quignard (Pascal), *La Barque silencieuse, Dernier royaume VI*, Paris, Éd. Seuil, 2009.
- Quignard (Pascal), *Les désarçonnés, Dernier royaume VII*, Paris, Éd. Grasset, 2012.
- Quignard (Pascal), *Vie secrète, Dernier royaume VIII*, Gallimard, 1998.
- Quignard (Pascal), *Mourir de penser, Dernier royaume IX*, Paris, Éd. Grasset, 2014.
- Quignard (Pascal), *L'Enfant d'Ingolstadt, Dernier royaume X*, Éd. Grasset, 2018.
- Quignard (Pascal), *L'Homme aux trois lettres, Dernier royaume XI*, Éd. Grasset, 2020.

2. Autres œuvres

- *La Parole de la Délie*, essai sur Maurice Scève, Éd. Mercure de France, 1974.
- *Le Lecteur*, Éd. Gallimard, 1976 (Folio 5855).
- *Carus*, Éd. Gallimard, 1979.
- *Une gêne technique à l'égard des fragments*, France, Éd. Fata morgana, 1986. [avec ajout de « Essai sur Jean de La Bruyère », Galilée, 2005.]
- *Petits traités* (tomes I à VIII), Paris, éd. Adrien Maeght, 1990 (Folio 2976-2977).
- *Tous les matins du monde*, Éd. Gallimard, 1991 (Folio 2533).
- *Le sexe et l'effroi*, Éd. Gallimard, 1994.
- *Le Nom sur le bout de la langue*, Éd. POL, 1993 (Folio 2698).
- *Rhétorique spéculative*, Éd. Calmann-Lévy, 1995 (Folio 3007).
- *Boutès*, Éd. Galilée, 2008.
- *La Haine de la musique*, Éd. Calmann-Lévy, 1996 (Folio 3008).
- *La Leçon de musique*, Éd. Hachette, 1987 (Folio 3767).
- *L'Enfant au visage couleur de la mort*, Éd. Galilée, 2006.
- *Villa Amalia*, Éd. Gallimard, 2006 (Folio 4588).
- *La Nuit sexuelle*, Éd. Flammarion, 2007.
- *Le Vœu de silence. Essai sur Louis-René des Forêts*, Galilée, 2005.
- *L'origine de la danse*, Éd. Galilée, 2013.
- *Pour trouver les enfers*, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005.
- *Sur l'image qui manque à nos jours*, Éd. Arléa, 2014.
- *Triomphe du temps*, Éd. Galilée, 2006.
- *L'Enfant visage couleur de la mort*, Éd. Galilée, 2006.
- *Les larmes*, Éd. Grasset, 2016 (Folio 6525)
- *Dans ce jardin qu'on aimait*, Éd. Grasset, 2017.
- *L'amour la mer*, Éd. Gallimard, coll. « Blanche », 2022.

3. Entretiens et vidéos

- *Pascal Quignard*, « Entretien » avec Catherine Argand dans *Lire*, février 1998.

- *Pascal Quignard, À mi-mots, Un film de Jacques Malaterre.* Disponible sur YouTube : <https://youtu.be/6fjqSgbXudg>
- *Pascal Quignard le solitaire, Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison,* Galilée, janvier 2006.
- *Pascal Quignard, Alain Finkielkraut, Erik Orsenna, dans La Grande Librairie,* avec François Busnel, le 10 septembre 2009.
- Disponible sur YouTube : https://youtu.be/yI_OWNP2Q3s
- *Rencontre / lecture avec Pascal Quignard,* 36^{ème} édition du Livre sur la place Samedi 13 septembre 2014, Palais du Gouvernement.
Disponible sur YouTube : https://youtu.be/38SgDqQER_Q
- *Psychanalyse et écriture, Rencontre avec Pascal Quignard,* sous la direction de Joseph ROUZEL, L'Harmattan, 2015.
- *Pascal Quignard à livre ouvert,* La Grande table reçoit Pascal Quignard à l'occasion du 11^e tome de son cycle "Dernier Royaume", auquel il se consacre depuis 2002. Il y explore, dans une forme "océanique", le langage, la peinture, l'amour... *L'Homme aux trois lettres*" interroge la littérature à travers les rêveries de l'écrivain. Disponible sur YouTube : <https://youtu.be/vX9KD7vYyng>

II. Études critiques sur l'œuvre de Pascal Quignard

1. Ouvrages

- ARFAOUI (Saïda) (dir.), *Pascal Quignard. Faire résonner le plus ancien. Avec un texte inédit de Pascal Quignard « Les ruines de Carthage »*, Paris, Hermann, 2024.
- DUBUIS (Mickaël), *Pascal Quignard et la mécanique du retour : lecture de saison*, France, L'Harmattan, Critiques littéraires, 2010.
- BARDET (Guillaume) et CARON (Dominique), *Tous les matins du monde : Pascal Quignard /Alain Corneau*, Paris, Ellipses, 2010.
- BONNEFIS (Philippe), *Pascal Quignard, son nom seul*, Galilée, 2001.
- BONNEFIS (Philippe) et LYOTARD (Dolorès) [sous la direction de], *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, (Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 10-17 juillet 2004), Paris, Galilée, 2005.
- BOUÉ (Rachel), *L'éloquence du silence : Celan, Sarraute, Duras, Quignard...*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- BLANCKEMAN (Bruno), *Les Récits indécidables : Jean Échenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000.
- LAPEYRE-DESMAYSON (Chantal), *Mémoires de l'origine : essai sur Pascal Quignard*, rééd. Paris, Galilée, coll. « Écriture », 2001.
- OGAWA (Midori), *Voix, musique, altérité : Duras, Quignard, Butor*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- PAUTROT (Jean-Louis), *Pascal Quignard*, Gallimard, Paris, Grasset/ Institut Français, 2013.
- PAUTROT (Jean-Louis), *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, Amsterdam/ New York, Rodopi « Monographique Rodopi », 2007.
- RABATÉ (Dominique), *Pascal Quignard : étude de l'œuvre*, Paris, Bordas « Écrivains au présent », 2008.

- VOUILLOUX (Bernard), *La nuit et le silence des images : Penser l'image avec Pascal Quignard*, Herman « Savoir lettres », 2010.
- YAHIA KHABOU (Saâdia), *Évocation de la peinture figurative classique : dans quelques oeuvres de Butor, Quignard et Bonnefoy*, Éd. L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2014.
- MARCHETTI Adriano (dir.), *Pascal Quignard : la mise au silence*, précédé de *La voix perdue* [Actes du colloque tenu à Bologne, 1998], Seyssel, Champ Vallon, 2000.
- CALLE-GRUBER (Mireille) et FRANTZ (Anaïs) (dir.), *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, Paris, Hermann, 2016.
- COUSIN DE RAVEL (Agnès), *Quignard maître de lecture. Lire, vivre, écrire*, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2012.
- DOMINIQUE (Rouet) (dir.), COUSIN DE RAVEL (Agnès), CHAUVIN Elisabeth, QUIGNARD (Pascal), *Pascal Quignard, une enfance havraise*, Nolléval, Éd. L'Écho des vagues, 2013.
- COUSIN DE RAVEL (Agnès), LAPEYRE-DESMAISON (Chantal), RABATÉ (Dominique) (dir.), *Les lieux de Pascal Quignard*, (Actes du colloque du Havre, 29-30 avril 2013), Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2014.
- COUSIN DE RAVEL (Agnès), *La lecture, l'étrange visage de l'amour dans l'œuvre de Pascal Quignard*, A.N.R.T., 2016.
- *Pascal Quignard, Vies et œuvres*, Éd. L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2018.
- BONNET BALAZUT (Amélie), *Voyage imaginaire dans le dernier royaume de Pascal Quignard. In illo tempore*, Éd. L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2021.
- *Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses*, Actes du colloque tenu à l'Université de Paris 3-Sorbonne nouvelle en présence de Pascal Quignard en juin 2010, Mireille CALLE-GRUBER, Gilles DECLERCQ et Stella SPRIET (dir.), Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.
- *Trace(s), Fragment(s), Remain(s) - Trace(s), Fragment(s), Reste(s)*, (Actes du colloque d'Atlanta, mars 2013), Stéphanie Boulard, Roger Célestin, Éliane Dalmonin, Christophe Ippolito (dir.), *Contemporary French and Francophone Studies : Sites*, vol. 18, n° 3, juin 2104.
- *Pascal Quignard. Littérature hors frontières*, (Actes du colloque de San Paolo, 7-8 octobre 2013), Irène FENOGLIO et Verónica GALINDEZ-JORGE (dir.), Paris, Hermann, 2014.
- *Pascal Quignard. La littérature à son Orient*, (Actes du colloque de Tokyo, 16-17 novembre 2013), Christian DOUMET et Midori OGAWA (dir.), Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du Texte », 2015.
- *Pascal Quignard. Translations et métamorphoses*, (Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 10-16 juillet 2014), Mireille CALLE-GRUBER, Jonathan DEGENEVE et Irène FENOGLIO (dir.), Paris, Hermann, 2015.
- *Pascal Quignard. Les « Petits Traités » au fil de la relecture*, (Actes du colloque de Vérone, 28-29 janvier 2016), Mireille CALLE-GRUBER, Stefano GENETTI et Chantal LAPEYRE-DESMAISON (dir.), *Studi Francesi*, n° 181, anno LXI, fascicolo I, janvier-avril 2017.

4. Numéros spéciaux de revues et articles

- ÁLVARES (Cristina), « Prédation et violence fondatrice : la chasse dans la réinterprétation par Pascal Quignard de la théorie mimétique-sacrificielle », *L'esprit créateur*, dossier « Pascal Quignard », Jean-Louis PAUTROT (dir.), vol. 52, n° 1 (printemps 2012), pp. 35-47.

- ARFAOUI (Saïda), « La pensée de l'art chez Quignard », *Revue Critique de Ficción Française Contemporaine*, n° 8 (2014), p. 51-61.
- ASSELIN (Guillaume), compte rendu de [« Déprogrammer la littérature » / Pascal Quignard, *Écrits de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2005], in *Cahiers littéraires Contre-jour*, n° 12, printemps 2007, pp. 191-206.
- *Cahier Critique de Poésie*, n° 10 : dossier « Pascal Quignard », Marseille, 2005.
- CHARNEY (Hanna) : « Les silences de la voix : de Quignard à des Forêts », *L'Esprit créateur*, vol. 34, n° 3, automne 1994.
- CLERVAL (Alain), « Pascal Quignard », *La Nouvelle Revue Française*, n° 556, 2001.
- COYAULT-DUBLANCHET (Sylviane), « Sous prétexte de biographie : Tous les matins du monde de Pascal Quignard », *Lendemain*, n° 78-79, 1995.
- *Critique* n° 721-22, numéro spécial « Pascal Quignard », Minit, 2006.
- *Études françaises*, vol. 40, n° 2, « Pascal Quignard ou le noyau incommunicable », dirigé par Jean-Louis Pautrot et Christian Allègre, Montréal, 2004.
- GORRILLOT (Bénédicte), « L'auteur Pascal Quignard », *Littérature*, vol. 155, n° 3, 2009, pp. 68-81.
- MARTIN (Jean-Pierre), « Le critique et la voix : la double injonction », *Études françaises*, vol. 39, n° 1, Montréal, 2003.
- Pascal Quignard, *L'image et le Jadis*, [paru dans *Revue des Sciences Humaines* « Pascal Quignard », Lyotard Dolorès, Villeneuve d'Ascq, Presse Universitaire du Septentrion, n°260, janvier 2000].
- PAUTROT (Jean-Louis), « De *La leçon de musique* à *La Haine de la musique* : Pascal Quignard, le structuralisme et le postmoderne », *French Forum*, vol. 22, n° 3, septembre 1997.
- *Revue des Sciences Humaines*, « Pascal Quignard », sous la direction de Lyotard Dolorès, Villeneuve d'Ascq, Presse Universitaire du Septentrion, n° 260, Lille, octobre-décembre 2000.
- SAMOYAULT (Tiphaine), « "Il faut se souvenir que les dinosaures n'apparurent qu'en 1841", Pascal Quignard et l'histoire », *Fabula/Les colloques*, Littérature et histoire en débats.
- *Scherzo*, n° 9, dossier « Pascal Quignard », sous la dir. De Richard Robert (septembre-novembre 1999).
- VIART (Dominique), « Les "fictions critiques" de Pascal Quignard » *Études françaises*, volume 40, n° 2, 2004, pp. 25-37.
- « Dossier Pascal Quignard », *CCP (Cahier critique de Poésie)*, n° 10, 2005.
- « Pascal Quignard », *Critique*, n° 721-722, juin-juillet 2007.
- « Pascal Quignard » (dossier), *Europe*, n° 976-977, août-septembre 2010.
- « Hors cadre Pascal Quignard » (dossier), *Siècle 21 Littérature et société*, neuvième année, n° 16, printemps-été 2010.
- « Pascal Quignard », *L'Esprit créateur*, mars 2012.

5. Textes divers

- CHAZAU (Olivier), « La naissance de la théorie : remarques sur *Le Nom sur le bout de la langue* de Pascal Quignard », dans Laurence Kohn-Pireaux et Dominique Denès (dir.), *Les marges théoriques internes*, Presses universitaires de Nancy, 2004.

- LAPEYRE-DESMAYSON (Chantal), « Le secret et la source dans l'œuvre de Pascal Quignard » dans Dominique RABATÉ (dir.), *Dire le secret*, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités 14 », 2001.
- « Les allégories paradoxales de *Dernier royaume* de Pascal Quignard », *Actes du colloque de Metz 2004*, textes réunis par Christine Dupouy, L'Harmattan, 2008.
- LYOTARD (Dolorès), *Cruauté de l'intime : Barbey d'Aurevilly, Jules Vallès, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, Pascal Quignard*, Presses universitaires du Septentrion, 2003.
- LYOTARD (Jean-François), *Moralités postmodernes*, Galilée, 1993. *Misère de la philosophie*, Galilée, 2000.
- SPRIET (Stella), *La lecture selon Pascal Quignard : de la pratique intime à la transmission, Tangence*, n° 115, 2017, pp. 57–73. <https://doi.org/10.7202/1045144ar>

III. Études théoriques

1. Études stylistiques

- ADAM (Jean-Michel), *Le style dans la langue : une reconception de la stylistique*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1997.
- *La linguistique textuelle, Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin « Cursus », 2011.
- BALLY (Charles), *Traité de stylistique française*, 2 vol., Paris, Klincksieck, 1909, 3^e édition, 1951.
- BESSIÈRE (Jean), GILLES (Philippe), *Problématique des genres, problèmes du roman*, Honoré Champion, 1999.
- BOUILLAGUET (Annick), *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage*, France, Nathan « Fac littérature », 1996.
- BORDAS (É.), « Style », *Un mot et des discours*, Paris, Kimé, 2008.
- COGARD (K.), *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion, 2001.
- COMBE (Dominique), *Les genres littéraires*, Paris, Hachette « Contours littéraires », 1992.
- « La Stylistique des genres », *Langue française*, Larousse, 2002.
- *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Corti, 1989.
- *La Pensée et le style*, Paris, Flammarion, 2001.
- CALAS (Frédéric), *Introduction à la stylistique*, Paris, Hachette, 2007.
- *De la langue au style*, sous la direction de Jean-Michel Gouvard, Lyon, PUL, 2005.
- FONTANIER (Pierre), *Les figures de discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- HERSCHBERG-PIERROT (Anne), *Le Style en mouvement*, Paris, Belin, 2005.
- *Langue française*, Paris, 1969, n° 3 [*La Stylistique*, M. Arrivé et J.-CL. Chevalier].
- *Langue française*, Paris, 2002, n° 135 [*La Stylistique entre rhétorique et linguistique*, B. Combettes et E. S. Karabétian].
- HÖLDERLIN, *Sur la différence des genres poétiques*, c1800.
- LARTHOMAS (Pierre), *Notions de stylistique générale*, Paris, PUF, 1998.
- MESCHONIC (Henri) et DESSONS (Gérard), *Traité de rythmes, des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
- MOLINIÉ (Georges), *La Stylistique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1987.
- *Sémiostylistique. Effet de l'art*, Paris, PUF, 1998.
- *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1992.
- RICOEUR (Paul), *Temps et récit*, « L'intrigue et le récit historique », Éd. du Seuil, « Points/essais », 1983.

- SCHAEFFER (Jean-Marie), *Qu'est-ce qu'un genre ?*, Seuil, 1989.
- SPITZER (Léo), *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970.
- BOUGAULT (Laurence) et Judith Wulf (dir.), *Stylistiques ?*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

2. Poétique

- AQUIEN (Michèle), *Poétique et Psychanalyse : l'autre versant du langage*, Éd. Classiques Garnier, 2016.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. M. Magnien, Le Livre de Poche, 1990.
- BACHELARD (Gaston), *La poétique de l'espace*, « Introduction », PUF, coll. « Quadrige », 2020.
- BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, [Traduit du russe par Daria Olivier], Paris, Gallimard « tel », 1978.
- *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984.
- BARTHES (Roland), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BARTHES (Roland), W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Seuil « Points essais », 1977.
- BESSIÈRE (Jean), *Enigmatiçité de la littérature*, Paris, P.U.F., 1993.
- BOILEAU, *Art poétique*, (1674), Nouveaux classiques Larousse, 1972.
- CABANÈS (Jean-Louis), LARROUX (Guy), *Critique et théorie littéraires en France (1800-2000)*, Belin, 2005.
- COMPAGNON (Antoine), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- DEGUY (Michel), *L'Énergie du désespoir ou D'une poétique continuée par tous les moyens*, Presses Universitaires de France, coll. « Collège international de philosophie », 1998, URL : <https://www.cairn.info/--.htm>
- DERRIDA (Jacques), *L'Écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1967.
- ECO (Umberto), *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.
- GASPARIINI (Philippe), *Poétiques du je : Du roman autobiographique à l'autofiction*, Presses universitaires de Lyon, coll. « A (etc.) », 2016.
- GENETTE (Gérard), *L'Œuvre de l'art : Immanence et transcendance*, Paris, Éditions du Seuil « Poétique », 1994.
- *Discours du récit*, Seuil, coll. « Points », 2007.
- *L'Œuvre de l'art : La relation esthétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1997.
- *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1982.
- *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil « Poétique », 1979.
- *Figures II*, Seuil « Points essais », 1979.
- GENETTE (Gérard), JAUSS (Hans Robert), SCHAEFFER (Jean-Marie), SCHOLÉS (Robert), STEMPEL (Wolf Dieter) et VIETOR (Karl), *Théorie des genres*, Seuil, 1986.
- HEGEL, *Esthétique*, (trad.fr.), Flammarion, coll. « Champs », 1979.
- JAMES-RAOUL, (Danièle) (dir.) ; BOUSCHARAIN, (Anne) (dir.). *Rhétorique, poétique et stylistique : (Moyen Âge - Renaissance)*. Nouvelle édition [en ligne]. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2015 (généré le 25 février 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pub/16698>. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pub.16698>.
- JOUVE (Vincent), *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2015 (4^e édition).

- KIBEDI VARGA (Aron), *Rhétorique et littérature : Étude des structures classiques*, Didier, 1970.
- KRISTEVA (Julia), *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- MESCHONIC (Henri), *Les états de la poétique*, France, PUF, coll. « Écriture », décembre 1985.
- MOUSSARON (Jean-Pierre), *Vers la ruine du poétique*, in : *Le Sujet lyrique en question* [en ligne]. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 1996 (généré le 25 février 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pub/22118>. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pub.22118>.
- HEIDEGGER (Martin), *Chemins qui ne mènent nulle part*, « *L'origine de l'œuvre d'art* », Gallimard, 1962.
- TODOROV (Tzvetan), *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Seuil « Points ». - *Les Genres du discours*, Seuil, 1978.
- TADIÉ (Jean-Yves), *Le récit poétique*, PUF, 1978.
- *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997.

3. L'écriture fragmentaire

- ARON (Paul), VIALA (Alain) (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, entrée « Formes brèves et sententiales », Presses Universitaires de France, 2002.
- BARTHES (Roland), « Littérature et discontinu », in *Essais Critiques*, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1981.
- BLANCHOT (Maurice), *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- CAUQUELIN (Anne), *Court traité du fragment : Usages de l'œuvre d'art*, Aubier-Montaigne, 1986.
- DESSONS (Gérard), *La voix juste, essai sur le bref*, Paris, Éd. Manucius, coll. « Le marteau sans maître », 2015.
- FOYARD (Jean), *La Forme brève*, Presses Universitaires de Dijon, 2002.
- GARRIGUES (Pierre), *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, coll. « d'esthétique », 1995.
- LAVOIE (Carlo), *Lire du fragment. Analyses et procédés littéraires*, Montréal, Éd. Nota bene, 2008.
- MONTANDON (Alain), *Les formes brèves*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1992.
- Ortemann (Marie-Jeanne) (dir.), *Fragment(s), fragmentation, aphorisme poétique*, Nantes, CRINI, 1998.
- RIPOLL (Ricard), *L'Écriture fragmentaire, théories et pratiques*, Presses Universitaires de Perpignan « Études », 2002.
- SUSINI-ANASTOPOULOS (Françoise), *L'Écriture fragmentaire, Définitions et enjeux*, Presses universitaires de France, 1996.
- *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, Damien BÉDÉ et Moussa COULIBALY (dir.), Paris, Éd. L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2015.
- *L'écriture fragmentale*, Pierre GARRIGUES et Mustapha TRABELSI (dir.), Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Sfax, Éd. Nouha, coll. « URLDC », 2014.
- *Les intermittences du sujet. Écritures de soi et discontinu*, Sylvie JOUANNY et Élisabeth LE CORRE (dir.), Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016.

- *Poétiques de la discontinuité : de 1870 à nos jours*, Études rassemblées et présentées par Isabelle CHOL, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2004.
- *Romanciers minimalistes (1979-2003)*, Marc DAMBRE et Bruno BLANCKEMAN Centre culturel international de Cerisy, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Litterature et traduction », 2012.

4. La question de l'hybride

- ABASSI (Ali), *Stendhal hybride, Poétique du désordre et de la transgression dans « Le Rouge et le noir » et « La Chartreuse de Parme »*, L'Harmattan, 2001.
- BARTHES (Roland), *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BESSIÈRE (J.), *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985)*, Publications de Centre d'Études du Roman et du Romanesque, Université de Picardie, PUF, 1988.
- BUDOR (Dominique), Walter Geerts, *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- LORIN (Claude), *L'inachevé. Peinture. Sculpture. Littérature*, Paris, Bernard Grasset, 1984.
- TODOROV (Tzvetan), *La notion de littérature*, Paris, Seuil « Points », 1987.
- *La question de l'hybride*, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, éd. Nouha, coll. « URLDC », Sfax, 2014.

5. La question du détour

- BLANDIER (Georges), *Le Détour : Pouvoir et modernité*, Fayard, 1985.
- BORDAS (Éric), *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- CAREL (Marion), *Les facettes du dire : Hommage à Oswald Ducrot*, Éditions Kimé, 2002.
- COSTE (Claude), *Roland Barthes ou l'art du détour*, Hermann « Savoir lettres », 2016.
- DUPONT (Nathalie) et TRUDEL (Éric), *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XXe et XXIe siècles*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2011.
- JAMET (Denis) et JOBERT (Manuel), *Empreintes de l'euphémisme : Tours et détours*, L'Harmattan, 2010.
- KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine), *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.
- LICNEREUX (Cécile) et PIAT (Julien), *Une langue à soi : propositions*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.
- PETILLON (Sabine), *Les détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Bibliothèque de l'Information Grammaticale, Paris-Bruxelles, Peeters, 2002.
- SANGSUE (Daniel), *La parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994.
- *La digression*, Études réunies et présentées par Mustapha Trabelsi, Conférences de l'École Normale Supérieure de Tunis, volume IV, publications de l'ENS et les Éd. Sahar, année 2008.
- *Le détour*, édité par Marc BUSSIÈRE, Jérôme DESTAING, Philippe LABAUNE, Flammarion « Etonnants classiques », 2008.
- *Le Détour*, Liliane LOUVEL (dir.), Presses Universitaires de Rennes, coll. « la licorne », 2000.
- *Lire entre les lignes : l'implicite et le non-dit*, Nicole Fernandez Bravo (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.

- *Pour une poétique du détour : rencontre autour d'André Corboz*, Catherine MAUMI (dir.), Éd. de la Villette, 2010.

6. La question du silence

- BEY (Maïssa), *L'écriture des silences*, éd. Du Tell, 2007.
- GENETTE (Gérard), « Silences de Flaubert » in *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points littérature », 1966, p. 223 à 243.
- DE PALACIO (Jean), *Le silence du texte. Poétique de la Décadence*, Paris, éd. Peters Louvain, 2003.
- RABATÉ (Dominique), *Louis-René des Forêts*, Paris, José Corti, 1991.
- *Les limites du langage : indicible ou silence*, articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, L'Harmattan, 2002.

7. La métaphore

- BORDAS (Éric), *Les chemins de la métaphore*, Paris, PUF, coll. « Recto-verso », 2003.
- DÜRRENMATT (J.), *La Métaphore*, Paris, Champion, coll. « Uni-champs-essentiel », 2002.
- LE GUERIN (M.), *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1972.
- MAULPOIX (J.-M.), *La Voix d'Orphée, essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, 1989.
- RICOEUR (Paul), *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

8. Littérature et Peinture

- AURAIX-JONCHÈRE (Pascale), *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècle*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.
- BELTING (Hans), *La vraie image. Croire les images ?*, traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2007.
- *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, trad. de l'allemand et de l'anglais par Jean-François Poirier et Yves Michaud, Gallimard, (coll. « Folio essais »), 2007.
- *Pour une anthropologie des images*, trad. de l'allemand par Jean TORRENT, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2001.
- BARTHES (Roland), *L'obvie et l'obtus : Essais critique III*, Paris, Seuil, « Points Essais » 1982.
- BERGEZ (Daniel), *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.
- GAUTIER (Patricia), « La peinture, la mort : fiction et tentations de la fiction chez Pascal Quignard », *La Licorne*, n° 35, Poitiers, 1995.
- JAMOSSI (Lassâad), *Le Pictural dans l'œuvre de Beckett : Approche poétique de la choseté*, Sud Editions / Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2007.
- KLOSSOWSKI (Pierre), *Tableaux vivants. Essais critiques 1936-1983*, Paris, Gallimard, 2001.
- LABARTHE-POSTEL (Judith), *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2002.
- LANEYRIE-DAGEN (Nadeïje), *Lire la Peinture tome 2, dans le secret des ateliers*, Larousse, 2010.
- LICHTENSTEIN (Jacqueline), *Les raisons de l'art : Essai sur les théories de la peinture*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2014.

- QUIGNARD (Pascal), *Georges de La Tour*, Galilée, 2005.
- THEURIAU (Frédéric-Gaël), *L'influence romantique dans l'art académique de Fernand Gorman. L'alliance entre littérature et peinture*, Paris, Publibook, 2013.
- TRIKI (Rachida), *Esthétique du temps pictural*, Tunis, CPU, « Les chemins de la création », 2001.
- VOUILLOUX (Bernard), *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Droz, 1989.
- *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Éd. de l'Éclat, coll. « tiré à part », 1997.
- *La peinture dans le texte, XVIIIe-XXe siècles*, Paris, CNRS éditions, 1994.
- *L'Interstice figural. Discours, histoire, peinture*, Le Griffon d'argile et Presses universitaires de Grenoble, 1994.
- *Un art de la figure. Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Presses universitaires du Septentrion, 1998.
- *L'Œuvre en souffrance, Entre poétique et esthétique*, Belin, 2004.
- *Tableaux d'auteurs. Après l'ut Pictura poesis*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2004.
- *Image et médium, Sur une hypothèse de Pascal Quignard*, Paris, éd. Les Belles Lettres, coll. « essais », 2018.

9. Littérature et Musique

- BRUGIÈRE (Bernard), LE MARDELEY (Marie-Christine), TOPIA (André), *L'art dans l'art. Littérature, musique et arts visuels*, Presses Universitaires de la Sorbonne nouvelle, 2000.
- BACKES (Jean-Louis), *Musique et littérature : Essai de poétique comparée*, Paris, PUF, coll. « perspectives littéraires », 1994.
- COSTE (Claude), *Les Malheurs d'Orphée. Littérature et musique au XXe siècle*, Paris, L'Improviste, 2003.
- DESCHAUSSÉES (Monique), PIGANI (Éric), *Musique et spiritualité*, Dervy-livres, coll. « L'Ame de l'art », 1990.
- JANKÉLÉVITCH (Vladimir), *La musique et l'ineffable*, Éditions du Seuil « Points », 1983.
- LOCATELLI (Aude), *Littérature et musique au XXème siècle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2001.
- GENETTE (Gérard), « L'art en question » in *Figures V*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », février 2002, pp. 225-247.
- PIETTE (Isabelle), *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique (1970-1985)*, Namur (Belgique), Presses universitaires de Namur, 1987.
- VUONG (HOA HOÏ), *Musique et roman : Proust, Man, Joyce*, P.I.E-Peter Lang, Belgique, 2003.
- *Boucle et répétition : musique, littérature, arts visuels*, édité par Livio BELLOI, Michel DELVILLE, Christophe LEVAUX, Christophe PIRENNE, Presses universitaires du Liège, 2015.
- *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Université d'Oxford (Sous la direction de Denis ARNOLD), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », S.A., 1988 [pour la traduction française et les ajouts].

10. La question de l'anachronisme

- AGACINSKI (Sylviane), *Le Passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- AGAMBEN (Giorgio), *Qu'est-ce que le contemporain*, trad. par Maxime Rovere, Paris, Rivages Poche, coll. « Petite Bibliothèque », 2008.
- AGAPIOU-JOSÉPHIDES (Kalliope), *La Zone tampon : un anachronisme persistant*, Paris, Mare et Martin, 2012.
- ALONSO CARABALLES (Jesús J), WELLS (Amy D), *Traces, empreintes, monuments : quels lieux pour quelles mémoires : de 1989 à nos jours*, Limoges, Pulim, 2014.
- *Anachronies. Textes anciens et théories modernes*. Séminaire transversal DSA – LILA (ENS) en collaboration avec l'Atelier de théorie littéraire de Fabula : <http://www.fabula.org/atelier.php?Anachronies>.
- *Art Press*, Paris, novembre 1993, n° 185, pp. 23-27.
- BADIOU (Alain), *Images du temps présent*, Paris, Fayard, 2014.
- BAYARD (Pierre), *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.
- BENJAMIN (Walter), « Sur le concept d'histoire » (1940), in *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000.
- BERNARD (Claudie), *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Recherches Littéraires », 1996.
- BORIE (Jean), *Archéologie de la modernité*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1999.
- BOU (Louis), *Retro & Vintage : Inspiration for Design and Art*, Sant Adrià de Besòs, Monsa, 2012.
- BOUTET (Dominique), ESMEIN-SARRAZIN (Camille), *Palimpsestes épiques, récritures et interférences génériques*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.
- CARAION (Marta), *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2003.
- CHARLE (Christophe), *La Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 2011.
- CHASTANG (Pierre) (dir.), *Le Passé à l'épreuve du présent, Appropriations et usages du passé du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.
- CHEUNG (Victor), VICTION, *Flash-Back : Retro Design in Contemporary Graphics*, Hong Kong, Victionary, 2009.
- COUSINS (Norman), *Modern Man is Obsolete*, New York, The Viking Press, 1945.
- DE SAINT CYR (Cornette), Drouot Richelieu, *Haute couture & vintage*, Paris, Cornette de Saint Cyr, 2012.
- DIDI-HUBERMANN (Georges), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992.
 - *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990.
 - *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronismes des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000.
 - *L'image ouverte. Motifs de l'Incarnation dans les arts visuels*, Paris, Éd. Gallimard, (coll. « Le temps des images »), 2007.
- DOSSE (François), « De l'usage raisonné de l'anachronisme », *Espaces Temps*, n° 87/88, « Les voies traversières de Nicole Loraux », 2005, p. 156-171.
DOI : 10.3406/espat.2005.4372
- DUPONT (Florence), *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

- DUPONT (Florence), COLONNA D'ISTRIA (Pauline), TAUSSIG (Sylvie), *L'Antiquité, territoire des écarts*, Paris, Albin Michel, 2013.
- DUVAL (Frédéric), « Comment interpréter les anachronismes ? Le cas de l'histoire romaine écrite en français au début du XIII^e siècle », *Anabases* [En ligne], 8 | 2008, URL : <http://anabases.revues.org/75>. DOI : 10.4000/anabases.75
- FALLEN (Camille), « L'art du temps "extraordinaire" », *Polysèmes* [En ligne], 17 | 2017, URL : <http://polysemes.revues.org/1825>. DOI : 10.4000/polysemes.1825
- FARCY (Gérard-Denis), Butel (Yannick), *L'Adaptation théâtrale : entre obsolescence et résistance*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2000.
- FEBVRE (Lucien), *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle : la religion de Rabelais*, avant-propos de Henri BERR, postface de Denis CROUZET, Paris, Albin Michel, 2003 [1 rééd. : 1942].
- FITZPATRICK (Kathleen), *The Anxiety of Obsolescence : the American Novel in the Age of Television*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2006. DOI : 10.2307/j.ctv17vf5p5
- FLECK (Frédérique), *Mise au point sur les notions d'anachronisme et d'anachronie* : <http://www.fabula.org/atelier.php?Anachronismeetanachronie>.
- FORTIN-TOURNES (Anne-Laure), « Introduction », *Polysèmes* 17 | 2017, L'art intempestif—La démesure du temps : <http://polysemes.revues.org/1963>.
- GANTEAU (Jean-Michel), « Logique de l'après-coup : Chatterton et le contemporain », *Polysèmes* [En ligne], 17 | 2017, URL : <http://polysemes.revues.org/1862> DOI : 10.4000/polysemes.1862
- GARAUD (Olivier), LEFRÈRE (Jean-Jacques), SCHNEIDER (Philippe) et TISSOT (Jean-Daniel) (dir.), *L'Immortalité, un sujet d'avenir*, Lausanne, Favre, 2014.
- GUIDÉE (Raphaëlle), « Anachronisme des œuvres d'art et temps de la littérature (ou comment l'histoire de l'art vint au secours de l'histoire littéraire) », *Fabula-LhT*, n° 8, « Le partage des disciplines », mai 2011 : <http://www.fabula.org/lht/8/guidee.html>
- JABLONKA (Ivan), JENNI (Alexis), *Le Monde au XIII^e siècle. Utopies pour après-demain*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.
- KLUCINSKAS (Jean), MOSER (Walter) (dir.), *Esthétique et recyclages culturels, exploration de la culture contemporaine*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004.
- KOBLE (Nathalie), SEGUY (Mireille), *Passé présent : le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, Paris, Éd. Rue d'Ulm-Presses de l'École normale supérieure, DL 2009. DOI : 10.4000/books.editionsulm.983
- KRACAUER (Siegfried), *L'histoire. Des avant-dernières choses*, trad. C. Orsoni, et édité par Nia PERIVOLAROPOULOU et Philippe DESPOIX, présentation de Jacques Revel, Paris, Stock, 2006 [1936, éd. française 1969].
- LE GOFF (Jacques) (dir.), *La Nouvelle Histoire*, Paris, Complexe, 1988.
- LORAUX (Nicole), « Éloge de l'anachronisme en histoire », in *Le Genre humain*, « L'ancien et le nouveau », Paris, Éditions du Seuil, 1993, n° 27, p. 22-39. DOI : 10.3406/espat.2005.4369
- LUZZI (Joseph), « The Rhetoric of Anachronism », *Comparative Literature*, vol. 61, n° 1, hiver 2009, pp. 69-84. DOI : 10.1215/00104124-2008-009
- MARCHAL (Hugues) (dir.), *Muses et ptérodactyles : la poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.
- MONTANDON (Alain), « Les fantômes de l'histoire. Balzac et Gautier », in *Écriture(s) de l'histoire*, textes réunis par Gisèle Séginger, Presses universitaires de Strasbourg, 2005, pp. 295-310.

- MONTANDON (Alain), « La fabrique du Moyen Âge en Allemagne », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert, Honoré Champion, 2006, pp. 215-226.
 - NAGEL (Alexander) et WOOD (Christopher S.), *Renaissance anachroniste*, trad. Françoise Jaouën, Dijon, Les Presses du Réel, 2010.
 - NEIVA (Saulo) et MONTANDON (Alain), *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Genève, Droz, coll. « Histoire des Idées et Critique Littéraire », n° 474, 2014.
 - NIETZSCHE (Friedrich), *Considérations Inactuelles I et II*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Montaigne, 1964.
 - Payot (Daniel), *Anachronies de l'œuvre d'art*, Paris, Galilée, 1991.
 - PETIT (Aimé), *L'anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle : Le Roman de Thèbes, le Roman d'Énéas, le Roman de Troie, le Roman d'Alexandre*, Paris, Éd. Champion, 2002.
- Ces éléments bibliographiques ont été puisés de la « petite bibliographie » de l'ouvrage : *Anachronismes créateurs*, Études réunies et publiées par Alain MONTANDON et Saulo NEIVA, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. « Littératures », 2018.

11. Mythologie et Intertextualité

- ALBOUY (Pierre), *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 2012.
- BARTHES (Roland), *Mythologie*, Paris, Seuil « Points essais », 1957.
- BLANCKEMAN (Bruno) et MILLOIS (Jean-Christophe) [dir.], *Le Roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Prétéxte éditeur « Critique », 2004.
- BRUNEL (Pierre), *Le Dictionnaire des mythes littéraires*, Rocher, 1988.
- DURAND (Gilbert), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*, 11^e édition, Paris, Dunod, 1992 [Bordas, Paris, 1969 pour la première édition].
- EIGELDINGER (Marc), *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987.
- ELIADE (Mircea), *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, coll. Idées n° 271.
- ELIADE (Mircea), *La nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 1971, coll. Idées n° 397.
- GIOVANNANGELI (Jean Louis), *Détours et retours, Joyce et Ulysse*, Presses universitaires de Lille « Littérature étrangères. Etudes irlandaises », 1990.
- GRIMAL (Pierre), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, 4^e édition, Paris, 1969.
- I. FINLEY (Moses), *Mythe, mémoire, histoire. Les usages du passé*, Paris, Flammarion, 1981.
- *Le monde d'Ulysse*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 2002 [Titre original°: *The World of Odysseus*, The Viking Press Inc. Publishers, New York, 1954 et 1977].
- MOURON (Charles), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : Introduction à la psychocritique*, 2 vol., Tunis, Cérès « Critica », 1996.
- PIÉGAY-GROS (Nathalie), *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- SELLIER (Philippe), *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?* dans *Littérature*, n° 55, 1984. La farcissure. Intertextualités au XVI^e siècle. pp. 112-126.
URL : www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2239

➤ *Dictionnaire des Mythologies*, Yves Bonnefoy (dir), Paris, Flammarion, 1981.

12. La lecture et les théories de réception

- COMPAGNON (Antoine), *Le Démon de la théorie*, Seuil, « La couleur des idées », 1985.
- ECO (Umberto), *L'Œuvre ouverte* (1962), [trad. de l'italien], Paris, Seuil, 1965.
- *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1985.
- JAUSS (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception* (1975), trad.fr, rééd. Paris, Gallimard, coll. « tel », 1978.
- *Lecteurs de fictions*, textes réunies et présentés par Chantal Lapeyre-Desmaison, Toulouse, Presses universitaires de Mirail, « Champs du signe », 2010.
- « Narrataires et lecteurs dans quelques « récits » contemporains » in « Le sujet lecteur, Lecture subjective et enseignement de la littérature », sous la direction d'Annie Rouxel et Gérard Langlade, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- « Le lecteur en fiction », in « Chénier, Claudel, Duras, Lecteur, Lectures I », Champs du Signe, n° 22, Éditions universitaires du Sud, juin 2006.

13. Philosophie et Psychanalyse

- ASSOUN (Paul- Laurent), *Littérature et psychanalyse*, Ellipses, 2014.
- FREUD (Sigmund), *Contributions à l'histoire du mouvement psychanalytique dans Cinq leçons sur la psychanalyse*, Payot « Petite bibliothèque Payot », 1966.
- JANKÉLÉVITCH (Vladimir) et BERLOWITZ (Béatrice), *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, coll. « folio essais », 1987.
- LAURENT (Renard), *Au miroir des rêves*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- LAURENT (Renard), « La sexualité infantile a-t-elle inventé par Freud ? », *Enfances et Psy*, n° 17, 2002/1.
- ROUDINESO (É.) et PLON (M.), *Dictionnaire de la psychanalyse, entrée « stade (oral, anal, phallique, génital) »*, Paris, Fayard, 2011.

IV. Autres ouvrages

- BATAILLE (Georges), *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954.
- BLANCHOT (Maurice), *L'attente et l'oubli*, Paris, Gallimard « L'Imaginaire », 1962.
- *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, « Folio Essais » 1986.
- BRUEL (Pierre), Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin/ Masson, 1983, 1996.
- CHELEBOURG (Christian), *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, sous la dir. d'Henri Mitterand, éd. Nathan/HER, « Fac. Littérature », 2000
- CLAUDON (Francis), *Les grands mouvements littéraires européens*, Paris, Nathan/SEJER, 2004.
- RINNER (Fridum), *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, publications de l'Université de Provence, 2006.
- SARTRE (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard « Folio essais », 1985.
- TOURNAND (Jean-Claude), *Introduction à la vie littéraire du XVII^{ème} siècle*, Paris, Bordas, 1970.
- VIART (Dominique), *Le Roman français au XX^e siècle*, Hachette Supérieur, 1999.
- VIART (Dominique) et VERCIER (Bruno), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.
- ZONZA (Christian), *Le baroque*, Paris, Gallimard « La bibliothèque », 2006.

Index des personnes

A

Abélard26, 72, 151, 245, 246, 280
Albucius.....30, 46, 51, 182, 213, 214
André du Bouchet.....296
Apulée212
Aristote105, 127, 153

B

Bach.....124
Bachelard.....9
Bataille.....32, 46, 69, 130, 132, 140, 186
Beckett.....14, 32, 137, 268
Benveniste13, 24, 34, 45, 46, 133, 136, 144, 149, 229,
232, 239, 240, 241, 244, 245, 263, 264, 265, 269, 278,
282, 283, 304
Blanchot.....22, 175, 228, 262
Bouillier.....170
Brantôme280, 282

C

Carlotta Ikeda70
Claude Simon32, 51, 145, 175
Colette14, 46

D

Deleuze.....25, 31, 72, 117, 267, 273
Derrida.....13

E

Eco.....17, 228, 253
Épicure.....26

F

Ferenci 13, 221, 222
Flaubert..... 14, 247, 261
Freud. 13, 46, 49, 51, 59, 60, 72, 135, 152, 169, 170, 221,
222, 225, 273, 291

G

Georges de La Tour 42, 43, 44
Ghirlandaio 267, 268
Gourville..... 282

H

Homère 17, 72, 127, 128, 153, 156, 279, 282, 288

I

Iser 263, 274

J

Jan Van Eyck..... 66
Jankélévitch 54, 105, 112, 113, 123, 175, 298
Jean de la Croix 26
Joyce 145, 274

K

Kafka 32, 260, 261, 277, 309
Kristeva..... 267

L

La Fontaine 28, 66, 85, 154
Lacan 7, 13, 32, 49, 132, 134, 247

Levinas13, 32, 185, 186, 203, 205
 Louis-René des Forêts32, 305
 Lucrèce72, 249, 282, 295

M

Malherbe.....295, 296
 Mallarmé223
 Malraux48, 64, 65, 262
 Marc Aurèle.....7, 56, 75, 212, 215, 216
 Marcel Gauchet83, 116
 Marguerite Duras.....134, 175
 Marin Marais89
 Merleau-Ponty245
 Montaigne.....130, 151, 206, 218, 280, 282, 283, 300
 Mozart89, 122

N

Nathalie Sarraute263
 Némie S alter106
 Nietzsche110, 152, 274

O

Ovide102, 152, 167, 187, 269, 277, 297, 303

P

Parrhasios243, 244, 266
 Paul Celan.....296
 Pierre Klossowski.....32, 46
 Pierre Nora83, 116
 Platon.....72, 156, 298

Pline 26, 243, 244, 266
 Plutarque 119, 218, 269, 275
 Ponge 8, 295, 296
 Proust 9, 10, 13, 32, 41, 54, 145, 261, 267

R

Rimbaud..... 267
 Rousseau..... 130, 246

S

Saint Augustin 34, 114, 130, 231
 Sand 14
 Spinoza 105, 109, 233
 Stefan Zweig..... 33
 Stendhal 10, 14, 72, 113, 130, 175, 247, 267, 268

T

Tchouang-tseu 26, 77, 120, 201

V

Virginia Woolf..... 15, 54
 Voltaire 173

W

Walter Benjamin..... 29, 33, 72, 77

Z

Zeami Motokyo 72

Table des matières

Remerciements.....	3
Résumé.....	4
Abstract.....	5
I. Détours et silence.....	17
1. « L'Image-Jadis »	22
a. L'Image comme récit.....	30
b. <i>Image et médium</i> : vers une réflexion sur le chamanisme	65
2. Le silence dans la méditation sur la musique.....	81
a. L'expressivité du chant dans l'imaginaire quignardien	85
b. La musique et le miroir ardent du Jadis	111
3. L'être-silencieux de l'écriture.....	119
a. Le Jadis rêvé au détour de l'objet littéraire.....	120
b. Vers une poétique de la décadence	132
II. <i>Dernier royaume</i> comme détour intertextuel.....	142
1. De la réécriture au détournement	145
a. Contemplation méditative et parodie	146
b. Régression et digression.....	168
2. La revisite des mythes, des contes et des légendes.....	177
a. Reprises et inventions intertextuelles.....	178
b. <i>Dernier royaume</i> : co-visibilité esthétique et chronologique.....	186
3. Le Jadis du mythe ou le temps « insaisissable »	200
a. <i>Dernier royaume</i> , une méditation sur le temps du mythe.....	200
b. L'altérité intemporelle du Jadis.....	209
III. La lecture comme détour transesthétique	218
1. <i>Lire</i> le Jadis : entre le visible et le lisible	223
a. Lire au bord de l'abîme.....	223
b. Lire l'infigurable.....	248
2. L'invention du lecteur.....	258
a. Pascal Quignard critique littéraire.....	259
b. La « dés-identification » du lecteur.....	264
3. Lectures anachroniques.....	278
a. L'anachronisme créateur.....	281
b. La lecture comme « chasse » d'un abîme temporel.....	286
Références bibliographiques.....	295
Index des personnes.....	310