

Saison
2014-2015

Association culturelle reconnue
d'utilité publique



Les Lectures-Croisées du GREP Midi-Pyrénées
en partenariat avec la Médiathèque José Cabanis de Toulouse

Approche d'une errance :

Pascal QUIGNARD

écrivain français, lauréat du prix Goncourt 2002

Table-ronde autour de ses livres
Vie secrète et Terrasse à Rome

avec la participation
d'animateurs GREP

Table-ronde tenue à Toulouse
le 24 janvier 2015

GREP Midi-Pyrénées
5 rue des Gestes, BP119, 31013 Toulouse cedex 6
Tél : 05 61 13 60 61 Site : www.grep-mp.fr



**Saison
2014 - 2015**

**Association culturelle reconnue
d'utilité publique**



Midi-Pyrénées
Décrypter le présent...
... penser l'avenir

Lectures Croisées EVENEMENT



En écho : projection du film d'Alain Corneau (Pascal Quignard)
« Tous les matins du monde »
E.S.A.V. 28 janvier 18H avec Alice Vincens

« Approche d'une errance » : Pascal Quignard

Déroulement du programme :

Terrasse à Rome (2008) présenté par Annick Maumus
Vie secrète (1998) présenté par Nicole Gauthey
"Le perdu" ? : présenté par Elisabeth Rouch
Le statut littéraire du fragment chez Quignard :
présenté par Roland Egensperger

3 invitées :

Claudette Ferrier : graveur
Hélène Charmensat : viole
«La haine de la musique» présenté par Anne-Marie Chouchan :
critique musical

Iconographie : Guy Hennecart «la nuit sexuelle», «le sexe et l'effroi»
etc... ;

Lecture : Daniel Goubier

Auteure du projet : Nicole Gauthey

Samedi 24 Janvier 2015 14 h 30



Bibliothèque
de Toulouse

Médiathèque José Cabanis
Métro Marengo SNCF (Ligne A)
Entrée libre et gratuite

Renseignements : 05 61 13 60 61



Les Lectures-Croisées du GREP Midi-Pyrénées
en partenariat avec la Médiathèque José Cabanis de Toulouse

Approche d'une errance

Table-ronde autour des livres
Vie secrète et *Terrasse à Rome*

de **Pascal QUIGNARD**

écrivain français, lauréat du prix Goncourt 2002

avec la participation d'animateurs GREP

Introduction générale
Terrasse à Rome (2008)

Vie secrète (1998)

Le Perdu, ou de l'inconvénient
magnifique d'être né

Le statut littéraire
du fragment chez Quignard

Bibliographie

par Nicole Gauthey
par Annick Maumus
puis Roland Egensperger
par Nicole Gauthey

par Elisabeth Rouch

par Roland Egensperger

Introduction générale

L'«Évènement» de Lectures Croisées a généralement lieu en clôture de saison.

Mais cette année, fixé au 24 janvier 2015, il aura précédé les 2 dernières Lectures de l'année.

En écho de cet après-midi à la Médiathèque Cabanis, le film de Pascal Quignard « *Tous les matins du monde* » était projeté, commenté et débattu avec le public à l'E.S.A.V.

C'était un défi...

En effet, Pascal Quignard écrit un livre par an, il est déjà aujourd'hui à la tête d'un «monument» de la littérature contemporaine : une œuvre difficile, riche de soixante titres, un écrivain énigmatique, peu bavard sur lui-même, et sur son œuvre à l'écriture dépouillée et exigeante.

De quoi hésiter... Si les verrous de l'indécision ont été levés, c'est peut-être l'envie de faire partager la force de ses propos et par exemple, choisies entre mille autres lignes, celles-ci : « il y a un temps où l'on ne rencontre plus la vie mais le temps. On voit le temps qui est en train de dévorer la vie toute crue. Alors le cœur se serre. » (*Terrasse à Rome*)

On a donc tenté une approche, en toute modestie. Il fallait une équipe vibrante et nombreuse, tous fervents admirateurs de Quignard : autour des animateurs du GREP et des proches de Lectures Croisées, des professeurs de littérature ou de philosophie, une talentueuse « amateur » de viole, une professionnelle de la gravure qu'elle enseigne, une critique musicale journaliste de métier.

L'objectif était de faciliter l'accès aux textes, d'en donner le goût, de les faire aimer. Il fallait donc également en faire des lectures, et, encore plus difficile, donner à voir au public ce lien si érudit que l'écrivain a toujours su faire avec la peinture et qu'il a si bien cultivé dans *Le sexe et l'effroi* et dans *La nuit sexuelle*.

Un travail choral à neuf voix, peut-être plus facile à découvrir par la lecture que nous vous en proposons ici, puisque Pascal Quignard le dit lui-même : « le silence est ma patrie ».

Un beau projet qui, comme il pourrait le dire, « désarçonne » par moments.

Mais aussi un beau pari pour le GREP... au risque de la complexité.

Nicole Gauthey,
vice-présidente du GREP et responsable des «Lectures Croisées»

Terrasse à Rome (2008)

présenté par Annick Maumus

Terrasse à Rome est un roman de Pascal Quignard paru le 3 février 2000 aux éditions Gallimard ; il a reçu le Grand prix du roman de l'Académie française.

Vous parler de cette œuvre singulière, sombre, obscure, dont le personnage principal grave des eaux fortes « à la manière noire » m'a tout d'abord décontenancée. Le récit labyrinthique et a-chronologique fait de flash-back et de descriptions d'estampes racontant le destin de Meaume le graveur est souvent énigmatique. Et peu à peu j'ai compris qu'il ne faut pas essayer de tout saisir : le vide et la *perte* d'une part, l'illumination d'autre part, constituent le champ de la créativité de l'écrivain et du lecteur. Il faut se laisser porter par P.Q., écrivain du silence, du "balbutiement", du "secret". Lui-même dit : « *Je cultive le vide, je ne suis jamais plus heureux qu'en étant absorbé par un paysage, bouleversé par une tête de cheval ou de chat, qu'en cessant d'être moi.* »

Ici l'art de la gravure est une métaphore de l'écriture. L'art de la gravure est une art difficile. Nous avons demandé à Claudette Ferrier de nous en décrire les étapes et de nous présenter des œuvres afin de pénétrer dans ce livre de Pascal Quignard.

Dans mon exposé, je dirai quelques mots sur le récit puis sur les thèmes de l'amour et le travail de création ; le noir, l'ombre et la lumière dans les gravures, la colère et la jalousie, le temps, le silence et la solitude et enfin avant de conclure sur le titre de ce livre.

Le narrateur présente un personnage fictif. Il lui donne le nom de Meaume, le fait naître à Paris en 1617, retrace son parcours professionnel : il fait son apprentissage d'apprenti-graveur dans cette ville chez Follin, puis à Toulouse chez Rhuys le Réformé, enfin dans la ville de Bruges où il rencontre le célèbre artiste Heemkers qui l'initie à la technique de l'eau-forte. Meaume se spécialise dans la confection de scènes de vie et de « cartes » licencieuses, au caractère érotique. Il burine le cuivre et devient un maître des ombres.

Le narrateur joue entre réel et fiction

J'avoue avoir cru à l'authenticité des informations historiques données ici. Les lieux géographiques sont réels, les personnages cités sont fictifs. P.Q. invente. C'est un roman. Plus tard en revanche des noms de peintres seront cités qui sont bien réels.

Ces noms de grands peintres donnent l'impression de l'authenticité des informations : Claude Gellé le Lorrain, Gérard Van Honthorst et Claude Mellan sont des noms qu'on peut trouver dans toutes les encyclopédies de l'art baroque. Mais le doute s'insinue pour Gérard Van Honthorst ; tout ce qui est écrit dans *Terrasse à Rome* le concernant est qu'il « était alors un peintre de mauvais

renom » (T.R.82). Or les encyclopédies et les livres d'Histoire de l'art nous disent tout à fait le contraire.

Le narrateur passe très tôt à un événement de la vie affective de Meaume. « A Bruges j'aimais une femme et mon visage fut entièrement brûlé. » C'est une fiole remplie d'acide jetée par le fiancé de Nanni qui le laisse complètement défiguré. Dès lors c'est un périple désespéré qui commence pour ce créateur mutilé ; il cache son visage hideux d'abord à travers la Hollande, l'Espagne, la France, puis l'Italie. Il fuit les hommes, tente de se réfugier un temps « dans la falaise au-dessus de Ravello » puis voyage à travers plusieurs pays...mais toujours avec son passé qui le tourmente.

« Les hommes désespérés vivent dans les angles. Tous les hommes amoureux vivent dans les angles. Tous les lecteurs de livres vivent dans les angles. ».

Après cette brûlure au visage le narrateur décrit la douloureuse descente aux enfers de Meaume. Il court, il court, il s'évade, s'isole, entre en errance. On pourrait imaginer un fragment de vie et des lignes d'écriture pour chacune de ces actions errantes mais le narrateur ne nous en laisse pas le temps.

Meaume, dont l'apparence est irréversiblement ravagée, va alors affronter la terrible expérience d'une identité transformée, en même temps que son esprit et son cœur seront torturés par le souvenir obsédant de cette maîtresse qui lui a pour toujours laissé les sens à vif. Après la violence de la défiguration perpétrée par Vanlacre, « aucune autre femme ne lui donnera cette joie et il devra dessiner toute sa vie ce même corps sur les jeux de cartes, les scènes religieuses, les cartes érotiques... »

Meaume s'éteindra en 1667 à Utrecht étouffé par un passé qui l'a finalement rattrapé. La fin de sa vie reste floue, énigmatique. Le fils qu'il a eu avec Nanni a peut être mis un terme à la vie de ce graveur. Le narrateur nous laisse dans le doute. Pourquoi Meaume refuse t-il d'avouer sa paternité à son fils ? Lui-même de qui est-il le fils ? Nous ne savons rien sur son enfance. Peut-il être père sans connaître ses propres origines ? Encore un point énigmatique.

Plusieurs versions sont données de la mort de Meaume. Chacune pourrait donner lieu à un livre :

« C'est Marie-Aidelle qui berce le cadavre de Meaume suicidé chez Honthorst », ce qui fait penser à une mort volontaire.

« Alors elle alla dans la chambre où Meaume le graveur, âgé de cinquante ans, agonisait et elle prit sa tête dans ses bras et le berça jusqu'à ce qu'il mourut ».

Ch XLII : « il meurt sans avoir rien pu déglutir ».

Enfin « il meurt solitaire ». « Il se laissa mourir ». La mort ne termine pas le livre qui lui-même aurait pu aller plus loin que le dernier chapitre.

Il n'y a pas de dénouement pas plus qu'il n'y avait un début aussi bien pour Meaume (on ne sait rien de son enfance) que pour d'autres personnages qui apparaissent dans le texte ; on ne sait d'où ils viennent (Abraham ou Oesterer) ou quel lien ils ont eu avec Meaume. Cette lecture nous plonge dans l'incertitude en même temps qu'elle paraît donner des précisions et des détails spatio-temporels.

S'il y a de nombreuses dates dans le texte, beaucoup n'ont pas de liens directs avec le graveur ou du moins nous ignorons les effets de ces événements datés sur lui. On peut parler de récit incomplet.

Le personnage de Nanni

La vie de cette femme que Meaume aima est évoquée et non pas déroulée à travers « quelques sons, quelques lumières peut être, qui se portent sur un corps » par le biais d'une écriture fragmentaire. On sait peu de choses sur cette femme que certains commentateurs décrivent comme ambivalente tenant plus du cygne que de la femme : « elle était blonde, étrange, un long cou (pour Bachelard, le cygne offre l'image de l'hermaphrodisme, féminin en apparence, masculin dans l'action, la pure image de l'objet sexuel. Il y a deux blancheurs, deux lumières : celle du jour, solaire et mâle ; celle de la nuit, lunaire et femelle. Le cygne noir est chargé d'un symbolisme occulte et inversé.)

Face à Meaume, Nanni semble parfaitement consciente, maîtresse de ce qui se joue, elle le « **regarde directement dans les yeux... ose tous les gestes que son âme se représente...et le conduit à tous moments pour assouvir son envie de lui** ». Pourtant à ce corps brûlant de désir s'oppose le masque de son expression « jamais son visage ne marquait de bonheur ». Cette fascination pour un objet mortifère ne peut que mal se terminer et la scène de la brûlure au visage, scène qu'on pourrait qualifier de castration, impose en force le retour de la LOI que bravaient les amants.

Jusqu'à la fin de sa vie Nanni est présente dans les rêves de Meaume, « **Le secret de mes rêves dit t-il vers la fin de sa vie était un corps qui revenait sans cesse... J'ai dû voyager dans d'autres mondes que le sien mais dans chaque rêve, dans chaque image, dans chaque vague, dans chaque paysage j'ai vu quelque chose d'elle ou qui procédait d'elle. Sous une autre apparence je l'avais attirée et séduite.** »

La création de Meaume se nourrit du monde des rêves qui devient le monde le plus authentique. Les images oniriques donnent sens au chaos, influencent la perception du monde sensible et des images diurnes. Le réel est perçu au travers du désir, du manque. En témoignent des propos tenus par Meaume sur Nanni Veet Jakobs : « **l'amour consiste en des images qui obsèdent l'esprit ; (en) une conversation inépuisable qui s'adresse à un seul être auquel tout ce qu'on vit est dédié.**» (on retrouve ce thème dans *Les solidarités mystérieuses* de P.Q. entre

Claire et Simon). « On peut lire Terrasse à Rome comme une longue méditation portant sur le travail de l'écrivain, la création des images et leur nécessité, et le phénomène de reconnaissance impossible...il s'agit de prendre acte et de dévoiler la signature des choses, de restituer leur « impression » : voici ce qui me fait le monde, voici comment il me dessine quand je m'affronte à lui.» (entretien avec Chantal Lapeyre-Demaison).

Meaume parle de 8 extases mais le texte n'en dévoile que six. Il en reste deux que nous ne connaissons jamais. En homme "**que les images attaquent**", il énonce ses visions, sa fascination pour l'opposition et la complémentarité du clair-obscur.

Les gravures

Leur description montre que le détail est quelque chose d'important chez Quignard. Le détail, selon les lexicologues, serait « chose peu importante ». La description dans ses textes de petits tableaux, vus de l'extérieur, constituent pour le lecteur un moment d'arrêt du temps, d'oubli de soi, de contemplation ; dans ces scènes romanesques « le héros s'oublie un instant; ce sont des petits moments fulgurants d'oubli, de « trou » de mémoire, de blanc, de dépossession qui sont propres à fasciner le lecteur. Ils « constituent des emblèmes de l'activité de Quignard lui-même et reflètent donc aussi le moment de la création de l'œuvre d'art ». (*Revue critique de fiction française contemporaine*).

Le noir, l'ombre, la lumière.

Les images sont en noir et blanc et non en couleur. À la différence de Claude le Lorrain qui est cité ici: « Le noir et le blanc sont associés aux plaisirs de la chair, des sens, plaisirs qui inspirent le graveur. » L'ombre qui caractérise l'art du graveur représente la séparation irréversible d'avec la femme aimée.

Si dans sa création le peintre Claude Gellée accentue les couleurs et leurs chatoiements, le graveur donne la priorité au noir et blanc parce qu'il est sûr que les couleurs peuvent exprimer seulement le côté extérieur de la vie : la gravure pour Meaume veut présenter plus de possibilités pour l'artiste que la toile.

La couleur noire est emblème de la vie en deuil de Meaume, homme de l'ombre qui « se tenait autant que possible la face complètement dérobée dans le noir » (p 69). Le noir est aussi associé à la colère et à la jalousie. Les deux notions de jalousie et colère s'accordent avec la croix, (terme qui revient plusieurs fois dans le livre) symbole de la souffrance, de l'incompréhensible, de l'invisible qui conduisent Meaume à créer.

Même la lumière de la naissance et de la vie se confondent avec le noir, l'ombre et la nuit. P. 140 / Meaume dit : « Il y a une nuit irrésistible au fond de l'homme. Chaque soir les femmes et les hommes s'endorment. Ils sombrent en elle comme si les ténèbres étaient un souvenir. C'est un souvenir. Les hommes croient parfois qu'ils s'approchent des femmes ; ils regardent l'expression de leur visage ; ils tendent leurs bras vers leurs épaules ; ils retournent vers leurs corps chaque soir et

ils se couchent contre leur flanc ; ils ne s'endorment pas davantage ; ils ne sont que les jouets de la nuit, menés en laisse par la scène invisible qui les a engendrés et qui porte son ombre partout et surtout. »

Le temps de Meaume

Le temps de Meaume ne s'écoule pas. Rivé à son expérience traumatique, Meaume n'a pas d'avenir. Quignard n'aurait-il pas voulu brûler le visage de Meaume pour le conserver dans l'enfance ? Son nom même ne serait-il pas une autre orthographe de « même » ? Il ne vit que dans une forme du passé vécu au présent ; un temps qui ne passe pas où le passé ne cesse de surgir dans le présent chargé d'affects, à travers des objets, une pensée, un rêve ou une peinture. Et Rome est la ville par excellence où le passé est présent. La confrontation de Meaume avec son passé remet le temps en marche faisant basculer dans « un âge où on ne rencontre plus la vie mais le temps ». « On voit le temps qui est en train de dévorer la vie toute crue.. »

Meaume a des traits de ressemblance avec M. de Sainte Colombe Il est à la gravure ce que M. de Ste Colombe est à la musique, un créateur, c'est-à-dire un homme qui « fait du désastre une chance ». Tous deux vivent en marge du monde, « absorbés par leur art, semblant avoir gelé toute forme d'affects dit Christine Bosman Delzons pour préserver en eux l'icône de leur amour perdu, source de leur inspiration. » M. de Sainte Colombe est évoqué dans ce roman dans une brève rencontre entre le graveur et le musicien en une scène étrange (ch XVII) où sont échangés de mystérieux propos sur la voracité de leurs ancêtres. Comme M. de Ste Colombe, Meaume le Graveur n'a pas de prénom.

Place du silence et de la solitude dans *Terrasse à Rome*

Dans *Terrasse à Rome*, Meaume dit que, dès le premier instant de la rencontre, la beauté de Nanni « le laissait désert ». Il frôle la solitude, paradoxalement au moment où il rencontre Nanni. Et à la fin, il la fuit. « L'apprenti graveur ne trouve pas de mots à dire à la fille unique du juge.. Alors il touche avec les doigts. Il serre sa main... ils ne se parlent pas... » « la jeune femme ne parle jamais ». *L'amour*, dit Chantal Lapeyre-Desmaison, *...est une forme de solitude sans être seul, c'est aussi ne pas être seul dans la solitude.* » Mais la solitude ne signifie pas l'exclusion puisqu'on le voit vivre et dialoguer normalement avec d'autres gens : Marie-Aidelle, le vieil Abraham, Claude Gellée...

Sur le titre *Terrasse à Rome* (il a été écrit au Japon).

Son importance réside dans la localisation d'une partie du récit « à Rome », ville d'art où l'on observe une certaine lumière. Rome est évoquée tardivement alors que le héros du livre, homme âgé apparaît sur une terrasse « dans le rayonnement d'or du dernier soleil, dans le bonheur de vivre, entre le vin et le songe ».

En conclusion

Comme *Vie secrète, Terrasse à Rome* est une variation autour d'un thème unique : « L'amour est un don sans pitié, parce que rien ne console de sa perte. L'amour est lié au perdu : c'est pourquoi toute perte le vérifie. »

Il m'a paru important de lire ce livre plusieurs fois : ma réceptivité n'a pas toujours été la même. L'interprétation de la succession des phrases varie en écho avec la part de silence qu'elles comprennent. Les récits tressent un texte qui est rempli de trous. Chaque trou est comme une ouverture qui nous entraîne vers un ailleurs, une attente qui aboutit parfois mais pas toujours.

Mahler fit un jour cette réflexion : « En musique, le plus important ne se trouve pas dans la partition. » Il en va de même dans la psychanalyse et sans doute dans les écrits de P. Quignard. Il semble bien plus important de détecter ce que cache le discours et ce que révèle le silence ». Faisant écho à ce silence P. Quignard a ces mots qui résonnent avec l'art du graveur : « J'ai écrit parce que c'était la seule façon de parler en se taisant ».

Annick Maumus

professeur de philosophie,

Passages proposés à la lecture

« Les hommes désespérés vivent dans les angles. Tous les hommes amoureux vivent dans les angles. Tous les lecteurs de livres vivent dans les angles. Les hommes désespérés vivent accrochés dans l'espace à la manière des figures qui sont peintes sur les murs, ne respirant pas, sans parler, n'écouter personne ».

p, 52-53 « dans la deuxième gravure...sur la visage de Marie »

p, 65-66 «Meaume le graveur...qui dorment » (c'est un peu long, tu peux donc couper)

p, 99-100 « Sur la colère...acte éternel »

Meaume dit : « Il y a une nuit irrésistible au fond de l'homme. Chaque soir les femmes et les hommes s'endorment. Ils sombrent en elle comme si les ténèbres étaient un souvenir. C'est un souvenir. Les hommes croient parfois qu'ils s'approchent des femmes ; ils regardent l'expression de leur visage ; ils tendent leurs bras vers leurs épaules ; ils retournent vers leurs corps chaque soir et ils se couchent contre leur flanc ; ils ne s'endorment pas davantage ; ils ne sont que les jouets de la nuit, menés en laisse par la scène invisible qui les a engendrés et qui porte son ombre partout et surtout. »

p.149 «Marie pâlit. Puis elle fut prise d'une grande colère... ? Moi, j'appelle l'amour une sale supercherie.»

Meaume défiguré et l'œuvre d'art : à propos du roman *Terrasse à Rome* de Pascal Quignard.

par Roland Egensperger

Parmi les personnages de Victor Hugo devenus des «monstres», Gwynplaine, défiguré dès l'enfance par ceux qui l'avaient enlevé à sa famille, affiche un rictus sous l'aspect d'un sourire dont son visage ne peut se départir, même lorsque, devant ses pairs de la Chambre des Lords, il éclate en sanglots: il déclenche par là le rire. Aimé par Déa, jeune fille aveugle, qui reconnaît ses grandes qualités de cœur, il se jette dans l'abîme de l'océan afin de rejoindre Déa qui vient de mourir : «Et il continua de marcher. Il n'y avait pas de parapet. Le vide était devant lui. Il y mit le pied. Il tomba. La nuit était épaisse et sourde, l'eau était profonde. Il s'engloutit. Ce fut une disparition calme et sombre. Personne ne vit ni n'entendit rien. Le navire continua de voguer et le fleuve de couler. Peu après le navire entra dans l'océan». (Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, 1869)

Plongée dans l'abîme dont les trois derniers vers du poème «*Ce que dit la bouche d'ombre*» trouvent une proximité thématique chez Quignard :

«Et l'on voit tout au fond quand l'œil ose y descendre,

Au-delà de la vie et du souffle et du bruit

Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit».

Certes, Meaume n'a pas été défiguré dès l'enfance et son visage, loin de faire rire, est hideux et repoussant. Il n'est pas une «bête de foire»; il ne s'exhibe pas; c'est à cause de son amour pour Nanni qu'il a été victime du geste criminel d'un jaloux. Loin d'être aveugle comme Déa, Nanni refuse de le regarder et se détourne définitivement de lui. Il est devenu un être aveugle au sens où il n'existe plus en tant que visage. Les regards ne peuvent plus s'échanger, il est condamné à voir sans pouvoir être vu, il est comme ces figures «floutées» dans les reportages télévisés où certains exigent - au nom du droit de l'image - de ne pas apparaître sur l'écran. Figure ainsi flouée; Meaume est désormais totalement dans l'œuvre d'orfèvrerie à laquelle il consacre son existence, comme si l'acide jeté sur son visage s'écoulait comme des larmes d'eau-forte corrosive, lesquelles viendraient à bout du métal torturé. Le regard sur le monde de Meaume se confond désormais avec son œuvre, et ce n'est pas réversible. Il hante son «œuvre au noir» comme un alchimiste, la gravure est la seule trace entaillée que guide ses mains, sa vie propre est dissoute; l'artiste-homme n'est plus qu'une ombre, qu'un fantôme qui s'estompe, comme ce dieu Glaucus, exhumé par Jean-Jacques Rousseau, défiguré par l'usure d'un frottement trop abrasif avec la civilisation.

On sait que Quignard a commencé à préparer une thèse de philosophie sous la direction d'Emmanuel Levinas, thèse vite abandonnée; son embarquement pour l'écriture littéraire semble dater de ce moment. Certes, mais Quignard se serait-il

souvenu qu'une des préoccupations de la philosophie de Levinas porte sur le visage? Voici un extrait de l'ouvrage *Ethique et infini*, 1982 : «Ici, au contraire, le visage est sens à lui seul. Toi, c'est toi. En ce sens, on peut dire que le visage n'est pas "vu". Il est ce qui ne peut devenir un contenu, que votre pensée embrasserait: il est l'incontenable, il vous mène au-delà. C'est en cela que la signification du visage le fait sortir de l'être en tant que corrélatif d'un savoir. Au contraire, la vision est recherche d'une adéquation; elle est ce qui par excellence absorbe l'être. Mais la relation au visage est d'emblée éthique. Le visage est ce qu'on ne peut tuer, ou du moins ce dont le sens consiste à dire: "Tu ne tueras point."»

Meaume, défiguré, n'est «vu» qu'au travers de ses cicatrices, des crevasses de son visage. Il n'est plus l'«incontenable» et il ne «mène (pas) au-delà». Levinas disait: «Le visage est exposé, menacé, comme nous invitant à un acte de violence». Et ce personnage est aux antipodes du principe éthique proposé par Levinas: on a réussi à tuer ce visage, Meaume est devenu un mort-vivant. Mélancolique, il poursuit son œuvre pour ne pas mourir totalement, car il n'a pas de Déa à rejoindre dans l'abîme, il n'a pas non plus de chien pour lui sourire, comme le Robinson de Michel Tournier, lui aussi privé du regard d'autrui, et en proie à une lente mais assurée désagrégation de son existence : «Aucun changement notable n'avait altéré ses traits et pourtant il se reconnut à peine. Un seul mot se présenta à son esprit : *défiguré*. "Je suis défiguré", prononça-t-il à haute voix, tandis que le désespoir lui serrait le cœur. C'était vainement qu'il cherchait, dans la bassesse de sa bouche, la matité du regard ou l'aridité du front - ces défauts qu'il se connaissait depuis toujours -, l'explication de la disgrâce ténébreuse du masque qui le fixait à travers les taches d'humidité du miroir. C'était à la fois plus général et plus profond, une certaine dureté, quelque chose de mort qu'il avait jadis remarqué sur le visage d'un prisonnier libéré après des années de cachot sans lumière. On aurait dit qu'un hiver d'une rigueur impitoyable fût passé sur cette figure familière, effaçant toutes ses nuances, pétrifiant tous ses frémissements, simplifiant son expression jusqu'à la grossièreté». (Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, 1967, Folio, 1972, IV, p. 89)

En proie à une solitude de plus en plus vertigineuse, Vendredi, le «sourire de Tenn» sont des planches de salut pour Robinson. Mais seule la gravure souriait à Meaume. Pour Meaume, la lumière du soleil est ce qui brûle le monde. Et il confie à Claude Gellée qu'il ajoute un peu d'eau-forte à cette brûlure : «- Mais pourquoi peindre si tout se consume? - Chacun apporte sa petite bûche au bûcher qui éclaire le monde. - Moi aussi, avec mon eau acide, je ne puis me cacher que j'ajoute un peu à ce qui brûle.» (*Terrasse à Rome*, Gallimard, p. 49-50)

Le terme d'eau-forte désigne désormais l'œuvre faite, comme l'on dit de certains tableaux: c'est un Picasso. Le stylet s'est converti en style, en griffe de labour sur une terre déjà brûlée.

Roland Egensperger, professeur de Lettres au lycée de St-Orens

Vie Secrète (1998)

présenté par Nicole GAUTHEY

C'est en toute modestie que j'ai tenté d'aborder cette « somme » qui s'intitule *Vie Secrète*, une œuvre qui s'insère dans les six volumes de *Dernier royaume*, ce que Pascal Quignard appelle son « chantier » et dont *Mourir de penser*, paru cette année, ne sera sûrement pas la conclusion, malgré son titre.

Quelle définition en donner, d'abord, avant d'essayer de creuser et de tenter de pénétrer ce que Quignard cherche à nous dire. Peut-être nous en donne-t-il une clé quand il explique :

« 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 saisissant quelque chose. »

Disons, sans entrer déjà dans le contenu de l'ouvrage, que Pascal Quignard nous donne là une entrée, une partie de son secret, la trame, le canevas de *Vie Secrète* et peut-être de toute son œuvre

Alors comme lui j'ai essayé de « saisir » cette forme littéraire inclassable entre essai, fragments, poème, conte, puisqu'il le dit lui-même, il a « renoncé à tous les germes de la pose », puisqu'il dit avoir « épuisé tous les virus théoriques ».

C'est la raison pour laquelle j'ai donné à notre rencontre d'aujourd'hui le titre : « Approche d'une errance », et c'est aussi pour tenir compte de ce que dit Pascal Quignard lui-même à Dominique Rabaté, dans cette très belle lettre : « Le fond de toute ma façon de vivre, c'est errer, écrire, avancer, de trace en trace, de point de vue en point de vue, de roche en roche, de livre en livre. »

Qui est donc cet homme énigmatique ? Comment le cerner dans ses allers-retours, postures, personnages, lui une légende vivante mais qui proclame que tout tissu social ou culturel est une oppression, lui qui se définit et s'identifie tour à tour à un cerf ou à un sanglier, ce misanthrope qui appelle (je le cite) à « une fraternité de solitaires », lui qui déjà, à l'âge d'un an, ne voulait plus ni manger ni parler, en perpétuelle grande dépression, et dont ce livre même *Vie Secrète* a été écrit sur un lit d'hôpital, et qui déclare : « je veux simplement survivre »

Le héros d'un autre de ses livres, Carus, un autre déprimé, lui ressemble étrangement.

Et nous trouvons peut-être là les raisons qui l'ont fait s'éloigner volontairement de la société, quitter les éditions Gallimard dont il était le Secrétaire Général, et la présidence du festival de musique baroque du château de Versailles, une mise à l'écart volontaire pour choisir de devenir celui qui vit dans « l'angle mort du social et du temps ».

A partir de ce moment-là, il ne fera plus aucune concession au public, au risque d'être taxé d'hermétisme, de préciosité, mais cela lui permettra, à sa guise, de faire tomber, d'opérer des fractures, de couper, d'élaguer, de dépouiller dans son écriture mais aussi dans sa réflexion... Quitte à laisser son lecteur en suspens, écartelé.

Vie Secrète était déjà paru en 1988 et par un tour de passe-passe il devient le huitième tome du « *Dernier Royaume* », son « chantier » en « ruines ».

Cet ouvrage, il le conçoit comme une tentative de rassembler ce qui est éparé, des éléments disparates, des rêves, des visions, des sauts dans le temps, dans l'espace, des fragments, des récits légendaires, des mythes, des histoires.

Il inaugure par là un genre littéraire qui deviendra sa signature, même s'il remplit son lecteur d'une belle anxiété, surtout s'il a besoin de certitudes.

Venons-en à l'œuvre elle-même.

Métamorphose et disparition : tel pourrait être le thème de ce long commentaire sur l'amour qu'est *Vie Secrète*. Pascal Quignard explore ce passage, ce moment de basculement où l'amour va disparaître :

L'ouvrage commence par ces lignes : « *En 1993 M. était très belle. M. était plus romaine que les Romains (elle était née à Carthage). Elle était très belle. L'italien qu'elle parlait était magnifique. Mais M. allait avoir trente-trois ans et je me souviens qu'elle était devenue silencieuse.* »

Il y a dans toute passion un point de rassasiement qui est effroyable : « *Quand on arrive à ce point, on sait soudain qu'impuissant à augmenter la fièvre de ce qu'on est en train de vivre, ou même incapable de la perpétuer, elle va mourir. On pleure à l'avance, brusquement, à part soi, dans un coin de rue, en hâte, pris par la crainte de se porter malheur à soi-même, mais aussi par prophylaxie, dans l'espoir de dérouter ou retarder le destin.* »

Telle sera tout au long de l'ouvrage la question centrale : qu'est ce que l'amour pour qu'il puisse se défaire ? Mais était-ce alors un véritable amour ? Qu'est-ce que la nature de l'amour ?

Le premier moment d'explication vient du retour violent d'un souvenir : « C'est un souvenir qui est remonté dans sa pensée comme une foudre et qui a pris plusieurs milliers de jours pour trouver le chêne exact qu'elle allait enflammer » (17), celui de son amour, un premier amour avec une femme appelée Némie Satler ; c'est ainsi dit-il, « par ce nom, (qui est faux) que je vais nommer une femme que j'ai aimée et qui n'est plus ».

Il ajoute : « cette femme, que j'ai aimée il y a des années, ne vit plus dans ce monde, ni dans aucun autre. Mais quelque chose de son corps circule encore dans le mien... cette trace vivante est domiciliée dans le corps qui répond à l'appel de

mon nom... Tout corps aimé est à demeure dans le corps où il n'a fait que retrouver la place qui le guettait »

Tout est résumé là d'un thème préféré de Quignard et qui est ce télescopage du présent et de cette hantise du présent par ce qu'il appelle le « jadis ».

Dans *Vie Secrète*, l'amour, le manque, le désir, l'absence sont au centre du livre, et surtout, on verra plus loin, le secret

On comprend que pour Pascal Quignard qui brandit si souvent « le silence est ma patrie », dimension littéraire et biographique se confondent – et que *Vie Secrète* a aussi sans doute rapport à sa propre vie.

Une première veine d'analyse de l'amour interroge son aspect négatif. « L'amour est un don sans pitié parce que rien ne console de sa perte. L'amour est lié au perdu. C'est pourquoi toute perte le vérifie... C'est la plus intense des douleurs... Tout sentiment expire au seuil de l'autre ». Ou encore : « L'amour est ce qui laisse inconsolable. Il n'est jamais fini. C'est ce que veut dire inconsolable, infini... rien ne rembourse le don qui s'y abandonne... car rien n'y équivaut... Aimer c'est dépendre d'un autre comme jadis nous dépendions... de façon absolue. C'est souffrir s'il souffre. C'est mourir s'il meurt. C'est prendre le risque de ne plus être tout entier à l'intérieur de soi ».

Au seuil de son nouvel amour, pour M, il calculera que son amour pour Némie a duré exactement 96 jours...

Alors si l'amour se défait comment lui trouver un sens ? Quel sens peut-on en dégager ?

Pascal Quignard va alors s'aider de toutes les ressources possibles : propositions théoriques, étymologies, analyses picturales, recours à l'Histoire, en particulier l'histoire antique, mythes, qu'il entremêlera de passages simples de son histoire d'amour avec M. (qu'il ne nommera jamais autrement).

Un long commentaire, tissé à grands traits, dans lequel s'impose une figure majeure et impérative : l'amour a besoin du secret, l'amour vit du secret, le secret est la clé de toute vraie vie

D'où le titre *Vie Secrète* ; vie secrète est l'autre nom, l'antonomase de l'amour. L'amour doit se réfugier hors de la lumière, il a une complicité avec la nuit, le retour à la nuit, ou d'ailleurs on trouve la trace extrême de la dissolution de l'amour.

L'amour aime le secret parce qu'il rebrousse en amont du langage, langage qui, lui, ne pourra jamais parvenir à dire la fleur de cette intuition immédiate de l'autre qu'ont les amants.

Il faut surtout se taire, ne rien dire de lui, ne pas le commenter, ne pas le partager socialement. L'amour est le non-collectif, le non-social, le non-public. Amour, silence, secret sont liés indissolublement et nécessairement

Même au Paradis, dit-il, il eût fallu que la première femme fût secrète ; Eve aurait dû se taire. Même Dieu est secret ; il est (je cite) « inscrutable à notre vue, il est impénétrable dans son dessein, il est éternellement silencieux à lui-même. »

Voilà peut-être pourquoi Pascal Quignard va attribuer à l'ombre, à la pénombre, au caché cette extraordinaire attirance : « celui qui a un secret a une âme, celui qui n'a pas de secret n'a pas d'âme ».

Il n'y a de vie vivante que privée, et (je le cite) « de nudité que dans l'absence d'image, de désir que consenti à chaque instant, renouvelé dans l'aube ou au crépuscule, exempté du regard de tous et du sien propre, et même du souvenir du sien ».

L'amour pour lui est ce franchissement à partir de la fascination (le mot fascination est le sien), la fascination première qui est le désir...

(p423) « *Coire* est le verbe romain qui signifie l'amour. *Ire*, c'est aller. *Coire*, c'est aller ensemble. » (p424) « Ce voyage ensemble, c'est le coït-inéraire, le coït. » (p425) « je conjoins sortir et partir et rassemble ces deux verbes sous le verbe plus général : *issir*. [...] *Issir* n'a survécu en français que dans la forme réussir. » Ceux qui s'aiment dans le coït réussissent à franchir la différence sexuelle. Ils sortent ensemble de ce monde : (p433) « La sortie de soi se dit en grec *ekstasis*. *Issir* veut dire sortir. » *Issir* et *extasis*, dit-il, sont « le même », ils sont le cœur de la vie secrète.

Mais le désir est asymétrique entre l'homme et la femme. Pour l'homme c'est remonter la nuit sexuelle : en s'enfonçant dans le sexe de la femme, il fait le mouvement inverse de celui qui l'a fait naître, celui d'où il a été expulsé du sexe de la mère : quand l'égaré retrouve le perdu il s'y engloutit (p356)

Il y a chez Quignard une analyse très particulière de la nuit utérine et de la nuit sexuelle, celle du coït originel qui nous a donné ou a enclenché notre naissance. Ainsi appelle-t-il mourir « dé-naître ».

A la parole du Christ « le royaume n'est pas de ce monde », Quignard répond : le royaume « est » dans ce le monde sous forme de passé, le passé de cette « nuit obscure, utérine » que nous avons quittée à la naissance. Nous quittons le royaume dès que nous naissons. « Depuis que nous avons quitté le sexe de nos mères, nous ne sommes plus jamais tout à fait *ici* » (p380). Et quand nous tentons de nous retourner vers ce passé, il ne nous apparaît que dans « l'état d'une confusion, d'un silence et d'une obscurité » (p380)

Et cette thématique du Royaume qui n'est pas hors de ce monde mais qui nous accompagne, continue d'exister dans le présent sous forme de hantise du passé, cette thématique rejoint celle de l'amour, de la conclusion de l'amour.

Du moins pour l'homme : « J'ignore ce que la femme rencontre dans le coït et jusqu'où elle voyage. Dans le coït l'homme rencontre le lieu dont il vient (l'issue). Et il pénètre le passé. » (p430). On comprend que dans l'extrême de l'amour, dans la pénétration du sexe de la femme, dans cette sortie de soi que constitue l'extrême

de la jouissance, l'homme paraît se dissoudre et refaisant le chemin inverse de celui qui l'a fait naître, remonter jusqu'au secret de la nuit utérine, de la nuit sexuelle.

Un conte inuit (en lire des extraits entre les pages 345 et 349) illustre la citation que je donnais plus haut : « quand l'égaré (il faut comprendre nous-mêmes dans ce monde, depuis que notre naissance nous y a précipité) retrouve le perdu, il s'y engloutit ».

Pour autant l'amour ne se traduit pas par une sorte de suicide extatique, ne revient pas à un se-donner la mort ensemble : si « l'amour et la mort sont la même chose » (p397) c'est « parce que aimer, mourir cherchent à passer la main au travers de la paroi de la vie. Par delà la mort, un amour cherche à s'accomplir. » (p406). Ou encore « dans l'amour, il faut convenir que l'orgasme qui brouille le regard [...] traverse la paroi de la différence sexuelle ou de la mort » (p432)

Et c'est cette erreur, cette confusion avec la dimension de la mort qui a eu raison de son amour avec Némie : « Je ne comprends que maintenant pourquoi je dus oublier Némie. [...] Elle attirait dans la mort. Il ya avait au cœur de ce merveilleux amour, une erreur [...] C'était l'idolâtrie du secret. [...] Le vrai secret ne se coupe pas du monde dont il ne craint ni le regard ni le jugement. » (p426)

Au terme de plus de 400 pages d'interrogations, de citations, de références étymologiques, de références aussi à la peinture, à la musique, d'affirmations dogmatiques sur l'amour et la sexualité, le lecteur ne saura pas si en regard la relation qui est sur le point de basculer avec M. est ou aura été véritablement de l'amour. Non pas parce que son seul amour aurait été celui avec Némie, situation ou description somme toute assez banale où le seul amour serait le premier amour.

Mais parce que peut-être l'amour n'est jamais contemporain de lui-même et ne se voit pas, ne s'aperçoit comme tout événement au moment où il est traversé : « on n'aime qu'une fois, et la seule fois où l'on aime, on l'ignore puisqu'on la découvre. »

Peut-être l'amour n'existe-t-il ainsi que sur le mode du perdu. Alors, peut-être, prenant à son tour la file des amours non reconnus, la liaison avec M. une fois passée prendra-t-elle aussi la place du premier amour avec Némie et deviendra-t-elle un jour, elle aussi, « un souvenir qui est remonté dans sa pensée comme une foudre et qui a pris plusieurs milliers de jours pour trouver le chêne exact qu'elle allait enflammer »

Mais il y a une fin aussi au désir ; et nous en sommes responsables. C'est de notre faute. C'est nous qui (je le cite) avons « trahi le pays mystérieux », c'est nous qui avons été infidèles à l'amour en partant. C'est nous qui repoussons le désir -le vivant- quand nous l'accusons de nous désertir : « ce n'est pas la communication qui s'enfuit, ce n'est pas la confusion qui se réordonne... c'est nous qui avons bouché la crevasse, calfeutré l'ouverture qui s'offrait... »

On sait que quelque chose a eu lieu, quelque chose a été traversé, que l'on peut essayer de faire exister à nouveau mais «on n'aime qu'une fois, et la seule fois où l'on aime, on l'ignore puisqu'on la découvre »

Dans les dernières pages du livre on reste « les mains vides » (les mains aussi vides que pour Pascal Quignard les mains vides des écrivains). Je cite l'ouverture d'un des derniers chapitres de *Vie Secrète* : «Les peintres ? les cartons verts épinards Les musiciens ? les boîtes noires et luisantes. Les écrivains ? les mains vides ».

Le lecteur : les mains vides.

Pour conclure, je reviendrai sur le fait que Pascal Quignard nous explique que son livre a été le résultat d'un souvenir qui est remonté dans sa pensée comme une foudre et qui a pris plusieurs milliers de jours pour trouver le chêne exact qu'elle allait enflammer

Il est comme Toukaram, qu'il cite quand celui-ci dit en 1640 : « Je suis venu de loin, j'ai souffert de maux effrayants, et j'ignore ce que me réserve encore mon passé »

Pascal Quignard qui vient de loin lui aussi écrit pour se rapprocher de lui-même et il ignore encore ce que lui réserve le voyage. Bien sûr il ne s'agit pas pour lui de ce qu'on a pu appeler « le sot projet de se peindre ». Il s'agit de continuer à vivre.

Ecrire et lire résumant et peuplent sa vie : *in angulo cum libro*. C'est lui même qu'il cherche à dire, à se dire à lui-même dans ses fractures, ses contradictions, ses interrogations, ses citations érudites.

Puisqu'il a supprimé tout Dieu et tout Orient, puisqu'il souhaite « assécher les sentiments », puisqu'il veut « seulement vivre la seconde qui suit », puisqu'il s'applique à cesser de mettre de l'ordre dans ce qui n'en a pas, ce qu'il nous propose ne peut que, sans le dire, rôder autour de la mort, sans cesse, sans répit.

Il lui reste cependant un espoir et il réussit à le réaliser : faire naître en son lecteur bien autre chose que ce qu'il connaît. Et c'est vrai que *Vie Secrète* propose au lecteur un voyage nocturne, secret, tendre, violent parfois passionné jusqu'au cœur de lui-même.

Pascal Quignard ne nous parle pas directement mais il nous fait nous parler à nous même. Ce qu'il nous dit peut faire survenir en nous cette mise en abîme que suscite sans doute, en lui, son travail d'écriture.

Mais rien d'un moraliste : aucune leçon, aucune réponse...

Si ce n'est qu'à le lire et relire, on ne peut que, dans la solitude, être juste, comme lui, simplement à l'écoute de la vie.

Nicole Gauthey

Le Perdu

ou de l'inconvénient magnifique d'être né

par Elisabeth ROUCH

Introduction : nous vous proposons un chemin, en approche négative infinie du Perdu, du manquant : dans l'écriture, l'œuvre de Pascal Quignard, la vie en général, et ici même. Du chemin les étapes sont en quelque sorte simples et nécessaires, ainsi notre plan :

-Naître. Naître c'est tomber

-D'où ? de la cavité utérine, de l'Origine du Monde (à la Courbet)

-L'épouvantable premier, la scène primitive

-En amont de l'amont, la nuit des temps et du vivant

-Vivre. Tomber dans le vivre, au métier de vivre

-Thèse 1 : il est difficile d'être heureux : effroi et Méduse

-Thèse 2 : il n'est pas aussi difficile... : créer, vivre en angle

Se défasciner, se désidérer, défaire l'angoisse

-Mourir. C'est-à-dire dénaître : tous des saumons ?

-« Tous les matins du monde sont sans retour »

-Dénuder la contingence : regarder le silence des chats

-Magnifiquement perdus Tout est là Vivons en joie

Introduction :

Le Perdu ou de l'inconvénient magnifique d'être né... c'est-à-dire ?

Proposition : Le Perdu, c'est

- ce qui selon Pascal Quignard obsède et contraint l'existence humaine

- ce dont l'assignation obsède et contraint les modalités de son écriture et de son œuvre

- ce qui n'est pas un manque ni un manque à être, mais *le* mode d'être, d'être humain

- ce qui conditionne notre démarche même à n'être qu'une approche en quelque sorte négative de cet *x*, cet objet manquant. Mais ce n'est là que facilité de langage : le Perdu n'est ni objet ni Dieu, fût-il même le Dieu de la théologie négative ou de la

mystique. *Le perdu* : adjectif ou participe passé substantivé pour dire le *toujours-déjà* perdu, hors-temps et hors-lieu (comme on dit hors-champ) du vivant vivipare que nous sommes.

Il s'agit donc d'une **approche**, et non pas exposé.

Et approche non pas de toute l'œuvre, non totalisable, mais au fil de *Vie secrète*, essentiellement par greffe de bribes dans l'ensemble référencées. Quelques appuis sont pris aussi dans les formulations d'autres livres : *Abîmes*, *L'Origine de la danse*, *Mourir de penser*, *Les désarçonnés*, *la haine de la musique...*

Vie Secrète semble occuper une place majeure, déjetée dans les *Derniers royaumes* mais écrit antérieurement, matrice ou mieux vaut-il dire écriture inséminatrice de l'œuvre continuée. Ecriture métisse, baroque, d'un texte enclenché au seuil de la mort.

Pascal Quignard nous en dit qu'il cherche à écrire un livre ou (il) songe en lisant (p.286)

Qu'il s'y joue une recherche si incroyablement bifurcante sur la vie secrète, à la frontière du natal (p.280). Que pour ce faire il (lui) fallait abandonner tous les genres (p. 402)

D'où, il nous semble pouvoir dire qu'il s'agit d'un texte

-qui raconte mais n'est pas un récit, malgré l'usage de l'imparfait / pas un roman (bien qu'il y ait des personnages) / pas une autobiographie (malgré l'usage du « je »)

-qui « ment » mais n'est pas une fiction

-qui théorise mais n'est pas un essai

-qui réfléchit la vie mais ne se veut ni philosophique ni a fortiori métaphysique

-qui analyse la psychè mais tient à distance la psychanalyse

-qui traite de mythes et de contes mais en très libre anthropologie

-qui voyage dans l'espace le temps la préhistoire et l'histoire mais brouille volontiers les repères

-qui évoque les sciences et s'honore d'être évoqué par les scientifiques (J-C Ameisen, E. Klein ...)

Nous sommes donc dans l'ordre d'une **littérature inquiète**, inquiète **du Perdu**, voire d'une écriture du désastre, mais comme dés-astre, dé-sidération selon un terme récurrent.

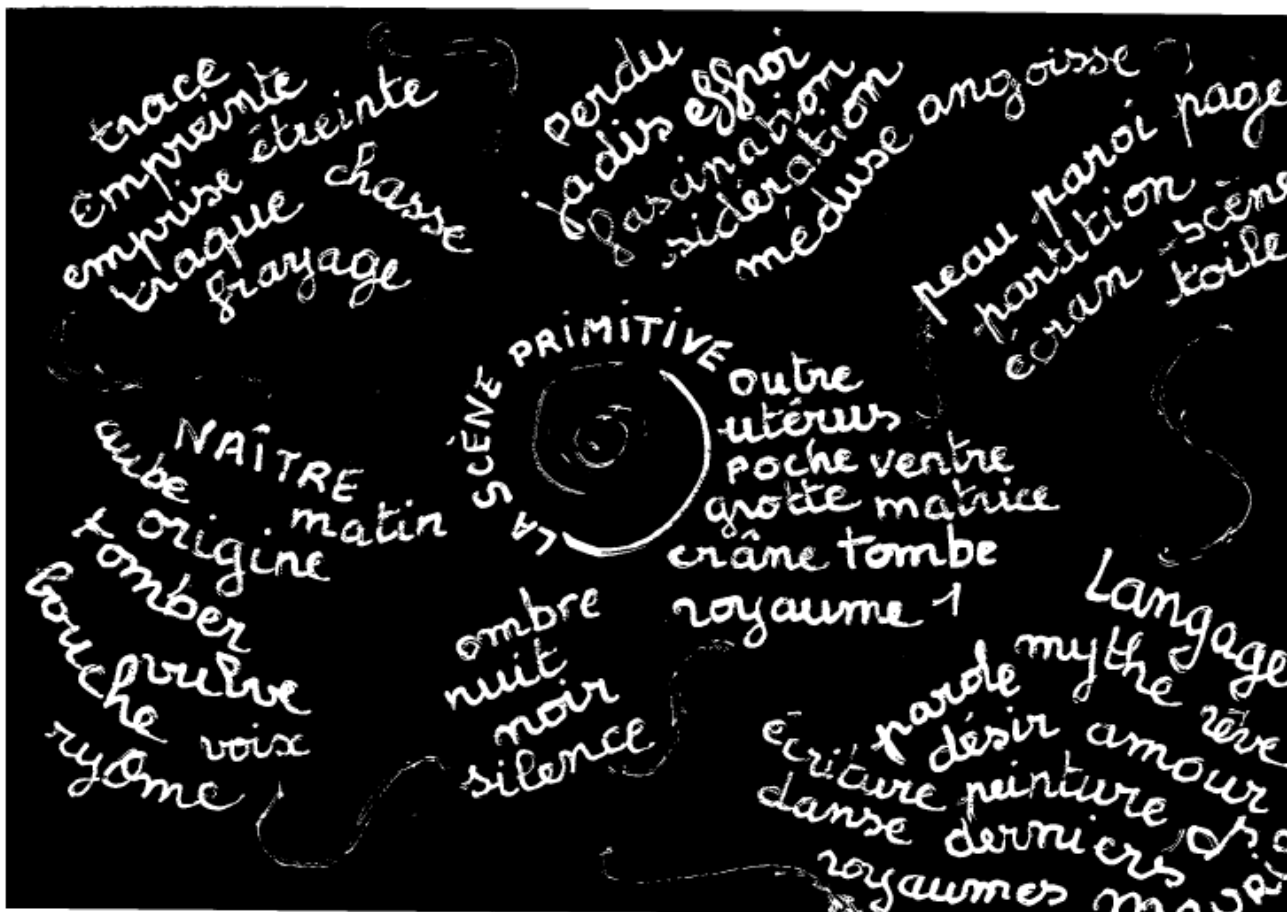
Prenons ici acte de la critique : Pascal Quignard, souvent taxé de complaisance à l'obscur, complaisance redoublée de cuistrerie et d'érudition discutable ?

Laissons Pascal Quignard répondre : j'écris parce que j'ai besoin d'écrire quelque chose que j'ignore / écrire d'avant le langage / écriture du secret / petit effort d'une pensée de tout / pour laquelle aucun jour n'est férié.

A charge pour notre argumentaire d'étayer cette réponse, d'approcher les contraintes qui forent l'écriture.

Nous nous et nous vous donnons, comme une donne au jeu de cartes, une main, une poignée de mots dessertis du texte.

Pour une lecture **en zigzag vers le Perdu**. Mais d'autres parcours sont possibles, d'autres parties restent jouables...



Naître

Naître, c'est l'inaugural catastrophique, le pur sortir, vers le bas.

Aux plans phylogénétique et ontogénétique, celui de l'espèce et de l'individu, mais sans doute aussi du particulier et du collectif, où l'homme laisse tomber toutes sortes de ruines.

Naître, c'est tomber. Tomber dans l'élément qu'on ignore, et tomber dans l'ignorance qu'on tombe (OD 92) et dans l'ignorance d'ignorer. Problématique de l'origine sans fin continuée. *Hiflosigkeit*, la détresse propre à la nativité. L'effroi est natal (l'effroi n'est pas l'angoisse). C'est le monde c'est l'errance c'est la mort / la mort dont le naissant est le revenant. Déréliction du corps séparé/ frontière du natal/ complétude perdue / Inauguration de la nomadie et de l'errance / qui laisse à jamais le fantasme de l'impossible unisson charnel. La terrible activité de naître, dit encore Pascal Quignard, où le sujet ne se préexiste pas, élargie au vivre puisque tout ce qui nous fit naître nous laisse tomber (OD 43, 280, 368, 274).

D'où ? de la cavité utérine, premier royaume, corps perdu. L'aube, c'est quitter la maison de sa mère/ *post coitum* et *pre partum*, quand seuls la mère et l'enfant font un jadis d'avant le temps/ quand rien n'avait de nom. Moment de la dépendance originaire / de la trace d'avant le langage même / de l'empreinte emprise / qui le cèdera un temps à l'étreinte, le temps de l'*infans*, quand l'enfant ne parle pas encore. Quitte-moi dit chaque mère à chaque enfant, l'enfance, temps qui en quelque sorte différerait l'abandon, la dé- ou excorporation / quand la bouche au sein relaie la carnivorie primitive. Temps de l'aube / sortie de la nuit des temps/ l'aube est le perdu / matins du monde que métaphorise à rebours l'effraction, la pénétration dans la grotte Cosquer ou la paroi de Lascaux (à noter : l'énigmatique statut de leur obscurité avant qu'on ne la dé-couvre). L'expulsion qui fut nous-mêmes/ nous constitue en sujet / installe toujours un ancien amour au fond de l'amour. Pour chacun l'origine du monde c'est le premier paysage odorant, féminin...entre les jambes duquel on tombe (OD 171, 124, 63, 107)

Le Perdu en amont (le plus-que-perdu en quelque sorte, comme on dit le plus-que-parfait ?), c'est **la scène primitive**. L'image obscène (là, que peut un Courbet ?) venant de l'en-deçà du Temps humain / la scène que celui qui en résulte ne pourra jamais voir / qui manque à l'humanité à jamais/ la carence répulsive du premier épouvantable / phobique telle une crevasse. Et c'est notre destin de rechercher ce qui nous fit et ne pourra être vu (OD 107)

Et **en amont de cet amont** individuel, au-delà de la scène sexuelle, l'origine, cette bouche d'ombre c'est déjà ce qui a précédé même la sexuaction des êtres vivants. Notre condition archaïque d'animal hante le texte : cerf, félin, chat..., et même saumon. Nous partageons selon Pascal Quignard leur fascination antéhumaine de retour à la source, pour le vivre et le mourir. Mais attention ! cet

amont, le Perdu, ne peut être qu'évoqué privativement, certes, un peu comme le Dieu de la théologie négative. Mais Pascal Quignard le dit bien par ailleurs : en s'en défascinant, c'est-à-dire de façon athée. Une mystique donc, mais athée ? La complexité du rapport ici à la théologie et à la psychanalyse nous paraissent n'être pas sans analogie (...). Nous nous contenterons de proposer en somme que le Perdu n'est selon notre lecture ni Dieu, ni un objet.

Vivre

Nés, tombés mais d'une chute areligieuse... Alors, vivre ? avec philosophes et poètes, allant l'amble, proposons ici : **tout est là, et la vie ne saurait être jugée.**

Thèse 1 : il est difficile d'être heureux (VS P 436)

- Il y a du Perdu et nous sommes *perdus*. Nous ne pouvons ni remonter en amont de la source ni sauter par-dessus son ombre, ni parler la mort / excorporés dans l'air et dans la langue/ il s'agit de vivre comme un perpétuel naître / sans cesse l'éphémère ? Etre comme naître de soi ?

- Il faut assumer l'*Effroi* : l'effroi est natal. C'est le sentiment du natal. Attention encore: c'est très *différent de l'angoisse*. L'effroi est cet air d'effarement natal qu'on voit sur les visages qui ne sont pas encore des visages/ Effroi du sortir absolu, avec des souvenirs dont la mémoire ne dispose pas / Mais pourtant ce passé attaque / et j'ignore ce que nous réserve ce passé. Effroi qui fait de nous des décontenancés, des désarçonnés.

-Toujours déjà et à jamais dans l'empreinte du premier royaume, dans la trace d'avant la mémoire, nous entrons *dans le temps avec le verbe*. Essentiel : nous ne sommes des parlants ni au début ni à la fin / Nous entrons en langage/ Qu'est-ce que le temps : ce que le langage ordonne dans trois dimensions autour de la prise de parole (un écho de Saint Augustin ?). Etre humain, en langage, c'est la conscience d'être né et l'horizon du mourir. Un jour bien sûr il y aura un verbe que nous n'acterons pas... (VS p 436,171, OD p 72, VS p 115, 119, 128-129, 361, 142)

Thèse 2 : il n'est pas aussi difficile de vivre (ibidem) que la collectivité a intérêt à le laisser croire. Dans le vivre, la condition, le risque, l'enjeu, le métier de vivre, il y a :

-Le goût et le goût, le goût de et le goût pour le noir et la nuit. La nuit rappelle la nuit ancienne/ les eaux noires/ les ténèbres, l'odeur obscure / Quand nous avons été excorporés de la nuit vivipare/ plus originaire que la sexualité. La nuit est ce qui ouvre le regard humain à la question de la perte/ le lieu où le visible manque ... où le Perdu manque de façon terrifiante, de façon absolue / épreuve de l'absence sans fin, sans même de visage de ce qui s'absente en elle. D'où le goût du **noir**, peut-être n'y a-t-il jamais assez de noir/ noir de la grotte, des cavités, de la paroi des

paupières, noir des salles obscures. Est-ce donc là ce qui fait qualifier le cinéma d'art pour vivipares ? (O p 36, VS p 207,82,171,273,274,259,384,128,129)

- **le langage**, exercice complexe, grave polyvalence.

affectant l'empreinte, il est ce qui donne le temps, la mémoire, le passé, le jadis, il éclaire l'emprise, il défait la fascination pour défaire l'angoisse, distincte de l'effroi, l'angoisse c'est en fait quand on se défend de ce que l'effroi découvre.

sous la modalité de l'écriture, le langage est le parler sans bruit/ le parler du silence/ il fait entendre l'origine, mais attention : à condition d'échapper au verbal-social. D'où, si nous faisons retour sur le titre : si /le secret c'est d'échapper au verbal social / la vie secrète rappelle la vie avant la famille et avant la société, avant le jour et avant le langage.

dans la modalité de la lecture : *anagnosko* en grec, re-co-naître, exercice singulier de décollectivisation de la langue/ réappropriation. (VS p 142,128-129,295,215,95,91,412)

- la **musique** : les bons musiciens font sonner la plus vieille maison qui soit dans le corps / la maison précédente / le résonateur/ le ventre / la grotte utérine...l'art le plus ancien qui précède tous les arts / l'art qui joue des rythmes décalés du corps : voix, sang, cœur de la mère.

- et la **danse** bien sûr : comme il y a une voix perdue, il y a une danse perdue dans le corps tombé, natal, désorienté, souillé, atterré... Décontenancés, désarçonnés, nous dansons pour avoir perdu la jouissance amniotique des eaux et des rythmes. (VS p 80,73,OD p36)

- le **silence** aussi : car / la musique suscite à son terme un silence solide et précis. Elle tend / à l'entendre absolu qui la précède ; s'accomplirait peut-être idéalement dans / cet instrument de silence que serait un tambour de soie / à écouter les yeux fermés.

Ce qui nous fonderait à parler d'une esthétique et d'une mystique de l'approche en quelque sorte négative du Perdu, le *mysticos* en grec étant le silencieux. « Ma vie s'enfonce dans le silence » écrit Pascal Quignard. Ce silence qu'on essaie en vain de faire taire et qui, nous dit par ailleurs A. Comte-Sponville, aura de toutes façons « le dernier mot ». (VS p 22,57,188,82,9)

-tous **les arts** enfin - dont la gravure – à leur façon. Tout ce qui crée fait entendre l'Origine

-mais aussi **le savoir**, la vie intellectuelle, puisque apprendre ressortit à naître, mais ce n'est ici qu'un thème furtif, alors que l'auteur a pu parler en 2012 d'une sorte de fraternité avec les physiciens. (VS p 57,27)

-il y a le **désir** : le secret c'est d'échapper au verbal-social, mais pas au sexuel-mortel. Désirer *désidère*/ nie la fascination, et se désirer désamorce l'angoisse. Qui renonce à son désir refoule son propre abandon/sa naissance / l'abîme qui est le

vrai noyau. L'abîme qui est sous les pieds du plongeur de Paestum ? La mer alors, une figure du Perdu ? (VS p 95,165,186,102)

-et le goût de et le goût pour l'amour enfin. Une intervention précédente a pris ce thème en charge, ajoutons seulement quelques mots, selon de notre angle de lecture. Il y eut un unisson rhétorique dans le jadis/ perdu donc. Et il y a / le chuchotage des amants/ cette dinette de langage archaïque/ la joie du penser tout-haut avec un autre être humain.

Mais attention ici encore: il y a une union rhétorique et non physique chez les amants / il n'y a que des fragments de plaisir sexuel / Le rapport sexuel n'existe pas, mais la mise en rapport des *secreta* du corps et de l'âme a lieu (Circé, la confidence des secrets). Thèse enfin : il n'y a pas d'union sexuelle / nous ne serons jamais plus *un*, et il y aurait beaucoup à dire sur la différenciation sexuelle (...) D'où : l'amour est toujours une douleur, à quel qu'âge que ce soit, la si poignante douleur de se sentir à nouveau amoureux/ avec un horizon de silence : l'amour est un pacte qui suppose un adieu au langage/ rejoignant le duo amoureux dans la danse.(VS p 277,278,304,266,301,270,289,313)

Mourir, en fin, enfin.

Mourir n'est pas le contraire de vivre, mais de naître : en ce sens la scène primitive c'est déjà l'accès à l'autre monde, à la mort. La mort, c'est le deuxième épouvantable, phobique, la deuxième scène.

Dénaître alors? ce que l'on approche infiniment dans l'écriture des *Derniers Royaumes* ? sans-doute, mais le dernier royaume n'est pas de ce monde, pas plus que le premier. Ainsi / il y a peut-être plus d'autre monde dans l'amour et la sensibilité à l'étrangeté de la nudité humaine, dans la lecture, dans la musique, que dans la mort et devant le cadavre inconscient.

Si le discours est à entendre toujours sur les deux plans, phylo et ontogénétique, demandons-nous : **tous des saumons ?!** Oui, tous des *nostoi* tentés par la métaphysique, nous voudrions rentrer mais il n'y a pas de maison. La nuit, l'hiver, sont en quelque sorte des approches métaphoriques de la mort ; il y a des aubes (navrantes ?) mais tous les matins du monde sont sans retour (incipit des *Petits Traités*). Tout est donc là, ça s'appelle la vie, la traque du Perdu dans l'horizon de la Perte, / un perpétuel triomphe en toute chose de l'adieu. Notre espèce est étrange à force d'être prématurée à un terme et inachevée à l'autre/ L'homme est un animal sans genre, inhumain, sans essence et sans destin. (VS p. 240, 455, 108, 341, 80, 411, 273, 433, *Mourir de penser* p 56)

Mais ce n'est **pas grave**, pas plus grave que vivre. Une fois dénudée l'extrême contingence / une fois défascinés dans l'impossession de l'autre comme dans l'impossession de la vie personnelle elle-même, à la fois inachevée et irréversible / Nous tenons à un rien / Je ne suis pas **heureux. Pourquoi le serais-je ?** pour suivre

le mot d'ordre social ?/ Je cherche à approcher la vérité, je ne cherche pas à plaire aux temps où je vis / Il faut mépriser violemment les prescriptions collectives de positivité au terme de ce siècle (VS est publié en fin 1998). Est-ce à dire de divertissement ? ailleurs Pascal Quignard parle de la convivialité atroce et gâteuse de ce temps (VS p 135, 454, 435, 454. *Haine de la musique* p 49)

L'adieu donc est et sera sans tristesse / L'imminence n'est ni heureuse ni malheureuse / C'est le moment passionnant. Ce qui m'anime, va-t-il jusqu'à écrire, c'est **la joie de l'adieu**. Ainsi, la mélancolie est-elle un rire / un rire silencieux / une volupté plus lente. C'est aller vers, être pour /le pays mystérieux où tout se confond, solstice, pierres, animaux, oiseaux, baudroies, feuillages. Car / la confusion, l'immensité, son explosion, son expansion, nous les rejoindrons tous. (VS p 437, 412, 439, 102, 341)

En conclusion ou en envoi je reprends explicitement la parole à mon compte, tout en vous remerciant de m'avoir jusqu'ici permis de l'entrelacer à celle de l'auteur pour la fluidité du parcours. Les renvois aux pages devraient permettre de juger s'il convient de valider le tissage. Ils auraient pu être multipliés tant les échos sont nombreux entre les ouvrages.

J'écoute une fois encore Pascal Quignard nous exhorter (*Magazine littéraire*, novembre 2012) : « ni la folie, ni la prière ».

Tel un saumon nous remontons, chacun et indéfiniment la rivière, toujours-déjà trop tard pour l'Origine et la source, et dans l'horizon du mourir

Nous sommes magnifiquement perdus

Vivons en joie !!!

Elisabeth Rouch
professeur de philosophie

Le statut littéraire du fragment chez Pascal Quignard,

par Roland Egensperger

«*Les fragmentaires jettent des flammes aussi vives qu'elles sont sans durée*» (*Sur le jadis.*)

Quel est le statut du fragment dans la littérature, particulièrement dans les volumes du cycle *Dernier Royaume* de Pascal Quignard ? En voici les titres: *Les Ombres errantes, Sur le Jadis, Abîmes, Les Désarçonnés, Sordidissimes, La Barque silencieuse* ... A noter que bien des auteurs ont choisi l'«écriture fragmentaire» comme moyen d'expression. La liste est longue : maximes de La Rochefoucauld, Chamfort, *Pensées* de Pascal, portraits de La Bruyère, duquel Pascal Quignard a consacré un essai. Mais aussi Friedrich Schlegel, Friedrich Nietzsche, Mallarmé, Paul Valéry, René Char, Cioran, Michel Leiris, enfin Maurice Blanchot, lequel s'est d'ailleurs interrogé sur ce type de procédé littéraire. Voici le plan de mon intervention:

- Avant-propos consacré à la lecture de 3 fragments extraits de *Sordidissimes*, de Pascal Quignard
- 1. L'intervalle entre les fragments, le blanc entre les astérisques, entre les fragments et la question de leur succession
- 2. La consistance du fragment
- 3. Ebauche d'une cosmologie quignardienne
- Conclusion: l'écriture paradoxale de Quignard

Avant-propos

Je vais procéder le plus souvent sous forme interrogative, il s'agit de lancer des hypothèses de lecture, des pistes d'interprétation possible.

Où situer le «fragment» sur un segment, entre la continuité du roman traditionnel à l'une des extrémités et à l'autre le poème, voire le haïku ou la phrase isolée qui tient sur une seule ligne, voire le vocable unique - donc ponctuel - inscrit par Mallarmé sur une feuille totalement blanche?

Pour ce qui concerne le fragment chez Quignard, voici trois textes suivis tirés de *Sordidissimes*: ch LXIX (69?) La fiançaille, 208, p. 210

*Exister et extase sont de même formation. Ek-sistence, ek-stasis définissent le même surgissement hors de l'état précédent. Tel est le mode d'apparaître du jadis: ce qui soulève la lave éteinte. Ce qui déchire le *statu quo ante*. Jaillissement toujours antérieur et toujours dévastant.

Non plus exister partie par partie mais exister en retotalisant toutes les extases, en faisant refusionner au sein du corps toutes les sorties dans le milieu, toutes les fusions dans les espaces, les océans, les cieux, les forêts, les nuages, les rivières, les plaisirs, les rêves.

C'est Rousseau au bord du lac de Biènnne. *

Suit ce 2° extrait:

Quand nous contemplons la nature nous ne contemplons pas que ce qui est devant nous; mais ce qui est en arrière de nous, en amont, en jadis, qui nous porte, qui ruisselle au travers de nous, qui nous enfouit encore en lui alors qu'il nous contient.

Enfin ce 3° extrait:

Le silence qui suit du Beethoven, est encore du Haydn.

1. L'intervalle entre les fragments, le blanc entre les astérisques.

Le fragment chez Quignard n'est jamais solitaire. Quel est la nature de ses liens avec les autres fragments? Ou avons-nous affaire à ce que Quignard appelle un «intervalle mort»? Y a-t-il une quelconque solidarité, ou bien est-ce l'imaginaire du lecteur qui remplit les blancs comme dans une page de cahier de coloriage où c'est à nous, lecteurs, de fournir une coloration personnelle à ces blancs? Dans le premier chapitre de *Le Lecteur*, Quignard ne nomme pas le lecteur, il parle au contraire d'un «disparu» :

«Une fois le livre ouvert le support s'anéantit. Une fois l'œil unique du lecteur dans la grotte approché au plus ras du volume, l'œil unique s'anéantit. Le nom du lecteur est Personne. Anéanti. Absent. Le sans personne. Le sans retour. Odyssée sans Odyssée: ce que le lecteur voit, c'est l'illusion de l'optique» (*Le Lecteur*, p. 118)

La personnalité du lecteur s'anéantit lors de l'acte de lecture; celui-ci «aspire» la totalité de son être. Lui-même devient la page blanche où s'inscrivent de nouvelles sensations, de nouvelles expériences ...

a) le blanc interstitiel

- Ce blanc des pages, est-il une véritable séparation, comme une fracture, un vide silencieux entre deux fragments? ou bien se comporte-t-il comme une caisse de résonance qui prolonge l'écho du texte qui vient d'entrer dans le blanc, ou bien est-ce la «laisse» suggérée par Quignard, c'est-à-dire la partie de la plage de sable blanc que la marée montante recouvre et que la descendante découvre en «laissant» nombre de résidus, coquillages, étoiles de mer, débris de toutes sortes?

- Ce blanc possède-t-il une énergie propre, polarisé comme une sorte de champ électromagnétique, ou bien les fragments sont-ils sur une surface blanche de brins de limaille de fer attirés par un aimant, ou bien est-ce comme un éther silencieux qui permet le passage d'un fragment à l'autre? Quignard parle aussi du livre

comme d'une «poche de dépression» qui aspire notre attention. Ou bien ce blanc suggère-t-il cet intervalle temporel qui sépare l'éclair du tonnerre?

- Ce blanc est-il rempli de ces ondes harmoniques qui font vibrer la caisse de résonance de la viole de gambe - notre boîte crânienne de lecteur -, quand le morceau de musique vient de se terminer, espace vibratoire qui se propage comme les rides sur un étang bien après l'impact de la pierre lancée ?

- Ce blanc est-il un espace de transition, ou bien le sillage laissé par une «barque silencieuse», ou bien une sorte de trame de tissu qui permet de coudre les morceaux - une sorte de patchwork - comme Quignard l'imagine pour le labeur de composition des *Caractères* de La Bruyère dans *Une gêne technique à l'égard des fragments*?

- Enfin ce blanc est-il une surface de lait, aliment nécessaire pour que le fragment suivant puisse se nourrir du jaillissement de l'origine? Ou faut-il inverser et écrire «blanc sur noir», comme pour les textes reproduits dans *La Nuit sexuelle* qui deviendrait ainsi Une Nuit textuelle?

- Noir sur blanc; Novalis disperse ses *Grains de Pollen*, et Freud voit dans l'écriture comme le jet d'une semence.

b) la loi qui préside à la succession des chapitres - et souvent des fragments - reste aussi très largement énigmatique dans les volumes du *Dernier Royaume*. On peut imaginer ces blancs comme des espaces entre deux corridors ou comme ces tunnels où les enfants aiment faire résonner leur cri. A-t-on affaire à une distribution en archipel d'îlots perdus dans l'océan (René Char)?

La figure du «texte court» se détache sur le fond blanc des pages.

Le texte est un cheminement de lecture. Des cairns balisent le parcours. Lesquels? Pascal Quignard donne peu de clés.

Dans trois de ses publications de «textes courts» (*Le Plaisir du texte*, *Fragments d'un discours amoureux*, *Barthes par lui-même*), Roland Barthes choisit la succession alphabétique; et s'en explique: dégager le lecteur de toute fléchage (une origine, une cible) dans l'ordre de la succession. Le choix de l'ordre incombe au lecteur: lire de bout en bout, piocher, feuilleter, etc. A piquer comme des amuse-gueule pour le lecteur? Ou foire aux échantillons?

Chaque «texte court» tombe du ciel et se pose sur la neige de la page blanche.

En est-il de même pour Pascal Quignard? La table des matières des tomes de *Dernier Royaume* propose une organisation en chapitres. Certains de ces derniers portent des titres, certains non; quelques chapitres contiennent en leur sein plusieurs «textes courts». Aucune directive n'est suggérée au lecteur: la succession n'est pas datée; ni journal de bord ni journal intime. Succession non thématique: ce n'est pas non plus un traité. Le traité, chez Quignard, est parfois comme la

«moralité» de la fable: bien que la liaison ne saute pas aux yeux, le «Petit traité sur Méduse» succède au conte du *Nom sur le bout de la langue*.

Mais le traité comporte-t-il vraiment une «moralité», comme la «morale» de la fable? Le contenu du conte porte moins sur cet «oubli du mot» (*Le Nom sur ...*), sur cette «parole gelée» sur la langue, comme dirait Rabelais, que sur des figures mythologiques telles Persée, Méduse, La Sphinge, etc. :

«Ce petit traité qui concerne Méduse n'est qu'un morceau de ma vie. Le conte, au contraire de la vie, est un morceau qui est resté du rêve» (*Albucius*, p. 99).

Comment lire Quignard? Et dans quel ordre? Sans doute le lecteur puise-t-il à son gré dans la corbeille de fruits (la *satura* des latins).

Volonté de constituer comme une encyclopédie informelle pour les sujets du *Dernier Royaume*?

Quelle cohérence entre les fragments? la citation suivante a valeur de pirouette: Quignard dit hésiter entre le dégoût et la paresse :

«Ces pages, qu'inspire une gêne réelle à l'égard des fragments, j'avais conçu de les rédiger de façon ordonnée et suivie, dans un ton, faute d'être ample, du moins soutenu - cela par pur souci de cohérence, dans le dessein de ne pas céder à la facilité que j'étais précisément tenté de mettre en cause. Mais paresse encore. Dégoût qui n'a pas de remède devant les phrases creuses qui meublent entre les arguments. Je suis affronté à ce dégoût et à cette paresse nouvelle que les livres ont permis ou introduits dans l'expression de la pensée». (*Une gêne technique à l'égard des fragments*, p. 75-76)

2. La consistance du fragment, souvent cerné par deux astérisques.

Pour paraphraser un titre de Quignard, il y a comme *une gêne à l'égard des fragments*. Quand on cherche à interpréter le statut littéraire du fragment, il faut composer avec les différentes interprétations - ou plutôt évocations, que l'auteur distille à travers les volumes de *Dernier Royaume* - interprétation que Quignard fournit lui-même. Evidemment, il ne prétend pas détenir l'exclusivité de cette forme littéraire. Qu'en est-il du fragment?

a) origine des fragments

On rencontre cette disposition littéraire déjà chez les Sept Sages grecs, chez les Présocratiques et chez les Gnomiques grecs (ce sont des écrits très courts sous forme de sentences morales); mais, - et ce n'est pas pour déplaire à Quignard -, nous avons affaire à des ruines, c'est-à-dire à des vestiges, des bribes d'ouvrages perdus, ruines grecques ou romaines. Difficile de reconstituer la pensée «réelle» d'un Empédocle, d'un Parménide ou d'un Héraclite. Mais le vide laissé entre les fragments par les aléas de l'Histoire donne à ces fragments conservés comme une sonorité particulière. Ce sont comme des chambres d'échos, comme des greniers à voix ...

Mais si certains écrivains ont fait le choix de l'écriture fragmentaire, c'est moins pour promouvoir le fragment lui-même, mais davantage parce qu'ils notaient, parce qu'ils écrivaient en marge d'autres auteurs: le plus bel exemple est sans doute Montaigne, qui sans cesse enrichit ses *Essais* en surajoutant soit des citations grecques, latines ou des emprunts au texte biblique, soit ses propres méditations. Les *Essais* sont un immense patchwork, un fleuve littéraire sédimenté, résultat d'un parcours de lecture quotidien, comme s'il s'agissait d'un couturier qui coud entre elles des étoffes différentes ..., un véritable manteau d'Arlequin.

b) La Bruyère et les moralistes français

Ce sont surtout les moralistes français du XVII^e siècle, Nicolas Chamfort, La Rochefoucauld... qui ont délibérément procédé par écrits discontinus, par de courtes sentences morales appelées «maximes», dont l'éclat et la force proviennent de leur brièveté même. Ce sont des coups de cymbales, - coups de semonce? - dans le tumulte des mœurs dissolues des rois, des nobles, des bourgeois de l'époque que nous appelons classique. Le moraliste est alors un archer et il tire des flèches acérées dans le cœur de la cible: le propos doit être bref, voire laconique. Exemple de maxime:

«Ni le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face» La Rochefoucauld.

A la même époque, les *Pensées* de Blaise Pascal, dans la dispersion, telles qu'elles ont été retrouvées à sa mort, séchées comme sur une corde à linge, présentent aussi cette forme brève, ce discours resserré. Un exemple:

«Que l'homme étant revenu à soi considère ce qu'il est au prix de ce qui est, qu'il se regarde comme égaré dans ce canton détourné de la nature, et que de ce petit cachot où il se trouve logé, j'entends l'univers, il apprenne à estimer la terre, les royaumes, les villes et soi-même, son juste prix. Qu'est-ce que l'homme dans l'infini?».

La pensée se fait janséniste, - courant qu'apprécie Pascal Quignard -, chacune d'elle est comme un promontoire à partir duquel le lecteur est comme sommé de faire le pari de plonger afin de rejoindre Dieu, sans avoir la garantie de bien se recevoir; l'assise attendue, c'est le nom de Dieu qui se loge au bout de chaque *Pensée*, dans les «blancs» qui séparent les fragments où peut-être se cache son Dieu. Le croyant est un plongeur. La prose de Quignard aime, elle aussi, se trouver «au bout de ...», là où la terre ferme se termine en falaise au-dessus de la mer. Mais là le vertige semble sans appel!

c) Quelle serait la consistance du fragment?

- Est-ce une sphère qui concentre tous ses éléments en son sein, qui possède une force de cohésion interne, donc détachée, isolée du reste des fragments? Mais une sphère ainsi constituée ne correspond plus guère à l'appellation «fragment».

- Est-ce donc comme un atome, un insécable, une ultime portion de littérature dans l'infiniment petit? un tout? un *totum*, une toupie?

Quignard revient sur cette notion de totalité, sur cet «intégral», proposé par le poète-philosophe allemand de la fin du XIX^e siècle, Nietzsche :

«Fr. Nietzsche rêve d'une petite boule extrêmement dense et non déchiquetée. Au bout du compte un grain éternel, circulaire, inséparable, un atomos». (*Une Gêne technique*)

Le fragment chez Nietzsche, c'est un atome conçu comme la pierre d'une fronde, une arme critique bourrée d'énergie vitale.

- Atome littéraire lisse ou rugueux? Chez Georges Bataille, la passion du lisse, du poli, relève de l'instinct de mort; chez Pascal Quignard, l'attention du lecteur est semblable à ces pattes de mouche, lesquelles peuvent s'accrocher aux crénelures du fragment, à ses aspérités, à ses picots. Ou bien les fragments sont-ils comme ces minuscules boules de végétaux qui s'accrochent à notre peau de lecteur comme le feraient des velcros : une sorte d'«accroche» littéraire».

- Faut-il alors imaginer, comme dans le poème de Lucrèce, une déclinaison, - *clinamen* -, de ces atomes textuels, c'est-à-dire un écart qui leur donnerait une orientation autre que celle d'une chute?

d) Le fragment est-il le résultat d'une cassure,

comme la brisure d'une assiette de terre cuite, cassée en deux ou en de multiples bris? D'où cette question: quelles tensions aux bords de la cassure ont provoqué cette lézarde définitive? Quignard: «sur le bout de», ... A l'échelle des paysages, par cette faille, naissent comme des finistères, des bouts de terre, des marges, des plongeoirs ... Sur la surface de la peau, s'ouvrent comme les lèvres de la plaie, ou celle de la vulve de la scène primitive chère à Pascal Quignard. Le fragment comme déchirure, comme fissure? - Dans le domaine musical, on parle de l'«attaque» d'un morceau de musique. Ces bords ébréchés sont des «attaques», mais alors que dire de l'autre bord, de la clause d'un texte, de la fin d'un morceau de musique, est-ce une accroche finale, comme un plongeon dans le silence? Cf. le 3^{ème} exemple : * Le silence qui suit du Beethoven, est encore du Haydn.*

Si les deux bords de la cassure se rejoignent, se reconstituent, ne se trouve-t-on pas en présence du *symbolon*. Symbole: ce que les Grecs appelaient la *téssère* d'hospitalité: au lendemain d'une rencontre, chacun détiendrait un fragment, mais lors de fortuites retrouvailles, les deux fragments peuvent se rejoindre, et former une unité, fusionner, s'accoupler, comme dans le récit d'Aristophane: discours sur l'amour dans *Le Banquet* de Platon. Ces bouts de texte ont-ils ce statut de symbole? Sans doute, chez Quignard, de loin en loin, comme en écho, mais non entre des fragments de texte successifs. Ce désir de réaccrochage de deux éléments séparés, ne correspond-il pas également au désir de l'écrivain, aveugle quant au public qui découvre son texte, de créer la suture avec son lecteur?

e) le fragment comme ruine, comme résidu:

Pascal Quignard fournit la définition suivante : «Les mots latins de fragmen, de fragmentum, viennent de frango, briser, rompre, fracasser, mettre en pièces, en poudre, en miettes, anéantir. En grec le fragment, c'est le klasma, l'apoklasma, l'apospasma, le morceau détaché par fracture, l'extrait, quelque chose d'arraché, de tiré violemment. Le spasmos vient de là: convulsion, attaque nerveuse, qui tire, arrache, disloque» (*Une gêne à l'égard des fragments*, p. 38-39).

Bien des thèmes de Quignard sont présents dans cette recherche étymologique, dont le leitmotiv qui parcourt son œuvre dont celui du «spasme rhétorique».

Ruine. On rencontre cette disposition littéraire chez les Sept Sages grecs, chez les Présocratiques et chez les Gnomiques grecs (ce sont des écrits très courts sous forme de sentences morales); mais, - et ce n'est pas pour déplaire à Quignard -, nous avons affaire à des ruines, c'est-à-dire à des vestiges, des bribes d'ouvrages perdus, ruines grecques ou romaines. Difficile de reconstituer la pensée «réelle» d'un Empédocle, d'un Parménide ou d'un Héraclite. Mais le vide laissé entre les fragments par les aléas et la violence de l'Histoire donne à ces moignons conservés comme une sonorité particulière. Ce sont comme des chambres d'échos, comme des greniers à voix. Comme Diderot et Volney, Quignard est sensible à la poésie des ruines.

Quignard recourt, comme toujours, à l'étymologie: le fragment n'est ni une sphère, ni une coupure, mais il est le témoin d'une usure, ou d'une fatigue de la matière: ce qu'il appelle le «sordide»: et les vocables rencontrés dans les textes de Quignard sont nombreux: (morceau, miette, charpie, résidu, copeau, etc.)

Avons-nous affaire à un précis de décomposition comme chez Cioran? à une «casse» de textes comme l'on dit une «casse de voitures»? à des débris jetés sur une décharge interdite, à une fin de repas dont il reste les reliefs comme dans la mosaïque romaine du château de Neuchâtel?

«Le mosaïste Sösos composa à Pergame, au III^e siècle avant notre ère, une chambre non balayée (*oikos asarôtos*) qui eut un succès considérable et qui fut imitée dans tout l'empire. Il avait représenté les déchets d'un repas comme si l'on venait de sortir de table et qu'on n'avait point eu le temps de ramasser les déchets tombés sur le pavement pendant le repas.»

Quignard semble donner sa préférence à cette dernière vision du fragment, celle de la «charpie», du copeau, mais lui-même désigne rarement la facture de son texte ainsi (cf. plus loin). Seul son essai sur La Bruyère porte le titre de «fragment», mais Quignard ne désigne jamais son écriture comme relevant d'une «écriture fragmentaire». Cette appellation propre à Maurice Blanchot, je ne l'ai pas [encore] rencontrée chez Quignard. Voici ce qu'il écrit en marge de son essai sur La Bruyère:

«Contradictoirement, par la pose mélancolique qui a particulièrement affecté les hommes et les arts du XVI^e siècle au XX^e siècle, le fragment fascine sans doute aussi par ce caractère un peu ruiniforme, dépressif. Il est ce qui s'est effondré et reste comme le vestige d'un deuil. Il est la citation, le reliquat, le talisman, l'abandon, l'ongle, le bout de tunique, le déchet d'une civilisation trop ancienne et trop morte. [...]»

Quignard utilise parfois le terme de *satura*, il s'agit d'une corbeille:

«Les anciens Romains en désignant le roman du nom de *satura* évoquaient le plat en bois dans lequel on disposait pêle-mêle les prémices de tous les légumes dont on souhaitait voir le retour au printemps qui suivait. [...]»

Il y a un peu de tout cela dans l'écriture des textes de Quignard, des textes courts présentant des effets d'intrication, d'emboîtement, pour ce qui concerne les thèmes abordés: de petits contes, des sentences, des maximes, des poèmes en prose où le texte revient souvent à la ligne, des listes verticales comme chez Rabelais. Les volumes de *Dernier Royaume* ne sont-ils qu'une corbeille de citations?

Comment distribuer ce qui apparaît comme un chaos textuel?

3. Ébauche d'une cosmologie quignardienne

«Il faut avoir été organiste pour changer de registre à tout instant».

Quignard joue de l'orgue, il a l'habitude des registres différents, il ouvre les tiroirs de l'instrument les uns après les autres pour produire des tons différents. Il en est ainsi de l'écriture des tomes de *Dernier Royaume*.

a) **Big bang**: - *Dernier Royaume* - au moins - donne le sentiment au lecteur d'être en présence et en direct avec une sorte de big-bang littéraire, dont l'origine est sans origine: «Le Big Bang conçu en 1930 n'est pas la limite du monde ni du temps. Inoriginale origine».

b) **Deux cosmos** semblent se superposer:

Le premier est constitué par les écrits de Pascal Quignard. De l'abîme premier de la création littéraire, sorte de maelström primitif organique et vivant, jaillit un univers en expansion, composé de planètes (les romans, comme *Carus*, *Villa Amalia*, etc.), d'étoiles plus ou moins scintillantes (les contes, les fragments de *Dernier Royaume*), des comètes, des météorites (une ligne ou deux) qui sont censées devenir incandescentes lorsqu'ils pénètrent dans l'atmosphère du lecteur.

Le second cosmos est plus intérieur: scène primitive cosmologique mais aussi organique, sexuelle, au jaillissement éruptif et volcanique, mais aussi scène dépressive. Voici ce que dit Quignard à la fin d'une lettre destinée à Dominique Rabaté : «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 frontalement. 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».

Hilflosigkeit : le «sans secours» d'un être dont la tresse existentielle s'est défaite, gravitant sans rime ni raison autour d'astres désormais éteints et dont les fossiles racontent leur ancienne incandescence.

Et les «textes courts» du *Dernier Royaume* tournent autour de leurs propres centres de gravitation : ces «objets» thématiques se nomment : le perdu, l'origine, le sordide, la solitude, le silence, etc. :

«La scène primitive est inévitablement faite de fragments. Elle assemble des séquences rêvées, des morceaux entraperçus, des épiements, des fantasmes, des incompréhensions, des terreurs. De là son énigme, *importée* par celui qui rêve. A jamais invisible par la perception de celui qui en résulte. Toujours fragmentaire et phosphorescente pour celui qui s'efforce de l'imaginer. La scène n'offre aucun sens stable» *Sordidissimes*, Grasset, 2005, p. 206.

c) Trou noir : les astrophysiciens du XX^e siècle ont jugé nécessaire de recourir à la notion de «trou noir»: ce sont des corps célestes gigantesques qui absorbent la lumière et qui donc restent invisibles à l'œil, imperceptibles par les télescopes les plus puissants, puisqu'aucune lumière n'est diffusée. Tout se passe, dans les écrits de Quignard, comme si les personnages et les fragments eux-mêmes - et sans doute le lecteur - étaient comme attirés, puis entraînés dans un tourbillon, comme dans ces cauchemars où l'on tombe dans un puits sans fond, et c'est le cri de la naissance organique seul qui remonte vers les margelles du puits. C'est sans doute ce que Quignard entend par «spasme rhétorique».

Les mots-phares de Quignard: «perdu, jadis ou jadir, origine, sordide, silence, etc.» sont comme auréolés d'une forte connotation poétique, c'est-à-dire qu'il diffusent une telle aura, comme des noms que l'on savoure, que l'on suce avant de laisser fondre ses arômes sur notre langue (et non sur le bout comme dans le conte de Quignard), dont on se garde de rechercher la signification. Comme une ritournelle dont on n'arrive pas à se défaire. Le halo poétique suffit, d'autant que l'écrivain cherche sans doute à faire reculer les limites de l'indicible. Ces mots phares sont les «trous noirs», créant un tourbillon qui aspire le désir de savoir du lecteur.

Faut-il ici invoquer l'«absence de tous les bouquets» de Mallarmé? : la nomination joue davantage sur le signifiant (sa connotation, ou sa coloration, ou sa musicalité) que sur la réalité de la présence du signifié de ces vocables :

«Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et

suave, l'absente de tous bouquets» (Stéphane Mallarmé, *Divagations*, 1897, Fasquelle, p. 295.)

Nous, lecteurs, nous percevons comme des messages de l'abîme, messages qui semblent venir du fond des âges, et souvent énigmatiques. C'est ce que j'appelle *La Nuit textuelle*.

Conclusion. Écriture paradoxale de Quignard.

Tenter de définir son style: écriture elliptique, à la ponctuation rare: peu de points d'interrogation (ou alors présents dans toutes les phrases d'un fragment), peu de points d'exclamation, peu de points de suspension. monades textuelles sans porte ni fenêtre à part celles que le lecteur ouvre lui-même.

Comment caractériser ce style, rapidement - et sommairement? Roland Barthes, en son temps, avait parlé, à propos de l'*Etranger* d'Albert Camus, d'«écriture blanche», dépouillée à l'extrême. Souvenez-vous : «Aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier. Je ne sais pas». Il s'agissait d'un récit. Eh bien, ce dépouillement extrême de la phrase, ce refus des images, de l'anecdote, des aspérités propres à retenir - et parfois à égarer - le lecteur - donne au phrasé de Quignard l'image d'une goutte d'eau qui coule le long d'une vitre, d'un glissement sur un texte qui semble tout dire d'un coup mais qui recèle comme un secret. Ces écrits courts, ce sont des glaces sans tain pour un lecteur qui n'est guère convié à passer de l'autre côté du miroir, ce sont des pièces dispersées d'un puzzle dont la figure générale peine à se dessiner. Des leitmotifs jalonnent ces écrits : Quignard insère dans ces textes courts des vocables obsessionnels qui lui sont propres et qui, comme des ritournelles, reviennent dans ses différents écrits: ombre, errance, jadis, abîme, silence, sidération, nuit, le mot fragment lui-même. Ces vocables font-ils office de rimes poétiques? Ou bien croit-on entendre le son de basse continue de la viole de gambe?

Usage restrictif de la virgule; ex: «Une fois le livre ouvert [,] le support s'anéantit». Continuité interne à la phrase? Les deux points plutôt que le point virgule.

Usage du «nous», du «on». Pas de première personne, ou si peu (*Vie secrète* mis à part, mais Quignard a placé récemment ce volume de *Dernier Royaume*, soit comme n°0 soit comme n°8 de la série).

Peu de digressions, des images distillées (comparaisons, métaphores) au compte-gouttes.

Mais surtout texte écrit sans mots de liaison (coordination ou subordination: *mais, car, parce que, ainsi, par conséquent*, etc.), sans une kyrielle de propositions comme dans le phrasé de Proust. On parle d'asyndète.

Pour ce qui concerne la signification des fragments, des assertions mais pas d'explications, rien n'est commenté dans le fragment lui-même, mais parfois ce commentaire est renvoyé, comme une harmonique musicale, dans le fragment

d'un autre livre. C'est ce que qu'Umberto Eco nomme la relation intertextuelle, au point que certains passages entiers sont repris par Quignard : ainsi des textes similaires retrouvés dans le *Petit Traité de Méduse* et dans *Le Sexe et l'effroi*.

«Enfin le plus naïf des lecteurs ne peut passer à travers les mailles du texte sans avoir soupçonné que parfois (souvent) le texte renvoie hors de lui-même. Où l'on voit alors que l'ironie intertextuelle n'est pas *conventio ad excludendum*, mais qu'elle est même incitation et invitation à l'inclusion, telle qu'elle peut transformer, petit à petit, le lecteur naïf en un lecteur commençant à percevoir le parfum de nombreux autres textes qui ont précédé celui qu'il est en train de lire. (Umberto Eco, *De la Littérature*, Grasset, Livre de poche essais, 2002, 2003, Ironie intertextuelle et niveaux de lecture (narrativité), p. 310)

Temps des verbes. C'est le présent qui domine, mais comme un présent intemporel, présent d'éternité, presque aucun verbe au futur, idem du conditionnel. Le passé est réservé à cette «vie antérieure» que nous avons vécue avant de naître.

Très peu de phrases négatives, le texte de Quignard ne semble entrer dans aucune polémique: il ne porte pas la contradiction. Chaque texte est une sorte de calme nuage de phrases noires, qui reste en suspens dans le ciel blanc de la page, ou l'inverse, si le ciel est noir, comme dans *La Nuit sexuelle!*

Pas de texte en charpies, pas de lambeaux de texte, comme dans certains poèmes à trous chez Claude Roy ou chez André Du Bouchet ou Milosz. Ces poètes opèrent des déchirures dans le texte lui-même, on y voit à travers. Quignard ne transmet pas à la confection du texte sa propre conception du fragment: sa prose n'est pas déchirée, émietlée, ce ne sont pas des résidus de texte. C'est là le paradoxe de l'écriture chez Pascal Quignard.

Mais

- une écriture de joailler. Dans tout ce que j'ai lu, - et il m'en reste à lire -, il y a chez Quignard comme un jansénisme de l'écriture ; même tentation du «désert» (protestant) comme chez Sainte-Colombe, chez Huet, le trait de plume comme une sorte de retrait taoïste, de rétraction sur soi. Qui se traduit aussi dans l'écriture.

Il y a dans le même temps une forme de préciosité dans ce travail de lapidaire et cela paraît contradictoire avec le jansénisme, tant la préciosité paraît associée à l'exubérance du baroque. Par son travail d'écriture: dégagement de la gangue lexicale, polissage des termes et des fragments, nous sommes en présence d'un travail d'orfèvre; ainsi

- une conception étymologique du fragment comme résidu, mais qui ne s'incarne pas dans la facture du fragment textuel lui-même.

Même si Quignard commente à distance, en jouant sur l'intertextualité, avec prolixité les thèmes qu'il aborde - le jadis, l'abîme, le silence, la nuit, la sexualité - il s'exprime fort peu sur le choix des ses procédés littéraires qui lui sont propres.

Pas de fil d'Ariane stylistique pour s'orienter dans ce labyrinthe, ou alors une pelote déchiquetée, une bobine de fils cassés, une quenouille abandonnée ...

Nous voici, nous lecteurs des ouvrages de Quignard, errant dans cette nuit textuelle, face à un firmament impressionnant. Rien ne nous guide vraiment. Le ciel semble vide d'un dieu, fût-il démiurge.

«L'incomplet, le morcelé, le sexué attirent le complément qu'ils espèrent. Les arêtes, les fragments, les bris des poteries, les échancrures des pièces du puzzle, les mâchoires lors des fascinations animales fonctionnent comme des appâts. La réminiscence est une chasse à ce que la carence anime. La réminiscence, l'ajustement, la *remembrance* est une connaissance. C'est même un sens, comme l'odorat ou la vue lointaine ou le rêve. Ce qu'elle parvient à ressentir ressuscite par lambeaux ce qui lui échappait. Les *vetera* inaccessibles, les morts inhumés sont là. Les *fragmenta* parviennent à emprisonner une part du perdu. Il arrive qu'à son arête l'exsangue s'accroche et crie, que la rouille et le sang s'échangent, qu'une âme verse sa goutte carmin dans la neige aux pieds d'un chevalier qui songe à la femme dans les bras de laquelle il s'était complètement oublié et qu'il avait entièrement oubliée. Cette arête, dans l'intervalle mort, c'est l'instant, où se heurtent deux mondes». (Pascal Quignard, *Vie secrète*, Gallimard, 1998, p. 146)

A nous, lecteurs, comme dans les jeux d'enfant des magazines, de prendre un crayon et de relier dans ce firmament les fragments les plus phosphorescents les uns aux autres, soit pour promener notre grand ou petit Chien, soit pour chevaucher Pégase et sauver Andromède, soit aimer Cassiopée, soit boire le lait de notre Voie lactée et composer notre propre cosmos, notre dernier royaume et proclamer comme Rimbaud: «Mon auberge était à la Grande Ourse».

Roland Egensperger

professeur de Lettres au lycée de St-Orens

Œuvres de Pascal Quignard

- Le Salon du Wurtemberg*, Gallimard Club Express, 1986,
Terrasse à Rome, Gallimard, 2000
Les Désarçonnés, Dernier Royaume 4, Grasset, 2012
Le Sexe et l'effroi, Paris, Éd. Gallimard, 1994, Gallimard Folio 2011,
La Frontière, Ed Chandeigne & Quetzal Editores, 1992, Gallimard Folio, 2007
Tous les Matins du monde, Gallimard, 1992, Gallimard Folio, 2011
Les Solidarités mystérieuses, Gallimard, 2011
Boutès, Galilée, 2008
La Barque silencieuse, Dernier Royaume 6, Seuil, 2009
Villa Amalia, Gallimard Folio, 2006
Les Tablettes de buis d'Apronenia Avitia, Gallimard L'Imaginaire, 1984
Carus, Gallimard Folio, 1979
Les Ombres errantes, Dernier Royaume 1, Grasset, 2002
La Haine de la musique, *Petits traités*, Calmann-Lévy, 1996
Le Nom sur le bout de la langue, P.O.L. 1993
Medea précédé de Danse perdue, P.O.L. 2011
Sordissimes, Dernier Royaume 5, Grasset, 2005
Sur le Jadis, Dernier Royaume 2, Grasset, 2002
Vie secrète, Gallimard, 1998,
Abîmes, Dernier Royaume 3, Grasset, 2002,
Ethelrude et Wolfram, Galilée, 2006
Le Lecteur, Gallimard, 1976, Gallimard Folio, 2014
Une Gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère, 1986,
Galilée, 2005
La Nuit sexuelle, 1986, Flammarion, 2007

Bibliographie sur Pascal Quignard

- Bonnefis (Philippe) & Lyotard (Dolorès) (dir.), *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Galilée, 2005
Calle-Gruber (Mireille) Declercq (Gilles) Spriet (Stella) (éds), *Pascal Quignard. La Littérature démembrée par les muses*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011
Europe, 88 année - n° 976-977, août-septembre 2010, Pascal Quignard, Léon Tolstoï, Quignard (Pascal) & Lapeyre-Demaison (Chantal), *Pascal Quignard le solitaire*, Les Flohic, 2001
Rabaté (Dominique), *Pascal Quignard, étude de l'œuvre*, Bordas, écrivains au présent, 2008

Cette soirée exceptionnelle de **Lectures Croisées**
consacrée à l'œuvre de **Pascal Quignard**,
a été suivie, quatre jours plus tard,
de la projection du film
«*Tous les matins du monde*»
dans le cadre des **Regards croisés du GREP**
animés par **Alice Vincens**.

Saison
2014 - 2015
Association culturelle reconnue
d'utilité publique

Midi-Pyrénées
Décrypter le présent...
... penser l'avenir

Regards Croisés sur le cinéma



“Tous les matins du monde”

Réalisé par **Alain Corneau**,
d'après le livre de **Pascal Quignard** - 1991

avec

Alice VINCENS, professeur de
sémiologie à l'E.S.A.V.

Mercredi 28 Janvier 2015
18 h 00

l'E.S.A.V., 56 rue du Taur
(Extraits du film) – métro capitoile
Entrée libre et gratuite

Renseignements : 05 61 13 60 61

