



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE
CORSO DI DOTTORATO IN FILOLOGIA MODERNA
XXVIII CICLO**

Tesi di Dottorato

Concetta Maria La Rocca

**L'écriture des émotions : approches cognitives et
neuro-esthétiques**

Le cas de *Boutès* de Pascal Quignard

Relatrice: Chiar.ma Prof.ssa Marilia Marchetti



**UNIVERSITÉ DE CATANE
DÉPARTEMENT DES SCIENCES HUMAINES
DOCTORAT EN PHILOGIE MODERNE
XXVIII CYCLE**

Thèse de doctorat

Présentée et soutenue par

Concetta Maria La Rocca

**L'écriture des émotions : approches cognitives et
neuro-esthétiques**

Le cas de *Boutès* de Pascal Quignard

Directeur de thèse : Madame le Professeur Marilia Marchetti

À m. et M.

Les mots manquent aux émotions.

V. Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	- 1 -
INTRODUCTION GÉNÉRALE	- 3 -
PREMIÈRE PARTIE	- 9 -
Introduction	- 11 -
CHAPITRE I	- 13 -
Présentation des thématiques	- 13 -
1.1 Pour une définition de l'« écriture des émotions »	- 13 -
1.2 Littérature et linguistique, quelle collaboration ?	- 19 -
1.3 La révolution cognitive dans l'interprétation du texte littéraire.....	- 29 -
1.4 La théorie de la réception.....	- 34 -
CHAPITRE II	- 41 -
Poétique et linguistique de la cognition	- 41 -
2.1 La poétique cognitive.....	- 41 -
2.1.1 Deixis narrative	- 50 -
2.1.2 La théorie des mondes textuels	- 53 -
2.1.3 Figure/fond, de la Gestalt à la poétique cognitive.....	- 55 -
2.1.4 Schémas d'image.....	- 58 -
2.1.5 Représenter l'action : espaces mentaux et mélange	- 64 -
2.2 La linguistique cognitive.....	- 67 -
2.3 La métaphore, figure d'un style	- 72 -
2.4 Pour une métaphore cognitive : le modèle de Lakoff et Johnson	- 79 -
2.5 La métonymie et la conceptualisation linéaire des idées	- 86 -
CHAPITRE III	- 93 -
Les neurosciences au service de la littérature, et vice-versa	- 93 -
3.1 Les neurones miroirs, une découverte révolutionnaire	- 93 -
3.1.1 Le contexte de la découverte.....	- 95 -

3.1.2 « Je sens l'action que je vois », l'image empathique	- 97 -
3.1.2 L'action dans l'écriture : un miroir d'émotions	- 99 -
3.2 Les neurosciences et la littérature	- 102 -
3.3 <i>Embodiment</i> , ou cognition incarnée	- 108 -
3.3.1 La théorie du roman et du corps selon Fuksas	- 114 -
3.4 Les arts exploités par les scientifiques	- 119 -
3.4.1 L'image qui émeut, à la découverte des neurones de l'art	- 120 -
3.4.2 La danse et la perception du mouvement	- 129 -
DEUXIÈME PARTIE	- 139 -
LÉGENDE	- 141 -
Introduction	- 143 -
 CHAPITRE I	- 147 -
Pascal Quignard, entre silence, musique et écriture	- 147 -
1.1 Une <i>Vie secrète</i>	- 147 -
1.2 Formation philosophique et nature de son œuvre	- 152 -
 CHAPITRE I	- 157 -
Remonter aux origines	- 157 -
2.1 L'origine ultime : l'enfance et le Jadis	- 157 -
2.2 Crise du langage et recherche du <i>logos</i> originaire	- 163 -
2.3 « Écrire n'est pas un choix, mais un symptôme »	- 169 -
2.4 Quelle écriture? Quel style?	- 174 -
 CHAPITRE III	- 181 -
La musique, l'image, la danse	- 181 -
3.1 La musique, l'origine et la souffrance sonore	- 181 -
3.1.1 <i>La leçon de musique, Tous les matins du monde, La haine de la musique</i>	- 189 -
3.2 L'image qui hante	- 197 -
3.2.1 L' <i>ut pictura poesis</i> chez Quignard : entre images manquantes et actions inachevées	- 201 -

3.3 La danse originaire.....	- 211 -
3.3.1 La mère, la danse et l' <i>ankoku butō</i> : <i>Medea</i>	- 213 -
TROISIÈME PARTIE	- 219 -
Introduction	- 221 -
CHAPITRE I	- 223 -
Pénétrer l'univers quignardien. Les deixis cognitives	- 223 -
1.1 Introduction aux deixis narratives : comment le lecteur se situe-t-il dans le texte ?	- 223 -
1.2 Deixis textuelle et compositionnelle : structure du texte	- 226 -
1.2.1 La forme brève et le texte immergé dans le blanc du silence..	- 229 -
1.3 Qui raconte à qui ? La deixis perceptrice et relationnelle.....	- 233 -
1.4 La deixis temporelle et spatiale : construction d'un « chronotope cognitif »	- 244 -
CHAPITRE II	- 263 -
Les mondes de Pascal Quignard, des microcosmes cognitifs dans le texte	- 263 -
2.1 Introduction aux mondes textuels et aux sous-mondes.....	- 263 -
2.2 <i>Boutès</i> : quel monde du discours ?	- 267 -
2.2.1 Les sous-mondes déictiques : le mythe et l'autobiographie....	- 269 -
2.3 Le mythe : tomber dans le passé sans le temps	- 271 -
2.3.1 Fonctions du mythe et de l'explication étymologique	- 279 -
2.4 L'anecdote historico-littéraire	- 290 -
2.5 L'enfance, sous-monde déictique par excellence.....	- 295 -
CHAPITRE III	- 301 -
La conceptualisation cognitive du langage : métaphores, métonymies et schémas d'images	- 301 -
3.1 Pourquoi les métaphores sont-elles cognitives ?	- 301 -
3.2 « Se jeter à l'eau ». Analyse d'une métaphore.....	- 305 -

3.2.1 Les schémas d'images : la rupture de la verticalité et de l'équilibre	- 320 -
3.3 Le « contenant sonore » : métaphores de la musique originale	- 325 -
3.4 L'image métaphorique du temps : l'origine et le Jadis	- 336 -
3.5 Les métaphores du corps et du mouvement : effets neuro-cognitifs-	337 -
3.5.1 La métaphore et ses images : perspectives neuronales.....	- 340 -
3.5.2 De « movere » à « ex-movere », le mouvement et les émotions-	345
-	

QUATRIÈME PARTIE	- 351 -
Introduction	- 353 -

CHAPITRE I	- 355 -
Les images dans <i>Boutès</i>, pour une réflexion sur la « chute »	- 355 -
1.1 Les images derrière le texte <i>Boutès</i>	- 355 -
1.2 Le mouvement et la chute : « se jeter à l'eau »	- 359 -

CHAPITRE II	- 363 -
La danse et le corps : les mouvements de l'origine	- 363 -
2.1 La danse, de <i>Boutès</i> à <i>Medea</i>	- 363 -
2.2 La danse et le mythe, de la page au théâtre	- 366 -
2.3 L'écriture comme danse du langage	- 368 -

CHAPITRE III	- 373 -
Le corps en mouvement : effets neuro-esthétiques	- 373 -
3.1 La neuro-esthétique et les lois de Ramachandran. Analyse du dessin inédit de Quignard	- 373 -
3.2 Les neurones miroirs et l'image de la chute	- 382 -
3.3 Les neurones de la danse et la simulation incorporée	- 388 -

CONCLUSION	- 393 -
-------------------------	---------

ANNEXE I	- 395 -
Interview à Pascal Quignard, août 2011	- 395 -

Interview à Pascal Quignard, février 2013	- 409 -
ANNEXE II	- 429 -
Interview à Marco Iacoboni, été 2015.....	- 429 -
ANNEXE III. Tables des illustrations	- 439 -
Table 1. <i>L'Homme de Lascaux</i> . Grottes de Montignac.....	- 439 -
Table 2. <i>Le Plongeur de Paestum</i> . Musée de Paestum.	- 440 -
Table 3. Dessin inédit de Quignard.....	- 440 -
Table 4. <i>Achille en embuscade</i> . Casa dei Dioscuri.	- 441 -
Table 5. <i>Médée Méditante</i> . Casa dei Dioscuri.	- 441 -
Table 6. Pages du livre <i>Medea</i>	- 442 -
BIBLIOGRAPHIE	- 453 -
PARTIE I	- 453 -
Pascal Quignard	- 453 -
1. Œuvres de Pascal Quignard	- 453 -
2. Études sur Pascal Quignard.....	- 456 -
PARTIE II	- 460 -
Linguistique, littérature, sciences cognitives et neurosciences	- 460 -
PARTIE III	- 486 -
Générales	- 486 -
1. Études théoriques générales	- 486 -
2. Œuvres littéraires	- 489 -
3. Dictionnaires	- 490 -
SITOGRAFIE	- 492 -

REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à remercier Madame le Professeur Marilia Marchetti, pour avoir accepté de diriger cette thèse avec enthousiasme et intérêt. La confiance qu'elle m'a accordée m'a permis de conduire mes recherches avec la liberté intellectuelle qu'elle m'a toujours enseignée. Sa rigueur professionnelle et son profond respect pour le travail d'autrui ont été les principes qui m'ont guidée tout au long de ce parcours. Ma gratitude et ma reconnaissance envers elle ne pourraient jamais être exprimées par le biais de simples mots.

Un grand merci à Madame Élisabeth Grimaldi, lectrice de français au DISUM de Catane, pour m'avoir transmis, avec joie et passion, son amour pour la littérature et pour m'avoir soutenue pendant mon parcours universitaire. Merci également pour avoir dissipé, avec une clarté indicible, tous les doutes linguistiques qui se sont présentés au cours de la rédaction de cette thèse.

Je remercie aussi Madame le Professeur Marie-Élisabeth Mitsou, pour m'avoir chaleureusement accueillie à l'EHESS de Paris et suivie pendant les mois d'étude que j'ai passés en France. Ses conseils et son pragmatisme m'ont aidée à poursuivre mes recherches d'une manière efficace et avec un esprit critique.

J'ai une dette de reconnaissance envers Monsieur le Professeur Marco Iacoboni, qui enseigne Psychiatrie et Sciences comportementales à l'UCLA de Los Angeles et qui a conduit un grand nombre d'expérimentations sur les neurones miroirs. Il a répondu promptement et avec un vif intérêt à mes questions, qui ont été recueillies dans une interview et qui font maintenant partie de cette thèse.

Un grand merci aussi à Madame le Professeur Margaret Freeman, Professeur de littérature anglaise au Myrifiend Institute for Cognition and the Arts, dans l'état du Massachusetts. Notre rencontre à Vienne a représenté pour moi une occasion unique de dialogue sur le rapport entre sciences cognitives et littérature. Elle a accepté d'entretenir une

correspondance par email, au cours de laquelle, elle n'a jamais hésité à me donner des renseignements bibliographiques, ainsi qu'à me confier certains de ses travaux inédits.

Ma reconnaissance va spécialement à Yosra Ghliiss qui travaille, à l'Université Paul Valéry de Montpellier 3, sur la sémiotique des émotions. Depuis notre rencontre, elle a enrichi mes connaissances sur la linguistique cognitive et sur le langage des émotions, en devenant une amie chère et un point de repère, tant d'un point de vue humain que professionnel.

Merci aux amis qui m'ont accompagnée tout au long de ce parcours, leur soutien (et leur patience !) a été pour moi vital. Merci à Elisabetta Mantegna, pour sa gentillesse et générosité ; à Alessandro Scuderi, pour avoir compris mes « émotions » sans les juger et pour aller toujours au-delà de la surface des choses ; à Roberta Geraci qui, quoiqu'à des milliers de kilomètres de distance, est toujours là avec sa douceur et sa sensibilité ; à Carlo Raia, pour son humour, qui m'a aidée dans les circonstances les plus difficiles.

Un merci tout particulier à Benoît, tout simplement pour exister dans ma vie, en dépit de tout.

Merci infiniment à ma mère qui sait rester silencieusement à mes côtés. Sans son amour et sans son soutien, cette thèse n'aurait jamais vu le jour. Un énorme merci à mes nièces, Martina et Sofia, pour m'avoir fait cadeau des moments les plus heureux de ces années passées sur la thèse : leur sourire a été aussi le mien. Je remercie également mon frère Davide, notre « solidarité mystérieuse » est pour moi une bouée de sauvetage chaque fois que j'en ai besoin.

Enfin, mais non par ordre d'importance, je désire exprimer toute mon admiration et ma gratitude à Monsieur Pascal Quignard, pour avoir accepté de me rencontrer et pour m'avoir si gentiment accueillie dans son appartement à Paris pour les interviews. Merci de m'offrir autant d'émotion avec vos livres !

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Les sciences cognitives s'interrogent, depuis une quarantaine d'années, sur le rôle de notre système nerveux dans nos capacités cognitives. Elles étudient, en effet, les modalités que notre cerveau met en place dans la perception et l'élaboration de l'expérience. Il s'agit d'un domaine extrêmement vaste qui, selon la classification de George A. Miller¹, comprend la psychologie, la philosophie, l'anthropologie, l'informatique, la linguistique et les neurosciences².

L'un des aspects les plus intéressants que les sciences cognitives ont récemment mis en évidence concerne l'importance des émotions dans notre manière de concevoir et de connaître la réalité qui nous entoure. Si la dichotomie cartésienne a prévalu et la distinction entre esprit et matière, raison et émotion, a influencé la pensée occidentale pendant plusieurs siècles, la seconde moitié de XXème siècle a remis en question ce postulat.

Une première réévaluation des émotions a eu lieu grâce à la phénoménologie du philosophe français Maurice Merleau-Ponty, qui a soutenu l'importance de la perception corporelle de l'expérience. Toutefois, c'est seulement suite au travail du neurologue portugais Antonio Damasio³ que les émotions ont obtenu une grande importance dans l'expérience quotidienne et artistique de l'homme. En effet, à l'aide de nombreuses expérimentations scientifiques, Damasio a réfuté la théorie de René Descartes, qui concevait les émotions comme des entités loin de la raison et séparées du corps.

Loin d'être considérées comme des abstractions mystérieuses ou, pire encore, comme quelque chose d'opposé à la raison, les émotions sont désormais examinées en tant que résultat de notre système cognitif et perçues comme étant en étroite relation avec l'élaboration de l'expérience.

¹ G. A. Miller, « The cognitive revolution: a historical perspective », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 7, n. 3, 2003, p. 141-144.

² Suite à nos recherches, nous pourrions y ajouter aussi la littérature.

³ A. Damasio, *L'Erreur de Descartes. La Raison des émotions*, Nouvelle édition, traduit de l'anglais par Marcel Blanc, Odile Jacob Science, Paris, 2006.

Les publications qui recueillent les études cognitives en sciences humaines sont caractérisées par une forte diversité, accentuée par la provenance disparate de leurs auteurs⁴. L'une des difficultés que nous avons rencontrées concerne, en effet, le contenu protéiforme des travaux scientifiques notamment en linguistique cognitive, qui sont souvent appliqués seulement à l'analyse du discours oral. Il nous a fallu cerner d'innombrables études pour pouvoir enfin formuler une méthode précise, susceptible d'être appliquée aux œuvres littéraires.

Notre thèse vise justement à explorer les émotions en littérature. D'une manière plus précise, nous analyserons les aspects émotifs qui sous-tendent un certain type d'écriture et qui sont responsables de l'empathie chez le lecteur.

Tout au long de notre travail, nous focaliserons notre attention sur le rôle des émotions dans l'écriture de Pascal Quignard, écrivain français de l'« extrême contemporain ». Sa production narrative recouvre aujourd'hui un ensemble de textes très variés, qui vont du roman au conte fantastique, du traité philosophique à la traduction, et qui sont caractérisés par leur non adhésion à des genres littéraires prédéfinis. Quignard se sert, en outre, non seulement de l'écriture, mais il fait recours à d'autres systèmes sémiotiques aussi, tels que l'image, la musique et la danse. C'est dans cette direction que notre thèse se dirige, en explorant les moyens d'expression que l'auteur utilise et qui rendent son œuvre « empathique ».

Dans notre étude, nous prendrons en examen *Boutès*, un petit volume que Quignard publie en 2008 chez Galilée. Les raisons de ce choix sont plusieurs. D'abord, étudier un texte que l'écrivain a écrit récemment nous permettra de mieux saisir son évolution émotive et son élaboration des traumas expérimentés. Ensuite, il s'agit d'un texte qui contient, en une centaine de pages, tous les éléments stylistiques et sémiotiques qui nous permettront d'étudier les émotions qui en dérivent : rythme spécifique des

⁴ Conscients du fait qu'une seule approche ne saurait suffire à expliquer le mécanisme émotif de la création et de la perception littéraire, nous avons choisi le pluriel pour le mot approche et c'est pour cette raison que nous avons décidé d'intituler cette thèse *L'écriture d'émotions : approches cognitives et neuro-esthétiques*.

phrases, organisation du texte, musicalité des mots, présence du mythe, mais aussi de l'image et de la danse.

Pour mettre en place notre analyse, nous agissons sur plusieurs fronts. Nous prendrons en considération non seulement les émotions qui ont poussé l'auteur à employer un certain type d'écriture, mais aussi les émotions qui dérivent de la lecture de cette écriture, à savoir les émotions chez le lecteur. En effet, nous ne pouvons pas penser à l'expérience émotive d'un texte littéraire sans prendre en compte la triade qui la caractérise : auteur-texte-lecteur. Afin que cette analyse puisse être efficace et ciblée, nous avons décidé d'organiser notre thèse en quatre parties, chacune d'entre elles abordant un aspect spécifique.

La première partie est à considérer comme une introduction aux thématiques et aux approches scientifiques que nous utiliserons dans la troisième et quatrième partie de notre travail.

Les trois chapitres qui composent cette première partie traiteront de différents sujets. Ils s'interrogeront d'abord sur la théorie de la réception aujourd'hui et, par conséquent, ils mettrons en évidence l'importance du lecteur en tant que *condicio sine qua non* de l'expérience littéraire des émotions. Nous présenterons ensuite les principales théories de la poétique cognitive et de la linguistique cognitive, instruments indispensables pour l'analyse de l'écriture « émotive ». Nous consacrerons également cette partie à l'exposition de la théorie de la « cognition incarnée », aussi bien d'un point de vue cognitif, au travers des théories de la sémantique incorporée, que neurocognitif, en expliquant l'implication des neurones miroirs dans ce processus. Une attention particulière sera accordée, à la fin de cette première partie, à la neuro-esthétique, à savoir aux principes qui expliqueraient le substrat neuronal des émotions que l'image et la danse susciteraient chez son observateur.

Avant d'appliquer les théories cognitives et neurocognitives à l'œuvre de Quignard, nous avons jugé nécessaire de présenter l'écrivain, dans la deuxième partie de ce travail. Nous traiterons ainsi, non seulement de la structure de son œuvre générale, mais surtout de sa pensée, qui ne peut en

aucune manière être séparée de l'analyse linguistique que nous nous proposons de conduire.

La troisième partie de ce travail sera consacrée à l'étude linguistique de *Boutès*, selon les principes de la poétique et de la linguistique cognitive, mais aussi de la neurolinguistique et de la sémantique incarnée. En effet, pour valider notre hypothèse, qui suppose une forte valeur émotive de l'œuvre de Quignard, nous avons fait appel à l'examen des deixis cognitives, ainsi qu'à la théorie des mondes textuels et des schémas d'images, qui témoignent non seulement de la présence obsessionnelle du thème de l'origine, mais aussi d'une volonté de conduire le lecteur dans cette dimension « autre ». L'analyse des métaphores conceptuelles, dans *Boutès*, nous aidera à construire et à comprendre le réseau cognitif-émotionnel autour duquel les traumatismes que Quignard a vécus pendant son enfance ont été élaborés, filtrés par l'écriture et, ensuite, transmis au lecteur.

Comme nous l'avons déjà annoncé, l'écriture, chez Quignard, s'accompagne de la présence de l'image et de la danse. La quatrième partie de notre travail aura donc comme objectif l'étude de ces deux systèmes sémiotiques, d'un point de neurocognitif et neuro-esthétique. Après avoir étudié l'élaboration philosophico-littéraire de ces deux arts, nous analyserons les effets empathiques de l'image quignardienne, pour ensuite nous consacrer à l'étude de la danse butō, en tant qu'expression du mouvement primordial de l'origine, très cher à Quignard. Élément qui unit l'image et la danse, le mouvement est, en effet, un fort détonateur émotionnel chez le lecteur/spectateur. Nous démontrerons cela à l'aide des théories du biologiste Vilaynur S. Ramachandran et de l'historien de l'art David Freedberg, ainsi que par le biais de nombreux articles abordant ce même sujet.

À la fin de notre travail, nous insérerons trois interviews. Les deux premières sont les entretiens que Pascal Quignard nous a accordés à Paris, respectivement en 2011 et 2013. La troisième annexe est l'interview à Marco Iacoboni, neuroscientifique de l'UCLA de Los Angeles, interview qui a été réalisée en été 2015. Ces deux témoignages nous ont permis

d'approfondir les thématiques de notre travail et de dissiper les doutes qui se sont présentés tout au long de nos recherches.

La toute dernière partie de notre travail présente une Table des illustrations. Ces dernières concernent non seulement les fresques préhistoriques auxquelles Quignard fait référence, mais elles contiennent aussi un dessin inédit de l'écrivain, ainsi que certaines pages de *Medea* qui montrent l'aspect esthétique de son écriture.

Ainsi avec notre travail entendons-nous offrir un aperçu des effets que les traumatismes vécus par un écrivain peuvent avoir dans l'écriture, et de ce que ce genre d'écriture peut susciter chez le lecteur, en créant un lien empathique dans la triade auteur-texte-lecteur.

Nous tenons néanmoins à préciser que cette thèse ne veut pas représenter une étude complète des émotions littéraires, ni donner une vision univoque de la matière traitée. Au contraire, nous voulons souligner l'aspect subjectif des émotions et, surtout, de la réception d'une œuvre littéraire, qu'aucune théorie scientifique ne pourrait entièrement expliquer.

PREMIÈRE PARTIE

Introduction

Cette première partie est consacrée à la présentation des théories que nous appliquerons à l'écriture de Pascal Quignard dans la deuxième, troisième et quatrième partie de ce travail.

Après avoir défini la notion d'« écriture des émotions », nous esquisserons brièvement, au cours du premier chapitre, le *status quaestionis* du rapport entre linguistique et littérature. S'il existe encore un rapport entre langage et texte littéraire, nous croyons en effet que ce rapport réside dans les microstructures de la langue écrite, notamment dans style adopté par l'écrivain. Nous montrerons, alors, comment l'étude stylistique soit révélatrice de certains aspects cognitifs, de l'auteur et du lecteur. De fait, notre analyse trouve ses racines dans la révolution cognitive que les sciences humaines ont connue ces derniers temps. À partir de cette perspective, nous offrirons, dans ce premier chapitre, un aperçu des théories de la réception, avec une attention privilégiée à l'école de Constance, dont Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser sont les principaux représentants.

Tout en continuant dans le domaine des sciences cognitives, nous mettrons ensuite en évidence comment et dans quelle mesure la poétique cognitive et la linguistique cognitive offrent les outils indispensables pour l'exploration des rapports entre auteur/texte et texte/lecteur. Nous prendrons en examen non seulement l'étude des émotions dans la production du texte littéraire, mais aussi dans sa réception, en faisant ainsi dialoguer la triade auteur-œuvre-lecteur.

Nous consacrerons le troisième chapitre de cette partie aux neurosciences et à leur influence sur la littérature, notamment pour l'explication du processus empathique lié au langage. Nous réserverons une attention particulière à la découverte capitale des neurones miroirs. La présence de ces cellules nerveuses dans notre cerveau serait, en effet, capable d'expliquer le mécanisme d'identification du lecteur à l'action qu'il lit dans un texte. En outre, puisque la présence de l'image et de la danse dans l'œuvre de Quignard constitue deux éléments substantiels dans son œuvre,

nous accorderons une place importante à l'analyse de ces deux arts, d'un point de vue neuro-esthétique.

CHAPITRE I

Présentation des thématiques

En un mot, la poésie ne peut exister sans l'émotion,
ou, si l'on veut, sans un mouvement de l'âme
qui règle celui des paroles.

Paul Claudel, *Positions et propositions*

1.1 Pour une définition de l'« écriture des émotions »

Parler des entités éthérées comme les émotions n'est pas une tâche aisée, surtout lorsqu'il s'agit d'analyser une œuvre fortement « émotive », comme celle de Pascal Quignard.

Toutefois, nous tenons à préciser qu'il ne s'agit pas d'une écriture « sensationnelle » dans le sens classique du terme : nous n'y trouvons pas de grandes histoires, ou d'intrigues captivantes, ou bien de personnages-héros, capables d'impliquer facilement l'esprit du lecteur. Au contraire, chez Quignard, les personnages sont généralement des silhouettes sans visage ;

l'intrigue, qui souvent n'existe pas, est caractérisée par une non-narration ; le langage prend les formes du fragment, du discontinu et du silence. Ce sont justement ces éléments qui rendent l'écriture de Quignard, dirions-nous, « émotive ».

Nous sommes en outre en présence d'une émotivité bidirectionnelle. Il s'agit, en effet, d'une expérience sensorielle qui concerne d'un côté l'auteur, toujours en besoin de s'exprimer par le biais du langage écrit, et de l'autre le lecteur, fasciné par cette « écriture sidérante »⁵ qui touche au plus profond de soi. Comme Irena Kristeva l'explique, dans son étude sur l'auteur :

La sidération pourrait [...] être définie comme une sensation qui paralyse par les effets de surprise, d'inquiétude, de malaise, sans qu'on soit en mesure d'expliquer avec certitude d'où exactement découle cette sensation.⁶

Ainsi un certain degré de désarroi, commotion, émoi et même de réflexion sur l'origine de l'homme constituent-ils la matrice de cette écriture. Selon Michel Deguy, le style de Pascal Quignard se compose, en effet, des « ingrédients » suivants :

La puissance d'affirmation, l'illimitation de l'érudition, la relatinisation de la langue, le coup de dés de la série exhaustivante, le débordement des frontières ou l'ingression-

⁵ L'expression est de M. Deguy, dans son étude : « L'écriture sidérante », in A. Marchetti (sous la dir. de), *Pascal Quignard. La mise au silence*, Champ Vallon, Paris, 2000, p. 45-64. Il est intéressant de noter que le terme « sidérante » a une empreinte lacanienne. Le psychiatre français écrit à ce propos : « Il y a donc le signifiant, dans sa chaîne et dans sa manœuvre, sa manipulation, quelque chose qui est en mesure de le destituer de sa fonction [...] proprement signifiante de ce que nous appelons la *considération* générale. [...] il [le signifiant] peut toujours déchoir de la fonction qui lui constitue sa place, être arraché de cette considération en constellation que le système signifiant institue en s'appliquant sur le monde et en le ponctuant. De là, il tombe de la *déconsidération* dans la *désidération*, où il est précisément marqué de celui qu'il laisse à désirer. [...] L'opposition de la considération et de la *désidération* marquée par la barre du signifiant, n'est, bien entendu, qu'une amorce, et ne résout pas la question du désir, quelle que soit l'homonymie à laquelle se prête la conjonction de ces deux termes qui se rencontrent dans l'étymologie du mot désir en français », J. Lacan, *Le Séminaire V. Les formations de l'inconscient*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 14, cité in I. Kristeva, *Pascal Quignard. La fascination du fragmentaire*, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 47-48.

⁶ I. Kristeva, *Pascal Quignard. La fascination du fragmentaire*, op. cit., p. 47.

éclair dans le territoire de l'autre, la narrativisation du vrai ou relation fabuleuse de l'événement, la disjonction asyndétique qui saute.⁷

Quoique les définitions données par Deguy et Kristeva décrivent bien la nature de l'écriture de Quignard, elles sont loin d'être exhaustives. Promoteur et prisonnier en même temps du pouvoir des mots, le *verbum* quignardien ne suffit pas, à lui seul, à exprimer la douleur expérimentée. De fait, cette dernière a besoin de se manifester par des voies autres que la simple parole. Alors la musique, l'art pictural et la danse interviennent-ils et prennent-ils vie dans les pages de ses écrits, pour enrichir et compléter ce que l'écriture ne parvient pas à communiquer.

La musique dont il parle, ou qu'il reproduit avec les mots et leur rythme, n'est pas une musique sereine. C'est la musique de l'absence des morts, thème qu'il aborde, par exemple, dans *Tous les matins du monde*, ou bien la musique atroce de Simon Lacks, jouée dans les camps de concentration, pendant la Seconde Guerre Mondiale, dont il parle dans *La haine de la musique*.

De la même manière, les images qu'il utilise pour compléter son écriture – ou qu'il crée avec cette dernière à l'aide de métaphores ou de similitudes – sont puisées dans l'art énigmatique de la Préhistoire et elles s'interrogent sur l'origine ontologique de l'homme, comme dans *Boutès*. Mais il y a aussi les images qui font défaut à la vue de l'homme, celles qu'il aime commenter dans *La nuit sexuelle*, ou bien dans le plus récent *Sur l'image qui manque à nos jours*.

La danse est à la fois celle de l'écriture et du corps. Les deux sont mises en place grâce et à partir d'un petit livre : *Medea*. Ce livre accompagne un spectacle⁸ de danse butō que Quignard a créé en collaboration avec la danseuse japonaise Carlotta Ikeda.

⁷ M. Deguy, « L'écriture sidérante », in A. Marchetti (sous la dir. de), *Pascal Quignard. La mise au silence*, op. cit., p. 47.

⁸ Pour un extrait : http://www.dailymotion.com/video/xgo9aj_medea-carlotta-ikeda-pascal-quignard_creation (consulté le 18/07/2015).

Parler d'« émotions » dans l'écriture de Quignard signifie donc aller à la recherche des éléments capables de *ex-movere* notre esprit, de le chatouiller et de bouleverser. Toute l'œuvre de Quignard est, en effet, caractérisée par une émotivité remarquable, puisque toute sa vie tourne autour d'expériences traumatisantes, vécues durant l'enfance. Ainsi l'émotion envahit-t-elle tout ce dont l'auteur nous parle.

Dans l'étude de cette « attitude »⁹, il est évident que saisir les émotions, les analyser, n'est pas chose facile. Les émotions, les sentiments, sont tous des éléments abstraits, non intelligibles, et difficiles à pénétrer. Comme Michel Collot le remarque :

Il est vrai que le mot « émotion » lui-même semble ne signifier rien de précis et se prêter à toutes les confusions. Il surgit souvent dans le discours de l'écrivain ou du critique au moment où la réflexion ou l'analyse trouve sa limite, où les catégories logiques semblent prises en défaut par les subtilités d'une expérience ou d'un effet insaisissables. Il désignerait une sorte de point aveugle de la conscience esthétique ; l'aveu que l'art, dans ce qu'il a de plus essentiel, échappe aux métadiscours.¹⁰

Avouer que les émotions sont des entités illisibles et intangibles signifie, néanmoins, qu'une investigation plus approfondie sur leur nature serait encore plus intéressante : « Le plus obscur est aussi ce qu'il est le plus utile d'élucider, car il est susceptible d'apporter des lumières nouvelles à la théorie et à la critique littéraires »¹¹, précise encore Michel Collot.

Aujourd'hui, en effet, les émotions constituent un objet d'étude des sciences cognitives, surtout pour ce qui est du langage. Qu'est-ce qu'une émotion, sinon le résultat de l'expérience cognitive de la réalité ? Joseph

⁹ D. S. Miall, « Emotions, feeling and stylistics », in P. Stockwell (ed.), *The Cambridge Book of Stylistics*, Cambridge University Press, 2014, p. 424.

¹⁰ M. Collot, *La matière-émotion*, PUF, Paris, 1997, p. 10, in N. Manning, « L'autorité de l'affect & ses risques rhétoriques : les frontières d'une critique émotionnelle émergente », *Acta fabula*, vol. 15, n. 4, avril 2014 :

<http://www.fabula.org/revue/document8658.php> (consulté le 03 septembre 2014).

¹¹ Ibidem.

Ledoux l'explique bien, dans ses fascinantes recherches sur l'origine biologique des émotions : « Émotion est juste une étiquette pour parler de certains aspects du cerveau et de l'esprit »¹². Cela est vrai surtout dans le cas de Quignard, où le langage – résultat des processus cérébraux de l'homme – est à la fois le conteneur des traumatismes vécus et où l'écriture est de fait porteuse d'un signifié qui va bien au-delà de son signifiant, pour utiliser des termes saussuriens¹³. Dans l'œuvre quignardienne, chaque mot est, en effet, évocateur de quelque chose qui est « autre », qui conduit le lecteur dans une dimension dans laquelle passé et présent se fondent et se confondent, pour ensuite se transformer en un espace onirique où le « Jadis »¹⁴ domine.

L'une des conséquences directes de l'expérience littéraire émotive est certainement l'empathie¹⁵. Cette notion entre alors en jeu et devient un rapport privilégié entre celui qui écrit et celui qui lit, une sorte de lien invisible et silencieux entre écrivain et lecteur. Responsable d'établir et de régler les émotions de l'expérience littéraire, l'empathie est une entité fondamentale. C'est à partir de celle-ci, en effet, que nous pouvons parler d'émotions littéraires, car ces dernières ne peuvent jamais naître si un lien entre l'auteur et le lecteur ne s'établit. Lorsque le lecteur a accepté le chemin sinueux de l'écriture quignardienne, voilà que les portes de l'inaccessible s'ouvrent, pour lui livrer des pages d'émotions intenses.

Il apparaît alors évident que percer, par les biais des voies émotionnelles, l'écriture de Pascal Quignard représente une approche qui serait capable de

¹² J. Ledoux, *Le cerveau des émotions : Les mystérieux fondements de notre vie émotionnelle*, Odile Jacob, Paris, 2005, p. 18.

¹³ Cf. l'étude classique : F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, coll. « Grande bibliothèque Payot », Paris, 1995 (1ère éd. 1916).

¹⁴ La notion de « Jadis », que nous allons approfondir plus loin, est fondamentale chez Quignard. À Alain Veinstein, l'écrivain explique cette notion ainsi : « Le Jadis, par rapport au passé, c'est ce surgir incessant d'une origine en tout. Et il est possible, pourquoi pas, qu'à force de retirer la lave desséchée, des oripeaux, qu'en vieillissant on puisse appartenir à une luisance plus neuve et que le *dernier regard*, comme disent les Japonais, le regard de l'adieu, soit aussi le regard le plus neuf, le plus contemporain de ce qui surgit au fond de la terre, et au fond du ciel. Le Jadis est un surgir pur. C'est l'explosion céleste. Le Big Bang ne cesse de se produire. C'est être directement en prise avec ce présent absolu. C'est un instant. Un instant absolu. Tout le reste, tout le passé, toute la réaction de tous les conservatismes, sont des choses qui sont faites pour étouffer ce mouvement de surgir », P. Quignard, entretien avec A. Veinstein lors de l'émission *Surpris par la nuit*, 15 octobre 2007, sur France Culture.

¹⁵ Pour une étude sur ce sujet, nous renvoyons à : J.-F. Vernay, *Pour un renouveau de l'émotion en littérature*, Éditions Complicités, Paris, 2013.

dévoiler aussi bien la genèse que la perception de son œuvre. Comme Emmanuel Bouju et Alexandre Gefen l'observent : « [il] est désormais impossible de penser la réception, les genres, les valeurs et l'idée même de littérature sans s'intéresser à l'histoire des sensibilités »¹⁶. Les deux auteurs soulignent aussi comment la question des émotions en littérature – longtemps négligée par les critiques du texte littéraire – est devenue récemment le centre d'un nouvel intérêt :

Un temps éclipsée par le dédain de la recherche littéraire pour des problématiques apparaissant comme insuffisamment formalistes et trop « psychologisantes », a retrouvé de la vigueur ces dernières années, en profitant de cadres descriptifs et de vocabulaires capables de rendre compte du travail des émotions – que ceux-ci soient issus de l'ancienne rhétorique des passions et de son analyse du *movere*, de la philosophie morale, de la phénoménologie, de l'anthropologie ou des sciences cognitives.¹⁷

Pour ce qui est du cas Quignard, il s'agit donc d'analyser un genre de langage qui naît suite à la défaillance du langage même. Nous proposons donc dans notre travail de cerner les enjeux linguistiques qui caractérisent l'écriture des émotions, car expliquer ces dernières d'une manière scientifique et analytique est possible. En effet, partant du constat que ce sont justement les expériences, la douleur, les traumatismes vécus par l'auteur à le conduire vers un certain type d'écriture, nous voulons privilégier ici une analyse poétique et stylistique qui part du langage, dans toutes ses formes, pour arriver ensuite à l'auteur.

¹⁶ E. Bouju, A. Gefen (sous la dir. de), *L'Émotion, puissance de la littérature ?*, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2012, p. 6.

¹⁷ Ivi, p. 5. Italique de l'auteur. À partir de ce moment, lorsque cela ne sera spécifié, c'est nous qui mettons en italique ou en gras.

Ainsi décidons-nous d'adopter ici une perspective cognitive¹⁸, pour analyser le langage des émotions chez Quignard. Rendre compte de l'émotion littéraire équivaut, en fait, à prendre en considération la genèse du texte et sa réception, tout en commençant par ses formalités internes. Une telle approche permet de s'interroger sur le rapport entre langage, vécu et cerveau. Analyser l'écriture à partir de ce rapport signifie donc se demander pourquoi un écrivain choisit un style ou un genre littéraire plutôt qu'un autre, en s'interrogeant sur la source des émotions, afin de montrer à quel point elles influencent le langage.

C'est pour cette raison que nous faisons appel non seulement à la stylistique, mais aussi à linguistique et à la poétique cognitive, ainsi qu'à d'autres nouvelles disciplines neuroscientifiques, à savoir la neuro-esthétique.

Si d'un point de vue du contenu l'écriture quignardienne apparaît comme une longue et profonde réflexion sur le langage, d'un point de vue formel elle se sert justement des éléments de la langue pour créer une esthétique du style qui est inimitable. Les émotions, le vécu, la philosophie, chez Quignard tout passe à travers la langue. C'est pour cette raison qu'une analyse partant de la stylistique et s'ouvrant aux neurosciences, nous semble être une approche intéressante.

1.2 Littérature et linguistique, quelle collaboration ?

Avant de commencer notre étude systématique de l'écriture quignardienne à la lumière des nouvelles découvertes cognitives et neurocognitives, il nous semble d'abord important de réfléchir sur le rapport entre la littérature et la linguistique. Il s'agit, en effet, d'une relation qui n'a pas été toujours facile. En effet, même si la linguistique a été considérée, jusqu'aux années '50 du siècle dernier, comme un point de repère pour les anthropologues, les

¹⁸ Nous entendons par là l'utilisation des théories et des hypothèses des sciences cognitives, qui se sont développées pendant la seconde moitié du dernier siècle et qui connaissent aujourd'hui une importante floraison.

sociologues, les philosophes et les psychanalystes aussi, elle ne faisait pas partie, jusque-là, de l'analyse littéraire¹⁹. Toutefois, sans vouloir tracer l'histoire²⁰ de cette dichotomie, nous croyons, avec Vogüé, que :

La relation entre littérature et linguistique doit être pensée comme un aller-retour. D'un côté la linguistique peut être utile à l'étude des textes littéraires, ne serait-ce que par le point de vue qu'elle adopte, qui est fondé sur un souci du détail de langue et une attention aux nouages opérés par la syntaxe, qui paraissent essentiels à tout travail d'explication littéraire. De l'autre, la littérature est elle-même susceptible de donner des leçons à la linguistique. Elle l'est comme tout morceau de langue le serait, en tant qu'elle constitue un corpus particulièrement riche et complexe.²¹

La langue est bien évidemment l'instrument dont l'écrivain se sert pour s'exprimer ; plus nous en savons sur cet instrument, plus nous saurons sur l'esprit de l'auteur et sur le message que le texte veut transmettre. Cela nous semble encore plus important dans le cas de Quignard, étant donné que l'étude de ses œuvres appartient à l'ordre de la métalinguistique. Il s'agit, en effet, d'analyser un langage qui, à son tour, s'interroge sur lui-même²².

Si aujourd'hui les liens entre littérature et linguistique sont encore discutables pour un grand nombre de critiques²³, nous pouvons bien affirmer

¹⁹ La naissance de la linguistique moderne correspond au changement de l'axe d'étude de la langue, qui passe de la philologie à la linguistique, grâce à Ferdinand de Saussure. Nous pouvons parler de linguistique littéraire seulement avec Leo Spitzer, comme nous le verrons au cours de ce chapitre.

²⁰ Pour une étude diachronique, voir : D. Ablali, M. Kastberg Sjöblom (sous la dir. de), « Linguistique&Littérature, Cluny 40 ans après », Actes du Colloque organisé à Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires de l'université de Franche-Comté », Besançon, 2010.

²¹ S. de Vogüé, « Littérature et linguistique : la catégorie de l'histoire », *Semen*, n. 4, 1989, mis en ligne le 11 novembre 2008 : <http://semen.revues.org/6713> (consulté le 01/09/2014).

²² « Le langage est par lui-même l'investigation », affirme-il Quignard, dans *Rhétorique spéculative*, Calmann-Lévy, Paris, 1995, p. 21.

²³ Voir à ce propos : D. Maingueneau, « Linguistique et littérature : le tournant discursif », in *Prospettive della francesistica nel nuovo assetto della didattica universitaria*, Gabriella Fabbicino (sous la dir. de), Società Universitaria per gli Studi di Lingua et Letteratura Francese, Actes du Colloque International de Napoli-Pozzuoli, 2000, p. 25-38.

qu'il existe un véritable rapport entre les deux disciplines seulement si l'on prend en considération la stylistique.

De fait, en littérature, si la linguistique se concentre sur l'analyse des macrostructures d'un écrit, c'est avec une étude du style que nous pouvons nous focaliser sur les microstructures qui composent le texte. Ces derniers expriment non seulement le message de l'écrivain, mais aussi les effets que le message véhicule, par le biais de ces éléments stylistiques.

Il faut préciser que la stylistique n'a acquis son importance que tardivement dans les études linguistiques ; il suffit de penser que dans la version de 1972 du *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*²⁴, le lemme « stylistique » n'était pas inclus²⁵. Donc, la stylistique n'a gagné le statut d'un instrument d'étude scientifique des textes littéraires que récemment.

Lorsque nous parlons de « stylistique moderne », nous faisons référence à une nouvelle approche, qui ne se réduit plus « à deux composantes, c'est-à-dire le système de la langue et les structures textuelles et discursives »²⁶, mais qui maintenant met « l'accent [...] sur les activités de production et réception des textes »²⁷.

Sans vouloir tracer ici l'histoire de la stylistique, qui ne serait d'ailleurs pas utile à notre travail, il nous semble indispensable de rappeler cependant les deux grands pionniers de ce nouveau tournant : Charles Bally (1865-1947) et Leo Spitzer (1887-1960), respectivement linguiste suisse et linguiste/critique littéraire allemand. Ils ont, en effet, le mérite d'avoir posé, chacun à sa manière, les bases pour la future stylistique moderne.

Quoiqu'au début de sa carrière Charles Bally ait exclu la littérature de son domaine d'étude, par la suite il conçoit pour la première fois la

²⁴ O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil, Paris, 1972. Le terme sera par contre inséré dans l'édition de 1995 : O. Ducrot, J.-M. Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil, Paris, 1995.

²⁵ Cf. K. Cogard, *Introduction à la stylistique*, Champs Universitaires Flammarion, 2001, p. 19.

²⁶ B. Combettes, E. S. Karabétian, « Analyse linguistique des textes et stylistique », *Langue française*, n. 135, 2002, p. 95.

²⁷ Ibidem.

stylistique comme l'expression affective directe de la pensée d'un écrivain. Élève du linguiste Ferdinand de Saussure, Bally s'en éloigne très vite :

En somme, je reste fidèle à la distinction saussurienne entre la langue et la parole, mais j'annexe au domaine de la langue une province qu'on a beaucoup de peine à lui attribuer : la langue parlée envisagée dans son contenu affectif et subjectif. Elle réclame une étude spéciale : c'est cette étude que j'appelle stylistique.²⁸

Celle de Bally est considérée justement une « linguistique de l'énonciation »²⁹, puisque il prend en examen le produit linguistique du parlant – l'énonciateur – et son utilisation dans un contexte spécifique. C'est pour cette raison qu'il peut être considéré comme un cognitiviste *ante tempora*. De fait, il affirme que :

L'étude de la langue n'est pas seulement l'observation des rapports existant entre des symboles linguistiques, mais aussi des *relations qui unissent la parole à la pensée* [...] c'est une étude en partie psychologique, en tant qu'elle est basée sur l'observation de ce qui se passe dans l'esprit d'un sujet parlant *au moment où il exprime ce qu'il pense*.³⁰

Alors, nous voyons bien que le texte est vu comme le résultat de la pensée de son auteur et c'est à partir de l'analyse stylistique que l'interprétation de cet acte linguistique est possible. Comme Pascal Éblin Fobah affirme :

²⁸ Cité par G. Redard, *Cahiers Ferdinand de Saussure*, p. 18, in J.-L. Chiss, « La stylistique de Charles Bally : de la notion de « sujet parlant » à la théorie de l'énonciation », *Langages*, 19^{ème} année, n. 77 mars 1985, p. 86. Pour une panoramique complète, voir : Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, Klincksieck, Paris, 1909.

Pour l'aspect critique, voir aussi : J.-M. Adam, « Langue et style: une contre-lecture de Charles Bally », *Études de linguistique appliquée*, n. 102, 1996, p. 237-256 ; J.-M. Adam, *Le style dans la langue*, Delachaux/Nestlé, Lausanne-Paris, 1997 ; Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, Librairie Klincksieck, Paris, 1951 ; Ch. Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, (1^{ère} édition 1932), Ernest Lerou, Paris, 1944.

²⁹ K. Cogard, *Introduction à la stylistique*, op. cit., p. 28.

³⁰ Ibidem. Italiques de l'auteur.

La théorie du langage, chez Bally, repose sur un postulat mentaliste articulé autour des relations existant entre la pensée et la parole. Pour lui, « le langage est fait pour exprimer ce que nous pensons » (Bally, 1951 : 4) ; ce qui rejoint la conception traditionnelle du langage mental énoncée depuis Platon.³¹

En mettant l'accent sur la production du langage, Bally met donc en œuvre une « opération cognitive de catégorisation qui permet de déterminer les traits distinctifs du fait langagier »³². Et pour lui, le fait langagier n'est que l'expression du contenu affectif et émotif du parlant.

Pourtant, c'est seulement avec Leo Spitzer, « le plus emblématique des « critiques stylistiques » du XXème siècle »³³ que nous avons une véritable reformulation de la stylistique. Cette dernière, avant lui, ne concernait pas les textes littéraires, mais les discours en général. Avec une sensibilité étonnante, le linguiste allemand développe une conception nouvelle de la stylistique, en battant un sentier nouveau.

D'abord, il soutient la thèse selon laquelle le sens d'une œuvre réside entièrement dans les structures formelles du texte ; la tâche du critique est alors justement celle de creuser ces structures langagières internes, de l'écriture, grâce à la lecture approfondie du texte. La technique formulée par Spitzer peut, donc, se résumer dans ces principes³⁴ : le critique doit rester dans l'œuvre ; toute œuvre fait partie d'un tout ; il faut trouver des détails capables de nous faire pénétrer au cœur de l'œuvre ; on pénètre dans l'œuvre par une intuition/sensibilité ; cette étude stylistique doit partir d'un trait de l'écriture ; le trait caractéristique est une déviation stylistique individuelle ; la stylistique doit être une critique de sympathie.

³¹ P. E. Fobah, « La stylistique française. De Charles Bally à Georges Molinié », in C. Narjoux (sous la dir. de), *Au-delà des frontières : Perspectives de la stylistique contemporaine*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2012, p. 82.

³² Ivi, p. 83.

³³ G. Sangirardi, « Staronbinski et la critique stylistique », in Ivi, p. 99.

³⁴ Cf. : Discours de L. Spitzer dans *Lexikon der romanistischen Linguistik*, Band V, 1, 1948, p. 158.

Il est évident alors que la question des anomalies de la langue, dans un texte, est au centre de la théorie de Spitzer³⁵. Ce dernier affirme en effet que lorsque dans l'écriture nous rencontrons un « éloignement » des structures linguistiques normales, cela correspond à une altération de l'état psychique de l'écrivain. Et c'est justement sur ces « anomalies » qu'il faut réfléchir³⁶.

L'idée de Spitzer est vraiment révolutionnaire pour la période historique durant laquelle il a vécu, surtout si nous considérons qu'avant lui les émotions proprement dites ne faisaient pas partie de l'étude du discours, ni d'un texte littéraire – qui, à la limite, était mis en relation à l'anthropologie, à l'histoire et à la biographie de l'auteur. De plus, Spitzer met en évidence que l'étude des émotions ne peut pas être dissociée d'une analyse stylistique. De fait, il est fortement convaincu que ce sont justement les aspects inhabituels de l'écriture qu'il faut prendre en considération, puisque ce sont ces derniers qui peuvent nous révéler l'esprit et l'intimité de l'auteur. Cette théorie est particulièrement appropriée dans le cas de Pascal Quignard, où ce sont notamment les structures linguistiques du texte qui nous montrent sa sensibilité.

Avec Bally et Spitzer, la stylistique a ainsi connu une première impulsion pendant la moitié du XX^e siècle, fondamentale pour son développement au cours de la deuxième moitié du même siècle. Pour être précis, en France, la stylistique littéraire commence à s'affirmer déjà pendant les années '40, grâce à Jules Marouzeau et Marcel Cressot. Avec son *Précis de stylistique française* (1941), Marouzeau propose, contrairement à Bally et en accord avec Spitzer, une stylistique qui s'occupe aussi et surtout de la littérature. Pour lui, la langue est « la somme des moyens d'expression dont nous disposons pour mettre en forme l'énoncé, le style comme l'aspect et la qualité qui résultent du choix entre ces moyens d'expression »³⁷. Selon Marouzeau, les éléments stylistiques sont comme une palette de couleurs

³⁵ Cf. : L. Spitzer, *Études de style*, précédé de « Léo Spitzer et la lecture stylistique » par J. Starobinski, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, 1970.

³⁶ L. Spitzer, *Stilstudien*, Hueber, München, 1928, p. 46.

³⁷ J. Marouzeau, *Précis de stylistique française*, Masson, Paris, 1941, p. 1-2, cité in C. Kogard, *Introduction à la stylistique*, op. cit., p. 42.

dont l'écrivain se sert pour exprimer son état d'âme. Dans son volume, publié neuf ans plus tard, il explique :

Les mots et les procédés grammaticaux nous sont fournis comme au peintre ses couleurs et ses pinceaux ; or devant le même paysage, avec le même matériel, deux peintres feront deux tableaux différents. [...] Pour exprimer notre pensée, nous choisissons dans la mesure où les règles du langage nous le permettent, les moyens d'expression conformes à notre caractère [...] à l'impression que nous voulons produire ; c'est l'affaire du style, et l'étude de ces moyens d'expression fait l'objet de la stylistique.³⁸

Dans le sillon de Charles Bally, Marcel Cressot met encore en évidence l'importance des choix stylistiques. En reprenant aussi Marouzeau, il se concentre non seulement sur le producteur mais aussi sur le récepteur d'un message linguistique. Il affirme ainsi :

Dans le matériel que nous offre le système général de la langue, nous opérons un choix, non seulement d'après la conscience que nous avons nous-mêmes de ce système, mais aussi d'après la conscience que nous supposons qu'en a le destinataire de l'énoncé.³⁹

Nous voyons bien, donc, qu'autour des années '40/'50 du siècle dernier, le débat sur les fonctions de la stylistique commence à s'animer, surtout en France. Après cette période, avec le développement de la grammaire chomskienne, des fonctionnalistes et des formalistes russes, la stylistique comme sciences du langage cesse d'être objet d'étude et moyen d'analyse. Georges Molinié souligne cet aspect :

³⁸ Id., *La linguistique ou science du langage*, Librairie orientaliste Paul Gueuthner, 3^{ème} édition, Paris, 1950, p. 41-42, cité in C. Kogard, *Introduction à la stylistique*, op. cit., p. 43.

³⁹ M. Cressot, *Le style et ses techniques*, PUF, Paris, 1947, p. 1, cité in C. Kogard, *Introduction à la stylistique*, op. cit., p. 43.

Après avoir connu une période faste dans les années 50-60, apparaissant comme une discipline nouvelle, la stylistique s'est trouvée en retrait, dans les années '75-'85, par rapport à l'explosion d'autres domaines, pour vivre depuis peu une sorte de renaissance, qui en fait désormais une discipline porteuse et novatrice. Ce mouvement, qui n'est pas sans rappeler le sort des écrivains avec leur passage au 'purgatoire,' appelle réflexions et explications. Le plus simple, à cet effet, est de tenter de situer la stylistique dans le champ des sciences humaines, à la fois comme recherche et comme enseignement.⁴⁰

Et c'est justement Georges Molinié qui fait renaître, selon Fobah, la stylistique : « Après un passage à vide, autour des années 70, pendant lequel on l'a crue morte, la stylistique française renaît de ses cendres. Son nouvel étendard, à partir de 1986, sera Georges Molinié »⁴¹. Ce dernier reprend de Bally l'aspect psychologique de la langue, ainsi que sa finalité stylistique.

Malgré la forte influence de Georges Molinié dans le panorama français, la stylistique a subi une éclipse par rapport aux autres études linguistiques. Ce phénomène a amené grand nombre de critiques à parler de la stylistique en employant des expressions métaphoriques liées au champ sémantique de la mort : « Le style est mort. Vive le style »⁴², affirme Antoine Compagnon ; ou bien, « La stylistique est morte, vive la stylistique », répète d'une manière ironique Jean-Jacques Lecercle dans son article⁴³ ; et encore, comme Jean-Michel Adam écrit dans les mêmes années '90 : « L'enterrement de la stylistique »⁴⁴. Au-delà des expressions

⁴⁰ G. Molinié, *Éléments de stylistique française*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997, p. 3.

⁴¹ P. E. Fobah, « La stylistique française. De Charles Bally à Georges Molinié », in C. Narjoux (sous la dir. de), *Au-delà des frontières : Perspectives de la stylistique contemporaine*, op. cit., p. 81.

⁴² A. Compagnon, « Chassez le style par la porte, il rentrera par la fenêtre », *Langue française*, n. 105, 1997, p. 5.

⁴³ J.-J. Lecercle, « The Current State of Stylistics », *The European English Messenger*, 2, p. 18.

⁴⁴ J.-M. Adam, « Style et fait de style : un exemple rimbaldien », in G. Molinié, P. Cahné (sous la dir. de), *Qu'est-ce que le style ?*, PUF, Paris, 1994, p. 15.

nécrologiques, les années 2000 ont vu finalement grandir, en France, l'intérêt vis-à-vis de la stylistique, en tant qu'instrument scientifique d'analyse des textes littéraires.

Cependant, il est possible de remarquer qu'aujourd'hui la stylistique reste trop souvent reléguée aux épreuves de concours nationaux de recrutement enseignants⁴⁵ ; rarement elle est utilisée comme discipline et appliquée aux études académiques littéraires. Dernièrement, des pas timides ont été accomplis pour ce qui est de la stylistique dans le domaine des sciences cognitives, mais la France reste quand même un peu en retard par rapport aux pays Anglo-saxons. Il suffit de regarder, par exemple, les publications scientifiques en matière de stylistique cognitive et poétique cognitive dans l'Hexagone et les nombreuses études – bien plus prolifiques – publiées dans le domaine anglais, pour se rendre compte de cette disproportion⁴⁶.

En effet, une approche complètement différente est celle qui caractérise le panorama du Royaume-Uni et de l'Amérique du Nord, qui s'est dirigé avec enthousiasme, à partir des années '70, vers l'investigation cognitive de la stylistique et de la linguistique appliquées à la littérature.

En ce qui concerne la stylistique, nous avons remarqué qu'elle s'adresse aujourd'hui aux sciences cognitives et qu'elle utilise bien les principes formulés par la linguistique cognitive. Nous rappelons à ce propos les études capitales de Peter Stockwell⁴⁷, Elena Semino et Jonathan Culpeper⁴⁸, Joanna Gavins et Gerard Steen⁴⁹, ainsi que d'innombrables articles qui

⁴⁵ M.-A. Paveau, « L'analyse linguistique du texte littéraire. Une fausse évidence », *Le français aujourd'hui*, vol. 175, 2011, p. 83-94.

⁴⁶ Pour un approfondissement sur la stylistique anglaise en France, nous renvoyons à M.-P. Mounié, N. Vincent-Arnaud, « De la mutabilité avant toute chose : les carrefours de la stylistique anglaise en France », in C. Narjoux (sous la dir. de), *Au-delà des frontières : Perspectives de la stylistique contemporaine*, op. cit., p. 39-49.

⁴⁷ P. Stockwell, « Language and Literature : Stylistics », *The Handbook of English Linguistics*, Blackwell, 2006, p. 742-758 ; P. Stockwell, S. Whitley (eds), *The Cambridge Handbook of Stylistics*, Cambridge University Press, 2014. Parmi ses travaux qui traitent de la poétique cognitive, nous rappelons : *Cognitive Poetics. An Introduction*, Routledge, London, 2002 ; *Sociolinguistics. A Resource Book for Students*, Routledge, 2007 ; *Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading*, Edinburgh University Press, 2012.

⁴⁸ E. Semino, J. Culpeper (eds), *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*, John Benjamin, Amsterdam, 2002.

⁴⁹ J. Gavins, G. Steen (eds), *Cognitive Poetics in Practice*, Routledge, London, 2003.

portent la signature des auteurs cités plus haut, mais aussi de Margaret Freeman et Ivor Armstrong Richards. La prolifération de publications concernant l'aspect cognitif de l'analyse textuelle – qu'il s'agisse de poétique, stylistique ou linguistique – dans l'aire anglo-saxonne est donc étonnante. C'est comme si les chercheurs Américains et Anglais s'étaient libérés du scepticisme en matière de sciences cognitives qui, au contraire, domine encore en France.

Si, pendant les années '80, Roger Fowler⁵⁰ identifie dans le « Literary Criticism » américain, dans la linguistique et dans le structuralisme français l'arrière-plan de la stylistique, aujourd'hui son idée est dépassée. En effet, l'essor de la stylistique moderne est dû à la volonté de « considérer le texte non plus comme une structure, mais comme le produit d'un acte phénoménologique de perception »⁵¹ du lecteur ; de plus, si auparavant la critique littéraire se concentrait sur l'étude des structures formelles du texte pour décrire l'intention de l'écrivain, aujourd'hui la stylistique cognitive se concentre sur l'analyse de ces mêmes microstructures textuelles, mais pour expliquer (ou tenter d'expliquer) le mécanisme cognitif de l'écrivain, indépendamment de sa volonté de créer tel ou autre effet esthétique.

C'est justement l'intérêt pour l'esprit humain qui a envahi les domaines les plus disparates des sciences humaines : de la littérature à la linguistique, de la psychologie à la philosophie, de la sémantique à la pragmatique, de la didactique à l'art.

De nos jours, la linguistique et la stylistique trouvent justement un approfondissement et une confrontation scientifique dans les sciences cognitives. En particulier, ce sont la poétique cognitive et la linguistique cognitive qui s'occupent de construire le fil rouge qui lie le texte à son auteur et le texte au lecteur.

⁵⁰ R. Fowler, *Literature as Social Discourse*, Batsford, London, 1981.

⁵¹ M. Vallespir, « Pour une stylistique de l'altération cognitive », in C. Narjoux (sous la dir. de), *Au-delà des frontières : Perspectives de la stylistique contemporaine*, op. cit., p. 265.

1.3 La révolution cognitive dans l'interprétation du texte littéraire

Le XX^{ème} siècle a connu une révolution culturelle qui a bouleversé tous les domaines des sciences humaines : les sciences cognitives⁵². On utilise le pluriel⁵³ puisqu'il s'agit, en effet, d'un ensemble de disciplines qui ont comme objet commun l'étude de la cognition – c'est-à-dire du fonctionnement mental – humaine et artificielle⁵⁴. En font partie non seulement la psychologie cognitive, la linguistique cognitive, la poétique cognitive, mais aussi l'intelligence artificielle et la philosophie de l'esprit, juste pour en donner quelques exemples.

Toutes ces sphères de recherche cherchent un dialogue osmotique non seulement entre elles, mais aussi avec d'autres disciplines comme, par exemple, la littérature, la médecine, les sciences sociales et l'anthropologie. L'objectif est, en effet, de construire un cadre le plus possible complet des mécanismes qui règlent le fonctionnement du cerveau humain en rapport au

⁵² Les sciences cognitives naissent officiellement en 1978, à La Jolla (Californie), pendant un colloque organisé par la *Cognitive Science Society*. En réalité, il faut préciser que les sciences cognitives reçoivent une forte impulsion déjà en 1957. Le 11 septembre de la même année a eu lieu la deuxième journée du *Symposium of Information Theory* du Massachusetts Institute of Technology (MIT) de Boston. Parmi les participants, le linguiste Noam Chomsky et le psychologue américain George A. Miller. Ce dernier déclare après le colloque : « I went away from the Symposium with a strong conviction, more intuitive than rational, that human experimental psychology, theoretical linguistics and computer simulation of cognitive processes were all pieces of a larger whole, and that the future would see progressive elaboration and coordination of their shared concerns », H. Gardner, *The Mind's New Science*, Basic Books, New York, 1985, p. 29. « Je suis parti du Symposium avec la forte conviction, plus intuitive que rationnelle, que la psychologie expérimentale humaine, la linguistique théorique et la simulation informatique des processus cognitifs étaient tous les pièces d'un ensemble plus large, et que le futur aurait vu l'élaboration progressive et la coordination de leurs éléments partagés ». En France, la date conventionnelle est 1985. Sur cet aspect, voir : B. Chamak, « Étude de la construction d'un nouveau domaine : les sciences cognitives », Thèse de doctorat d'histoire des sciences, Paris VII, 1997 ; B. Chamak, « The Emergence of Cognitive Science in France: a Comparison with the USA », *Social Studies of Science*, 29 octobre 1999 ; W. Hirigoyen (ed.), *CogniSciences. Journal des sciences de la cognition*, n. 3, juin 2011 ; B. Chamak, « Les sciences cognitives en France », *La revue pour l'histoire du CNRS*, 2004, mis en ligne le 23 février 2006 : <http://histoire-cnrs.revues.org/583> (consulté le 23/12/2014).

⁵³ M. Maraffa, A. Paternoster, *Scienze cognitive: un'introduzione filosofica*, Carocci, Roma, 2011, p. 13. « On pouvait parler au singulier pendant les premières vingt années après la naissance de ces études, environ donc aux années quatre-vingts ; après, on a assisté petit à petit à une tendance centrifuge qui rend plus problématique, bien que non impérativement interdit, de parler de science cognitive au singulier ».

⁵⁴ De fait, une branche des sciences cognitives est justement l'intelligence artificielle, notamment celle des ordinateurs et des machines robotiques.

monde dont il fait l'expérience. C'est pour cette raison que les sciences cognitives collaborent avec d'autres sciences. Comme Maraffa et Paternoster le soulignent dans leur étude :

Nate dalla convinzione che fosse impossibile studiare la mente da un'unica prospettiva, le scienze cognitive sono costitutivamente un'impresa multidisciplinare.⁵⁵

Il est important de préciser que les limites qui séparent les sciences cognitives des autres disciplines ne sont pas du tout nettes. La linguistique, la psychologie ou la philosophie sont, par exemple, considérées *a priori* des sciences cognitives. Pourtant, elles le sont réellement seulement quand elles s'intéressent au fonctionnement du cerveau et quand elles travaillent en relation avec d'autres disciplines.

Le dialogue qui caractérise ces différents domaines de recherche a amené Mary Crane et Alan Richardson à parler de « new interdisciplinarity »⁵⁶ pour définir, en particulier, le rapport entre sciences cognitives et littérature.

De nos jours, on parle de « cognitive literary criticism » pour indiquer l'alliance entre les sciences cognitives et le domaine littéraire. Comme Alan Richardson et Francis F. Steen le précisent :

Scattered attempts to forge links between literary studies and cognitive science, often in isolation from one to another, are now being supplemented by more concerted and systematic efforts within an emergent field, broadly defined as cognitive criticism.⁵⁷

⁵⁵ Ivi, p. 11. « Nées de la conviction qu'il était impossible d'étudier l'esprit à partir d'une seule perspective, les sciences cognitives sont constitutivement une entreprise multidisciplinaire. » À partir de ce moment, sauf là où cela ne sera pas spécifié, c'est nous qui traduisons en français.

⁵⁶ M. Crane, A. Richardson, « Literary Studies and Cognitive Science: Toward a New Interdisciplinarity », *Mosaic*, vol. 32, n. 2, 1999, p. 123-140.

⁵⁷ A. Richardson, F. F. Steen, « Literature and the Cognitive Revolution : An Introduction », *Poetics Today*, vol. 23, n. 1, p. 2. « Des tentatives disséminées de forger des liens entre les études littéraires et les sciences cognitives, souvent vues séparément, sont maintenant en train d'être substitués par des efforts plus concertés et systématiques dans un champ émergent, amplement défini comme criticisme cognitif ».

Les deux disciplines ont donc des objectifs en commun et elles étudient les mêmes phénomènes qui caractérisent l'esprit humain.

Literary studies and the cognitive sciences, pursuing common interests in language, mental acts, and linguistic artefacts, have developed markedly different approaches to similar phenomena of reading, imaginative involvement, and textual patterning.⁵⁸

Les sciences cognitives s'occupent, entre autre, d'étudier les processus impliqués dans la création littéraire⁵⁹, ainsi que de sa réception. Bien que ce rapport soit encore à l'aube, les sciences cognitives sont en train d'offrir aux critiques littéraires des outils susceptibles d'étudier la littérature d'un point de vue nouveau et fascinant :

Le développement des sciences cognitives offre aujourd'hui aux études littéraires, traditionnellement rétives aux sciences, l'occasion précieuse de repenser leurs relations avec la démarche et les méthodes scientifiques. Le cognitivisme pourrait, en théorie, leur venir en aide à deux niveaux : appréhension de l'acte d'écriture d'abord, de l'opération de lecture ensuite – chacun de ces processus mobilisant des compétences spécifiques et requérant une chaîne d'opérations mentales que la psychologie cognitive, notamment, devrait pouvoir s'attacher à décrire.⁶⁰

⁵⁸ Ivi, p. 1. « Les études littéraires et les sciences cognitives, poursuivant les mêmes intérêts dans le langage, dans les actes mentaux, et dans les objets linguistiques, ont sensiblement développé de différentes approches à des phénomènes similaires de lecture, participation imaginative et modèles textuels ».

⁵⁹ Cf.: M. Borillo, J.-M. Goulette (sous la dir. de), *Cognition et création. Exploration cognitive aux processus de conception*, Éd. Margada, Liège, 2002.

⁶⁰ S. Prudhomme, « Littérature et sciences cognitives », *Labyrinthe*, vol. 20, 2005, p. 93. À propos du lien entre littérature et sciences cognitives, voir l'intéressante étude sur Shakespeare : M. T. Crane, *Shakespeare's Brain. Reading with Cognitive Theory*, Princeton University Press, 2000.

La collaboration entre les sciences cognitives et la littérature a abouti aujourd'hui à des résultats étonnants qui ont dévoilé certains mécanismes cérébraux, comme par exemple la créativité⁶¹, l'organisation mentale des événements⁶² et la naissance des émotions⁶³.

Comme nous l'avons déjà annoncé, nous focaliserons notre attention sur les processus émotifs de l'écriture littéraire, à la lumière de nouvelles découvertes concernant les sciences cognitives.

Cependant, les termes « émotion » et « cognition » ne pourraient-ils pas sembler un oxymore ou un contresens ? Comment parler des émotions à partir de la rationalité humaine ? Voici un élément de grande importance, dans le domaine des sciences cognitives, c'est-à-dire la remise en question du dualisme cartésien. Celui-ci a, en effet, dominé dans la philosophie moderne et dans les sciences, jusqu'au siècle dernier.

En effet, René Descartes faisait déjà la distinction, pendant le XVII^{ème} siècle, entre *res cogitans* et *res extensa*, c'est-à-dire entre la substance psychique (l'esprit, le cerveau) et réalité physique (le corps). Le philosophe français discernait, donc, la rationalité de l'émotivité, qu'il concevait comme deux entités nettement séparées. Cette pensée prévaut durant tous les siècles suivants.

Il a fallu attendre le XX^{ème} siècle pour que cette conviction soit remise en question. C'est seulement avec Antonio Damasio qu'en effet nous assistons à un tournant décisif. Dans son *L'erreur de Descartes*⁶⁴, le neuroscientifique portugais explique avec lucidité et à l'aide d'exemples sur des patients qui ont subi un traumatisme crânien, comment les émotions sont, en réalité, les entités les plus rationnelles que l'homme puisse expérimenter.

⁶¹ Cf.: M. Turner, G. Fauconnier, « A Mechanism of Creativity », *Poetics Today*, vol. 20, n. 3, automne 1999, p. 397-418 ; G. Pulvirenti, R. Gambino, « Imagination as Poetics of Cognition », *Enthymena*, n. 8, 2013.

⁶² Cf.: M. Salgaro, « Stories without Words: Narratives of the Brain », *Cognitive Philology*, n. 2, 2009 ; D. S. Miall, « Episode Structures in Literary Narratives », *Journal of Literary Semantics*, n. 33, 2004, p. 111-129.

⁶³ Cf.: D. S. Miall, D. Kuiken, « A Feeling for Fiction : Becoming What We Behold », *Poetics*, vol. 30, 2002, p. 221-241.

⁶⁴ Op. cit.

Ho suggerito che i sentimenti influenzano in forte misura la ragione, che i sistemi cerebrali richiesti dai sentimenti sono fusi in quelli necessari per la ragione. I fatti confortano le mie ipotesi: i miei studi compiuti su pazienti affetti da lesioni alle regioni prefrontali del cervello hanno dimostrato come alcuni danni cerebrali possano mutare radicalmente la vita emotiva del soggetto.⁶⁵

Et donc :

La mia teoria biologica della mente, rovesciando Cartesio, sostiene la tesi fondamentale che corpo e cervello formino un organismo indissolubile.⁶⁶

Ainsi Damasio montre-t-il l'importance des émotions dans les processus cognitifs de la vie de l'homme et il explique sa thèse comme Freud l'avait fait, c'est-à-dire en racontant les cas de patients qui ont subi des traumatismes. En particulier, Damasio analyse les lésions de certaines parties du cerveau, responsables de l'élaboration des émotions, et leurs effets. Célèbre et désormais historique le cas de Phineas Gage⁶⁷, un ouvrier blessé par une barre de fer qui entre par sa joue, traverse son cortex préfrontal et, en pénétrant son crâne, sort de sa tête. Bien qu'il ait survécu à ce violent accident sans endommagements apparents, quelques semaines après, Gage

⁶⁵ Ce sont les mots de A. Damasio, in E. Carli, *Cervelli che parlano: dibattito su mente, coscienza e intelligenza artificiale*, Mondadori, Milano, 2003, p. 28-29. « J'ai suggéré que les sentiments influencent beaucoup la raison, que les systèmes cérébraux impliqués dans les sentiments sont fusionnés dans ceux qui sont nécessaires pour la raison. Les faits soutiennent mes hypothèses : mes études sur des patients atteints de graves lésions aux régions préfrontales du cerveau ont démontré comment certains endommagements cérébraux puissent changer radicalement la vie émotionnelle d'un sujet. »

⁶⁶ Ivi, p. 37. « Ma théorie biologique de l'esprit, en contredisant Descartes, soutient la thèse fondamentale que corps et cerveau forment un organisme indissoluble. »

⁶⁷ Cet événement a lieu le 13 septembre 1848 dans la comté du Vermont, aux USA. Pendant qu'il préparait un engin explosif qui servait pour déplacer une roche, Gage est atteint et blessé par une barre de fer de 110 cm de longueur et de 6 kg de poids. L'accident ne cause pas sa mort et quelques heures après il est déjà capable de raconter l'épisode aux médecins avec lucidité. Pourtant, d'une personne équilibrée, gentille et éduquée qu'il était, il devient belliqueux, dangereux et totalement irrationnel.

devint irrationnel, agressif, vulgaire dans son langage et totalement incapable de prendre des décisions.

Gage fut, en effet, blessé aux parties du cerveau responsables à la fois des émotions et du raisonnement. Damasio précise dans son étude :

Il caso di Gage porta alla luce, per la prima volta, come nel cervello vi siano sistemi deputati al linguaggio, alla percezione e alla funzione motoria, ma anche al ragionamento e alla dimensione personale e sociale del ragionamento. Non vi è un singolo centro per la visione e il linguaggio, per la ragione o per il comportamento sociale, ma vi sono sistemi formati da diverse unità cerebrali interconnesse. Questo significa che la mente è il risultato dell'attività di ciascuno dei componenti separati, e dell'attività concertata dei sistemi multipli da essi costituiti.⁶⁸

Avec Damasio, nous sommes alors en présence d'une véritable révolution dans le domaine de l'étude des émotions, vues maintenant non pas comme quelque chose d'éthérée ou, pire, d'opposée à la raison, mais analysables dans leur aspect biologique et anatomique aussi.

Grâce à Damasio, donc, les murs qui séparaient la rationalité des émotions ont été abattus. Et surtout, on a compris que l'émotivité et tous les mécanismes qui en dérivent peuvent être finalement étudiés d'une manière scientifique.

1.4 La théorie de la réception

⁶⁸ Ivi, p. 33. Le cas de Gage met en lumière, pour la première fois, comment dans le cerveau il y a des systèmes députés au langage, à la perception et à la fonction motrice, mais en même temps aussi au raisonnement et à la dimension, personnelle et sociale, du raisonnement. Il n'y a pas un centre unique pour la vision et pour le langage, pour la raison ou pour le comportement social, mais il y a des systèmes composés par différentes unités cérébrales interconnectées. Cela signifie que l'esprit est le résultat de l'activité de chacun des composantes séparées, et de l'activité concertée des systèmes multiples qui le constituent.

Dans notre parcours d'exploration des émotions qui affleurent de l'écriture, le rôle du lecteur se trouve assurément à la première place. Cela ne signifie pas que la figure de l'auteur, et donc la production de son texte, soit négligée. Au contraire, notre travail a pour objectif principal celui de mettre en étroite relation les trois éléments constitutifs de l'expérience littéraire : auteur-texte-lecteur. Mais, si la question de ce qui se passe dans l'esprit de l'écrivain au moment où il écrit est une affaire encore épineuse⁶⁹, celle de l'acte de lecture a été au contraire objet d'études approfondies au cours du siècle dernier.

De nos jours, suite au tournant cognitif que la littérature a connu, nous assistons à une mise en relief de la subjectivité et, par conséquent, à une accentuation du rôle du lecteur. Ce dernier est, en effet, considéré comme la *condicio sine qua non* pour l'existence de l'œuvre littéraire, qui se réalise seulement dans sa conscience. Le courant philosophique qui a influencé le plus la critique littéraire « reader-oriented » est la philosophie d'Edmond Husserl (1959-1938) et la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Selon le premier, la conscience a toujours comme objectif la connaissance d'un objet, dont elle fournira la représentation. La conscience, c'est-à-dire notre manière de percevoir la réalité, est intentionnelle : elle vise toujours à quelque chose⁷⁰. Donc, chaque objet existe pour que la conscience en fasse expérience.

De la même manière que Husserl, Merleau-Ponty affirme la primauté de la perception. En effet, dans son *Phénoménologie de la perception* (1944), il explique que celle-ci n'est pas une combinaison casuelle d'atomes qui bougent dans tous les sens – comme, par exemple, le philosophe anglais John Locke avait fait croire au XVII^e siècle – mais une entité

⁶⁹ À part les approches psychologiques et stylistiques, il est en effet presque impossible de décrire scientifiquement les mécanismes cognitifs d'un écrivain lorsqu'il écrit son texte. Cela est bien évidemment causé par des difficultés pratiques : la production d'un texte est le résultat d'une myriade de processus cognitifs et neuronaux qui s'activent aussi bien lorsque l'écrivain conçoit son œuvre qu'au moment de sa rédaction. Au contraire, l'acte de lecture se passe en un seul moment et il est donc possible de l'étudier d'un point de vue cognitif et aussi neuronal, comme nous le verrons dans les chapitres suivants.

⁷⁰ Pour un aperçu contemporain de la pensée du philosophe autrichien, nous renvoyons à R. Barbaras, *Introduction à la philosophie de Husserl*, Éditions de la Transparence, Chatou, 2004.

constitutive de l'homme, qui lui permet de connaître et de percevoir les objets.

À cet égard, célèbre est sa distinction dichotomique entre l'acte de pensée et les objets intentionnels de cette pensée, respectivement appelés « noèse » et « noème ». Les deux philosophes ont donc tracé le chemin pour une redéfinition de notre manière de percevoir les objets, en mettant à la première place la subjectivité. Ce n'est pas un hasard si les plus importants cognitivistes⁷¹ de nos jours font référence à Husserl et Merleau-Ponty pour expliquer le rôle du lecteur dans l'expérience littéraire : un texte existe seulement s'il y a un lecteur qui le lit. Le scientifique Italien Giacomo Rizzolatti, qui a découvert les neurones miroirs, cite lui aussi les deux philosophes dans la plupart de ses études⁷².

Un autre penseur, Roman Ingarden (1893-1970), sur le sillon de Husserl mais en s'en éloignant plus tard, peut sans aucun doute être considéré comme l'un des précurseurs de la théorie moderne de la réception. Dans son *Das literarische Kunstwerk* (1960)⁷³, il soutient la thèse selon laquelle les différents niveaux d'une œuvre littéraire – linguistique, sémantique, des perspectives schématisées et des faits représentés – ne possèdent pas une existence indépendante et autonome, mais ils existent dans une conscience subjective, celle du lecteur. Pour Ingarden, la différence entre un objet concret et une œuvre littéraire réside dans le fait que le premier peut exister au-delà de la conscience, tandis que la deuxième, pour être concrétisée, doit être *perçue* dans l'esprit du lecteur.

Cependant, c'est seulement avec l'École de Constance que nous avons une véritable reformulation de la théorie de la réception. Deux de ses principaux partisans, Hans Robert Jauss (1921-1997) et Wolfgang Iser (1926-2007), se font porte-paroles des théories qui font du lecteur la raison d'être

⁷¹ M. H. Freeman, « Crossing the boundaries of time: Merleau-Ponty's phenomenology and cognitive linguistic theories », in A. Soares da Silva, A. Torres, M. Gonçalves (eds), *Linguagem, Cultura e Cognição: Estudos de Linguística Cognitiva*, vol. 2, Almedina, Coimbra, 2004, p. 643-655.

⁷² Nous tenons à préciser que de nombreux critiques ont déjà remarqué cette analogie. Parmi les derniers : M. Salgaro, « L'opera letteraria si realizza nella coscienza del lettore », in M. Salgaro (a cura di), *Verso una neuroestetica della letteratura*, op. cit..

⁷³ Traduite en français vingt ans après : *L'œuvre d'art littéraire*, trad. par Ph. Secretan (et al.), *L'âge d'homme*, Lausanne, 1983.

du texte littéraire. D'un côté, Jauss invite à réfléchir non plus sur l'Histoire qui sert de fond à un texte, mais plutôt à son histoire littéraire⁷⁴. C'est à lui que l'on doit, en effet, le développement de la notion d'« horizon d'attente » – qui dérive, en réalité de la pensée de Husserl). Jauss voit l'horizon d'attente comme l'ensemble des éléments auxquels le lecteur se réfère pour mettre en relation le texte : connaissances précédentes qu'il possède sur le genre auquel l'œuvre appartient, les formes et les thèmes qui se refont à des œuvres précédentes, et même l'histoire personnelle du lecteur mise en relation avec ce qu'il lit. Donc, dans la compréhension d'un texte, les variables dues à la rupture ou à la continuité par rapport à une œuvre précédente jouent un rôle décisif. Le lecteur est, en effet, inconsciemment obligé de mettre ce qu'il lit en relation à ce qu'il a lu, pour créer à la fin une « fusion d'horizon », notamment l'interprétation finale du texte.

Cependant, c'est à Iser que les nouvelles sciences cognitives s'adressent le plus souvent. Iser se concentre sur l'effet qu'une œuvre d'art peut avoir sur son récepteur plutôt que sur ses véritables significations. De plus, c'est justement dans l'acte de lecture que le lien entre texte et lecteur se réalise :

C'est au cours de la lecture que se produit l'interaction, fondamentale pour toute œuvre, entre sa structure et son destinataire.⁷⁵

En outre, contrairement à Jauss, Iser est convaincu que le rôle du lecteur n'est pas de dévoiler le sens du texte, mais de le construire au fur et à mesure de sa lecture. Comme Massimo Salgaro l'affirme :

Per Iser i significati dei testi letterari vengono generati solo nell'atto di lettura. [...] La dimensione descritta dal testo

⁷⁴ H. J. Jauss, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1978.

⁷⁵ W. Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. de E. Sznycer, éd. Mardaga, Bruxelles, 1976, p. 48.

letterario non esiste, quindi non può ancorarsi nella realtà ma deve cercare di concretizzarsi nell'immaginario del lettore.⁷⁶

Alors, Iser distingue un « pôle artistique » et « pôle esthétique », c'est-à-dire le texte qui est créé par un auteur et sa concrétisation dans l'esprit du lecteur.

On peut dire que l'œuvre littéraire a deux pôles : le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur.⁷⁷

Il est évident, donc, qu'Iser prend en considération en quelque sorte, aussi, la dimension de la production littéraire-artistique et non seulement la forme que le lecteur lui donne. Ce qui est intéressant, c'est en outre l'importance qu'il attribue à la rencontre entre texte et lecteur dans un lieu virtuel, qui est justement la conscience du lecteur : « L'œuvre est ainsi la constitution du texte dans la conscience du lecteur »⁷⁸, affirme-t-il. C'est pour cette même raison qu'Iser ne s'intéresse pas au lecteur réel (la personne physique qui lit), mais plutôt au lecteur implicite (potentiel) qui pourrait donner un sens et une forme au texte⁷⁹.

Derrière ces théories, il y a un élément sous-entendu qui concerne la compréhension du texte. Il est clair que le lecteur, dans son rôle actif de lecture et compréhension du texte, donne à ce dernier une deuxième vie. Néanmoins, la théorie (ou esthétique) de la réception, à notre avis, en prenant en compte la tâche du lecteur ne fait que renforcer, à notre avis, le

⁷⁶ M. Salgaro, « L'opera letteraria si realizza nella coscienza del lettore », in M. Salgaro (a cura di), *Verso una neuroestetica della letteratura*, op. cit., p. 146-147. « Pour Iser, les significations des textes littéraires sont générées seulement dans l'acte de lecture. [...] La dimension décrite dans le texte n'existe pas, donc elle ne peut pas s'ancrer dans la réalité, mais elle doit essayer de se concrétiser dans l'imaginaire du lecteur. »

⁷⁷ W. Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p. 48.

⁷⁸ Ivi, p. 49.

⁷⁹ Voir à ce propos aussi : U. Eco, *Lector in fabula : la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979. Traduit dans une dizaine de langues étrangères, l'essai du philosophe italien constitue aujourd'hui un classique et un point de repère pour la théorie de la réception.

rôle de l'auteur. Qu'est-ce qu'un lecteur sinon une caisse de résonance des émotions et des pensées de l'écrivain ? Un texte existe pour créer un dialogue entre auteur et lecteur, non pas pour soi-même, ni pour n'être qu'interprété.

Il s'agit, alors, de repérer le fil rouge qui lie ces trois éléments. Nous essaierons de le faire à travers l'étude du style, de la langue et des éléments esthétiques des textes, grâce un parcours parmi les sciences cognitives et les neurosciences. En outre, comme nous l'approfondirons dans le troisième chapitre de cette partie, la théorie de la réception constitue l'arrière-plan de nouvelles découvertes en neurosciences, comme par exemple celle des neurones miroirs, responsables de l'empathie, de l'identification, ainsi que du processus de fruition des arts.

CHAPITRE II

Poétique et linguistique de la cognition

Tout a recours au cerveau [...]
Le cerveau humain est le lieu où
le monde se pique et se pince
pour s'assurer qu'il existe.
L'homme pense, donc Je suis – dit l'Univers.

Paul Valéry, *Tel Quel*

2.1 La poétique cognitive

Aujourd'hui, les études littéraires sont intéressées par une nouvelle tendance, qui prend le nom de poétique cognitive. Nous pouvons en déduire qu'il s'agit d'une approche qui prend en compte l'aspect cognitif, et donc perceptif, d'un texte littéraire. La poétique cognitive, en effet, prend en considération le mécanisme qui se déclenche lorsque le lecteur se trouve en contact avec les éléments diégétiques du texte littéraire. Ce que cette

approche étudie c'est l'ensemble des processus cognitifs qui ont lieu dans l'esprit du lecteur et qui témoignent de notre manière de concevoir la réalité.

Selon la définition de son pionnier, Reuven Tsur, professeur de littérature hébraïque en Israël, « Cognitive Poetics is an interdisciplinary approach to the study of literature employing the tools offered by cognitive science »⁸⁰. C'est justement Tsur le premier à utiliser l'étiquette de « poétique cognitive » et le premier à en donner une formulation. En 1983, il publie le volume *What is Cognitive Poetics ?*⁸¹ où il s'interroge sur la nature de la poétique cognitive. Tout en avouant qu'il y a grand nombre de critiques littéraires qui ont toujours été des cognitivistes sans le savoir, il s'occupe, dans son travail, de définir aussi les limites de cette approche, à la lumière des dernières découvertes des sciences cognitives.

Dix ans plus tard, Tsur publie un autre volume, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*⁸², dans lequel il donne un aperçu plus approfondi et détaillé de cette pratique littéraire. Bien qu'il s'agisse d'un texte volumineux et traitant plusieurs aspects de l'analyse du texte littéraire – sous-stratum textuel, rythme, états de conscience altérée, sémantique, métaphore⁸³, etc. – il faut préciser qu'il reste un travail encore essentiellement théorique.

À partir des années '70, la poétique cognitive commence à connaître une certaine ferveur grâce aux premiers travaux en linguistique cognitive. Les principaux interlocuteurs de la poétique cognitive sont, en effet, la linguistique et la stylistique cognitive, puisque d'un côté :

⁸⁰ R. Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, North Holland, Amsterdam, 1992, p. 1. « La poétique cognitive est une approche interdisciplinaire à l'étude de la littérature et qui utilise les outils offerts par la science cognitive. »

⁸¹ The Katz Research Institute for Hebrew Literature, Tel Aviv.

⁸² Elsevier, Amsterdam, 1992. L'édition que nous avons utilisée est la suivante: North Holland, Amsterdam, 1992. Il faut préciser qu'une deuxième édition, plus ample et approfondie, a été publiée en 2008 chez Sussex Academic Press, Brighton and Portland ; voir à ce propos : M. Freeman, « What is Cognitive Poetics ? Review of Tsur's *Toward a Theory of Cognitive Poetics* », 2nd edition, *Pragmatics&Cognition*, vol. 17, n. 2, 2009, p. 450-457.

⁸³ Une analyse plus approfondie de ces aspects est accomplie par R. Gibbs, professeur de psychologie à l'Université de Californie, Santa Cruz. Ses intérêts se focalisent surtout sur la linguistique et sur la psychologie : *The Poetics of Mind: Figurative thought, language, and understanding*, Cambridge University Press, New York, 1994 ; *Embodiment and cognitive science*, Cambridge University Press, New York, 2006 ; (ed.), *Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, New York, 2008.

Cognitive Linguistics, as a special branch of cognitive science, stands out as a paradigm mainly because it pays due attention to the rich phenomenology of thought and language, and is therefore compatible with the traditional project of poetics.⁸⁴

Et de l'autre :

Cognitive stylistics combines the kind of explicit, rigorous and detailed linguistic analysis of literary texts that is typical of the stylistics tradition with a systematic and theoretically informed consideration of the cognitive structures and processes that underlie the production and reception of language.⁸⁵

Il faut, en effet, préciser que la poétique cognitive se fonde sur les principes déjà élaborés par la linguistique cognitive, mais elle les applique aux textes littéraires. Pour cette raison, la poétique cognitive consacre une attention particulière à la stylistique du texte, toujours selon une perspective cognitive. Nous pouvons affirmer avec Margaret Freeman que:

In linking the processes of language in literary text construction and interpretation to the processes of language in the workings of the human mind, cognitive poetics provides a bridge between the two fields.⁸⁶

⁸⁴ G. Brône, J. Vandaele, *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps*, op. cit. p. 6. « La linguistique cognitive, en tant que branche spéciale des sciences cognitives, ressort comme un paradigme puisque cela donne l'attention que la riche phénoménologie de la pensée et du langage mérite, et cela est donc compatible avec le projet traditionnel de la poétique. »

⁸⁵ E. Semino, J. Culpeper, *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*, Benjamins (John) North America Inc., 2002, p. IX. « La stylistique cognitive combine le type d'analyse linguistique claire, rigoureuse et détaillée des textes littéraires, qui est typique de la tradition stylistique, avec une considération systématique et théoriquement informée des structures et des processus cognitifs qui soulignent la production et la réception du langage. »

⁸⁶ M. Freeman, « The Fall of the wall between literary studies and linguistics », in G. Kristiansen, M. Achard, R. Dirven, F. Ruiz de Mendoza (eds), *Applications of Cognitive Linguistics: Foundations and Fields of Application*, Mouton de Gruyter, Berlin, 2007, p. 405. « En liant les processus du langage dans la construction du texte littéraire et l'interprétation du processus du langage dans les fonctionnements de l'esprit humain, la poétique cognitive offre un pont entre les deux. »

La poétique cognitive se présente alors comme un « pont » entre la linguistique et la stylistique. Ce qui plus est, elle n'hésite pas à se servir de la psychologie et même de la philosophie comme instrument d'interprétation de l'écriture littéraire. Comme Joanna Gavins et Gerard Steen le soulignent dans leur copieux travail :

[Cognitive poetics] suggests that readings may be explained with reference to general human principles of linguistic and cognitive processing, which ties the study of literature in with linguistics, psychology, and cognitive science in general.⁸⁷

Les limites de la poétique cognitive se confondent donc souvent, à cause de la variété d'approches adoptées par ses adeptes. Le fait que les volumes qui traitent de la poétique cognitive soient, en réalité, un ensemble varié d'essais, qui portent la signature de différents chercheurs provenant de différentes aires de recherche, est significatif.

Il faut attendre cependant les années 2000 pour voir une formulation systématique – bien qu'elle ne soit pas encore nettement définie – et appliquée aux textes de la poétique cognitive. Des volumes comme ceux de Stockwell ou de Brône et Vandaele, ou encore Gavins et Steen, par exemple, témoignent d'une prise de conscience et d'une intériorisation non seulement des principes qui fondent la poétique cognitive, mais surtout de son *substratum*, constitué par la linguistique.

Dans l'étude de Peter Stockwell, aujourd'hui point de repère pour tous ceux qui veulent s'approcher à la poétique cognitive, si d'un côté nous trouvons une définition plutôt générique de la poétique cognitive (« Cognitive Poetics is all about reading literature »⁸⁸), de l'autre il y esquisse pour la première fois un tableau précis de classification de ses

⁸⁷ J. Gavins, G. Steen, *Cognitive Poetics in Practice*, op. cit., p. 2. « [La Poétique cognitive] suggère que les lectures [des textes littéraires, *ndt*] pourraient être expliquées avec une référence aux principes généraux humains des processus linguistiques et cognitifs, qui lie l'étude de la littérature à celui de la linguistique, psychologie, et science cognitive en général. »

⁸⁸ P. Stockwell, *Cognitive Poetics. An introduction*, op. cit., p. 1. « La Poétique cognitive est tout qui concerne la lecture de la littérature. »

principes centraux : deixis narrative, figure et fond (depuis la Gestalt Theory), mondes textuels, métaphore conceptuelle, espaces mentaux, mélange.

Cela s'accompagne d'une reformulation de la théorie de la réception, ainsi que – ne serait-ce qu'en petite partie – des neurosciences⁸⁹. C'est le cas, par exemple de Mark Turner, linguiste cognitiviste qui s'est servi de la littérature pour montrer certains mécanismes cognitifs, comme par exemple la métaphore. Ce n'est pas un hasard, en effet, qu'il ait collaboré avec George Lakoff et Mark Johnson, respectivement neuroscientifique et philosophe. Parmi les porte-paroles de la poétique cognitive il ne faut pas oublier de mentionner Keith Oatley, qui a une empreinte nettement psychologique. Puisqu'il est lui-même un romancier, il s'est intéressé notamment aux émotions dans l'histoire littéraire⁹⁰ selon une perspective diachronique.

Nous avons vu que la plupart des représentants de la poétique cognitive prennent en examen uniquement les mécanismes cognitifs du lecteur, ainsi que les modalités de réception du texte. Cela s'explique par le fait qu'il est plus facile, en tant que lecteurs nous-mêmes, de déterminer la *reader response*, pour utiliser l'expression anglaise, plutôt que de savoir ce qui se passe dans l'esprit de l'auteur lorsqu'il conçoit ou écrit son œuvre. Si cet aspect est, en partie, abordé par Oatley, il reste aujourd'hui encore peu exploré. Il a, en effet, introduit le concept de « écrire et lire »⁹¹, en créant ainsi un néologisme. Selon Oatley, lorsque nous écrivons un texte, nous le lisons et relisons en même temps, en nous mettant à la place d'un lecteur hypothétique. Il s'agit donc de deux actions qui deviennent une seule. Même si ce concept a le mérite de conférer à la poétique des nuances psychologiques – qui souvent manquent chez les autres chercheurs –

⁸⁹ Les neurosciences, en effet, seront un domaine de recherches autonomes et basées sur des expérimentations scientifiques.

⁹⁰ K. Oatley, *Best Laid Schemes: the Psychology of Emotions*, Cambridge University Press, 1992 ; Id., D. Keltner, J. M. Jenkins, *Understanding Emotions*, Wiley-Blackwell, 2006 ; J. M. Jenkins, K. Oatley, N. L. Stein, *Human Emotions : a reader*, Wiley-Blackwell, 1998.

⁹¹ Id., « Writing and reading, The Future of Cognitive Poetics », in J. Gavins, G. Steen, *Cognitive Poetics in Practice*, Routledge, London, 2003.

« écrire et lire » ne donne pas encore la juste importance que le processus de création littéraire mériterait⁹².

Comme Margaret Freeman nous a expliqué⁹³, la question de l'interprétation d'un texte à partir de ce que l'auteur veut exprimer est plutôt complexe. En effet, déterminer les émotions qui ont poussé l'auteur à écrire un texte littéraire n'est pas une tâche facile. Il faudrait être des psychologues, voire des psychanalystes, pour cerner scientifiquement les aspects cognitifs et émotifs qui ont amené l'écrivain à écrire son œuvre. Il est beaucoup plus facile, par contre, de déterminer les effets que ce même texte peut avoir sur l'esprit du lecteur.

Pourtant, en tant que chercheurs en linguistique dans le domaine des études littéraires, il est intéressant, outre que stimulant, de pouvoir formuler des hypothèses sur ce qui a poussé un écrivain à écrire d'une certaine façon, à adopter des moyens expressifs essentiellement émotifs dans son texte. À partir de cette perspective, un essai timide a été accompli, il y a cinquante ans, par Richard Ohmann dans son étude sur l'écrivain irlandais Georges Bernard Shaw⁹⁴. Ohmann explique que l'histoire personnelle de l'auteur est entièrement exprimée dans les éléments stylistiques du texte :

The very many decisions that add up to style are decisions about what to say, as well as how to say it. They reflect the writer's organization of experience, his sense of life, so that the most general of his attitudes and ideas find expression just as characteristically in his style as in his matter, though less overtly. Style, in this view, far from being intellectually peripheral ornament, is what I have called "epistemic choice,"

⁹² Il faut souligner qu'une tentative dans cette direction a été faite pendant les années '70 par Roger Fowler, qui d'une manière significative a appelé cette approche « mind-style » mettant l'accent sur le lien entre le style de l'écriture et l'esprit de l'auteur. In: R. Fowler, *Linguistics and the Novel*, Routledge, London, 1977, p. 103.

⁹³ Correspondance personnelle.

⁹⁴ R. M. Ohmann, *Shaw: The Style and the Man*, Wesleyan University Press, Middletown, 1962.

and the study of style can lead to insight into the writer's most confirmed epistemic stances.⁹⁵

En effet, pour Ohmann, les attitudes, les valeurs et les sentiments d'un écrivain déterminent ses choix stylistiques :

Stylistic preferences reflect cognitive preference [...]. Shaw's style offers strong evidence of a cognitive system whose crux is similarity and neat, lawful categories. And indeed his stylistic search for order has some recognizable parallels in the most central of his explicit beliefs. His attitudes toward knowledge and discovery, to name the most central, rest on a profound assumption of order.⁹⁶

Les intuitions d'Ohmann sont sans aucun doute de grande portée. Cependant, s'il décrit la nature de ce mécanisme, il n'explique ni pourquoi, ni comment ces choix stylistiques sont le fruit des processus cognitifs de l'auteur. En effet, ce qui nous intéresse ici ce n'est pas de répondre à la question (ancienne pour les études littéraires) « qu'est-ce que l'auteur veut dire ? », mais plutôt « pourquoi il l'a exprimé de cette manière ? ».

Norman Holland s'est récemment intéressé à cette question. Dans son étude sur l'œuvre de Robert Frost, il a tenté d'établir, à partir de l'analyse de la syntaxe et du style, des liens entre l'expression de l'identité de l'auteur dans son texte et les émotions. Ces dernières, pour Holland, naissent dans la partie la plus profonde de notre cerveau – le système limbique et elles

⁹⁵ Ivi, p. XII-XIII. « Toutes les décisions qui s'ajoutent au style sont des décisions sur quoi dire, tout comme sur comment le dire. Elles reflètent l'organisation de l'expérience de l'écrivain, son sens de la vie, de manière que la plus générale de ses attitudes et de ses idées trouve expression typiquement dans son style, ainsi que son histoire, bien que moins ouvertement. Le style, de ce point de vue, loin d'être un ornement intellectuel secondaire, est ce que j'appelle « choix épistémique », et l'étude du style peut mener à la connaissance de la position la plus parfaite du point de vue épistémologique de l'écrivain. »

⁹⁶ Ivi, p. 22-23. « Les préférences stylistiques reflètent la préférence cognitive [...]. Le style de Shaw offre une évidence forte sur un système cognitif dont le nœud est la similarité et les catégories claires. Et en effet, sa recherche stylistique de l'ordre a quelques parallèles identifiables dans le plus important de ce qu'il pense explicitement. Son attitude vis-à-vis de la connaissance et de la découverte, pour citer le plus important, repose sur une profonde supposition d'ordre. »

touchent nos capacités cognitives aussi⁹⁷. Holland exprime, en effet, la nécessité d'interpréter le langage selon des principes psychologiques et cognitifs aussi :

The idea [...] of the “free play of language,” the idea that codes or other symbolic orders can be isolated from the human being using them—these we need to rethink in the light of what we know about human psychology and the human brain.⁹⁸

Toutefois, en dépit de ses efforts, Holland n'a pas réussi à construire une théorie complète et scientifique capable d'expliquer le lien direct qui lie la pensée de l'écrivain aux figures de style qu'il adopte. Le fait qu'à l'heure actuelle une telle théorie n'existe pas ne doit pas conduire à une attitude pessimiste. Au contraire, voir la ferveur qui anime ce débat est indice d'évolution vers une théorie capable d'expliquer ce qu'il y a derrière le processus de création littéraire.

Pour ce qui est de l'appartenance géographique de la poétique cognitive, il faut souligner qu'aujourd'hui elle compte ses adeptes surtout dans les pays anglo-saxons⁹⁹. Comme Arnaud Schmitt observe à ce propos : « Même si elle ne semble pas rigoureusement s'établir comme un champ unifié, la plupart de ses théoriciens appartiennent au monde universitaire britannique ou nord-américain »¹⁰⁰.

Si d'un côté « la production française des travaux en linguistique [cognitive] est sensiblement inférieure quantitativement à celle des

⁹⁷ « [Emotions] stem from one of the most ancient parts of the brain: the limbic system, and they affect all our ideas, even the most abstract and intellectual ». N. Holland, *The Brain of Robert Frost: A Cognitive Approach to Literature*, Routledge, New York and London, 1988, p. 80. « [Les émotions] proviennent des parties les plus anciennes du cerveau : le système limbique, et elles influencent toutes nos idées, même les plus abstraites et intellectuelles. »

⁹⁸ Ivi, p. 179. « L'idée [...] du « jeu libre du langage », l'idée que les codes ou d'autres ordres symboliques peuvent être isolés de l'être humain qui les utilise – tout cela nous devons le repenser à la lumière de ce que nous savons sur la psychologie et sur le cerveau humain. »

⁹⁹ Pour le domaine français, voir le travail de A. Schmitt, « De la poétique cognitive et de ses (possibles) usages », *Poétique*, vol. 2, n. 170, 2012, p. 143-162.

¹⁰⁰ Ivi, p. 143.

partenaires européens »¹⁰¹, de l'autre nous pouvons mettre en évidence l'effort d'investigation, en France, sur cette branche récente de la linguistique.

Nous signalons, par exemple, la présence de l'AFLiCo (Association Française pour la Linguistique Cognitive)¹⁰² qui, en outre, publie dans sa revue en ligne *CogniTextes* un grand nombre de travaux scientifiques sur ce sujet.

En dépit de ces efforts en France¹⁰³, c'est dans les pays anglo-saxons que la poétique cognitive est née et continue de se développer. En particulier, elle a vu naître deux approches différentes. L'une, née en Europe, a une empreinte littéraire stylistique et linguistique, et ses travaux portent la signature d'Elena Semino, Gerard Steen et Jonathan Culpeper avant tout, et aussi de Paul Werth, Katie Wales et Peter Verdonk. L'autre d'origine nord-américaine, possède une nature plutôt psychologique et linguistique. Il suffit de penser, pour ce dernier, à Margaret Freeman et à son mari Donald Freeman, mais surtout à Raymond Gibbs, George Lakoff, Mark Johnson et Richard Garrig.

Dans la partie qui suit, nous analyserons les principales théories qui concernent la poétique cognitive, dont la plupart font partie de la linguistique cognitive. Il s'agit d'un appareil théorique, constitué par les principes codifiés qui s'inscrivent dans le cadre ample de ce nouveau mouvement de critique littéraire. Nous parlerons, par exemple, de la deixis cognitive, de la théorie des mondes textuels, de figure et fond, de schéma d'images, espaces mentaux, mélange, et mapping.

Bien que ces théories ne prennent en examen que la « reader-response », nous mettrons aussi l'accent sur la production du langage littéraire et sur les processus cognitifs de l'auteur.

¹⁰¹ D. Bottineau, « Les linguistiques cognitives en France, problématiques actuelles », <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00656291/document> (consulté le 05/06/2015).

¹⁰² Créée en 2005 par J.-R. Lapeyre, de l'Université de Bordeaux III.

¹⁰³ En Italie, des pas timides ont été accomplis. Nous signalons, par exemple, la récente publication du volume de S. Costa, *Introduzione alla poetica cognitiva. Per un'analisi cognitiva dei testi letterari tedeschi*, Aracne, Roma, 2014.

2.1.1 Deixis narrative

En linguistique, la « deixis » (du grec « deîxis », « indication », « démonstration ») indique tout élément d'un discours qui fait référence à la dimension spatio-temporelle et/ou aux sujets de la communication¹⁰⁴.

Si la deixis a été étudiée en relation à l'analyse du discours en général, elle occupe une place particulière pour ce qui est de l'étude cognitive du texte littéraire¹⁰⁵. En effet, elle est l'un des principes fondamentaux de la poétique cognitive, puisque c'est grâce aux éléments déictiques que le lecteur « se situe » dans le texte. Comme Peter Stockwell le souligne :

When people talk about the experience of reading literature, they describe the feeling of being immersed in the world of the texts, relating to characters, scenes and ideas in the way that happens rarely in non-literary reading. It seems as if a threshold is crossed and the readers can project their minds into the other world. [...] The capacity that the language has for anchoring meaning to a context in this way is called *deixis*.¹⁰⁶ (Italique de l'auteur)

¹⁰⁴ Voir à ce propos : Ch. Fillmore, *Lectures on Deixis*, CSLI Publications, Stanford, 1977. Il s'agit de sept leçons universitaires que le linguiste a données à l'Université de Berkley (California) et qu'il a recueillies dans ce volume. Avant lui, en 1904, K. Brugmann avait traité de la deixis (surtout pour ce qui est des pronoms et des adjectif démonstratifs) ; en France, c'est Ch. Bally qui a étudié la deixis dans son volume *Linguistique générale et linguistique française* (1932).

¹⁰⁵ Voir à ce propos : K. Green, *New Essays in Deixis*, Rodopi, Amsterdam, 1995.

¹⁰⁶ P. Stockwell, *Cognitive Poetics. An Introduction*, op. cit., p. 41. « Lorsque les gens parlent de leur expérience de lecture littéraire, ils décrivent le sentiment d'être plongés dans le monde du texte, d'être liés aux personnages, aux scènes, et aux idées, d'une manière que rarement il arrive dans les lectures non-littéraires. C'est comme si une frontière était traversée et que les lecteurs étaient capables de projeter leurs esprits dans un autre monde. [...] La capacité que le langage possède d'ancrer le sens au contexte de cette manière est appelée **deixis**. » (Gras de l'auteur.)

que rarement arrive dans les lectures non-littéraires. Il semble comme si une frontière soit traversée et que les lecteurs puissent projeter leurs esprits dans un autre monde. [...] La capacité que le langage possède d'encre le sens au contexte de cette manière est appelée **deixis**. » (Gras de l'auteur.)

Son modèle distingue six types de deixis : perceptrice, spatiale, temporelle, relationnelle, textuelle et compositionnelle¹⁰⁷. Le premier type concerne tous les éléments qui ont un rapport avec les participants du texte. Nous pouvons considérer deixis perceptrice, par exemple, les pronoms personnels « je », « toi », « elle », « ils », les démonstratifs « ce », « ces », « cette », les articles et les références définis comme « la femme », « l'enfant » et aussi les états mentaux comme « croire », « penser »¹⁰⁸.

La deixis spatiale, comme le nom le suggère, se réfère à tous les adverbes de lieu (« ici », « là », « loin », « près de là »), les pronoms démonstratifs qui indiquent implicitement la position d'un objet (« ceci », « cela », « celui-ci », « celui-là »), les verbes de mouvements (« aller », « venir », « amener »).

De la même manière, la deixis temporelle inclut les adverbes temporels (« aujourd'hui », « demain », « tôt ») et les locatifs (« sur les épaules », « après des jours »), tandis que la deixis relationnelle indique tous les procédés que le narrateur (ou auteur implicite) utilise pour s'adresser au lecteur.

De son côté, la deixis textuelle englobe tous les constituants du texte qui font référence au texte même, par exemple les titres des chapitres ou des paragraphes. Enfin, la deixis compositionnelle indique toutes les composantes du texte qui placent le lecteur dans un genre littéraire ou stylistique précis.

Toutes ces formes linguistiques participent à la création des liens entre texte et lecteur, ainsi qu'entre lecteur et auteur. En outre, elles aident à « faire entrer » le lecteur dans le texte, à annuler les coordonnées spatio-temporelles réelles pour les substituer avec des coordonnées fictives. Il s'agit clairement d'un mécanisme cognitive¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Cf. : Ibidem et aussi in E. Semino, J. Culpeper, *Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis*, op. cit., p. 78.

¹⁰⁸ La liste des exemples n'est bien évidemment pas exhaustive.

¹⁰⁹ Comme Stockwell le précise : « It should be evident [...] that it is almost impossible to talk about deixis without considering cognition », P. Stockwell, *Cognitive Poetics. An Introduction*, op. cit., p. 46. « Il devrait être évident [...] qu'il est presque impossible de parler de deixis sans considérer la cognition. »

C'est pour cette raison qu'aujourd'hui on parle de « deictic shift theory » (DST), qui implique le fait que le lecteur se sente « dans » le texte et qu'il adopte différents point de vue (« cognitive stance ») selon qu'il s'agisse d'un personnage ou d'un autre, grâce aux éléments déictiques. Stockwell le précise :

In other words, readers can see things virtually from the perspective of the character or narrator inside the text-world, and construct a rich context by resolving deictic expressions from that viewpoint.¹¹⁰

Ce qui est intéressant c'est aussi de voir la manière adoptée par un écrivain, plus ou moins consciemment, pour créer et mettre de l'ordre à tous les éléments déictiques :

The key areas of investigation for DST are how the deictic centre is created by authors in texts, how it is identified through a cognitive understanding of textual patterning, and how it is shifted and used dynamically as part of the reading process.¹¹¹

Le déplacement déictique constitue un instrument d'importance fondamentale pour expliquer comment et pourquoi le lecteur arrive à se sentir *dans* le texte. À ce propos, la poétique cognitive parle de mondes textuels, comme d'univers parallèles où le lecteur vit l'expérience littéraire comme s'il la vivait dans la réalité.

¹¹⁰ Ivi, p. 47. « En d'autres mots, les lecteurs peuvent voir les choses virtuellement à partir de la perspective du personnage ou du narrateur dans le monde textuel, et construire un contexte riche en résolvant les expressions déictiques de ce point de vue. »

¹¹¹ Ibidem. « Les domaines clés d'investigation de la DST concernent la manière dont le centre déictique est créé par les auteurs dans les textes, comment cela est identifié à travers une compréhension cognitive du modèle textuel, et comment cela est transformé et utilisé d'une manière dynamique en tant que partie du processus de lecture. »

2.1.2 La théorie des mondes textuels

Nous avons vu comment, grâce à l'utilisation des éléments déictiques, le lecteur peut s'immerger dans le texte. En effet, les déictiques représentent des outils qui permettent de construire des liens entre le monde réel du lecteur et le monde fictif du texte. Il arrive alors que, lors de la lecture, une nouvelle dimension prend forme : celle des mondes textuels.

Une étude systématique sur ce sujet a vu le jour entre les années '80 et '90 du siècle dernier, grâce à Paul Werth qui, dans son volume pionnier *Text Worlds : Representing Conceptual Space in Discourse*¹¹², élabore une théorie qui explique comment le lecteur entre en contact avec le monde du discours. En attribuant un rôle important avant tout au contexte, Werth utilise aussi les notions de la linguistique et de la poétique cognitive (métaphore, métonymie, espaces mentaux, mélange) pour créer la théorie qu'il nomme « the unified field theory of linguistics »¹¹³. Il faut préciser que, dans son volume, Werth aborde le sujet selon une perspective d'analyse du discours et non du texte littéraire. En effet, c'est dans les études d'Elena Semino, Joanna Gavins et Peter Stockwell que nous trouvons une explication plus précise de la théorie des mondes textuels, appliquée aux textes littéraires.

Pour avoir une idée de cette théorie, il suffit de penser à ce qu'il nous arrive lorsque nous lisons un roman, ou une poésie, ou n'importe quel texte littéraire : c'est comme si notre esprit construisait une dimension parallèle habitée par les personnages et les événements de l'histoire lue. Il se crée alors un lien entre ce que nous lisons et notre système cognitif. Comme Joanna Gavins et Peter Stockwell l'affirment, la théorie des mondes textuels doit être vue « as a model for this necessary and principled integration of cognition and textuality »¹¹⁴.

¹¹² Longman, London, 1999.

¹¹³ Ivi, p. XI.

¹¹⁴ J. Gavins, P. Stockwell, « About the heart, where it hurts exactly, and how often », *Language and Literature*, vol. 21, n. 20, feb. 2012, p. 2. « Comme un modèle pour cette intégration nécessaire et ordonnée, selon des principes de la cognition et de la textualité. »

Selon la théorie de Werth, approfondie par Stockwell¹¹⁵, il est possible de distinguer trois niveaux de mondes du texte : le monde du discours, le monde réel du texte, les sous-mondes.

Le premier se réfère à la nature du discours, qui a lieu s'il y a deux participants : auteur et lecteur¹¹⁶. La communication – qu'elle soit orale ou écrite – a donc lieu et le récepteur entre en contact avec le message que le discours véhicule. Le deuxième, le monde réel du texte, est la construction d'un monde fictionnel qui a des relations avec le monde réel. En d'autres termes, il s'agit d'un mécanisme cognitif selon lequel le lecteur, pendant la lecture d'un texte, construit dans son esprit la « réalité » qu'il lit, en appliquant au texte les mêmes règles et les mêmes principes qu'il applique à son monde réel, celui de tous les jours. En dernier lieu, nous avons les sous-mondes, qui représentent par contre tout éloignement de la situation que le texte raconte. Il y a trois types de sous-mondes : le déictique, l'attitudinal et épistémique. Paul Werth les synthétise de cette manière:

- a) alternances déictiques : elles incluent les alternations concernant le temps et l'espace.
- b) attitudes prépositionnelles : elles représentent des notions entretenues par les protagonistes, telles que les désirs, les pensées et les buts.
- c) Sous-mondes épistémiques : ce sont des propositions modalisées, exprimées par les participants ou les personnages. Ils incluent les mondes hypothétiques et modaux.¹¹⁷

Pour ce qui est des alternations déictiques, elles comprennent les *flashbacks*, les *flashforwards*, mais aussi les discours directs ou les

¹¹⁵ Voir également : L. Hidalgo Downing, *Negation, Text Worlds, and Discourse, The Pragmatics of Fiction*, Ablex Publishing Corporation, 2000 ; J. Gavins, *Text World Theory. An Introduction*, op. cit.

¹¹⁶ Cela est bien évidemment valable pour tout genre de discours, non seulement littéraire, mais aussi publicitaire et politique par exemple.

¹¹⁷ Cf. P. Werth, *Text Words: Representing Conceptual Space in Discourse*, Prentice Hall, 1999, p. 329, in L. Hidalgo Downing, *Negation, Text Worlds, and Discourse, The Pragmatics of Fiction*, op. cit., p. 87.

changements de situations. Par exemple, un personnage qui repense à un voyage, ou qui parle avec quelqu'un au téléphone représente une alternance déictique. Il faut préciser, comme le suggère Stockwell, que le discours indirect ne fait pas entrer le lecteur dans le sous-monde. Ensuite, les sous-mondes attitudinaux sont constitués par tout ce qui concerne les désirs, les volontés, les opinions et les buts extériorisés par un personnage. Ils s'expriment, en effet, par le biais de prédicats tels que « vouloir », « croire », « penser », « désirer ». Des phrases comme « Je voudrais qu'il soit là », par exemple, éloignent le lecteur de ce qu'il était en train de lire et ouvrent, par conséquent, une autre dimension cognitive (« que se passerait-il s'il était là ? »). Enfin, les sous-mondes épistémiques concernent tous les éléments qui comprennent la dimension de la possibilité et de la probabilité. Le lecteur entre dans cette dimension grâce aux déictiques « si..., alors... », ou bien grâce aux temps verbaux, à savoir le conjonctif et le conditionnel. Il en suit que, comme Stockwell l'affirme: « The content of these epistemic sub-worlds [...] can contain shifts in time, location, character and objects, and a whole new richly textured world of possibility can be evoked »¹¹⁸.

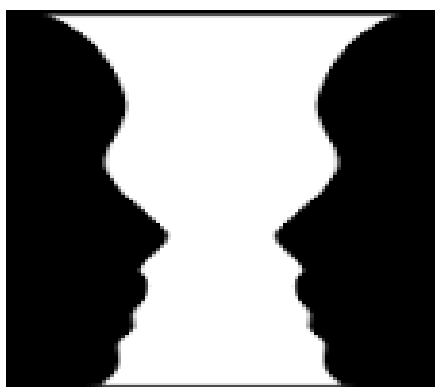
La théorie des mondes textuels explique alors – ne serait-ce qu'en partie – le mécanisme qui conduit le lecteur à ouvrir des « fenêtres » spatio-temporelles durant la lecture. Cela a pour effet de le plonger encore plus dans la narration et de le faire sentir comme faisant partie de l'histoire. Bien évidemment, ce phénomène a des répercussions dans le processus d'identification, notamment de l'empathie, que nous approfondirons dans les chapitres suivants.

2.1.3 Figure/fond, de la Gestalt à la poétique cognitive

¹¹⁸ P. Stockwell, *Cognitive Poetics. An Introduction*, op. cit., p. 141. « Le contenu de ces sous-mondes épistémiques peut contenir un changement de temps, de lieu, de personnage et d'objets, et un tout nouveau monde de possibilité, richement texturé, peut être évoqué. »

L'idée que le langage est lié à d'autres capacités cognitives n'est pas nouvelle pour la poétique cognitive. En effet, au XX^{ème} siècle, la psychologie de la Gestalt¹¹⁹ a formulé l'idée selon laquelle notre esprit élabore le langage par le biais de figures ; ces figures déterminent, à leur tour, nos capacités de catégorisation de la réalité linguistique.

Contrairement aux structuralistes, les psychologues de la Gestalt affirment que les phénomènes de notre esprit et leurs résultats psychologiques doivent être analysés dans leur totalité, et non pas conçus comme la somme de secteurs séparés. À partir de ce constat, les psychologues de la Gestalt conceptualisent six principes fondamentaux¹²⁰, dont le plus important est celui de la figure/fond, ou *figuregrounding* en anglais. Pour comprendre la nature de ce concept, ci-dessous deux images désormais célèbres, dont la Gestalt s'est servie pour expliquer cette idée.



¹¹⁹ Terme difficilement traduisible et qui indique une « figure ». En réalité, la conception du langage en tant que déterminé par des mécanismes psychologiques n'est pas née avec la Gestalt. Nous ne pouvons pas manquer de rappeler le psychologue et philosophe allemand Wilhem Wundt (1832-1920). Dans son laboratoire de Leipzig, en effet, il a conduit des expérimentations sur les comportements humains, sur le langage et sur la perception. En devenant, à juste titre, le père de la psychologie, il a pour la première fois élaboré l'idée selon laquelle le langage humain est fortement influencé par l'expérience, que ce soit justement la perception et l'élaboration de la réalité qui déterminent le choix des mots et des structures syntaxiques que nous utilisons. Parmi ses ouvrages les plus importants, nous rappelons : *Physiologische Psychologie* (1873) et *Völkerpsychologie* (1910).

¹²⁰ Figure/fond (capacité de distinguer une figure préminente et un fond), ressemblance (capacité de rassembler des formes similaires), proximité (capacité de regrouper des formes qui se trouvent proches l'une des autres dans l'espace), symétrie (capacité de perception des objets qui se trouvent sur le même axe), fermeture (capacité de compléter les traits d'une figure incomplète), Cf. : P. Guillaume, *La psychologie de la forme*, Flammarion, Paris, 1979.

La première figure représente à la fois deux visages noirs profilés l'un en face de l'autre avec un espace blanc au milieu, mais aussi un vase blanc avec des contours noirs. Cette figure démontre la capacité de notre esprit de percevoir la figure et le fond selon ce que nous mettons en évidence. De même pour la deuxième figure, à la fois un cube aux contours blancs avec des points noirs sur les angles, mais aussi des points noirs avec des flèches blanches dedans.

La figure/fond n'est pas importante seulement pour l'observation directe des figures, comme par exemple dans l'art, mais aussi pour la perception complexe de la réalité, dans laquelle nous faisons le tri des objets observés, en mettant en évidence ceux qui nous intéressent le plus. Une telle théorie peut sans nul doute être appliquée à la linguistique cognitive.

En linguistique, par exemple, un *foregrounding* est un éloignement de la forme conventionnelle du langage, qui permet de mettre en évidence un autre aspect du message véhiculé. Cela arrive, par exemple, lorsque le lecteur (ou l'auditeur) glisse son attention du contenu du message (ce qui est dit) à sa forme (comment cela est dit)¹²¹ grâce, comme nous l'avons affirmé, à un éloignement de la forme canonique du langage et, par conséquent, à la mise en évidence d'un certain élément (figure) par rapport à d'autres (fond).

Ce phénomène linguistique concerne bien évidemment la stylistique littéraire. Comme Childs et Fowler le soulignent dans leur dictionnaire¹²², point de repère pour les chercheurs de stylistique littéraire :

Foregrounding is a useful, even a crucial concept, in stylistics, providing a bridge between the relative objectivity of linguistics description and the relative subjectivity of literary judgment. It is a criterion by which, from a mass of linguistic detail, those features relevant to literary effect can be selected.¹²³

¹²¹ Cf. P. Childs, R. Fowler, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, London, 2006.

¹²² Ivi.

¹²³ Ivi, p. 91. « *Figure/fond* est un concept utile, voire crucial, en stylistique, qui fournit un pont entre l'objectivité de la linguistique et la subjectivité du jugement littéraire. C'est un critère selon lequel, à partir d'un tas de détails linguistiques, ces éléments pertinents à l'effet littéraire peuvent être sélectionnés. »

Donc, lorsque nous lisons un texte, notre cerveau sélectionne automatiquement ce qui est important (la figure) et ce qui est en second plan (le fond), afin de comprendre le message du texte. En particulier, le figure/fond se réfère aux expressions indiquant un mouvement ou une localisation spatiale. Par exemple, dans la phrase « Paul étudie dans sa chambre », « Paul » est le sujet, la figure prédominante, tandis que « sa chambre » constitue le fond. Or, ce processus peut se vérifier seulement grâce aux éléments déictiques-stylistiques utilisés par l'écrivain, en ce cas la préposition « dans », dont nous avons déjà parlé dans le paragraphe précédent.

La relation de figure/fond est, bien évidemment, une relation unidirectionnelle, où la figure ne peut pas être le fond et vice-versa. Il s'agit d'un mécanisme cognitif qui s'active naturellement lorsque le lecteur lit, par exemple, la description d'une scène ou d'une action. Il est évident que ce même processus concerne l'écrivain lorsqu'il conçoit, dans son esprit, les différentes scènes qui composent son écrit et lorsqu'il sélectionne, à travers l'écriture, ce qui sera la figure et ce qui sera le fond.

2.1.4 Schémas d'image

Le *schéma d'image* est un concept fondamental, en poétique cognitive¹²⁴. Cette étiquette ne se réfère ni à des images ni à des schémas dans le sens strict des termes, mais elle indique plutôt l'ensemble des connaissances que notre esprit possède et qui lui servent pour faire l'expérience d'autres connaissances.

¹²⁴ Le *schema theory* était à l'origine utilisé dans le champ des sciences informatisées et de l'intelligence artificielle. Il indiquait la capacité des ordinateurs et des logiciels de comprendre le contexte où ils devaient opérer et agir de conséquence.

Cette notion est créée initialement par le psychologue Frederic Barlett dans son *Remembering* (1932)¹²⁵, mais au début elle ne concernait que la linguistique et la psychologie. Comme Elena Semino l'observe :

Bartlett found evidence that perception, understanding and memory are shaped by the expectations that people form on the basis of their prior knowledge. He used the term 'schema' to refer to the basic unit in the organisation of prior knowledge.¹²⁶

Pour en donner un exemple, si un professeur annonce à ses élèves que les épreuves de l'examen sont au nombre de trois et que ces dernières auront lieu dans la salle B, il est évident que les étudiants savent déjà de quel examen il s'agit, de quelles épreuves l'enseignant parle et où se trouve la salle B de l'université. Donc, selon la théorie des schémas d'images, la compréhension du message est possible grâce à la connaissance antérieure des éléments qui constituent ce même message. Il en suit que le contenu du message ne réside pas dans la phrase prononcée, mais plutôt dans la construction du sens qui se forme grâce aux connaissances précédentes.

À partir des années '80, suite à l'essor de la linguistique cognitive, la théorie des schémas d'images est appliquée aux études littéraires. Lorsque nous lisons un texte, sa compréhension se construit sur des connaissances précédemment acquises. Cela est valable non seulement pour ce qui concerne les événements et les éléments narrés dans le texte, mais aussi la connaissance de l'auteur. Notre compréhension du langage mais aussi de tout ce qui est raconté est directement proportionnelle au bagage des connaissances que nous possédons déjà. En outre, elle grandit au fur et à

¹²⁵ En réalité, la notion de schéma d'image en tant que représentation mentale a été déjà abordée par Immanuel Kant, dans sa *Critique de la raison pure* (1787). Cf. E. Semino, « Schema theory and the analysis of text worlds in poetry », *Language and Literature*, vol. 4, n. 2, May 1995, p. 79-108.

¹²⁶ E. Semino, « Schema theory and the analysis of text worlds in poetry », *Language and Literature*, op. cit., p. 81. « Barlett démontra que la perception, la connaissance et la mémoire sont formées par les attentes que les gens construisent sur la base de leur connaissance précédente. Il utilisa le terme 'schéma' pour se référer à l'unité basique dans l'organisation de l'ancienne connaissance. »

mesure que nous faisons l'expérience de la narration. Comme Elena Semino le met en évidence dans son article :

The sum of the reader's existing schemata makes up the skeleton of that person's model of reality - what possible-world theorists call the 'actual' world – which serves as a frame of reference in the construction and evaluation of text worlds [...]. The way in which a particular reader will perceive a particular text world will depend on how his or her various instantiated schemata interact with one another, and on whether the reader's current model of the world is reinforced or challenged in the process.¹²⁷

Les affirmations de Semino impliquent que les schémas d'images sont étroitement liés à la théorie des mondes textuels et à notre manière de concevoir la réalité et de construire toujours de nouvelles dimensions. Donc, c'est par le biais du langage que cela est possible : « Because text worlds are constructed in the interaction between readers and the *language* of texts, it is important to consider the role of linguistic choices and patterns in the activation, instantiation and potential modification of schemata. »¹²⁸.

Peter Stockwell distingue six types de schémas d'image, selon leur fonction dans le texte¹²⁹ :

- *knowledge restructuring* : lorsque la création de nouveaux schémas se base sur les précédents.
- *schema preservation* : lorsque les nouveaux faits s'adaptent parfaitement aux schémas anciens.

¹²⁷ Ivi, p. 87. « La somme des schémas existants du lecteur construit un squelette du modèle de la réalité de cette personne – ce que les théoriciens des mondes possibles appellent monde réel – qui sert de cadre de référence dans la construction et dans l'évaluation des mondes textuels [...] La manière grâce à laquelle un lecteur percevra un particulier monde textuel dépendra de la manière dont ses différents schémas déjà acquis interagiront les uns les autres, et si le monde actuel du lecteur est renforcé ou défié dans le processus. »

¹²⁸ Ibidem. « Puisque les mondes textuels sont construits dans l'interaction entre les lecteurs et le langage des textes, il est important de considérer le rôle des choix linguistiques et les formes dans l'activation, l'exemplification et la modification potentielle des schémas. »

¹²⁹ Cf. : P. Stockwell, *Cognitive Poetics. An Introduction*, op. cit., p. 79-80.

- *schema reinforcement* : lorsque les faits que les lecteurs apprennent sont nouveaux et, en plus, ils renforcent les précédents et confirment la connaissance des schémas.
- *schema accretion* : lorsque les nouveaux faits sont ajoutés à un schéma déjà existant et ils élargissent son but et son éventail explicatif.
- *schema disruption* : lorsque une déviation conceptuelle offre une sorte de stimulation potentielle.
- *schema refreshment* : là où un schéma est revu dans ses éléments principaux et les relations ont un nouveau rôle.

Selon Stockwell, ces schémas d'images opèrent dans trois domaines : *world schema* (le contenu), *texts schema* (attentes du lecteur sur la succession des structures textuelles) et *language schema* (attentes du lecteur sur le style et le langage du texte). Si nous prenons en considération l'interruption des attentes du lecteur vis-à-vis des structures textuelles et des éléments stylistiques, nous sommes en présence d'une déviation du discours, qui constitue le *schema refreshment*¹³⁰.

Si Stockwell donne une systématisation formelle à la théorie des schémas d'images, d'un point de vue du contenu, c'est Mark Johnson le premier à donner une explication des schémas d'image. Dans son *The Body in the Mind* (1987)¹³¹, il explique que les schémas d'image sont un concept abstrait, qui dérive de notre expérience perceptive du monde.

An image schema is a recurring dynamic pattern of our perceptual interactions and motor programs that gives coherence and structure to our experience. [...] 'Experience' [...] is to be understood in a very rich, broad sense as including

¹³⁰ Sur cet aspect, nous renvoyons aussi à : G. Cook, *Discourse and Literature*, OUP, Oxford, 1994.

¹³¹ Où il énumère les différents types d'image-schémas : mouvement spatial (conteneur, chemin, source-trajectoire-objectif, blocage, centre-périphérie, cercle, climax cyclique), force (compulsion, contre-force, déviation, contrainte de détachement, activation, attraction, lien, ampleur), groupe de balance (axe d'équilibre, point d'équilibre, équilibre).

basic perceptual, motor-program, emotional, historical, social and linguistic dimensions.¹³²

Pour Johnson, les schémas d'image concernent la structuration de nos idées les plus archaïques. Par exemple, l'idée de « bas-haut/haut-bas » qui concerne notre corps : nous savons que nous marchons debout et que la force de gravité existe, donc en voulant porter un chapeau, nous le mettons sur la tête et non, par exemple, sur la main ou sur le pied.

Bien que la liste des schémas d'image ne soit pas rigide et préconstituée, nous pouvons néanmoins énumérer ses principaux éléments¹³³ : conteneur, centre/périphérie, équilibre, haut/bas, contact, près/loin, attraction, résistance, gauche/droite.

Les schémas d'image possèdent des caractéristiques spécifiques qui permettent de les identifier dans un texte. Beate Hampe reconnaît les traits distinctifs suivants :

- Image schemas are directly meaningful (“experiential”/ “embodied”), preconceptual structures, which arise from, or are grounded in, human recurrent bodily movements through space, perceptual interactions, and ways of manipulating objects.
- Image schemas are highly schematic gestalts which capture the structural contours of sensory-motor experience [...]
- Image schemas exist as continuous and analogue patterns beneath conscious awareness, prior to and independently of other concepts.
- As gestalts, image schemas are both internally structured, i.e., made up of very few related parts, and highly flexible.¹³⁴

¹³² M. Johnson, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago University Press, Chicago, 1987, p. XIV-XVI. « Un schéma d'image est un modèle dynamique récurrent de nos interactions perceptives et de nos intentions motrices qui donne cohérence et structure à notre expérience. [...] « Expérience » [...] doit être comprise en un sens très riche et ample, en tant qu'incluant des dimensions de perceptions basiques, motrices, émotionnelles, historiques, sociales et linguistiques. »

¹³³ Nous avons repris et adapté cette subdivision d'après B. Hampe, J. E. Grady, *From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics*, Mouton de Gruyter, 2005.

¹³⁴ Ivi, p. 2-3. « – Les schémas d'images sont directement porteurs de signification (« expérientiel »/ « incorporé »), structures pré-conceptuelles, qui résultent de (ou sont

Comme nous pouvons remarquer, les schémas d'image se réfèrent très souvent à l'idée de mouvement¹³⁵, de perception de et dans l'espace ; en outre, comme nous le verrons pour la métaphore, ils naissent d'un domaine source pour arriver ensuite à un domaine cible. Dirk Geeraerts a mis en évidence ces caractéristiques :

An image schema is a regular pattern that recurs as a source domain [...] for different target domains. Typical image schemas include containment, path schemas, verticality, and center-periphery. Characteristically, image schemas involve some forms of sensory or motor system, like a spatial configuration in the case of containment.¹³⁶

En outre, les schémas d'image déterminent aussi le style de l'écriture. Comme Margaret Freeman l'affirme : « Poetic styles can be identified, described, and compared according to which image schemas are chosen as a structuring principle for a writer's poetics »¹³⁷. Il est évident, en effet, que le

enracinées dans) les mouvements récurrents du corps humain dans l'espace, dans intégrations perceptuelles et dans les façons de manipuler les objets. – Les schémas d'images sont des figures très schématisées qui capturent les contours de l'expérience somato-sensorielle. – Les images schéma existent comme modèles continus et analogues au dessous de la connaissance consciente antérieure et indépendante des autres concepts. – Comme les gestalt [les figures, ndr], les schémas d'images sont intérieurement structurés, c'est-à-dire composés par de petites parties reliées et très flexibles. »

¹³⁵ D'ailleurs, R. W. Gibbs et L. Colston affirment que : « Image schemas can generally be defined as dynamic analogical representations of spatial relations and movements in space », « The cognitive psychological reality of image schemas and their transformations », in D. Geeraerts, *Cognitive Linguistics Basic Reading*, op. cit., p. 240. « Les schémas d'images peuvent généralement être définis comme les représentations analogiques et dynamiques des relations spatiales et des mouvements dans l'espace. »

¹³⁶ Ivi, p. 12. « Un schéma d'image est un modèle qui se répète comme un domaine source [...] pour de différents domaines cibles. Des schémas d'images typiques incluent l'idée de limite/confinement, d'échelle, verticalité, et centre-périphérie. D'une manière significative, les images schémas impliquent des formes d'expérience sensorielle ou motrice, comme la configuration spatiale dans le cas du confinement. »

¹³⁷ M. Freeman, « Cognitive Linguistic approaches to literary studies: state of art in cognitive poetics », in D. Geeraerts, H. Cuyckens, (eds), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, op. cit., p. 1185. « Les styles poétiques peuvent être identifiés, décrits, et comparés selon le type de schémas d'image choisis comme principe structurant de la poétique d'un auteur. »

choix de certains schémas d'image est indice de la personnalité et de la conception de la réalité de l'écrivain.

2.1.5 Représenter l'action : espaces mentaux et mélange

Lorsque nous lisons les événements racontés dans un livre, notre esprit crée et construit continuellement des espaces imaginaires, où les scènes et les mots lus sont reproduits dans un grand espace idéal.

Cette théorie a été formulée pour la première fois par Gilles Fauconnier, linguiste français et professeur en sciences cognitives à l'Université de San Diego, en Californie, dans son volume *Espaces mentaux : Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*¹³⁸. La conception des espaces idéaux de Fauconnier est reprise aussi par Mark Turner et George Lakoff, dans respectivement *The Body in the Minds* (1987)¹³⁹ et *Women, Fire and Other Dangerous Things* (1987).

Dans le modèle que Fauconnier et Turner formulent, en effet, les espaces mentaux sont une sorte de « paquets » conceptuels qui se construisent selon la manière dont nous pensons et parlons.¹⁴⁰ Il s'agit d'un mécanisme naturel de collaboration entre notre esprit et le langage dont il fait expérience. Comme Stockwell met en évidence :

To understand and negotiate reality, we build a **reality space** with mental representations of everything we perceive. Any operation on that set of knowledge creates a **projected space**,

¹³⁸ Les éditions de minuit, Paris, 1984.

¹³⁹ Voir aussi l'article que Fauconnier a écrit avec Turner, « Blending as a Central Process of Grammar », in A. Goldberg (ed.), *Conceptual Structure, Discourse, and Language*, Cambridge University Press, 1995, p. 113-129.

¹⁴⁰ « Mental spaces are small conceptual packets *constructed* as we think and talk, for purpose of local understanding and action », G. Fauconnier, M. Turner, « Conceptual integration network », in D. Geeraerts, *Cognitive Linguistics Basic Reading*, op. cit., p. 307. « Les espaces mentaux sont de petits paquets *construits* comme nous pensons et parlons, avec l'objectif d'une compréhension du lieu et de l'action. »

whenever we make a prediction, description, imagine a counterfactual, anticipate or recall. The same process applies equally to **fictional spaces**, which we build to follow an ongoing narrative.¹⁴¹

D'un point de vue linguistique, les espaces mentaux sont créés grâce à l'emploi d'éléments appelés « space builders »¹⁴², comme par exemple les locutions « dans », « à », ou bien les conditionnels « si... », « lorsque... ». Il est possible que les espaces mentaux soient construits aussi par les « trans-spatial operators »¹⁴³ des descriptions, tout comme pour les mondes textuels : descriptions, prénom des personnages, utilisation des temps verbaux, présuppositions. Nous pouvons distinguer principalement quatre types d'espaces mentaux :

- Les espaces du temps : les actions sont déplacées dans le passé ou dans le futur, par le biais des adverbes ou des temps verbaux.
- Les espaces de l'espace : il s'agit là des espaces géographiques qui sont indiqués grâce aux adverbes locatifs et aux verbes de mouvement.
- Les espaces spécifiques : c'est-à-dire un lieu spécial, tel que le lieu de travail, de jeu.
- Les espaces hypothétiques : les situations qui suggèrent hypothèse, possibilité de réalisation.¹⁴⁴

Les espaces mentaux introduisent un concept, celui de « mélange »¹⁴⁵. Ce dernier dérive d'un terme que l'on utilise en linguistique classique pour

¹⁴¹ P. Stockwell, *Cognitive Poetics. An Introduction*, op. cit., p. 96. Gras de l'auteur. « Pour comprendre et négocier la réalité, nous construisons un **espace de réalité** avec les représentations mentales de tout ce que nous percevons. Toute opération sur cet ensemble de connaissances crée un **espace projeté**, à chaque fois que nous affirmons quelque chose, ou que nous faisons une description, ou imaginons quelque chose qui peut se passer mais qui ne se passe pas, nous anticipons ou nous rappelons. Le même processus s'applique également aux **espaces fictionnels**, que nous construisons pour suivre la narration qui avance. »

¹⁴² Ivi, p. 97, « Constructeurs d'espace ».

¹⁴³ Ibidem, « Opérateurs trans-spatiaux ».

¹⁴⁴ Selon le schéma offert par Stockwell, in Ibidem.

indiquer la « fusion » entre deux mots¹⁴⁶. C'est le cas, par exemple, du terme français « bobo », issu des mots « bourgeois » et « bohémien ». En linguistique cognitive, par contre, la notion de « fusion » indique plutôt le mélange entre deux ou plus espaces mentaux. En d'autres termes, lorsque plusieurs concepts¹⁴⁷ se rencontrent et forment des espaces mentaux, inconsciemment notre esprit fond ses espaces pour en former d'autres nouveaux. Ce processus est à la base, donc, de la « Blending Theory ».

The crucial insight of Blending Theory is that meaning construction typically involves integration of structure from across mental spaces, that gives rise to *emergent structure*: structure which is more than the sum of its parts. Blending theorists argue that this process of *conceptual integration* or *blending* is a general and basic cognitive operation, which is central to the way we think.¹⁴⁸

Il s'agit, bien évidemment, d'un processus qui agit en continu dans le même domaine conceptuel et non pas parmi plusieurs : « Blending is a dynamic process that can happen repeatedly in the same network »¹⁴⁹, expliquent Fauconnier et Turner.

¹⁴⁵ « Blending », en anglais.

¹⁴⁶ En linguistique française, on appelle le mot résultant « mot valise ».

¹⁴⁷ C'est pour cette raison que, lorsque l'on se réfère à la fusion en linguistique cognitive, on parle de « mélange conceptuel » (*conceptual blending*) ou tout simplement de « mélange ».

¹⁴⁸ V. Evans, B. K. Bergen, J. Zinken, « The Cognitive Linguistics Enterprise: An Overview », in V. Evans, B. K. Bergen (eds), *The Cognitive Linguistics Reader*, Equinox Publishing, London, 2007, p. 19. Italiques des auteurs. « L'idée cruciale de la Théorie du mélange est que la construction de la signification implique typiquement l'intégration de la structure croisée des espaces mentaux, qui donne origine à la *structure émergente*. Une structure qui est plus que la somme de ses parties. Les théoriciens de la Théorie du mélange affirment que ce processus d'*intégration conceptuelle* ou *mélange* est général et à la base de l'opération cognitive, qui est centrale dans notre manière de penser. »

¹⁴⁹ G. Fauconnier, M. Turner, « Conceptual integration network », in D. Geeraerts, *Cognitive Linguistics Basic Reading*, op. cit., p. 307. « Le mélange est un processus dynamique qui peut se vérifier à plusieurs reprises dans le même réseau. »

2.2 La linguistique cognitive

En exposant les principes de la poétique cognitive, nous avons précisé que cette dernière emprunte et élabore les découvertes de la linguistique cognitive. Il est question maintenant de connaître ses contenus et de les encadrer chronologiquement, pour mettre en évidence dans quelle mesure elle constitue un point de rupture des traditions linguistiques précédentes.

Il faut tout d'abord souligner le fait que cette science n'est peut pas être considérée comme une école ayant des théories bien définies. Elle doit plutôt être vue comme :

A movement or an enterprise [...], an approach that has adopted a common set of guiding principles, assumptions and perspectives which have led to a diverse range of complementary, overlapping (and sometimes competing) theories.¹⁵⁰

Une autre caractéristique de la linguistique cognitive est sa manière de concevoir le langage non comme une capacité humaine détachée, mais mise en étroite relation avec toutes les autres facultés intellectives : « Cognitive Linguistics is the study of language in its cognitive function, where *cognitive* refers to the crucial role of intermediate information structures in our encounters with the world »¹⁵¹, expliquent Geeraerts et Cuyckens.

C'est pour cette raison que la linguistique cognitive est toujours en dialogue avec d'autres disciplines, telles que la littérature, la psychologie et la sémiotique. Vue la nature multiforme de son champ disciplinaire, Dirk Geeraerts observe, par le biais d'une métaphore :

¹⁵⁰ V. Evans, M. Green, *Cognitive Linguistics. An introduction*, Routledge, London, 2006, p. 3. Il s'agit d'un texte volumineux qui aborde grand nombre d'aspects qui concernent la linguistique cognitive. « Un mouvement ou une entreprise [...], une approche qui a adopté un ensemble commun de principes directeurs, hypothèses et perspectives qui ont mené à un éventail de théories complémentaires, chevauchantes (et souvent en concurrence). »

¹⁵¹ D. Geeraerts, H. Cuyckens (eds), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, OUP, London, 2010, p. 5. Italiques des auteurs. « La linguistique cognitive est l'étude du langage dans sa fonction cognitive, là où *cognitive* indique le rôle crucial des structures d'informations intermédiaires dans notre expérience du monde. »

Cognitive linguistics [...] takes the form of an archipelago rather than an island. It is not one clearly delimited territory, but rather a conglomerate of more or less extensive, more or less active centres of linguistics research that are closely knit together by shared perspectives.¹⁵²

Par conséquent, les linguistes cognitifs adoptent une méthode inductive: à partir d'un phénomène linguistique, ils étudient les processus cognitifs qui l'ont produit. Dans cette perspective, la linguistique cognitive¹⁵³ se présente, à notre avis, comme un instrument intéressant pour l'analyse de l'écriture des émotions.

En dépit des innombrables publications scientifiques, la linguistique cognitive a une histoire relativement récente. Développée dans les années '70¹⁵⁴, elle est née grâce à des linguistes classiques¹⁵⁵, à partir d'une remise en question des principes de la linguistique générative de Noam Chomsky¹⁵⁶ qui avait dominé durant les années '50¹⁵⁷.

¹⁵² D. Geeraerts (ed.), *Cognitive Linguistics: Basic Readings*, Mouton de Gruyter, Berlin, 2006, p. 2. « La linguistique cognitive [...] prend la forme d'un archipel plutôt que d'une île. Ce n'est pas un territoire clairement défini, mais plutôt un conglomerat d'un plus ou moins vaste, plus ou moins actif centre de recherche linguistique, qui est étroitement lié par des perspectives partagées. »

¹⁵³ Pour une introduction synthétique sur la linguistique cognitive, nous renvoyons à : L. Gaeta, S. Luraghi, *Introduzione alla linguistica cognitiva*, Carocci, Roma, 2003.

¹⁵⁴ Les années '80 sont, ensuite, très prolifiques pour la linguistique cognitive. En 1980, Lakoff et Johnson publient leur *Metaphors We Live by* (Chicago University Press), une œuvre d'importance capitale pour la reformulation des fonctions du langage. En 1989, René Dirven organise à Duisburg le *First International Conference of Cognitive Linguistics*, le premier colloque dédié à cette discipline, durant lequel l'International Cognitive Linguistics Association (ICLA) est fondé. Les années '90 voient naître des revues, telles que *Cognitive Linguistics* (sous la direction de Dirk Geeraerts) et la série *Cognitive Linguistics Research* (sous la direction de René Dirven). À un rythme très serré, pendant la dernière décennie, des associations affiliées à l'ICLA voient la lumière en Espagne, Finlande, Russie et Pologne d'abord, Corée, France, Japon, Amérique du Nord, Royaume Uni enfin et récemment en Chine et Belgique aussi.

¹⁵⁵ Parmi les plus influents, nous pouvons rappeler : Wallace Chafe, Charles Fillmore, George Lakoff, Ronald Langacker et Leonard Talmy.

¹⁵⁶ Sur la critique à N. Chomsky, cf. : P. Collier, D. Horowitz (eds), *The Anti-Chomsky Reader*, Encounter Books, 2004 ; L. M. Antony, N. Hornstein (eds), *Chomsky and His Critics*, Blackwell Publishing, 2003 ; R. Barsky, *Noam Chomsky : une voix discordante*, Odile Jacob, Paris, 1998.

¹⁵⁷ Pour être précis, la linguistique cognitive a aussi d'autres antagonistes, comme par exemple la tradition structuraliste-formaliste de la sémantique européenne et l'approche formaliste-computationnelle de l'Amérique du Nord et de l'Europe. En revanche, la

En effet, la grammaire générative et transformationnelle de Chomsky conçoit le langage comme quelque chose d'autonome et innée chez l'homme. Selon le paradigme chomskyen¹⁵⁸, la cellule du langage est la grammaire, tandis que la sémantique et le lexique se trouvent à la périphérie. Or, selon le linguiste américain, la linguistique doit s'occuper uniquement du centre de cette structure, notamment la grammaire, constituée par une série de règles que l'individu utilise grâce à ses capacités intellectuelles et qui forment ensuite la syntaxe d'une langue.

Au contraire, la linguistique cognitive place le lexique – et donc le contenu – dans la grammaire, en mettant en relief la sémantique. En plus, la grammaire est maintenant vue comme expression des intentions du parlant et de son expérience. Enfin, la linguistique cognitive défend la non-autonomie du langage, puisque ce dernier est fortement lié aux autres capacités cognitives extra-langagières.

Donc, si d'un côté les linguistes générativistes s'intéressent à la linéarité et à la simplicité du langage, de l'autre les cognitivistes vont à la recherche des aspects du langage normalement considérés comme des « anomalies », puisque c'est justement l'analyse des irrégularités de la langue qui permet d'expliquer le contenu du message du parlant.

Ainsi, face à la rigidité, à la fin des années '70, de la linguistique de Chomsky, des linguistes tels que Lakoff, Johnson, Fauconnier, Langacker et Geeraerts ont commencé à se sentir mal à l'aise avec les modèles linguistiques dominants durant ces années :

linguistique cognitive est plutôt proche du fonctionnalisme du cercle linguistique de Prague, qui a Roman Jakobson comme chef de file, mais aussi de la pragmatique de Grice et de la Columbia School of Linguistics, dont les principales théories s'inspirent du fonctionnalisme du linguiste français André Martinet.

¹⁵⁸ Il faut souligner que, lorsque certains critiques ont parlé de « révolution cognitive » en référence à Chomsky, ils l'ont fait seulement pour indiquer sa conception mentaliste de l'esprit humain : le cerveau reçoit des *inputs* (règles de grammaire) qu'il transforme en *outputs* (les phrases), selon les mécanismes typiques d'ordinateur (Cf.: N. Chomsky, *New Horizon in the Study of Language and Mind*, Cambridge University Press, 2000). Mais le passé du parlant, son vécu, la mémoire, le contexte social, le contenu de l'expression ne sont pas pris en compte par la philosophie de Chomsky. Donc, à notre avis, il est erroné de parler de véritable « révolution cognitive » chez ce linguiste.

Cognitive Linguistics emerged from the dissatisfaction with dominant orthodoxies in twentieth-century linguistics, among them the structuralist/formalist tradition in European semantics, the generative/formalist tradition that dominated the search into syntax in North America, and the formalist/computational approach to semantics that prevailed in North America and Europe during the second half of the twentieth century.¹⁵⁹

Tandis que :

Natural allies of Cognitive Linguistics [...] are functionalists and contextualists of all persuasions from the Prague school onward: Functional Grammar (Dick), Systemic-Functional Grammar (Halliday), functional-typological theories of language (Givón, pragmatics ([...] Grice), [...] as well as the Columbia School of linguistics with Will Diver as its head.¹⁶⁰

Ce qui intéresse ces linguistes c'est justement de formuler un nouveau modèle linguistique, susceptible non seulement d'expliquer le langage en relation aux capacités cognitives humaines, mais aussi d'analyser les aspects du langage que la génération générativiste avait considérés comme « anomalies », comme par exemple certaines figures de style. En particulier, comme Nerlich et Clarke le relèvent, Lakoff est le premier à comprendre que « figures of speech, such as metaphor and metonymy were not just

¹⁵⁹ B. Nerlich, D. D. Clarke, « Cognitive Linguistics and the History of Linguistics », in D. Geeraerts, H. Cuyckens (eds), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, op. cit., p. 590. « La Linguistique cognitive émergea à partir de l'insatisfaction vis-à-vis des orthodoxies dominantes dans la linguistique du vingtième siècle, parmi elles la tradition structuraliste/formaliste de la sémantique européenne, la tradition générativiste/formaliste qui domina la recherche dans la syntaxe en l'Amérique du Nord, l'approche formaliste/computationnelle qui prévalut en Amérique du Nord et en Europe pendant la seconde moitié du vingtième siècle. »

¹⁶⁰ Ibidem. « Les alliés spontanés de la linguistique cognitive sont les fonctionnalistes et les contextualistes de toutes les tendances à partir de l'École de Prague : la grammaire fonctionnelle (Dick), la grammaire systémique-fonctionnelle (Halliday), théories du langage fonctionnel-typologique (Givón), pragmatique ([...] Grice), [...] ainsi que la Columbia School de la linguistique avec Will Diver comme chef de file. »

linguistic decorations, or, worse still, deviations, but a part of everyday speech that affects the ways in which we perceive, think and act »¹⁶¹.

Ce principe, qui sera amplement développé par George Lakoff, en collaboration avec Mark Johnson, peut aussi être appliqué au langage littéraire. En effet, si par exemple les choix sémantiques de l'écrivain portent sur certaines métaphores ou métonymies, la raison de ces choix réside justement dans son univers cognitif, c'est-à-dire dans son système d'expériences vécues. Comme Margaret Freeman le met en évidence :

Poetic language *is* different from conventional language, but they both share the same principles and conceptual integration [...] When the grammar of a poet diverges from conventional usage, the reason of the divergence lies in the way the poet experiences and conceives the world. What is needed is a theory that will account for the conceptual models underlying the choices the poet makes.¹⁶²

De son côté, la linguistique cognitive n'hésite pas à se servir du langage littéraire – domaine d'expression privilégié de la langue – pour expliquer ses théories. En effet, une étude cognitive de la langue littéraire permet de comprendre comment un écrivain a métabolisé ses expériences, pourquoi il conçoit la réalité d'une certaine façon et dans quelle mesure il transpose tout dans l'écriture.

¹⁶¹ Ivi, p. 591. « Figures de style, telles que la métaphore et la métonymie, n'étaient pas de simples décorations du discours, ou, pire encore, des déviations, mais une partie du discours quotidien qui influence les manières grâce auxquelles nous percevons, pensons et agissons. »

¹⁶² M. Freeman, « Cognitive Stylistics. The Poetry of Emily Dickinson », in P. Stockwell (ed.), *Stylistics. A Resource book for Students*, Routledge, London, 2004, p. 202. Italique de l'auteure. « Le langage poétique *est* différent du langage conventionnel, mais les deux partagent les mêmes principes et la même intégration conceptuelle. Lorsque la grammaire d'un poète diverge de l'usage conventionnel, la raison de cette divergence se trouve dans la manière dont le poète fait expérience et conçoit la réalité. »

2.3 La métaphore, figure d'un style

L'un des aspects les plus intéressants qui constituent la linguistique cognitive – et celui qui sans doute trouve toute son explication dans le texte littéraire – est la reformulation de la métaphore. L'histoire de la rhétorique nous présente cette figure de style comme un ornement de la langue, comme un moyen pour enrichir le « bon discours ». Toutefois, au cours du XX^{ème} siècle, nous assistons à des découvertes bouleversantes sur ce « trope par excellence »¹⁶³, grâce aux études cognitives de George Lakoff et Mark Johnson.

Avant de prendre en examen la métaphore cognitive, nous croyons qu'un bref excursus théorique sur la métaphore puisse être utile, afin de mieux comprendre pourquoi la nouvelle métaphore de Lakoff et Johnson est si révolutionnaire.

La première et véritable théorisation de la métaphore est accomplie par Aristote. Dans sa *Poétique*¹⁶⁴, le rhéteur grec du V^{ème} siècle définit la métaphore comme « l'application à une chose du nom qui lui est étranger par un glissement ou du genre à l'espèce, de l'espèce au genre, de l'espèce à l'espèce, ou bien selon un rapport d'analogie »¹⁶⁵. Il est évident, alors, qu'Aristote conçoit la métaphore comme son étymologie grecque l'explique : *meta* et *pherein*, c'est-à-dire respectivement « au-delà » et « transférer ». Donc, au cœur de la métaphore aristotélicienne il y a l'idée de glissement, de transfert de sens d'un mot à un autre mot.

Après Aristote, la métaphore continue d'être considérée comme un embellissement du discours, un élément fondamental pour la bonne *elocutio*, l'art de bien savoir parler, pour convaincre son interlocuteur.

Au cours du XVIII^{ème} siècle l'axe d'étude se déplace vers les figures de style de la rhétorique classique, à savoir la métaphore, la métonymie et la

¹⁶³ L'expression est de Cristina Cacciari, in C. Cacciari (a cura di), *La metafora : da evento del linguaggio a struttura del pensiero*, in *Teorie della metafora: l'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, Ed. Cortina, Milano, 1991, p. 2.

¹⁶⁴ L'édition que nous avons utilisée est la suivante : Aristote, *Poétique*, Livre de poche classique, Paris, 1995.

¹⁶⁵ Ivi, p. 118.

synecdoque. Ainsi Pierre Fontanier¹⁶⁶, qui prend comme exemple Dumarchais, reformule-t-il la liste des figures de style, en conférant à la métaphore un rôle central. Selon le grammairien français, les tropes qui portent un sens figuré sont au nombre de trois¹⁶⁷ : la métonymie, qui entretient un rapport de correspondance avec le sens figuré ; la synecdoque, qui a un rapport de corrélation ; et la métaphore, qui a un rapport de ressemblance entre deux éléments¹⁶⁸. La métaphore est, selon Fontanier, la seule qui, en liant deux mots qui ont un rapport d'analogie entre eux, fait travailler l'imagination. Malgré la contribution de Fontanier, nous pouvons affirmer que le XIX^e siècle n'a pas connu une étude approfondie de cette figure de style. Comme Ivor Armstrong Richards¹⁶⁹ l'affirmera un siècle plus tard :

The neglect of the study of the modes of metaphor in the later 19th century was due [...] to a general feeling that those methods of inquiry were unprofitable, and the time was not ripe for a new attack.¹⁷⁰

Et ce sera justement Richards qui contribuera à la reformulation de la métaphore. Bien qu'il ne construise pas une théorie détaillée et satisfaisante de cette figure de style, Richards a déjà compris l'importance de la métaphore en tant que produit direct de notre activité mentale. En anticipant

¹⁶⁶ P. Fontanier, *Manuel classique pour l'étude des tropes, ou Éléments de la science du sens des mots*, Belin-Leprieur, Paris, 1821. Il faut préciser que les ouvrages de Fontanier sont aujourd'hui reconnus comme des classiques grâce à G. Genette et R. Barthes.

¹⁶⁷ Il va de soi, donc, qu'il s'éloigne d'Aristote, qui ne voit la métaphore que comme trope qui porte deux sens sur un seul mot.

¹⁶⁸ « Par la *Métaphore* on transporte, pour ainsi dire, un mot d'une idée à laquelle il est affecté, à une autre idée dont il est propre à faire ressortir la ressemblance avec la première », in A. C. Hagström, *Un miroir aux alouettes ? Stratégies pour la traduction des métaphores*, Uppsala Universitet, 2002, p. 18. Italiques de l'auteur.

¹⁶⁹ Il est l'un des critiques littéraires les plus influents de la première moitié du XX^e siècle. Professeur d'anglais à Harvard, parmi ses œuvres les plus connues, nous rappelons : *The Meaning of Meaning* (1923), *Principles of Literary Criticism* (1924), *Practical Criticism* (1929), et *The Philosophy of Rhetoric* (1936),

¹⁷⁰ I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, OUP, New York, 1965 (1st ed. 1961), p. 115. « La négligence de l'étude des manières de la métaphore à la fin du XIX^e siècle était due au sentiment général que ces méthodes de recherche étaient peu rentables et les temps n'étaient pas mûres pour une nouvelle attaque. »

de manière significative les théories de Lakoff et Johnson, Richards met en évidence que « *Thought is metaphoric, and proceeds by comparison, and the metaphors of language derive there-from. To improve the theory of metaphor we must remember this* »¹⁷¹.

Il est évident, alors, que Richards commence à voir la métaphore non plus sur un plan d'analogie, mais plutôt sur un plan conceptuel. D'un point de vue théorique, selon Richards, deux sont les éléments qui constituent la métaphore : le *tenor* et le *vehicle*. Le premier représente l'idée première, littérale, tandis que le deuxième constitue le concept figuré. Si, par exemple, nous disons « son visage est le soleil », alors « visage » est le *tenor*, tandis que « soleil » est le *vehicle*, qui transporte en soi le sens de la métaphore.

L'importance de l'étude de Richards réside dans le fait qu'anticipant les théories cognitives, non seulement il met l'accent sur le concept (plutôt que sur l'analogie) que la métaphore contient, mais aussi sur la valeur qu'il attribue au contexte et au pouvoir des mots en tant qu'expression des processus mentaux :

Words are the meeting points at which regions of experience which can never combine in sensation or intuition, come together. They are the occasion and the means of that growth which is the mind's endless endeavour to order itself.¹⁷²

Pour Richard, les mots représentent donc une manière pour condenser des concepts qui n'auraient jamais été mis ensemble autrement.

Le XXème siècle représente ainsi un véritable chantier de nouvelles idées, qui aboutissent à une transformation radicale de la conception de la

¹⁷¹ Ivi, p. 94. Italique de l'auteur. « *La pensée est métaphorique, et elle procède par le biais de la comparaison, et les métaphores du langage dérivent de là. Pour améliorer la théorie de la métaphore, nous devons nous rappeler de cela.* »

¹⁷² Ivi, p. 131. « Les mots sont les points de rencontre où les régions de l'expérience, qui ne peuvent jamais se mélanger dans la sensation ou l'intuition, s'unissent. Ils représentent l'occasion et les instruments de cette croissance qui est l'infini effort de l'esprit de donner ordre à lui-même. »

métaphore. Suivant la voie de Richards¹⁷³, Max Black¹⁷⁴ met en valeur l'importance du contexte¹⁷⁵, ainsi que deux éléments dont la métaphore est composée et qu'il appelle *focus* and *frame*. En outre, il élabore une « substitution view of metaphor »¹⁷⁶, à savoir le remplacement d'une expression simple avec une métaphore. Black explique aussi pourquoi le parlant substitue une phrase simple avec une expression métaphorique. Selon le linguiste, en effet, il y a deux situations qui déterminent l'utilisation des métaphores : lorsqu'il y a un vide, c'est-à-dire dans le cas où il n'existe pas un équivalent pour exprimer une idée ; ou lorsque le parlant veut embellir son discours, donc pour des raisons exclusivement esthétiques. Certes, il s'agit d'explications simplistes, car nous savons à quel point les raisons d'utilisation des métaphores sont compliquées.

Tout en plaçant le rôle du parlant (ou mieux, de l'écrivain), Black affirme l'importance du lecteur dans l'interprétation de la métaphore ; pour interpréter cette dernière, il doit être capable d'aller au-delà du *focus*, pour donner un sens figuré à la phrase. Par exemple, si nous disons « Paul est un renard »¹⁷⁷, il faut savoir, dans le système complexe d'une langue – qu'il

¹⁷³ D'ailleurs, Black le cite souvent. Cf. : M. Black, *Modelli archetipi di metafore*, Pratiche, serie « Le forme del discorso », vol. 33, Parma, 1983, p. 51-60.

¹⁷⁴ Philosophe né en Azerbaïdjan, mais naturalisé anglo-américain, il est connu pour être le porte-parole de la philosophie analytique pendant presque tout le XXème siècle. Parmi ses travaux sur la métaphore, nous rappelons : « Metaphor », *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 55, 1954, p. 273-294 ; *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca, 1962 (l'édition que nous avons consultée est la suivante : M. Black, *Modelli archetipi di metafore*, Pratiche, serie Le forme del discorso vol. 33, Parma, 1983. Trad. de A. Almansi et E. Paradisi) ; *More about Metaphor*, in A. Ortony (ed.): *Metaphor & Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.

¹⁷⁵ Cf. : M. Black, *Modelli archetipi di metafore*, op. cit., p. 45.

¹⁷⁶ « Any view which holds that a metaphorical expression is used in place of some equivalent literal expression, I shall call a *substitution view of metaphor*. (I should like this label to cover also any analysis which views the entire sentence that is the locus of the metaphor as replacing some set of literal sentences.) », in M. Black, *Metaphor*, op. cit., p. 279, extrait en ligne : <http://web.stanford.edu/~eckert/PDF/Black1954.pdf> (consulté le 02/01/2015). « Toute théorie qui considère qu'une expression métaphorique est utilisée à la place de quelque expression littérale, je l'appellerai théorie de substitution de la métaphore. (Je pourrais aimer cette étiquette pour indiquer aussi toute analyse qui voit la phrase entière comme le centre de la métaphore, en tant que remplaçant un ensemble de phrases littérales.) »

¹⁷⁷ Black utilise l'expression « man is a wolf » dans son exemple : « The idea of a wolf is part of a system of ideas, not sharply delineated, and yet sufficiently definite to admit of detailed enumeration. The effect, then, of (metaphorically) calling a man a "wolf " is to evoke the wolf-system of related commonplaces. If the man is a wolf, he preys upon other animals, is fierce, hungry, engaged in constant struggle, a scavenger, and so on. », Ivi, p.

appelle « system of associated commonplaces »¹⁷⁸ – que le mot « renard » indique aussi une « personne fourbe et/ou maline ». Donc, pour Black, en connaissant ce système, le lecteur qui lit cette métaphore écarte automatiquement toutes les autres caractéristiques qui n'appartiennent pas à l'animal¹⁷⁹.

Les années '70 du siècle dernier se révèlent être particulièrement prolifiques pour la naissance de nouvelles théories linguistiques, et en particulier pour celles qui concernent la métaphore. Nous ne pouvons pas parler de cette dernière sans prendre en compte le travail capital du philosophe français Paul Ricœur. Son célèbre *La métaphore vive*¹⁸⁰ représente un jalon sur le chemin des sciences du langage de la seconde moitié du XXème siècle. Sans vouloir traiter, ici, tous les sujets fort intéressants et fascinants¹⁸¹ que le philosophe français aborde tout au long de son œuvre, nous nous concentrons uniquement sur son étude de la métaphore. Ricœur pense, tout comme Black, que la notion d'analogie est insuffisante pour définir la métaphore. Alors, il reprend aussi les concepts de *focus* et *frame*. En plus, Ricœur approfondit le processus cognitif de la création et de la réception de la métaphore. Bien entendu, nous sommes encore loin des études spécifiquement cognitives sur cette figure de style,

287. « L'idée d'un loup fait partie d'un système d'idées, non strictement délimité, et pourtant suffisamment défini pour admettre l'énumération détaillée. L'effet, alors, d'appeler (métaphoriquement) un homme un « loup » signifie évoquer le système-loup de lieux communs corrélés. Si un homme est un loup, il attaque les autres animaux, il est fier, affamé, impliqué dans la lutte constante, un charognard, et ainsi de suite. »

¹⁷⁸ M. Black, « Metaphor », *Proceedings of the Aristotelian Society*, op. cit., p. 287. « Système des lieux communs associés. » Selon Black, donc, lorsque la métaphore est reçue, l'esprit du lecteur est amené, d'abord, à se figurer le système d'images et de significations liées au sujet secondaire, ou *focus*, (ex. *renard*) et, ensuite, le filtrer en l'associant au sujet primaire (ex. : *Paul*), ou *frame*.

¹⁷⁹ Pour un approfondissement sur la notion de *filter* chez Black, voir : D. S. Miall, « Metaphors and Literary Meaning », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 17, OUP, 1977, p. 52.

¹⁸⁰ Le Seuil, Paris, 1975.

¹⁸¹ La pensée de Ricœur est sans doute l'une des plus influentes du siècle dernier. Il s'est intéressé à la philosophie allemande, à la religion, aux classiques grecs et latins, aux questions historiques à lui contemporaines, à la linguistique et à la littérature. Parmi les ouvrages les plus importants : *Philosophie de la volonté, tome I : Le volontaire et l'involontaire*, Aubier, 1950 ; *La métaphore vive*, Le Seuil, 1975 ; les trois tomes de *Temps et récit*, (1983, 1984, 1985).

mais Ricœur anticipe en quelque sorte les découvertes qui auront lieu quelques années plus tard.

Ce que ce philosophe herméneutique souligne est qu'une métaphore pour être créée et comprise implique l'abandon de tout empirisme logique de la rhétorique classique. Quoique Ricœur passe au peigne fin toutes les théories sur la métaphore appartenant à la rhétorique – y compris la critique à la Rhétorique restreinte de Gérard Genette – l'aspect le plus intéressant de ses études¹⁸² nous semble être sa notion de « icône et image ». Cette dernière rentre dans le cadre, selon Ricœur, d'une « psycho-linguistique de la métaphore » : « Une manière radicale d'explorer la frontière de la sémantique et de la psychologie est d'y installer une discipline mixte, la psycho-linguistique »¹⁸³. Il s'agit là de prendre en considération le moment sensible de la métaphore, comme le philosophe l'affirme :

Ce moment, chez Aristote, est désigné par le caractère de vivacité de la métaphore, par son pouvoir de mettre sous les yeux ; chez Fontanier, il est implicite à la définition même de la métaphore qui présente une idée sous le signe d'une autre plus connue ; Richards s'en est approché également avec son idée du rapport *véhicule-teneur* ; le *véhicule* est à la ressemblance de la *teneur*, non comme une idée l'est de l'autre, mais comme une image l'est d'une signification abstraite.¹⁸⁴

En ce qui concerne le langage poétique, Ricœur construit alors une théorie de la métaphore qui s'appuie non seulement sur la psychologie/linguistique, mais aussi sur la sémantique, tout en donnant à l'aspect sensoriel un rôle primaire : « le langage poétique présente une certaine « fusion » entre le sens et les sens »¹⁸⁵, écrit le philosophe. Cette

¹⁸² Nous rappelons la division en « études », une sorte de grands chapitres, de *La métaphore vive*, qui sont au nombre de huit.

¹⁸³ P. Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 254.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 263.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 265.

fusion est provoquée justement par le pouvoir des métaphores de créer des images, objectif – comme Wittgenstein l’avait déjà dit¹⁸⁶ – du langage poétique. Ricœur va plus loin, en approfondissant cet aspect :

Le langage poétique est ce jeu de langage [...] dans lequel le propos des mots est d’évoquer, d’exciter des images. Ce n’est pas seulement le sens et le son qui fonctionnent iconiquement l’un par rapport à l’autre, mais le sens lui-même est iconique par ce pouvoir de se développer en images.¹⁸⁷

Et Ricœur s’intéresse aussi au processus de lecture de la métaphore/image :

Cette iconicité présente bien les deux traits de l’acte de lire. Le suspense et l’ouverture ; d’une part l’image est, par excellence, l’œuvre de la neutralisation de la réalité naturelle ; d’autre part, le déploiement de l’image est quelque chose qui « arrive » (*occurs*) et vers quoi le sens s’ouvre infiniment, donnant à l’interprétation un champ illimité ; avec ce flux d’image, il est vrai de dire que lire c’est accorder son droit originel à toutes les *data* ; en poésie, l’ouverture au texte est l’ouverture à l’imaginaire que le sens libère.¹⁸⁸

Ricœur anticipe ainsi ce que la linguistique cognitive découvrira quelques années après lui.

La linguistique cognitive ne constitue pas un phénomène détaché du contexte philosophique où elle naît, mais elle s’insère parfaitement dans l’ainsi dit « tournant rhétorique »¹⁸⁹ :

The central position of this contemporary trend is that rhetorical forms are deeply and unavoidably involved in the shaping of

¹⁸⁶ Cf. : L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Macmillan, New York, 1953.

¹⁸⁷ P. Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 266.

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ D. Chandler, *Semiotics : the Basics*, Routledge, London, 2007, p. 123.

reality. Form and content are inseparable. Language is not a neutral medium and our choice of words matters.¹⁹⁰

Les années '70 constituent, donc, un berceau dans lequel les nouvelles théories cognitives se forment. Avouer que la métaphore est, avant d'être un trope de la rhétorique, un produit mental et qu'elle a pour but principal celui de créer des images chez le lecteur, signifie, en effet, se diriger vers la révolution cognitive de la fin du siècle.

2.4 Pour une métaphore cognitive : le modèle de Lakoff et Johnson

Nombre de critiques ont vu l'étude sur la métaphore comme un aboutissement naturel de la linguistique cognitive, comme si cette figure de style était l'exemple le plus clair pour expliquer les liens entre langage et cognition humaine. À ce propos, Joseph E. Grady, chercheur et linguiste à l'Université de Berkley, affirme :

If Cognitive Linguistics is the study of the ways in which features of language reflect other aspects of human cognition, then metaphors provide of the clearest illustration of this relationship.¹⁹¹

Cependant, c'est seulement avec George Lakoff et Mark Johnson, respectivement linguiste et philosophe, qu'une véritable révolution a pu avoir lieu, en montrant les liens étroits entre langage et cognition humaine.

Ainsi, cinq ans après la publication de *La métaphore vive* de Paul Ricœur, une autre œuvre marque le chemin de la construction de la

¹⁹⁰ Ibidem. « La position centrale de cette tendance contemporaine est que ces formes rhétoriques sont profondément et inévitablement impliquées pour donner forme à la réalité. Forme et contenu sont inséparables. Le langage n'est pas un moyen neutre et nos choix des mots comptent. »

¹⁹¹ J. E. Grady, *Metaphor*, in Ivi, p. 188. « Si la linguistique cognitive est l'étude grâce à laquelle les caractéristiques du langage reflètent les autres aspects de la cognition humaine, alors les métaphores nous offrent l'illustration la plus claire de cette relation. ». Significativement Grady affirme aussi que la métaphore peut être aussi non linguistique et être représentée dans l'art visuel. Cf. : p. 189.

linguistique contemporaine : il s'agit de *Metaphors We Live By* de Lakoff et Johnson, devenu désormais un classique des sciences du langage. Avec leur reformulation de la métaphore la linguistique reçoit, finalement, une impulsion déterminante et une empreinte réellement cognitive.

De fait, la métaphore est maintenant vue comme expression effective de la manière dont notre pensée est organisée.

Metaphor is for most people a device of poetic imagination and the rhetorical flourish – a matter of extraordinary rather than ordinary language. Moreover, metaphor is typically viewed as a characteristic of language alone, a matter of words rather than thought or action.¹⁹²

Il est évident, donc, que Lakoff et Johnson examinent la métaphore en tant que phénomène cognitif et non exclusivement linguistique :

We have found, on the contrary, that metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature.¹⁹³

Ainsi, selon Lakoff et Johnson, loin d'être un trope linguistique, la métaphore reflète, au contraire, la structure même de notre pensée pour, ensuite, trouver son expression dans le langage. Comme Gerard Steen l'observe :

¹⁹² G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphor We Live by*, op. cit., p. 3. « Pour la plupart des gens, la métaphore est vue comme un instrument de l'imagination poétique et de la fioriture rhétorique – une question de langage extraordinaire plutôt qu'ordinaire. En outre, la métaphore est typiquement vue comme une caractéristique juste du langage, une affaire qui concerne les mots plutôt que la pensée ou l'action. »

¹⁹³ Ibidem. « Nous avons découvert, au contraire, que la métaphore est omniprésente dans la vie de tous les jours, non seulement dans le langage, mais dans la pensée et l'action. Notre système conceptuel ordinaire, grâce auquel nous pensons et agissons, est fondamentalement métaphorique par sa propre nature. »

The most important aspect of metaphor revealed by the cognitive turn in the 1980s is the fact that many metaphors in language can be related to underlying metaphors in thought. These have been called “conceptual metaphors” by G. Lakoff and Johnson (1980).¹⁹⁴

Ils expliquent cela grâce aux « concepts » qui se forment dans notre cerveau et qui organisent notre expérience du monde : « Our concepts structure what we perceive, how we get around in the world, how we relate to other people »¹⁹⁵. C’est pour cette raison qu’ils créent l’étiquette de « métaphore conceptuelle »¹⁹⁶.

Selon les deux linguistes, dans notre réalité quotidienne, les idées – surtout celles abstraites – ont besoin d’être *conceptualisées* pour se former dans notre esprit. Alors, ce qui a lieu est un processus de métaphorisation des concepts. Pour expliquer ce mécanisme, ils construisent un modèle spécifique qui voit l’interaction de trois éléments : *mapping*, *sources domain* et *target domain*.

En effet, Lakoff et Johnson expliquent que la métaphore trouve sa réalisation dans la projection (*mapping*¹⁹⁷) d’un réseau d’expériences sources (*sources domain*) sur un domaine d’expériences cibles (*target domain*). Cela veut dire que les métaphores sont l’expression non seulement du patrimoine culturel-linguistique des individus, de leur manière d’interagir dans le monde, mais surtout du bagage personnel du parlant. Ainsi perçues, les métaphores constituent les miroirs des connaissances et des expériences

¹⁹⁴ G. Steen, « Metaphor and style », in P. Stockwell, *The Cambridge Book of Stylistics*, op. cit., p. 319.

¹⁹⁵ Ibidem. « Nos concepts structurent ce que nous percevons, comment nous bougeons dans le monde, comment nous sommes en contact avec les autres. »

¹⁹⁶ Pour une explication simple de la métaphore conceptuelle, on renvoie à l’anecdote racontée par George Lakoff. Vidéo sur : <https://sites.google.com/site/portaildugrel/georg-lakoff--la-metaphore-conceptuelle-conceptual-metaphor> (consulté le 05/01/2015) publié sur le portail du GREL (Groupe de Recherche et d’Études Linguistiques) de l’Université de Dhar El Mehraz, Maroc.

¹⁹⁷ Le terme « mapping » dérive du domaine mathématique et peut être traduit en français avec le mot « fonction ». Cependant, comme nous avons fait pour le terme « map », nous préférons employer le terme anglais qui, entre autre, contient l’idée de « cartographies » et donc de liens entre les concepts.

passées, qui se réalisent par le biais des projections sur des expériences cibles, à venir.

Ils distinguent alors trois types de métaphores : structurelle, ontologique et d'orientation. À la première catégorie appartiennent les métaphores qui structurent une idée grâce à une autre, comme par exemple : « L'amour est un voyage ». Ici, l'idée de voyage (avec ses incertitudes, ses émotions, ses périls, etc.) structure, donne signification à l'idée de l'amour. Les métaphores ontologiques sont, au contraire, celles qui se réfèrent à quelque chose d'abstrait comme s'il s'agissait d'un concept concret, comme par exemple « je te donne un coup de main », où « coup de main » est une idée abstraite qui devient concrète en se métaphorisant. Enfin, les métaphores ontologiques – qui nous intéressent le plus pour notre analyse de l'écriture de Quignard – sont celles qui exploitent le domaine de l'espace pour conceptualiser d'autres idées. En effet, dans l'expression « tu iras rebondir », par exemple, le verbe renvoie au physique et le lien avec le corps est donc évident.

Les métaphores conceptuelles créent, donc, des réseaux de concepts qui se croisent. Geeraerts se demande à ce propos :

If metaphor is analyzed as a mapping from one domain to another, a question arises how such mappings take place : how does the structure of the source domain get mapped onto the target domain ? The notion of conceptual integration developed by Gilles Fauconnier [...] provides a descriptive framework to answer the question. It distinguishes between four spaces : a source input space, a target input space, a blend between both, and the so-called generic space.¹⁹⁸

¹⁹⁸ D. Geeraerts, *Cognitive Linguistics: Basic Readings*, op. cit. p. 14. « Si la métaphore est analysée en tant que mapping d'un domaine à un autre, une question surgit sur combien de mappings ont lieu : comment la structure du domaine source est mappée sur le domaine cible ? La notion d'intégration conceptuelle développée par Gilles Fauconnier [...] offre un cadre descriptif pour répondre à la question. Cela distingue quatre espaces : un espace d'input source, un espace d'input cible, un mélange entre les deux, et l'ainsi nommé espace générique. »

Ce processus est analysé, en effet, par Gilles Fauconnier, dans la notion de « conceptual integration »¹⁹⁹ (ou « conceptual blending »), c'est-à-dire un mélange de plusieurs concepts grâce à l'utilisation de la métaphore, qui intègre différents espaces mentaux. Fauconnier et Turner expliquent :

Blending is an operation that takes place over conceptual integration. Conceptual integration network often involves many mental spaces. Blending can occur at many different sites in the network. A blended space can have multiple input spaces. Blending is a dynamic process that can happen repeatedly in the same network.²⁰⁰

Récemment, Lakoff a publié un article, où il explique le lien entre métaphore du langage quotidien et métaphore du langage littéraire. Les deux types de langages partagent, en effet, le même mécanisme :

Metaphor (that is a cross-domain mapping) is absolutely central to ordinary natural language semantics, and [...] the study of literary metaphor is an extension of the study of the everyday metaphor. Everyday metaphor is characterized by a huge system of thousands of cross-domain mapping, and this system is made use in the novel metaphor.²⁰¹

Ce qui plus est, dans le modèle de Lakoff, il existe aussi un autre type de métaphore, elle aussi utilisée aussi souvent que les métaphores

¹⁹⁹ Cf. : *supra*, paragraphe sur *Espaces mentaux*.

²⁰⁰ G. Fauconnier, M. Turner, « Conceptual integration network », in D. Geeraerts (ed.), *Cognitive Linguistics : Basic Readings*, op. cit. p. 307. « Le mélange est une opération qui a lieu sur les réseaux de l'intégration conceptuelle. Les réseaux d'intégration conceptuelle impliquent souvent beaucoup d'espaces mentaux. Le mélange peut se vérifier dans beaucoup d'endroits dans le réseau. Un espace fusionné peut avoir de multiples espaces d'input. Le mélange est un processus dynamique qui peut se produire de manière répétée dans le même réseau. »

²⁰¹ G. Lakoff, « The contemporary theory of metaphor », in D. Geeraerts, *Cognitive Linguistics: Basic Readings*, op. cit. p. 186. « La métaphore (qui est un *mapping* de domaines croisés) est absolument centrale dans la sémantique du langage naturel, et [...] l'étude de la métaphore littéraire est une extension de l'étude de la métaphore de tous les jours. La métaphore de tous les jours est caractérisée par un énorme système de milliers de *mapping* de domaines croisés, et ce système est utilisé dans la métaphore des romans. »

conceptuelles. Ce sont les métaphores courtes, appelées « image metaphors » :

There are kinds of metaphors that function to map one conventional mental image onto another. These contrast with the metaphors I have discussed so far, each of which maps one conceptual domain onto another, often with many concepts in the source domain mapped onto many corresponding concepts in the target domain. Image metaphors, by contrast, are “one-shot” metaphors : they map only one image onto the other image.²⁰²

Lakoff prend comme exemple un vers du poème d'André Breton *Union libre*, où le poète écrit : « Ma femme [...] / À la taille de sablier ». Ici, la métaphore est une image simple, puisque Breton compare et associe la taille de sa femme à la forme d'un sablier. Aucune référence au temps, que le sablier pourrait rappeler, ou à d'autres éléments liés à l'objet ne sont évoqués.

Ce qui est important, pour notre étude, c'est que les théories de Lakoff et Johnson élaborent, pour la première fois, un nouveau système de concepts, susceptible d'expliquer comment le mécanisme de formation des métaphores naît. Comprendre pourquoi les métaphores ne sont pas le fruit simple du langage, ni un outil frivole de la rhétorique, signifie aussi et surtout savoir pourquoi un parlant (un écrivain dans le cas des études littéraires) utilise une métaphore conceptuelle plutôt qu'une autre, quel est son système de concepts et d'idées, comment il les a intériorisées et, ensuite, exprimées.

²⁰² Ivi, p. 215. « Il y a des types de métaphores qui fonctionnent de manière à établir des maps entre une image mentale conventionnelle et une autre. Ces dernières sont en contraste avec les métaphores dont j'ai parlé jusqu'à présent, chacune d'entre elles crée une map entre un domaine conceptuel et un autre, souvent avec beaucoup de concepts dans le domaine source qui est mappé sur beaucoup de concepts correspondants dans le domaine cible. Les métaphores images, par contre, sont des métaphores *one-shot* : elles créent des mapps seulement grâce à une image qui se superpose sur une autre. »

Mettant en évidence les liens entre linguistique cognitive et littérature
Margaret Freeman souligne :

With the rise of Cognitive Linguistics came the idea that conceptual metaphorical structure could provide insights into the human mind, so that the natural move is to explore what these structures might reveal about the author's conceptual attitudes and motivation.²⁰³

L'intérêt pour la métaphore est aujourd'hui très vif. Lakoff a commencé pendant les années 2000 à réétudier la métaphore, mais cette fois d'un point de vue neurologique. Dans son article *The Neural Theory of Metaphor*²⁰⁴, il parcourt le chemin de la métaphore conceptuelle – qu'il avait découvert avec Mark Johnson au début des années '80²⁰⁵ – pour lui donner une empreinte neurophysiologique.

Dans son article, il insiste sur l'importance du cerveau dans la production et réception du langage et, en particulier des métaphores. Pour Lakoff, notre expérience du monde a lieu seulement grâce à l'encéphale :

Every action our body performs is controlled by our brains, and every input from the external world is made sense of by our brains. We think with our brains. There is no other choice. Thought is physical. [...] Reasoning is the activation of certain

²⁰³ M. Freeman, « Cognitive Linguistic Approaches to Literary Studies », in D. Geeraerts, H. Cuyckens (eds), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, op. cit., p. 1181. « Avec le développement de la linguistique cognitive est arrivée l'idée selon laquelle la structure conceptuelle et métaphorique pourrait fournir un aperçu de l'esprit humain, donc la tendance naturelle est d'explorer ce que ces structures pourraient révéler sur les aptitudes conceptuelles et la motivation de l'auteur. »

²⁰⁴ Paru pour la première fois dans R. Gibbs (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, 2008.

²⁰⁵ « It is 30 years since Mark Johnson and I wrote *Metaphors We Live By* [...] Though the fundamental outlines of what we discovered remain as valid today as they were then, developments in brain science and neural computation have vastly enriched our understanding of how conceptual metaphor works », Ivi, p. 17. « Cela fait 30 ans que Mark Johnson et moi avons écrit *Metaphors We Live By* [...] En dépit du fait que les grandes lignes fondamentales de ce que nous avons découvert reste valable aujourd'hui comme hier, des développements dans la science du cerveau et de la computation neuronale ont largement enrichi notre connaissance du fonctionnement de la métaphore conceptuelle. »

neuronal groups in the brain [...]. Everything we know, we know by virtue of our brains. Our physical brains make possible our concepts and ideas, everything we can possibly think is made possible and greatly limited by the nature of our brains.²⁰⁶

Bien évidemment, Lakoff fait aussi et surtout référence aux neurones miroirs, capables de « refléter » – comme nous le verrons dans le prochain chapitre – les actions vues (et lues) dans notre cerveau, à travers des milliards de liens synaptiques et de circuits neuronaux.

2.5 La métonymie et la conceptualisation linéaire des idées

Bien que toutes les autres figures de style ne soient pas encore objet d'étude scientifique de la linguistique cognitive, dans la première étude de Lakoff et Johnson²⁰⁷ nous pouvons déjà trouver une analyse de la métonymie. Les deux scientifiques mettent cette figure de style en relation étroite avec la métaphore, du moment que « metonymy, like metaphor, was conceptual in nature »²⁰⁸.

Comme Gardes-Tamine et Hubert l'affirment, la métonymie est considérée par la rhétorique classique comme « Figure de signification ou trope qui joue sur les relations de contigüité entre objets (individus, événements) existant dans le monde et qui remplace le nom d'un des deux objets par celui de l'autre »²⁰⁹. Pendant les dernières décennies²¹⁰, la

²⁰⁶ Ivi, p. 18. « Chaque action que notre corps accomplit est contrôlée par notre cerveau, et chaque stimulation externe acquiert sa signification grâce à notre cerveau. Nous pensons avec notre cerveau. Il n'y a aucune autre possibilité. La pensée est physique. [...] Le raisonnement est l'activation de certains groupes neuronaux dans le cerveau [...] Tout ce que nous savons, nous le savons grâce à notre cerveau. Notre cerveau physique rend possible les concepts et les idées, tout ce qu'il est possible de penser est rendu possible et énormément limité par la nature de notre cerveau. »

²⁰⁷ G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, op. cit.

²⁰⁸ V. Evans, M. Green, *Cognitive Linguistics. An introduction*, op. cit., p. 311. « La métonymie, comme la métaphore, était conceptuelle dans sa nature. »

²⁰⁹ J. Gardes-Tamine, M.-C. Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Collin, Paris, 1993, p. 119.

²¹⁰ L'étude de la métonymie dans le domaine des sciences cognitives est une prérogative de la sémantique cognitive. Voir à ce propos : G. Radden, Z. Kövecses, *Towards a Theory of*

métonymie a été reformulée et vue comme un produit direct de la cognition humaine.

Contrairement à la métaphore, avec laquelle, comme nous avons vu, elle partage la conceptualisation des idées, la métonymie se limite à créer des liens linéaires entre les concepts. En d'autres termes, si la métaphore conceptuelle produit des liens²¹¹ croisés, dirions-nous en toile d'araignée, dans notre esprit, entre le domaine source et le domaine cible, la métonymie instaure des liens simples entre un concept véhicule et un concept cible²¹².

Dirk Geeraerts l'explique bien :

In the tradition of lexical semantics, metaphor and metonymy are distinguished on the basis of the type of semantic associations they involve. Metaphor is supposed to be based on similarity (if love is war, it is *like* war in a number of respects), whereas metonymy is said to be based on contiguity.²¹³

Et il ajoute :

Now, metonymy research in Cognitive linguistics received an important impetus from the recognition that metonymy could receive a definition that is nicely complementary to that metaphor. If metaphor is seen as a mapping from one domain to the other, metonymy can be seen as a mapping *within* a single domain.²¹⁴

Metonymy, John Benjamins, Amsterdam, 1999 ; K. U. Panther, G. Radden (eds), *Metonymy in Language and Thought*, John Benjamins, Amsterdam, 1999 ; A. Barcelona (ed.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroad*, Mouton de Gruyter, Berlin, New York, 2000.

²¹¹ Les mappings.

²¹² « Vehicle concept » et « target concept », en anglais.

²¹³ D. Geeraerts (ed.), *Cognitive Linguistics: Basic Readings*, op. cit., p. 13. Italique de l'auteur. « Dans la tradition de la sémantique lexicale, la métaphore et la métonymie sont distinguées sur la base du type d'association sémantique qu'elles impliquent (si l'amour est une guerre, il est *comme* la guerre dans beaucoup de sens), tandis que la métonymie est censée être basée sur la contiguïté. »

²¹⁴ Ibidem. Italique de l'auteur. « Aujourd'hui, la recherche sur la métonymie en linguistique cognitive a reçu un élan important par la conviction que la métonymie pourrait recevoir une définition qui est bien complémentaire à celle de métaphore. Si la métaphore

Cette idée est aussi expliquée par Evans and Green :

Lakoff and Turner [...] pointed out that metonymy, unlike metaphor, is not a cross-domain mapping, but instead allows one entity to stand for another because both concepts coexist within the same domain. This explains why a metonymic relationship is based on contiguity or conceptual “proximity”.²¹⁵

Si, par exemple, nous prenons en considération la phrase « Paul a pris un Molière de sa librairie », il est évident que la métonymie « prendre un Molière » indique ici l'action de prendre un livre écrit par Molière. Donc, comme la métaphore, la métonymie se réfère à un ensemble de concepts que l'interlocuteur doit connaître pour en saisir l'idée exprimée. Pourtant, contrairement à la métaphore, dans la métonymie le rapport entre ces idées est simple. Dans « Paul a pris un Molière de sa librairie », en effet, à partir d'un *concept véhicule* (l'écrivain Molière) on arrive à un *concept cible* (un classique de Molière), avec un rapport de linéarité. Comme Kövecses et Radden l'expliquent dans leur article :

Metonymy is a cognitive process in which one conceptual entity, the vehicle, provide mental access to another conceptual entity, the target, within the same domain.²¹⁶

En outre, le domaine contenu dans la métonymie est le même que celui des idées exprimées : « prendre un livre », « prendre un Molière », ou

est vue comme un mapping d'un domaine à un autre, la métonymie peut être vue comme un mapping *dans* un seul domaine. »

²¹⁵ V. Evans, M. Green, *Cognitive Linguistics. An introduction*, op. cit., p. 312. « Lakoff et Turner [...] soulignent que la métonymie, contrairement à la métaphore, n'est pas une map où les domaines se croisent, mais elle permet plutôt à une entité d'en représenter une autre, puisque les deux concepts coexistent à l'intérieur du même domaine. Cela explique pourquoi une relation métonymique est basée sur une continuité ou sur une « proximité » conceptuelle. »

²¹⁶ Z. Kövecses, G. Radden, « Metonymy : developing a cognitive linguistic view », *Cognitive Linguistics*, vol. 9, n. 1, 1998, p. 37-77, cité in V. Evans, M. Green, *Cognitive Linguistics. An introduction*, op. cit., p. 312.

« prendre un livre de Molière de la librairie » appartiennent au même champs sémantique. Au contraire, dans une métaphore, les domaines conceptuels sont différents et les idées se croisent.

Selon le linguiste William Croft²¹⁷, dans une métonymie la cible est atteinte grâce à une « mise en évidence du domaine »²¹⁸ :

Croft's proposal is that [...] metonymy functions by highlighting one domain within a concept's domain matrix. Thus a particular usage of a lexical concept can highlight distinct domains within the concept's domain matrix on different occasions.²¹⁹

En reprenant l'exemple de Croft, contenu dans le livre de Evans et Green, si nous considérons deux expressions « Proust spent most of his life in bed » et « Proust is tough to read », la théorie de Croft apparaît encore plus claire. Dans la première phrase, il est évident que l'on se réfère à Proust en tant qu'écrivain/personne connu aussi pour avoir l'habitude de passer beaucoup de temps au lit. Dans la deuxième, le même mot « Proust » indique, par contre, l'ouvrage de l'écrivain parisien, qui est « dur à lire ». Selon la perspective de Croft, « while [in] the [first] expression *Proust* [...] highlights the domain for Proust (Proust the man), [in] the [second] expression *Proust* highlights the literary work of Proust »²²⁰.

Donc, si dans une métaphore conceptuelle il faut qu'il y ait une association qui traverse deux groupes entiers de domaines sources, une métonymie met tout simplement en lumière un aspect particulier d'un seul domaine source.

²¹⁷ W. Croft, « The role of domains in the interpretation of metaphors and metonymies », *Cognitive Linguistics*, vol. 4, 1993, p. 335-370, cité in V. Evans, M. Green, *Cognitive Linguistics. An introduction*, op. cit., p. 315.

²¹⁸ « Domain highlighting », an anglais.

²¹⁹ V. Evans, M. Green, *Cognitive Linguistics. An introduction*, op. cit., p. 315.

²²⁰ Ibidem. Italiques de l'auteur. « Si [dans] la [première] phrase *Proust* [...] met en lumière le domaine pour Proust (Proust l'homme), [dans] la [seconde] *Proust* met en lumière l'œuvre littéraire de Proust. »

Cependant, les deux figures de style sont parfois en forte interaction, au point que Louis Goossens a parlé de « metaphonymy »²²¹ pour indiquer les combinaisons possibles de deux tropes. Selon Goossens, quoiqu'il existe grand nombre de combinaisons²²², il n'y a que deux interactions logiquement possibles entre métaphore et métonymie : la métaphore à partir de la métonymie et la métonymie dans la métaphore²²³. La première est visible, par exemple, dans l'expression anglaise « close-lipped »²²⁴, qui indique quelqu'un qui tient les lèvres fermées et qui, en suivant une interprétation métonymique, signifie par conséquent « silencieux ». Pourtant, cette expression peut aussi signifier « dire quelque chose mais pas trop »²²⁵, qui a bien évidemment une valeur métaphorique. De là, donc, la « métaphore à partir de la métonymie ».

Pour ce qui est du deuxième cas, à savoir de la métonymie dans la métaphore, dans la phrase « She caught the Prime Minister's ear and persuades him to accept her plan », l'expression « to catch someone's ear » veut dire « attirer l'attention de quelqu'un ». La présence d'une métaphore, qui s'accompagne donc aussi d'une métonymie. En effet, ici, l'« oreille » indique aussi la faculté d'entendre et donc d'écouter.

Ce que nous voulons souligner c'est que la métaphore et la métonymie sont des opérations cognitives qui montrent comment et dans quelle mesure notre système cognitif fonctionne. En particulier, les linguistes cognitifs ont compris que notre manière de créer des expressions métaphoriques ou métonymiques naît à partir des concepts qui habitent notre cerveau. Cette théorie, apparemment simple, une fois appliquée aux études littéraires, peut

²²¹ L. Goossens, « Metaphonymy the interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic action », *Cognitive Linguistics*, vol. 3, n. 1, 1990, p. 323-340.

²²² « Goossens [...] discusses four types of such interaction : metaphor from metonymy, metonymy within metaphor, demetonymization within a metaphor, and metaphor within metonymy », K.-U. Panther, L. L. Thonburg, *Metonymy*, in D. Geeraerts, H. Cuyckens (eds), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, op. cit., p. 243. « Goossens [...] traite de quatre types d'une telle interaction : la métaphore à partir de la métonymie, la métonymie dans la métaphore, démétonymisation, la métaphore dans la métonymie. »

²²³ Respectivement « metaphor from metonymy » et « metonymy within the metaphor », en anglais.

²²⁴ Cet exemple et les suivants en anglais sont de Goossens, in V. Evans, M. Green, *Cognitive Linguistics. An introduction*, op. cit., p. 317-318.

²²⁵ « Speaking but giving little away », en anglais.

donner des réponses sur l'emploi de ces figures de style chez les écrivains. Aussi pouvons-nous nous demander pour quelles raisons un écrivain utilise une métaphore plutôt qu'une autre ou, par exemple, quelle est la valeur d'une métonymie dans un texte spécifique.

CHAPITRE III

Les neurosciences au service de la littérature, et vice-versa

Les neurones miroirs feront pour la psychologie
ce que la découverte de l'ADN a fait pour la biologie.

V. S. Ramachandran

3.1 Les neurones miroirs, une découverte révolutionnaire

Nous avons déjà vu comment les sciences cognitives ont donné des réponses importantes sur le fonctionnement de notre cerveau, dans l'expérience littéraire et artistique. Grâce à l'explication de certains mécanismes cognitifs, nous savons ce qu'il se passe dans notre esprit lors de la lecture d'un texte, par exemple.

De manière similaire, les neurosciences s'occupent de l'analyse de notre cerveau au contact avec le texte littéraire, mais d'un point de vue neuronal. De fait, l'unité de base d'étude des neurosciences est justement le neurone

humain et son fonctionnement à l'intérieur du système nerveux. Une telle analyse a conduit à des résultats révolutionnaires, surtout après la grande découverte du siècle dernier, celle des neurones miroirs.

Il s'agit d'une découverte scientifique qui explique, après des décennies d'expérimentations, les racines de la cognition incarnée et surtout de l'empathie. En d'autres termes : qu'est-ce qui nous permet de nous émouvoir lorsque nous regardons un film ou un tableau ? Pourquoi, par exemple, si un ami nous raconte la triste fin de son histoire d'amour, en pleurant, nous avons tendance à sentir ce qu'il ressent ? À ces questions répond, ne serait-ce qu'en partie, la découverte fascinante des neurones miroirs.

En effet, à la base de l'*empátheia*, du « sentir dedans », il y a une explication scientifique. Parmi les centaines de milliards de neurones qui habitent notre cerveau, il en existe une famille dont la découverte – toute italienne – est à considérer comme une véritable révolution dans le domaine neuroscientifique. Comme le neuroscientifique indien Ramachandran l'affirme :

I predict that mirror neurons will do for psychology what DNA did for biology: they will provide a unifying framework and help explain a host of mental abilities that have hitherto remained mysterious and inaccessible to experiments.²²⁶

L'importance de cette classe de neurones est donc comparable à celle de l'ADN dans la biologie et, par conséquent, dans la science.

²²⁶ Interview à V. S. Ramachandran, MIRROR NEURONS and imitation learning as the driving force behind the great leap forward in human evolution, in : <https://edge.org/conversation/mirror-neurons-and-imitation-learning-as-the-driving-force-behind-the-great-leap-forward-in-human-evolution> (consulté le : 16/12/14) « Je prédis que les neurones miroirs feront pour la psychologie ce que l'ADN a fait pour la biologie : ils donneront un système unifiant et aideront à expliquer une grande quantité d'habilités mentales qui sont restées jusqu'à maintenant mystérieuses et inaccessibles aux expérimentations. »

3.1.1 Le contexte de la découverte

La découverte de neurones miroirs n'a pas été accomplie en un jour, mais il a fallu de nombreuses années pour comprendre de quel type de neurones il s'agissait. Dans le laboratoire de l'Université de Parme, une équipe²²⁷ des neuroscientifiques, dirigée par Giacomo Rizzolatti²²⁸, faisaient des expérimentations sur les macaques²²⁹. Ils conduisaient, en effet, des recherches sur les dommages du système moteur et leur implication neuronale. Ils voulaient notamment découvrir comment pouvoir rétablir les fonctions motrices provoquées par des lésions cérébrales.

Nous sommes dans les années '90 et l'un de ces scientifiques, Vittorio Gallese, est en pause entre une expérimentation et l'autre. Un macaque reste assis en attendant qu'on lui donne une nouvelle tâche à accomplir. Lorsque Gallese saisit un objet, à ce même moment, il entend le bruit de la machine attachée au cerveau de l'animal, ce qui signale une activité neuronale²³⁰. Cette activité provient de l'aire F5 du macaque, une partie du cortex visuo-moteur qui se trouve aussi dans le cerveau humain.

Or, dans une situation normale, les neurones de l'aire F5 s'activent quand un sujet accomplit lui-même une action. Pendant que Gallese saisit

²²⁷ Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, Vittorio Gallese, Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi et Giuseppe Pellegrino. Ce sont tous des scientifiques différents par formation et idées, c'est peut-être pour cette raison que la découverte des neurones miroirs a pu avoir lieu, après que la science s'est débarrassé d'un savoir préétabli et fixe : « A dire il vero, Rizzolatti e i suoi colleghi erano senza dubbio mentalmente più aperti rispetto alla media dei neuroscienziati e maggiormente « pronti » per la nuova scoperta. È probabilmente questa la ragione per cui scoprirono i neuroni specchio. Quegli stessi eventi, se si fossero verificati sotto gli occhi di neuro scienziati dalla mentalità più ristretta, sarebbero passati inosservati. », M. Iacoboni, *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*, trad. de G. Olivero, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, p. 19. « À vrai dire, Rizzolatti et ses collègues étaient sans aucun doute mentalement plus ouverts par rapport à la moyenne des neuroscientifiques et plus « prêts » pour la nouvelle découverte. C'est probablement la raison pour laquelle ils découvrirent les neurones miroirs. Ces mêmes événements, s'ils s'étaient vérifiés sous les yeux d'autres neuroscientifiques ayant un esprit plus fermé, seraient passés inaperçus. Qui sait combien d'autres fois l'activation des neurones miroirs a été relevée dans les laboratoires de neurophysiologie. »

²²⁸ L'« Albert Einstein italien », selon la définition de J. Bauer, dans son volume sur les neurones miroirs : *Pourquoi je ressens ce que tu ressens*, G. Trédaniel, Paris, 2012, p. 24.

²²⁹ Pour être précis, nous voulons souligner qu'il s'agit d'un type de macaque appelé Macaca Nemestrine, utilisé communément dans les laboratoires parce qu'il est plus docile par rapport au Macaca Reso, bien plus agressif. Cf. : M. Iacoboni, *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*, op. cit.

²³⁰ Cf. : Ibidem.

l'objet, par contre, des neurones du macaque se sont activés aussi, juste en observant l'action.

L'équipe de Parme, après de nombreuses autres expérimentations, découvre alors qu'il y a aussi un groupe de neurones, dans la même partie du cerveau, qui « tirent »²³¹ aussi quand l'action est observée, c'est-à-dire lorsque c'est un autre sujet qui fait un mouvement spécifique.

À soutenir leur thèse, il y a aussi une autre découverte, faite par le groupe de Parma, celle des « neurones canoniques ». Il s'agit d'un ensemble de cellules nerveuses qui se trouvent toujours dans l'aire F5 et qui s'activent non seulement lorsque le sujet observe un autre sujet prendre un objet quelconque, mais aussi lorsque le sujet observe un objet qui peut, potentiellement²³², être pris²³³. Comme Marco Iacoboni l'explique :

I dati di Rizzolatti e colleghi dimostrano che né una scimmia né un essere umano possono osservare qualcuno che prende in mano una mela senza evocare nel cervello i piani motori necessari per afferrare loro stessi quella mela (attivazione dei neuroni specchio). Analogamente, né una scimmia né un essere umano possono guardare una mela senza evocare i piani motori necessari per afferrarla (attivazione dei neuroni canonici).²³⁴

Il est évident, donc, que perception et action ne sont pas deux entités séparées, mais elles constituent plutôt le résultat d'un processus cognitif unique, de coordination et expression d'un même phénomène. Avant la

²³¹ Pour utiliser le jargon approprié. « To fire », en anglais ; « sparare », en italien.

²³² Cf. : G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quello che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Cortina, Milano, 2006.

²³³ Voir aussi : M. Iacoboni, « Imitation, Empathy and Mirror Neurons », *Annual Review of Psychology*, n. 60, 2009, p. 653-670.

²³⁴ M. Iacoboni, *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*, op. cit., p. 20. « Les données de Rizzolatti et ses collègues démontrent que ni un singe ni un être humain ne peuvent observer quelqu'un prendre dans la main une pomme sans évoquer dans le cerveau les plans moteurs nécessaires pour prendre, eux-mêmes, cette pomme (activation des neurones miroirs). De la même manière, ni un singe ni un être humain peuvent regarder une pomme sans évoquer les plans nécessaires pour la prendre (activation des neurones canoniques). »

découverte des neurones miroirs, la tradition scientifique et philosophique²³⁵ soutenait une nette séparation entre perception et action.

Maintenant, grâce aux neurones miroirs, les scientifiques ont montré que la perception et l'action ne sont pas séparées. En d'autres termes, si avant on croyait que les actions que l'on imite étaient le fruit d'un raisonnement logique, aujourd'hui nous savons que nous percevons les actions à travers un processus d'empathie. De même pour les émotions qui, comme les actions, sont perçues non pas à travers un mécanisme logique (on voit quelqu'un pleurer, on comprend qu'il est tombé, on ressent sa douleur) mais plutôt grâce à un processus d'identification immédiat et direct, activé par les neurones miroirs. Ces derniers, donc, reflètent (*mirror*, en anglais) l'action observée dans le cerveau, en déclenchant le processus empathique.

3.1.2 « Je sens l'action que je vois », l'image empathique

Nous avons vu comment le fait d'observer l'action d'autrui active dans notre cerveau les neurones miroirs. Cela signifie que notre encéphale est stimulé non seulement lorsque nous accomplissons une action, mais aussi lorsque nous l'observons s'accomplir. Il en dérive, alors, un certain degré d'identification à l'autre, c'est-à-dire d'empathie : sentir ce que les autres sentent pendant qu'ils font quelque chose.

Quelles sont, donc, les relations entre les neurones miroirs et les émotions ? Comment et par quelles voies les neurones miroirs arrivent-ils à communiquer avec le système limbique (responsable des émotions) ? À un premier regard, le lien apparaît évident, mais il y a aussi une explication physiologique et anatomique qui montre cette connexion et qui a été étudiée par Marco Iacoboni.

Suite à la question de l'un de ses étudiants, qui lui avait demandé s'il y a un lien anatomique entre les neurones miroirs et la partie du cerveau qui

²³⁵ Nous rappelons, bien évidemment, qu'un premier pas est fait par A. Damasio.

s'occupe de l'élaboration des émotions, Iacoboni commence à faire des expérimentations sur ce sujet²³⁶. Grâce à la technologie de l'IRMf²³⁷, il observe l'activité des cellules nerveuses des personnes en train d'observer des images contenant des visages qui expriment douleur, rage, surprise, etc. Il leur demande aussi d'imiter ces mêmes émotions. Et bien, trois sont les éléments du cerveau qui s'activent au moment de l'observation et de l'imitation : les neurones miroirs, les aires du système limbique (notamment l'amygdale) et le cortex insulaire.

Selon Iacoboni, le mécanisme neuronale de l'empathie s'expliquerait ainsi : le cerveau reçoit le stimulus, « simulé » grâce aux neurones miroirs qui, à leur tour, en voyageant à travers l'insula, lanceraient le signal aux système limbique, qui génère les émotions. En plus, c'est durant le processus d'imitation que l'insula serait plus stimulée, et donc le signal émotif serait plus puissant.

The insula would be more active during imitation because its relay role would become more important during imitation, compared with mere observation. Finally, limbic areas would also increase their activity because of the modulatory role of motor areas with increased activity. Thus, observation and imitation of emotions should yield substantially similar patterns of activated brain areas, with greater activity during imitation in premotor areas, in inferior frontal cortex, in superior temporal cortex, insula, and limbic areas.²³⁸

²³⁶ L'expérimentation porte aussi la signature d'autres chercheurs. L. Carr, M. Iacoboni, M. C. Dubeau, J. C. Mazziotta, G. L. Lenzi, « Neural mechanisms of empathy in humans: a relay from neural systems for imitation to limbic areas », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 7th april, 2003, p. 5497-502. Document en ligne : <http://www.pnas.org/content/100/9/5497.full#fn-4> (consulté le 29/12/14).

²³⁷ L'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle est un examen neurologique qui, grâce à des machines appropriées, enregistre le flux du sang et ses variations au niveau du cerveau. Cela permet, en effet, de visualiser les régions cérébrales qui s'activent suite à des stimuli précis.

²³⁸ Ibidem. « L'insula serait plus active durant l'imitation puisque son rôle de relais deviendrait plus important pendant l'imitation, plutôt que pendant une simple observation. Enfin, les aires limbiques augmenteraient leur activité à cause du rôle modulateur des aires motrices avec une activité plus élevée. Par conséquent, l'observation et l'imitation des émotions devrait produire les mêmes effets des aires du cerveau actives, avec une plus

L'émotion naît alors à partir de l'observation d'une autre émotion. Surtout, cela est possible grâce à l'action : mimique faciale, gestes des mains exprimant quelque chose. Iacoboni et son équipe le soulignent bien :

To empathize, we need to invoke the representation of the actions associated with the emotions we are witnessing. In the human brain, this empathic resonance occurs via communication between action representation networks and limbic areas provided by the insula.²³⁹

Donc émotion, empathie et sentiments trouvent une explication scientifique dans les neurones miroirs et dans les neurones canoniques. Il est intéressant aussi de noter que ce mécanisme ne concerne pas seulement notre vie quotidienne, mais aussi l'expérience artistique, notamment celle littéraire et artistique, sujet d'analyse de ce travail.

3.1.2 L'action dans l'écriture : un miroir d'émotions

L'étude des neurones miroirs pourrait expliquer les raisons pour lesquelles, lorsque nous lisons un livre, l'histoire racontée suscite en nous les mêmes sensations que nous ressentirions si nous vivions les mêmes événements dans la réalité. De même, pourquoi, nous partageons les mêmes sensations expérimentées par les personnages du livre ou par son auteur (dans le cas d'une autobiographie).

Une étude méthodologique sur le rôle que jouent les neurones miroirs dans l'empathie de la narration a été conduite par Stefano Calabrese, qui a

grande activité pendant l'imitation dans les aires pré-motrices, dans le cortex frontal inférieur, dans le cortex temporal supérieur, l'insula et les aires limbiques.

²³⁹ Ibidem. « Pour emphatiser, nous avons besoin d'évoquer la représentation des actions associées avec les émotions que nous sommes en train de témoigner. Dans le cerveau humain, la résonance empathique se produit à travers la communication entre le réseau de la représentation de l'action et les aires limbiques fournie par l'insula. »

donné une nouvelle empreinte à l'étude de la littérature, en se focalisant sur les effets émotifs que les séquences narratives ont sur le lecteur. Il observe :

Quello che accade nel mio cervello quando leggo che il principe sale sul suo destriero bianco, in che misura è comparabile a quello che accade quando al maneggio vedo un tizio che monta in groppa al suo cavallo? [...] E ancora, i correlati neurali appaiono simili sia quando interpreto una concatenazione narrativa letta o ascoltata, sia quando sono io a generarla con l'immaginazione?²⁴⁰

Et à propos des neurones miroirs :

Quella supportata dai neuroni specchio è una comprensione pre-teorica e immediata [...] E se è vero che una narrazione è in grado di attivare questa comprensione specchio, allora significa che sento con il corpo un'esperienza che non si verifica da nessuna parte, se non nelle parole. [...] l'evocazione linguistica riesce a sostituirsi agli stimoli percettivi afferenti.²⁴¹

Calabrese met donc l'accent sur les liens possibles entre la lecture d'une action et son observation dans la réalité. Selon lui, et en suivant les règles de fonctionnement des neurones miroirs, notre cerveau active les aires motrices aussi bien dans l'observation que dans la lecture d'une action.

²⁴⁰ L. Berta, « Narrazione e neuroni specchio », in S. Calabrese (a cura di), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Archetipo Libri, Bologna, 2009, p. 196-197. « Ce qui se passe dans mon cerveau lorsque je lis que le prince monte sur son destrier blanc, dans quelle mesure est-il comparable à ce qui se passe lorsque dans un manoir je vois quelqu'un qui monte sur la croupe de son cheval ? [...] Et encore, les liens neuronaux apparaissent d'une manière similaire lorsque j'interprète un enchaînement narratif lu ou écouté, ainsi que lorsque c'est moi qui le crée par le biais de mon imagination ? »

²⁴¹ Ibidem. « La compréhension soutenue par les neurones miroirs est une compréhension préthéorique et immédiate. [...] Et s'il est vrai qu'une narration est capable d'activer cette compréhension miroirs, alors cela signifie que je ressens dans mon corps une expérience qui ne se vérifie pas ailleurs, sinon dans les mots. [...] l'évocation linguistique réussit à se substituer aux stimuli perceptifs similaires, pour générer une expérience analogue en termes de configuration neuronale. »

Le fonctionnement des neurones miroirs explique aussi le mécanisme de base de l'empathie littéraire. Au cours d'une expérimentation, en analysant l'activité cérébrale des sujets qui étaient en train de lire des phrases qui décrivaient les actions des mains ou de la bouche et de regarder des vidéos reproduisant les mêmes actions, Lisa Aziz-Zadeh a pu voir que dans les deux cas les neurones miroir s'activaient de la même manière²⁴².

Marco Iacoboni²⁴³ commente ces résultats en affirmant que :

È come se i neuroni specchio ci aiutassero a capire quello che leggiamo tramite una simulazione interna dell'azione menzionata dalla frase. L'esperimento di Lisa [Aziz-Zadeh] suggerisce che quando leggiamo un romanzo i neuroni specchio simulano le azioni che vi sono descritte, come se le stessi compiendo noi stessi [e] descrive la nostra facoltà del linguaggio come intrinsecamente legata alla corporeità.²⁴⁴

Cela nous conduit alors à reconsidérer le rapport entre œuvre et lecteur, et à prendre en compte l'aspect émotif de l'expérience littéraire. Celui qui lit n'est plus considéré comme « détaché » du texte, mais immergé dans la lecture, acte pendant lequel il est « embodied », c'est-à-dire impliqué avec son corps dans cette expérience. En d'autres mots, les neurones miroirs nous permettent d'assumer physiquement la perspective d'autrui, dans le cas de la lecture, des personnages des fictions et, dans le cas de l'autobiographie, de l'écrivain même.

²⁴² L. Aziz-Zadeh, S. M. Wilson, G. Rizzolatti, M. Iacoboni, « Congruent embodied representations for visually presented actions and linguistic phrases describing actions », *Current Biology*, vol. 16, 2008, p. 1818-1823.

²⁴³ Professeur de Psychiatrie et Sciences du comportement à la UCLA University de Los Angeles.

²⁴⁴ M. Iacoboni, *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*, op. cit., p. 86. « C'est comme si les neurones miroirs nous aidaient à comprendre ce que nous lisons par le biais d'une stimulation interne de l'action mentionnée de la phrase. L'expérience de Lisa [Aziz-Zadeh] suggère que lorsque nous lisons un roman, les neurones miroir simulent les actions qui y sont décrites, comme si c'était nous qui étions en train de les accomplir [et] décrit notre faculté de langage comme implicitement liée à la corporéité. »

En effet, les découvertes de Rizzolatti et de son équipe affirment qu'à l'intentionnalité suscitée par le texte correspond une réponse sensorimotrice, puisque la représentation est étroitement liée à l'action.

Le même processus est activé lorsque nous regardons, par exemple, un spectacle de danse. Regarder une combinaison de mouvements active, de fait, une empathie kinesthésique. La musique, qui est partie constituante de la danse, active les parties sous-corticales du cerveau, stimulant la région responsable des émotions²⁴⁵. Contrairement à la musique et à la danse – domaines non encore suffisamment explorés par les neurosciences – l'art « pictural » peut vanter une étude large et approfondie, qui prend le nom de neuro-esthétique.

3.2 Les neurosciences²⁴⁶ et la littérature

Les dernières décennies ont connu ainsi un grand intérêt vis-à-vis de l'homme et de son expérience cognitive. Les arts, la psychologie, l'enseignement, les sciences informatisées ont été envahis par ce nouveau tournant, qui place l'individu et ses capacités cérébrales au premier plan.

Ces études concernent l'aspect biologique du corps et de l'esprit, et sont connues sous le nom de « neurosciences ». Le préfixe « neuro- » a vu naître d'innombrables sciences qui se sont unies à la neurologie et qui se sont toutes concentrées sur l'analyse des processus neuronaux de l'homme par le biais des machines qui mesure l'activité cérébrale.

²⁴⁵ J. Becker, « L'action-dans-le-monde. Émotion musicale, mouvement musical et neurones miroirs », *Cahiers d'éthnomusicologie*, vol. 23, 2010.

²⁴⁶ Depuis cinquante ans les neurosciences connaissent, en effet, un succès surprenant. Les premières associations dédiées aux neurosciences sont nées justement pendant les années '60. Il suffit de penser à l'International Brain Research Organization (1960), l'International Society for Neurochemistry (1963), la European Brain and Behaviour Society (1968), et la Society for Neuroscience (1969). Les adeptes de ces sciences se sont multipliés à un rythme exponentiel. Aux États-Unis, par exemple, de 2000 associés en 1971 on est arrivé à presque 30.000. Source : A. Oliverio, *Prima lezione di neuroscienze*, Laterza, Bari, 2008. Aujourd'hui, en Italie, c'est la SIN qui s'occupe des Neurosciences, grâce à l'organisation systématique de nombreux colloques et même de concours post-doctorat : <http://www.sins.it/> (consulté le 06/03/2015). Sur le même chemin, en France, la Société des neurosciences s'occupe de publier les travaux des scientifiques et d'organiser des conférences sur ce thème : <http://www.neurosciences.asso.fr/V2/index.php?height=768> (consulté le 08/03/2015).

Cet intérêt témoigne d'un dialogue de plus en plus croissant entre différentes disciplines, notamment entre la littérature et les arts. Les sciences humaines constituent en effet le domaine privilégié d'étude des neurosciences et vice versa. Massimo Salgaro affirme à ce propos: « le neuroscienze puntano a modificare l'idea dell'uomo ed è per questo che le scienze umane non potranno sottrarsi dal cercare un dialogo con loro »²⁴⁷.

Pour ce qui est de la littérature, par exemple, les neurosciences ont mis en évidence comment l'organisation narrative des événements est en réalité l'organisation réelle de notre quotidien. Selon Mark Turner, tout ce que nous savons, nous l'organisons selon des histoires, que Turner appelle « paraboles »²⁴⁸. Ces dernières représentent justement notre manière de construire et de donner ordre à notre connaissance, ainsi que de parler et d'agir selon le contenu de ce savoir.

À propos de narration, Kay Young et Jeffrey Saver ont conçu une « neurologie de la narration ». Cette dernière, selon eux, est localisée dans des parties spécifiques du cerveau :

1) the amygdalo-hippocampal system, responsible for initial encoding of episodic and autobiographical memories, 2) the left peri-Sylvian region, where language is formulated, and 3) the frontal cortices and their subcortical connections, where individuals and entities are organized into real and fictional temporal narrative frames.²⁴⁹

Il a donc une manière scientifique dans notre manière d'emmagasinier et d'organiser les événements, aussi bien dans la réalité que dans la littérature.

²⁴⁷ M. Salgaro (a cura di), *Verso una neuroestetica della letteratura*, op. cit., p. 10. « Les neurosciences visent à modifier l'idée même d'homme et c'est pour cette raison que les sciences humaines ne pourront jamais se soustraire à un dialogue avec elles. »

²⁴⁸ M. Turner, *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, OUP, New York, 1996.

²⁴⁹ K. Young, J. Saver, « The neurology of narrative », *Substance*, vol. 30, n. 1-2, 2001, p. 72-84. « 1) Le système amygdalo-hippocampale, où les souvenirs épisodiques et autobiographiques sont stockés initialement ; 2) la région gauche péri-Sylviane, où le langage est formulé ; et 3) les cortex frontaux et leurs connections sous-corticales, où les entités individuelles et les événements sont organisés dans des cadres narratifs temporels réels et fictionnels (imaginé). »

Et notre cerveau possède des lieux spécifiques qui permettent d'élaborer et stocker ce savoir.

Une étude importante a été conduite par Julie Kane, qui souligne le rôle de l'hémisphère droit dans la compréhension du langage. En contredisant ce que la neurologie avait affirmé jusque-là, c'est-à-dire que l'hémisphère gauche était le seul responsable pour le langage, Kane démontre que la lecture des textes journalistiques et des essais scientifiques active la partie gauche de l'encéphale, tandis que l'élaboration du langage des romans ou de la poésie – le langage littéraire donc – active la partie droite. Ce n'est pas un hasard si c'est justement la partie droite qui est le siège de la production et de l'élaboration des émotions. À partir, donc, de la démonstration de la théorie de Kane, nous pouvons déduire que le langage littéraire est par sa propre nature source d'émotions, vu qu'il stimule la partie du cerveau intéressée à la production et l'élaboration des sensations. Pourtant, ce n'est pas aussi simple que l'on pourrait le croire, puisque le fonctionnement du cerveau est extrêmement complexe.

En effet, il faut préciser que, si d'un côté la réception du langage métaphorique intéresse l'hémisphère droit, de l'autre, l'hémisphère gauche reste le seul responsable de la production du langage figuré. C'est ce que Mathias Benedek et ses collègues expliquent dans leur étude concernant l'analyse d'un échantillon de trente-deux adultes dont l'activité neuronale a été mesurée grâce à l'IRMf :

We found that metaphor production was associated with increased activation in predominantly left-hemispheric brain regions, specifically the left angular gyrus (AG), the left dorsomedial prefrontal cortex (DMPFC), and the posterior cingulate cortex (PCC). Moreover, brain activation in the left DMPFC and the right middle temporal gyrus (MTG) increased as a function of the creative quality of responses. These results

are discussed in the context of the literatures on metaphor processing and creative cognition.²⁵⁰

Les chercheurs, en outre, soulignent le rôle de l'hémisphère droit dans la compréhension des métaphores :

While language processing is traditionally known to be dominant in the left hemisphere, a number of studies examining figurative language processing deficits in patients with unilateral brain damage suggested an important role of the right hemisphere for comprehending figurative language.²⁵¹

En continuant sur la ligne de l'explication des effets « neuronaux » de l'écriture, Kane explique dans son article²⁵², que certains éléments, comme la prosodie (rythme, onomatopée) mais aussi les figures de style comme la métonymie, l'allusion, la personnification, l'ironie et surtout la métaphore sont perçus par la partie droite de notre cerveau.

Prenons, par exemple, le cas de la métaphore. Durant les expérimentations conduites par Ellen Winner and Howard Gardner²⁵³, les deux chercheurs ont vu que les patients qui souffrent des lésions à l'hémisphère droit ne sont pas capables de comprendre les expressions

²⁵⁰ M. Benedek et al., « Creating metaphors: The neural basis of figurative language production », *NeuroImage*, vol. 90, 15 April 2014, p. 99-106. « Nous avons découvert que la production des métaphores était associée à une activation croissante principalement dans les régions de l'hémisphère gauche du cerveau, notamment le gyrus angulaire gauche (GA), le cortex préfrontal dorso-médian, (CPDM), cortex cingulaire postérieur (CCP). En plus, l'activation de CPDM et le gyrus temporal moyen droit augmentent en fonction de la qualité créative des réponses. Ces résultats sont discutés dans le contexte des littératures sur le traitement des métaphores et sur la cognition créative. »

²⁵¹ Ivi. « Bien que le traitement du langage soit traditionnellement reconnue être dominant dans l'hémisphère gauche, de nombreuses études qu'examinent les déficits dans le processus du langage figuré chez des patients avec des dommages à une seule hémisphère, suggèrent un rôle important de l'hémisphère droite dans la compréhension du langage figuré. »

²⁵² J. Kane, « Poetry as Right-Hemispheric Language », *Journal of Consciousness Studies*, vol. 11, n. 5-6, 2004, p. 21-59. Version numérisée disponible sur le site : http://www.psyartjournal.com/article/show/kane-poetry_as_right_hemispheric_language (consulté le 14/03/2015).

²⁵³ E. Winner, H. Gardner, « The comprehension of metaphor in brain-damaged patients », *Brain*, vol. 100, 1977, p. 717-729.

métaphoriques, tandis que ceux qui ont des lésions à l'hémisphère gauche comprennent entièrement les métaphores²⁵⁴.

Un aspect très intéressant concerne les métaphores contenant des verbes d'action. En effet, ce type de métaphores est supposé stimuler notre système sensori-moteur, en projetant l'action dans notre cerveau. Une expérimentation récente conduite par Rutvik H. Desai²⁵⁵ et ses collègues a démontré que la réception d'expressions métaphoriques liées à l'action détermine l'activation des aires cérébrales responsables de l'action réelle.

Ces chercheurs ont analysé, grâce à l'IRMf, l'activité cérébrale de vingt-deux sujets participant à la lecture de trois types d'expression : « literal action (Lit; *The daughter grasped the flowers*), metaphoric action (Met; *The public grasped the idea*), and abstract (Abs; *The public understood the idea*) sentences »²⁵⁶. Ainsi, ils ont découvert que les expressions littérales et celles métaphoriques activent le lobe inférieur partiel et antérieur gauche (qui est impliquée dans la planification des actions). Toutefois, ce qui est le plus important c'est que les expressions métaphoriques activent la partie correspondante de l'hémisphère droit qui, tout comme les phrases abstraites, activent aussi les régions temporelles supérieures gauches, associées au langage figuré.

Donc, les expressions contenant des verbes d'action qui expriment une métaphore non seulement activent la partie droite du cerveau, responsable de l'émotivité, mais elles stimulent aussi notre système sensori-moteur. Comme Desai et son équipe l'expliquent : « This supports the view that the understanding of metaphoric action retains a link to sensory-motor systems involved in action performance »²⁵⁷.

²⁵⁴ Voir aussi les études suivantes : G. L. Schmidt, C. J. DeBuse, C. A. Seger, « Right hemisphere metaphor processing? Characterizing the lateralization of semantic processes », *Brain and Language*, vol. 100, n. 2, Feb. 2007, p. 127-141 ; J. Yang, « The role of the right hemisphere in metaphor comprehension: a meta-analysis of functional magnetic resonance imaging studies », *Human Brain Mapping*, vol. 35, n. 1, Jan. 2014, p. 107-122.

²⁵⁵ R. H. Desai, J. R. Binder et al., « The Neural Career of Sensory-motor Metaphors », *Journal of Cognitive neuroscience*, Sept. 2011, vol. 23, n. 9, p. 2376-2386.

²⁵⁶ Ibidem. « Phrases avec une action littérale (Lit ; *La fille saisit les fleurs*), action métaphorique (Met; *Le public a saisi l'idée*), et abstraite (Abs; *Le public a compris l'idée*) ».

²⁵⁷ Ibidem. « Cela soutient l'idée que la compréhension de l'action métaphorique garde un lien avec les systèmes sensori-moteurs impliqués dans la réalisation de l'action. »

Cela est un sujet exploité surtout par la sémantique incorporée (« embodied semantics », en anglais) que les chercheurs ont pu approfondir grâce aux découvertes concernant les neurones miroirs. L'idée de base est, en effet, que la compréhension d'une action – donc sa signification – est perçue par le système cognitif de notre cerveau qui, à son tour, se trouve *dans* un corps qui perçoit ces actions.

Pour percevoir les actions, nous avons vu que notre cerveau se sert des neurones miroirs. Une récente étude conduite par Liza Aziz-Zadeh et Antonio Damasio démontre et approfondit justement cet aspect.

The theory of embodied semantics states that concepts are represented in the brain within the same sensory-motor circuitry in which the enactment of that concept relies. For example, the concept of “grasping” would be represented in sensory-motor areas that represent grasping actions; the concept of “kicking” would be represented by sensory-motor areas that control kicking actions; and so forth. [...] Thus the phrase “kick off the year” would also involve the motor representations related to kicking.²⁵⁸

Il faut préciser qu'à l'heure actuelle le nombre d'étude sur ce sujet est vraiment important et les résultats qui en dérivent sont souvent contrastants²⁵⁹. Pourtant, sur le principe que nous venons d'expliquer, tous les chercheurs qui ont conduit des expérimentations sont d'accord.

Ce qui est intéressant c'est aussi le lien qui existe entre le langage et les neurones miroirs, les deux liés au système sensori-moteur, et leur rapport

²⁵⁸ L. Aziz-Zadeh, A. Damasio, « Embodied semantics for actions: Findings from functional brain imaging », *Journal of Physiology*, Paris, vol. 102, n. 1-3, January-May 2008, p. 35-39. « La théorie de la sémantique incarnée affirme que les concepts sont représentés dans le cerveau à travers les mêmes circuits dont la réalisation des actions dépend. Par exemple, le concept de « saisir » serait représenté dans les aires sensori-motrices qui représentent les actions de saisir ; le concept de « donner un coup de pied » serait représenté par les aires sensori-motrices qui contrôlent cette action, et ainsi de suite. [...] Donc la phrase « donner le coup d'envoi à l'année » impliquerait aussi les représentations motrices liées à « donner un coup de pied ». »

²⁵⁹ Cf. : Ibidem.

avec les représentations. Comme Joachim Bauer, professeur de médecine à l'université de Fribourg, l'explique dans son étude :

Les neurones miroirs du système pré-moteur gouvernant l'action sont situés chez l'homme dans une aire cérébrale où se trouvent aussi les réseaux des neurones qui produisent le langage. Le langage ne serait-il constitué que de représentations (d'images, d'idées) des programmes d'action ?²⁶⁰

Nous voyons bien que le langage, qui trouve dans la littérature son expression la plus libre et artistique, constitue une source de stimuli et d'émotions qui excite notre cerveau. Ce dernier, en élaborant le message reçu, s'occupe ensuite de « faire sentir » son contenu au niveau corporel. C'est le concept de « cognition incarnée » qui explique au mieux ce processus.

3.3 *Embodiment*, ou cognition incarnée

L'étude des émotions dans leur aspect cognitif a commencé à concerner leur rapport avec le corps et le sensoriel aussi, en s'éloignant ainsi de la première génération des sciences cognitives²⁶¹. Après grand nombre de recherches et d'expérimentations, les scientifiques ont en effet compris que l'expérience émotionnelle – soit-elle en littérature ou dans la vie de tous les jours – est liée en même temps au corps et à l'esprit.

Ce principe est aujourd'hui résumé dans la théorie de l'*embodiment* – ou *cognition incarnée*²⁶², en français – « a central idea in cognitive

²⁶⁰ J. Bauer, *Pourquoi je ressens ce que tu ressens*, op. cit., p. 28.

²⁶¹ La première génération cognitiviste concevait l'esprit humain comme autonome et indépendant de tous les autres organes corporels. Le cerveau était vu en effet comme un ordinateur ou une machine, fonctionnant selon des mécanismes internes.

²⁶² Cette étiquette, à première vue difficilement traduisible, implique un substrat matériel des capacités langagières, perçues comme en profonde liaison avec le corps.

linguistics »²⁶³. Selon ce principe, les fonctions mentales ne peuvent être séparées du corps et tous les mécanismes cognitifs ont lieu à la fois dans le cerveau et dans le reste du corps. George Lakoff et Mark Johnson affirment de manière significative à ce propos :

Reason is not disembodied, as the tradition has largely held, but arises from the nature of our brains, bodies, and bodily experience. This is not just the innocuous and obvious claim that we need a body to reason; rather, it is the striking claim that the very structure of reason itself comes from the details of our embodiment. The same neural and cognitive mechanisms that allow us to perceive and move around also create our conceptual systems and modes of reason. [...] Reason is not purely literal, but largely metaphorical and imaginative. Reason is not dispassionate, but emotionally engaged.²⁶⁴

Lorsque nous affirmons l'existence d'un lien entre raison et émotion et raison et corps, nous déclarons non seulement que tout a lieu dans le cerveau humain et en relation au corps, mais aussi que les émotions peuvent être étudiées de la même manière que n'importe quel autre mécanisme.

Comme nous l'avons déjà expliqué, le terrain sur lequel la cognition incarnée a pu se former est celui de la remise en question du dualisme cartésien²⁶⁵, opéré à la fin du XXème siècle, et de l'approche rationaliste de

²⁶³ V. Evans, M. Green, *Cognitive Linguistics. An introduction*, op. cit., p. 44. « Une idée centrale dans la linguistique cognitive. »

²⁶⁴ G. Lakoff, M. Johnson, *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York, 1999, p. 4. « La raison n'est pas désincarnée, comme la tradition l'a largement soutenu, mais elle émerge de la nature de notre cerveau, de notre corps et de notre expérience corporelle. Ce n'est pas une affirmation sans conséquence et évidente que nous avons besoin de notre corps pour raisonner ; plutôt, c'est une affirmation frappante dire que la véritable structure de la raison dérive elle-même des détails de notre incarnation. Les mêmes mécanismes neuronaux et cognitifs qui nous permettent de percevoir et de bouger créent aussi nos systèmes conceptuels et nos manières de penser. [...] La raison n'est pas purement littérale, mais amplement métaphorique et imaginative. La raison n'est pas quelque chose de froid, mais engagée sur le plan émotionnel. »

²⁶⁵ Comme T. Rohrer le précise : « Of course, Descartes was by no means unique or alone within Western philosophy in claiming this position (held in varying forms by Pascal, Russel, the young Wittgenstein, Quine, Chomsky, and many others), in T. Rohrer, *Embodiment and Experientialism*, in D. Geeraerts, H. Cuyckens (eds), *The Oxford*

la grammaire générative de Chomsky. En effet, en allant au-delà du rationalisme et de la séparation corps/esprit, aujourd'hui les neurosciences représentent des disciplines qui prennent en considération aussi la psychologie, la philosophie et les autres sciences qui examinent la corporéité de la cognition humaine²⁶⁶, ainsi que leur aspect émotionnel. Par conséquent, il en dérive un certain degré de subjectivité, qui caractérise toute expérience humaine :

The fact that our experience is embodied [...] has consequence for cognition. In other words, the concepts we have access to and the nature of the "reality" we think and talk about are a function of our embodiment: we can only talk about what we can perceive and conceive, and the things we can perceive and conceive derive from our embodied experience.²⁶⁷

Il faut souligner que, bien que pleinement formulée après les années '80, cette thèse trouve ses racines dans la théorie de la perception²⁶⁸ de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Selon le philosophe français, langage et pensée sont « enveloppés l'un dans l'autre, le sens est pris dans la parole et la parole est l'existence extérieure du sens »²⁶⁹ et la perception que l'homme a du langage a lieu dans le corps. En allant contre le dualisme cartésien²⁷⁰ lui

Handbook of Cognitive Linguistics, op. cit., p. 29. « Certainement, Descartes n'était absolument pas l'unique et le seul dans la philosophie occidentale à soutenir cette thèse (maintenue dans des formes différentes par Pascal, Russel, le premier Wittgenstein, Quine, Chomsky, et beaucoup d'autres encore). »

²⁶⁶ Voir à ce propos l'intéressante étude de M. Johnson, désormais devenue un classique : *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago University Press, 1987.

²⁶⁷ V. Evans, M. Green, *Cognitive Linguistics. An introduction*, op. cit., p. 46. « Le fait que notre expérience soit incorporée [ici préférable au terme « incarnée », NdT] a des conséquences pour la cognition. En d'autres termes, les concepts auxquels nous avons accès et la nature de la « réalité » que nous pensons et dont nous parlons sont une fonction de notre incorporation : nous pouvons parler seulement de ce que nous percevons et concevons, et les choses que nous percevons et concevons dérivent de notre expérience incarnée. »

²⁶⁸ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945. pour un approfondissement de l'œuvre du philosophe français, voir le récent ouvrage : Y. Thierry, *Du corps parlant. Le langage chez Merleau-Ponty*, Ousia, Paris, 2000.

²⁶⁹ Ivi, p. 209.

²⁷⁰ Cf. : M. Merleau-Ponty, *L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui ; cours de 1960-1961* (au Collège de France), in Id., *Notes de cours. 1959-1961*, Gallimard, NRF, coll.

aussi, Merleau-Ponty n'hésite pas à critiquer la vision du corps et de l'esprit vus comme deux entités qui travaillent séparément. Au contraire, la perception a lieu justement par le biais du corps et de l'esprit à la fois.

Nous pourrions expliquer l'idée de cognition incarnée en prenant en examen au moins trois niveaux interprétatifs²⁷¹ : littérale, cognitif, neurologique.

Une première interprétation, quand bien même simple, voit la cognition incarnée comme le phénomène selon lequel un parlant utilise des expressions faisant une allusion directe au corps. Dans le domaine littéraire, par exemple, il y a un grand nombre d'auteurs qui choisissent – plus ou moins consciemment – un lexique corporel. Ainsi faisant, ils créent un réseau sémantique profondément lié à la corporalité, qui s'exprime par le biais, par exemple, de la synesthésie et de la métaphore, figures de style qui jouent justement sur la sémantique.

En allant vers un deuxième niveau interprétatif, purement abstrait et général, nous pouvons affirmer que, comme Lakoff et Johnson l'ont fait pour la métaphore, le langage est le produit de son interaction avec d'autres capacités cognitives et sensorielles, ainsi que de son rapport avec la réalité et le bagage personnel de celui qui parle. Affirmer que l'élaboration de la métaphore – tout comme de la métonymie et de la plupart des autres figures de style – implique non seulement notre cerveau mais aussi notre expérience cognitive de la réalité signifie avouer que le langage a lieu dans le corps et à travers le corps. Comme Margaret Freeman l'affirme :

Cognitive linguistics is concerned with the conceptual workings of the embodied mind, all aspects of human experience and behaviour, whether from the perspective of the writer, from the perspective of the reader, or from the perspective of the text

« Bibliothèque de philosophie », Paris, 1996 ; et C. Lefort, *Préface à Maurice Merleau-Ponty, Notes de cours. 1959-1961*, Gallimard, NRF, collection « Bibliothèque de philosophie », Paris, 1996.

²⁷¹ T. Rohrer donne douze acceptions et explications possibles du terme « embodiment », qui vont de la politique à la psychologie, en passant par la phénoménologie et les neurosciences, dans *Embodiment and Experientialism*, op. cit.

itself, are relevant and are integrated into a cognitive understanding of the literary experience.²⁷²

En effet, l'un des principes qui gouvernent la linguistique cognitive est, comme nous l'avons déjà anticipé, l'intégration du langage à d'autres facultés humaines : « Because cognitive linguistics sees language as embedded in the overall cognitive capacities of man »²⁷³, affirme Dirk Geeraerts. Donc, le corps influencerait le raisonnement et notre manière de percevoir nos expériences et vice versa. Comme Lakoff et Johnson ont souligné dans leur étude²⁷⁴, la cognition incarnée « refers to the ways in which our conceptual thought is shaped by many processes below the threshold of our active consciousness »²⁷⁵.

Cependant, si nous prenons en considération l'acception la plus empirique du terme cognition incarnée, nous faisons référence explicite aux neurosciences et à leur expérimentation sur notre cerveau. Comme nous l'avons déjà expliqué, contrairement à la première génération des cognitivistes, qui avait un acabit fonctionnaliste, la seconde génération regarde non seulement vers le cerveau comme centre d'élaboration des informations et production du langage, mais surtout vers le corps. C'est ce dernier, en effet, qui permet – en synchronie avec le système neuronal – une expérience complète de la cognition, de la pensée et de la perception.

Dire que le langage est « incarné » (ou « incorporé ») signifie affirmer que nous percevons le langage grâce au corps et dans le corps ; de même,

²⁷² M. Freeman, « Cognitive mappings in Literary Analysis », *Style*, n. 36, vol. 2, 2002, p. 466. « La linguistique cognitive porte sur les travaux conceptuels de l'esprit incarné, tous les aspects de l'expérience et du comportement humains, aussi bien de la perspective de l'écrivain, du lecteur que du texte lui-même, sont pertinents et intégrés dans une compréhension cognitive de l'expérience littéraire. »

²⁷³ D. Geeraerts, *Cognitive Linguistics*, in J. Verschueren, J.-O. Östman, J. Blommaert (eds), *The Handbook of Pragmatics*, University of Antwerp/University of Helsinki, 1995, p. 111-112. « Puisque la linguistique cognitive voit le langage comme incorporé dans l'ensemble des capacités cognitive de l'homme. »

²⁷⁴ G. Lakoff, M. Johnson, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, op. cit.

²⁷⁵ T. Rohrer, *Embodiment and Experientialism*, in D. Geeraerts, H. Cuyckens (eds), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, op. cit., p. 30. « [la cognition incarnée] se réfère aux manières dans lesquelles notre pensée conceptuelle prend forme grâce à nombre de procédés en dessous du seuil de notre conscience active. »

notre réaction au langage se passe à travers le physique : « In an embodied mind, it is conceivable that the same neural system engaged in *perception* [...] plays a central role in *conception* »²⁷⁶, affirment Lakoff et Johnson.

La perception, en effet, n'est pas « something that only occurs through specific sensory apparatus (e.g., eyeballs and the visual system) in conjunction with particular brain areas »²⁷⁷, mais plutôt :

A kinesthetic activity that all includes all aspects of the body in action. Perception is highly linked to subjunctive thought processes whereby objects are perceived by imagining how they may be physically manipulated.²⁷⁸

Cela est vrai surtout pour ce qui est de la réception de la danse et de son rapport avec les émotions, sujet qui sera traité dans ce travail. Selon cette approche neurobiologique, langage et corps sont profondément impliqués dans la réception et dans la production du premier, parce que tout a lieu dans le corps.

Raymond Gibbs, qui aborde la cognition incarnée du point de vue psychologique, philosophique et linguistique, affirme avec conviction que le système langagier est forcément lié à notre système cognitif.

Language reflect important aspects of human conceptualization and thus is not independent from mind (i.e., as a separate module). Systematic patterns of linguistic structure and behaviour are not arbitrary, or due to conventions or purely linguistics generalizations, but are motivated by recurring

²⁷⁶ G. Lakoff, M. Johnson, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, op. cit., p. 37.

²⁷⁷ R. W. Gibbs, *Embodiment and Cognitive Science*, op. cit., p. 12. « quelque chose qui se produit à travers des parties sensorielles spécifiques (par ex., le globe oculaire et le système visuel) en coordination avec des aires cérébrales particulières. »

²⁷⁸ Ibidem. « Une activité kinesthésique qui inclut tous les aspects du corps en action. La perception est étroitement liée aux processus de la pensée subjunctive selon lesquels les objets sont perçus en imaginant comment ils peuvent être physiquement maniés. »

patterns of embodied experience [...], which are often metaphorically extended.²⁷⁹

Pour ce qui est du langage littéraire, nous trouvons un porte-parole influent en Anatole Pierre Fuksas qui parle de la sémantique incarnée en l'appliquant à la littérature, notamment au roman.

3.3.1 La théorie du roman et du corps selon Fuksas

Au cours des années 2000, on commence à formuler l'étude des émotions chez le lecteur grâce à Melanie C. Green et Timothy C. Brock et à leur concept de « transportation »²⁸⁰. C'est, en effet, grâce à la formulation de la théorie de la cognition incarnée – aboutissement naturel de découvertes neuroscientifiques plus générales – que cela a pu être possible.

En Italie, Pierre Anatole Fuksas²⁸¹ s'est récemment occupé de cette question. En partant du concept de « référence narrative », selon laquelle les événements narrés, les descriptions seraient incarnés dans le corps du lecteur, Fuksas explique que « è in questo modo che romanzi, racconti e

²⁷⁹ Ibidem. « Le langage reflète des aspects importants de la conceptualisation humaine et donc il n'est pas indépendant de l'esprit (c'est-à-dire comme un module séparé). Des modèles systématiques de structure linguistique et de comportement ne sont pas arbitraires, ou dus aux conventions ou à des généralisations linguistiques, mais déterminés par des modèles récurrents d'expérience incarnée [...], qui sont souvent métaphoriquement prolongés. »

²⁸⁰ M. C. Green, T. C. Brock, « The role of transportation in the persuasiveness of public narratives », *Journal of personality and social psychology*, vol. 65, 2000, p. 221-233. Pourtant, si les deux chercheurs déclarent une certaine implication au niveau émotionnel du lecteur, ils n'arrivent pas à expliquer pourquoi et comment cela se vérifie.

²⁸¹ Professeur au Département de Sciences Humaines de l'Université de Cassino, connu aujourd'hui non seulement pour ses nombreuses études en matière de littérature médiévale, mais aussi pour ses travaux sur le rapport entre neurosciences et littérature. Parmi les derniers : A. P. Fuksas, « The Embodied Novel. An Ecological Theory of Narrative Reference », *Cognitive Philology*, vol. 1, 2008. Version italienne : *Il romanzo nel corpo. Una teoria ecologica della referenza narrativa*, in M. Salgaro (a cura di), *Verso una Neuroestetica della Letteratura*, op. cit., pp. 71-106.

storie in genere “sopravvivono” nel corpo di chi li ha letti o ascoltati »²⁸². Il veut dire alors que les événements lus dans un roman (ou n’importe quel autre genre littéraire) sont « métabolisés » par notre corps en raison des sensations que ce texte nous a fait ressentir. Sensations, encore une fois, liées à l’idée de mouvement et d’action.

La perception des actions lues est un domaine exploré par la sémantique incarnée, selon laquelle c’est la signification interne aux mots qui suscite des réactions corporelles²⁸³. Anatole Pierre Fuksas déclare de manière plus spécifique que :

L’elaborazione di un discorso, vuoi letto vuoi ascoltato, suscita reazioni motorie collegate alla corrispondente esperienza dei fatti descritti, eventi percettivi o azioni, anche se proiettate metaforicamente a domini analoghi. Dunque, il significato di un’espressione linguistica non può essere scorporato da una risposta senso-motoria pre-attivata o associata in maniera più o meno congruente.²⁸⁴

Le paradigme de Fuksas exprime, alors, la corporéité des perceptions – en ce cas, dérivés des mots – et la conséquente activation sensori-motrice. Mais le linguiste va aussi bien au-delà. Il fait clairement référence au rôle des neurones miroirs pour expliquer en quelle mesure et pourquoi la

²⁸² A. P. Fuksas, « Il romanzo nel corpo », in M. Salgaro (a cura di), *Verso una neuroestetica della letteratura*, op. cit. p. 76. « C’est de cette façon que les romans, les contes et les histoires en général « survivent » dans le corps de ceux qui les ont lus ou écoutés. »

²⁸³ Une étude particulièrement intéressante a été conduite par deux chercheuses, en Allemagne, sur la perception des métaphores liées au goût, capables de susciter des émotions qui, au contraire, ne jaillissent pas avec des métaphores simples : F. Citron, A. Goldberg, « Metaphorical Sentences Are More Emotionally Engaging than Their Literal Counterparts », *Journal of Cognitive Neuroscience*, publication en ligne le 6 mai 2014 : http://www.princeton.edu/~adele/Princeton_Construction_Site/Pubs-by-topic_files/14Metaphors_elicit_emotion_JoCN.pdf Voir aussi l’interview : https://www.cogneurosociety.org/sweet_metaphors_citron/ (consulté le 26/03/2015).

²⁸⁴ A. P. Fuksas, « Il romanzo nel corpo », in M. Salgaro (a cura di), *Verso una neuroestetica della letteratura*, Aracne, Roma, 2009. « L’élaboration d’un discours, soit lu soit entendu, provoque des réactions motrices liées à l’expérience correspondante des faits décrits, des événements perceptifs ou des actions, même si projetées métaphoriquement à des domaines analogues. Donc, la signification d’une expression linguistique ne peut pas être détachée d’une réponse sensori-motrice pré-activée ou associée de manière plus ou moins cohérente »

narrativité est incorporée chez le lecteur. Par exemple, il recourt aux expérimentations effectuées par Luciano Fadiga et son équipe, qui ont démontré que pendant l'écoute d'un discours et son élaboration mentale (qui a lieu en même temps) les muscles de la langue sont sollicités et excités au son des mots²⁸⁵. Il en suit que, comme Fuksas l'explique :

Una conoscenza legata all'azione del tutto analoga a quella discendente dall'osservazione di azioni compiute da altri, dall'ascolto di suoni o rumori ad esse collegate o dalla combinazione multimodale di questi due processi sensoriali, può essere anche sviluppata durante l'elaborazione di un discorso.²⁸⁶

Par conséquent :

Il linguaggio interagisce col sistema motorio su base somatotopica, [...] l'elaborazione di parole specificamente collegate ad azioni che coinvolgono effettori corporei come braccia, gambe o bocca comporta l'attivazione di aree motorie e premotorie congruenti.²⁸⁷

En effet, c'est l'écoute, la vue ou la lecture des expressions liées à l'action qui stimule notre système pré-moteur, en activant tout un réseau

²⁸⁵ L. Fadiga, L. Craighero et al., « Speech listening specifically modulates the excitability of tongue muscles: a TMS study », *European Journal of Neuroscience*, vol. 15, 2002, p. 399-402, cité in Ivi, p. 80.

²⁸⁶ A. P. Fuksas, « Il romanzo nel corpo », in M. Salgaro (a cura di), *Verso una neuroestetica della letteratura*, op. cit., p. 81. « Une connaissance liée à l'action totalement identique à celle descendant de l'observation d'actions accomplies par autrui, de l'écoute des sons et des bruits liés ou de la combinaison multimodale de ces deux processus sensoriels, peut être aussi développée pendant l'élaboration d'un discours. » Il faut souligner que les effets d'une action « écoutée » sont les mêmes qu'une action lue. La confirmation de cette affirmation est contenue dans l'étude suivante : L. Aziz-Zadeh, S. M. Wilson, G. Rizzolatti, M. Iacoboni, « Congruent embodied representations for visual presented actions and linguistic phrases describing actions », *Current Biology*, vol. 16, 2006, p. 1818-1823.

²⁸⁷ Ivi, p. 82. « Le langage interagit avec le système moteur sur une base somatotopique, [...] l'élaboration de mots spécifiquement liées à des actions associées à des parties anatomiques comme bras, jambes ou bouche implique l'activation des aires motrices et pré-motrices congruentes. »

complexe de neurones. En particulier, ce sont les neurones miroirs qui sont impliqués, puisque, comme nous l'avons déjà vu, ils sont responsables des réponses sensorimotrices. Pour mieux expliquer ce processus, Fuksas se sert du concept de « idiomotricité » du neuroscientifique allemand Wolfgang Prinz, qui explique :

While watching, in a slapstick movie, an actor who walks along the edge of a plunging precipice, people are often unable to sit still and watch quietly. They will move their legs and their arms or displace their body weight to one side or another.²⁸⁸

Cela est valable non seulement si nous regardons une scène, mais aussi lorsque nous lisons. Il faut préciser aussi que la réponse corporelle aux stimuli verbaux est plutôt subjective, puisqu'elle dépend des expériences vécues par le sujet. Selon la Théorie neuronale du langage²⁸⁹, en effet :

Parole e frasi acquisiscono un significato mediante una risposta congruente rispetto alla referenza incorporata, a condizione che parlanti, ascoltatori e lettori siano in grado di individuare proprietà delle quali sono individualmente al corrente.²⁹⁰

En d'autres termes :

Chi elabora un evento narrativo descritto in un romanzo o ascolta un fatto raccontato all'interno di una storia reagisce

²⁸⁸ W. Prinz, *An Ideomotor Approach to Imitation*, in S. Hurley, N. Chater (eds), *Perspectives on Imitation: from Cognitive Neuroscience to Social Science*, MIT Press, Cambridge- London, 2005, p. 148, cit. in A. P. Fuksas, « Il romanzo nel corpo », in M. Salgaro (a cura di), *Verso una neuroestetica della letteratura*, op. cit., p. 87. « Lorsqu'on regarde dans un film, une comédie burlesque, un acteur qui marche le long du bord d'un précipice, les gens sont souvent incapables de rester assis et regarder tranquillement. Ils doivent bouger les jambes, les bras ou déplacer le poids de leur corps d'un côté à l'autre. »

²⁸⁹ Cf. : J. Feldman, *From Molecule to Metaphor. A Neural Theory of Language*, MIT Press, London, 2008.

²⁹⁰ A. P. Fuksas, « Il romanzo nel corpo », in M. Salgaro (a cura di), *Verso una neuroestetica della letteratura*, op. cit., p. 88. « Mots et phrases acquièrent une signification par le biais d'une réponse congruente par rapport à la référence incorporée, à condition que les parlants, les auditeurs et les lecteurs soient capables d'identifier les propriétés qu'ils connaissent individuellement. »

sulla base delle esperienze più o meno [...] incorporate secondo modalità individualmente variabili. Dunque le descrizioni narrative di azioni sono elaborate e filtrate da lettori o ascoltatori sulla base della loro personale esperienza, ovvero di individuali conoscenze legate all'azione.²⁹¹

Cette théorie met en évidence l'importance de la subjectivité, qui habite l'interprétation de l'écriture des émotions et, bien évidemment, toute la réception des autres formes d'art. En effet, la perception des événements lus varie d'individu à individu, selon l'histoire personnelle du sujet.

Dans l'interprétation des phrases et des verbes de mouvement, les expressions littérales ne sont pas perçues de la même façon que celles métaphoriques. De plus, des études récentes ont démontré que « l'attivazione dei circuiti neuronali diversi durante l'elaborazione di metafore comuni e inusuali, con un maggiore coinvolgimento dell'emisfero destro nel secondo caso »²⁹². Donc, plus une métaphore est recherchée et complexe, plus celle-là va solliciter l'hémisphère droit et nos émotions.

Cela signifie aussi que la partie droite de notre cerveau s'active durant la réception des métaphores, lorsqu'elles sont sémantiquement complexes et riches, en raison du fait que d'autres réseaux neuronaux sont créés pour la construction de nouvelles significations.

Sans aucun doute, parmi les fonctions que les métaphores détiennent, il ne faut pas oublier le pouvoir qu'elles ont de créer des images. Le lien entre images et émotions est très fort, en raison des mécanismes neuronaux qui gouvernent le processus de perception visuelle. Il s'agit d'un champ

²⁹¹ Ibidem. « Qui élabore un événement narratif décrit dans un roman ou écoute un fait raconté à l'intérieur d'une histoire réagit sur la base des expériences plus ou moins [...] incorporées selon des modalités individuellement variables. Donc les descriptions narratives d'actions sont élaborées et filtrées par les lecteurs ou les auditeurs sur la base de leur expérience personnelle, c'est-à-dire des connaissances individuelles liées à l'action. »

²⁹² Ivi, p. 91. « L'activation des circuits neuronaux différents pendant l'élaboration de métaphores communes et inusuelles, avec une implication majeure de l'hémisphère droit dans le deuxième cas. » Cf. aussi : G. Bottini, R. Corcoran, et al., « The role of the right hemisphere in the interpretation of figurative aspects of language. A positron emission tomography activation study », *Brain*, vol. 117, n. 2, 1994, p. 1241, 1253; et aussi N. Mashal, M. Faust et al., « An fMRI investigation of the neural correlates underlying the processing of novel metaphoric expressions », *Brain and Language*, vol. 100, n. 2, 2007, p. 115-126.

récemment exploré par une nouvelle science : la neuro-esthétique. Le préfixe « neuro- » laisse bien entendre le focus sur les aspects cognitifs et neuronaux que cette discipline prend en examen.

3.4 Les arts exploités par les scientifiques

Le progrès technologique qui, au cours de ces dernières décennies a concerné les techniques d'imagerie cérébrale, a provoqué un phénomène sans fin, une envie souvent spasmodique de connaître les mécanismes neuronaux qui gouvernent toute activité humaine. Comme Eric R. Kandel, neurologue américain Prix Nobel pour la médecine, le souligne dans sa réflexion contenue dans la préface à son ouvrage :

The central challenge of science in the twenty-first century is to understand the human mind in biological terms. The possibility of meeting that challenge opened up in the late twentieth century, when cognitive psychology, the science of mind, merged with neuroscience, the science of the brain.²⁹³

En particulier, c'est à travers l'étude des formes artistiques, produits par excellence du cerveau humain, que cela a pu être possible. Ainsi, aujourd'hui, à l'époque de la « neuroculture »²⁹⁴, non seulement la littérature, le langage sont analysés en long et en large – comme nous l'avons vu – mais aussi la peinture, la danse, la musique sont exploités par les scientifiques. L'objectif est justement celui de comprendre le secret de la création artistique et des émotions qui en dérivent.

²⁹³ E. R. Kandel, *The Age of Insight : The quest to understand the unconscious in art, mind, and brain from Vienna 1900 to the Present*, Random House, 2012, p. XIV. « Le défi central de la science au XXIème siècle est de comprendre l'esprit humain en termes biologiques. La possibilité de rencontrer ce défi commença au XXème siècle, lorsque la psychologie cognitive, la science de l'esprit se sont fusionnées avec la neuroscience, la science du cerveau. »

²⁹⁴ L'étiquette a été utilisée dans : S. Anker, G. Frazetto, « Neuroculture », *Nature*, vol. 10, nov. 2009, p. 815-822.

Suite à la découverte des neurones miroirs, qui sont le substrat de l'empathie, les études concernant le lien entre cerveau et art sont innombrables, surtout celles qui concernent la « neuro-esthétique ». Cette dernière s'occupe principalement de l'exploration neuronale liée à la création et à la réception des images (y compris la peinture), mais aussi de la danse et de son rapport avec le mouvement, et de la musique. En effet, la neuro-esthétique ne se base pas seulement sur la perception visuelle d'une œuvre d'art, mais aussi sur sa perception sensorimotrice, qui implique tout le corps. Comme Cinzia Di Dio et Vittorio Gallese l'expliquent dans leur article :

A crucial element of aesthetic experience of artworks consists of the activation of the embodied simulation of actions, emotions, and corporeal sensations, and that these mechanisms are universal. This proposal challenges more standard accounts of aesthetic experience privileging the primacy of cognition in our responses to art.²⁹⁵

Dans notre travail, nous focaliserons notre attention surtout sur le rôle de l'image dans la perception des émotions, avec une référence particulière aux théories de Ramachandran et à ses dix principes de l'appréciation artistique. De plus, nous réserverons une attention à la danse, conçue ici comme mouvement, et l'empathie qui en dérive.

3.4.1 L'image qui émeut, à la découverte des neurones de l'art

²⁹⁵ C. Di Dio, V. Gallese, « Neuroesthetics : a review », *Current Opinion in Neurobiology*, vol. 19, 2009, p. 683. « Un élément crucial de l'expérience esthétique des œuvres d'art consiste dans l'activation de la simulation incarnée des actions, des émotions et des sensations corporelles, et ses mécanismes sont universels. Cette proposition met au défi les explications plus classiques de l'expérience esthétique qui privilègent la primauté de la cognition dans notre réponse à l'art. »

Dès le XVIème siècle, Leonardo da Vinci écrit déjà dans son traité : « La pittura è cosa mentale »²⁹⁶. Affirmation sans aucun doute avant-gardiste, puisqu'elle met l'accent sur l'importance du cerveau dans la création et la perception d'une œuvre d'art, notamment dans la peinture.

La neuro-esthétique se base justement sur le principe que l'art est un produit du cerveau²⁹⁷ qui, pour exister, il est nécessaire que ce soit cet organe à le percevoir. Elle attribue donc à la subjectivité une place de premier plan. En fait, grâce aux nouvelles techniques d'imagerie cérébrale²⁹⁸, on a pu voir ce qu'il se passe dans l'encéphale lorsque nous observons une œuvre d'art. Cette science essaie de répondre à des questions comme « Pourquoi l'art nous émeut ? », « Quels mécanismes s'activent dans notre cerveau (et donc dans notre corps) lorsque nous sommes en présence d'un tableau ? ». Le chemin entrepris par cette discipline n'est pas exempt d'obstacles, puisque le cerveau humain est bien évidemment une machine extrêmement complexe.

Il est plutôt surprenant de voir que, bien que les territoires des sciences cognitives aient été déjà explorés par d'autres disciplines, la neuro-esthétique soit née il y a à peine une dizaine d'années. Elle a vu la lumière, en effet, en 1994, lors de la publication de *The Neurology of Kinetic Art*²⁹⁹ que Semir Zeki écrit en collaboration avec Matthew Lamb. Un autre nom important, dans ce domaine, est celui du docteur indien Vilaynur Subramanian Ramachandran, qui a accompli des études fascinantes sur la perception visuelle et sur la psychologie cognitive. En Italie, les pionniers de cette discipline portent les noms de Lamberto Maffei, Adriana Fiorentini et Anna Cappellotto. En France, il s'agit d'un territoire qui n'est pas encore

²⁹⁶ L. da Vinci, *Trattato della pittura*, Codice Urbinate lat. 1270, Biblioteca Vaticana, cap. 29, Roma, 1512. « La peinture est une chose mentale. »

²⁹⁷ « Può sembrare strano esplorare campi tradizionalmente avulsi dai territori della scienza, ma l'arte e la letteratura non sono forse prodotti del cervello, e dunque non possono gettare una luce, per quanto fioca, sul suo funzionamento? E non è forse, il cervello, coinvolto nel sentimento dell'amore e nel godimento della bellezza? Allora, studiare queste facoltà non potrebbe dirci a sua volta qualcosa di significativo su quest'organo? », S. Zeki, *Splendori e miserie del cervello*, Codice Edizioni, Torino, 2010, p. XIX.

²⁹⁸ IRMf, TEP, EEG, MEG, pour en citer quelques unes.

²⁹⁹ Publié dans le numéro 17 de *Brain, a Journal of Neurology*, OUP, p. 607-636.

suffisamment exploré, comme le manque de publications scientifiques sur ce sujet le témoigne.

À l'intérieur de la neuro-esthétique, comme Chiara Cappelletto l'explique, nous pouvons distinguer deux pistes d'analyse :

La prima indaga essenzialmente l'ambito della visione: le condizioni in cui si vede, le preferenze e i criteri che ordinano il mondo visivo [...] La seconda si rivolge invece al rapporto di scambio tra il soggetto fruitore che percepisce e il mondo che viene percepito e rispetto al quale l'arte detiene una posizione privilegiata: ci fa vedere di più e, vedendo di più, vediamo nuove cose.³⁰⁰

Semir Zeki fait partie sans aucun doute de la première ligne. Il a refusé l'idée, qui a longtemps prévalu dans le domaine scientifique, selon laquelle la vue dépend de l'œil et que, seulement par la suite, elle implique le cerveau ou sa moitié. Dans *A Vision of the Brain* (1993), Zeki soutient la thèse selon laquelle l'image de ce que nous voyons est reliée au cortex visuel et non pas imprimée dans la rétine de l'œil. Cette dernière a seulement la tâche de projeter les éléments vus (la couleur, la forme, le mouvement) sur différentes régions du cortex pour être élaborés. C'est pour cette raison qu'il parle de « cerveau visuel » :

Much has been written about art but not in relation to the visual brain, through which all art, whether in conception or in execution or in appreciation, is expressed.³⁰¹

³⁰⁰ C. Cappelletto, *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Einaudi, Torino, 2009, p. 49. « La première enquête essentiellement le domaine de la vision : les conditions dans lesquelles on voit, les préférences et les critères qui règlent le monde visuel [...] La deuxième s'adresse au rapport d'échange entre le sujet qui perçoit et le monde perçu, au regard duquel l'art détient une place privilégiée : il nous fait voir davantage et, en voyant davantage, nous voyons beaucoup plus de choses. »

³⁰¹ S. Zeki, « Art and Brain », *Dædalus* 127, n. 2, 1998, p. 71. « Il a été écrit beaucoup sur l'art, mais non sur l'art en relation au cerveau visuel, à travers lequel tout l'art, aussi bien dans sa conception que dans son exécution ou dans son appréciation, se manifeste. »

Pour Zeki, voir et comprendre sont la même chose. Les différentes aires du cerveau intéressées à la vision sont en effet interconnectées. Donc, pour simplifier le processus de vision/perception, Zeki explique que la rétine reçoit les stimuli et les envoie à l'aire V1 qui, à son tour, attribue à l'objet observé une position dans l'espace. Cette aire est entourée de V2 et ensuite V3, qui s'occupe de l'orientation, tandis que la V4 est responsable de discerner les couleurs et la V5 du mouvement.

Et si Zeki s'est occupé d'établir *comment* nous voyons et recevons l'œuvre d'art, Ramachandran met l'accent sur le *pourquoi* une œuvre d'art suscite en nous des émotions. Le neurologue Indien essaie, donc, de donner une réponse sur les raisons pour lesquelles observer, par exemple, un tableau « titillate the visual area of the brain »³⁰². Ainsi, il propose la présence de dix principes esthétiques dont l'artiste se sert – consciemment ou inconsciemment – pour accentuer les sensations chez l'observateur. Ce sont : le *peak shift*, l'hyperbole, le regroupement perceptif, le contraste, le *perceptual problem solving*, la symétrie, la métaphore et les jeux visuels, points de vue génériques et coïncidences, l'équilibre³⁰³, et enfin répétition, rythme et ordre (stimulants d'un point de vue auditif et visuel).

Le premier principe, le *peak shift*, dérive des expérimentations sur les rats. Comme Ramachandran et Hirstein le soulignent, si un rat est mis en face d'un carré et d'un rectangle et il est habitué à n'être récompensé que s'il va vers le rectangle, alors successivement il choisira naturellement ce dernier. Or, les deux scientifiques expliquent que si notre rétine est habituée à regarder des formes normales et régulières, elle reconnaîtra ces formes comme ordinaires. Alors, lorsqu'elle visualisera des formes exagérées ou qui s'éloignent de la norme, les neurones correspondant iront exciter le système limbique, là où les émotions primitives se forment.

Cette loi est bien évidemment liée à un autre principe, celui de l'hyperbole. Ce dernier a en effet pour objectif, comme le mot le suggère,

³⁰² V. S. Ramachandran, W. Hirstein, « The science of art. A neurological theory of aesthetic experience », *Journal of Consciousness Studies*, vol. 8, n. 1, 2001, p. 17.

³⁰³ Ramachandran et Hirstein insèrent ce principe parmi les dix lois de la neuro-esthétique sans pourtant en parler dans leurs travaux .

d'exagérer des éléments visuels pour en renforcer les effets et capter l'attention de l'observateur. Ramachandran donne l'exemple de la sculpture en bronze Chola (1200), manifestation de la déesse Parvati. L'œuvre représente une figure aux formes exagérées, fessiers et seins ronds, dont le but est de transmettre l'idée de femme et de fertilité : « the artist has chosen to amplify the 'very essence' [...] of being feminine »³⁰⁴, soulignent Ramachandran et Hirstein.

Un autre principe, grâce auquel les éléments observés « se détachent » du fond pour être mieux perçus, est expliqué en termes neurophysiologiques. Il s'agit du regroupement perceptif, qui permet d'extraire les éléments les plus importants d'un champ de vision. Comme Ramachandran l'explique :

One of the main functions of 'early vision' (mediated by the thirty or so extrastriate visual areas) is to discover and delineate objects in the visual field (Marr, 1981; Ramachandran, 1990; Pinker, 1998; Shepard, 1981) and for doing this the visual areas rely, once again, on extracting correlations.³⁰⁵

En d'autres mots, notre cerveau a besoin de « cerner » les éléments qui comptent le plus afin d'élaborer l'image dans sa totalité. Cela fait penser, bien évidemment, au principe de figure/fond de la psychologie de la Gestalt, dont nous avons déjà parlé. Il s'agit d'une règle que notre système cognitif adopte inconsciemment pour faire expérience de la réalité.

Dans la perception d'une image, le contraste joue un rôle fondamental. Comme Ramachandran et Hirstein mettent en évidence :

³⁰⁴ Ivi, p. 18. « L'artiste a choisi d'amplifier la véritable essence de l'être féminin. »

³⁰⁵ Ivi, p. 19. « L'une des fonctions principales de la vision primaire (élaborée à peu près par la trentième des aires visuelles extra-striées) est de découvrir et de délimiter les objets dans le champ visuel (Marr, 1981; Ramachandran, 1990; Pinker, 1998; Shepard, 1981) et pour faire cela, les régions visuelles dépendent fortement, encore un fois, des corrélations extraites. »

Cells in the retina, lateral geniculate body (a relay station in the brain) and in the visual cortex respond mainly to edges [...] but not to homogeneous surface colours.³⁰⁶

Cela signifie que l'image que la rétine envoie à la partie du cerveau responsable de son élaboration perçoit avant tout les bords de cette image, les contrastes en blanc et noir, plutôt que les couleurs.

De la même manière, le principe de l'isolement permet de visualiser l'élément le plus relevant, pour ensuite pouvoir l'exploiter et développer les autres :

Isolating a single area (such as 'form' or 'depth' in the case of caricature or Indian art) allows one to direct attention more effectively to this one source of information, thereby allowing you to notice the 'enhancements' introduced by the artist.³⁰⁷

Alors, isoler un élément sert à le mettre en évidence, pour pouvoir en apprécier les qualités qui le caractérisent.

Un autre principe, celui de la symétrie, permet par contre une attraction majeure de la part de l'observateur, pour l'harmonie qui en dérive. En effet, pour des raisons anthropologiques, nous préférons les formes les plus symétriques, puisque plus rassurantes. Ainsi, comme Ramachandran le souligne, nous avons tendance à choisir des amis ou des copains aux traits harmonieux parce que « evolutionary biologists have argued that this is because parasitic infestation — detrimental to fertility — often produces lopsided, asymmetrical growth and development »³⁰⁸.

³⁰⁶ Ivi, p. 25. « Les cellules dans le rétine, le corps genouillé latéral (point de relai dans le cerveau) et dans le cortex visuel répondent principalement aux bords [...] mais pas aux couleurs homogènes de surface. »

³⁰⁷ Ivi, p. 24. « Isoler une seule région (telle que la forme ou la profondeur dans le cas des caricatures dans l'art indien) permet de diriger l'attention plus effectivement vers cette source d'information, permettant ainsi de noter les « améliorations » introduites par l'artiste. »

³⁰⁸ Ivi, p. 27. « Les biologistes de l'évolution de l'espèce ont affirmé que cela arrive puisque les infestations parasitaires – nuisibles pour la fertilité – souvent produisent une croissance et un développement claudicant et asymétrique. »

Il peut arriver aussi, comme pour le cas des tableaux surréalistes, que le message que les images veulent exprimer ne soit pas explicite. Alors, l'observateur est obligé, selon un mécanisme cognitif de *problem solving*, de créer les éléments qui manquent pour récréer l'essence et le sens que l'artiste a voulu communiquer.

Le principe des points de vue génériques et des coïncidences est aussi simple qu'important. Suite à des études scientifiques, Ramachandran et Hirstein confirment que le spectateur préfère les images qui sont observables selon plusieurs point de vue (la perspective joue ici un rôle fondamental), afin qu'il puisse construire aussi le sien. En plus, l'observateur n'aime pas les coïncidences des images, qui tuent la fantaisie³⁰⁹.

Sur le sillon de la métaphore conceptuelle de la linguistique cognitive, Ramachandran et Hirstein incluent la métaphore visuelle parmi leurs dix principes de la neuro-esthétique. En affirmant que « A metaphor is a mental tunnel between two concepts or percepts that appear grossly dissimilar on the surface »³¹⁰, ils n'hésitent pas à confirmer qu'il est possible de trouver des métaphores non seulement dans le langage mais aussi dans l'art. De plus, ils mettent en évidence que parfois, dans ce dernier cas, il peut arriver que la métaphore soit saisie avant même sa compréhension explicite :

There are many paintings that instantly evoke an emotional response long before the metaphor is made explicit by an art critic. This suggests that the metaphor is effective even before one is conscious of it, implying that it might be a basic principle for achieving economy of coding rather than a rhetorical device.³¹¹

³⁰⁹ « Your visual system abhors interpretations which rely on a unique vantage point and favours a generic one or, more generally, it abhors suspicious coincidences. », Ivi, p. 30. « Votre système visuel abhorre les interprétations qui dépendent uniquement d'un seul point de vue et en favorise un général ou, plus largement, il abhorre toutes les coïncidences suspectes. »

³¹⁰ Ivi, p. 31. « La métaphore est un tunnel mental entre deux concepts ou percepts qui apparaissent largement différents en surface. »

³¹¹ Ibidem. « Il y a beaucoup de tableaux qui évoquent instantanément une réponse émotionnelle bien avant que la métaphore soit explicitée par un critique d'art. Cela suggère

En outre :

The discovery of similarities and the linking of superficially dissimilar events would lead to a limbic activation [...]. It is this basic mechanism that one taps into, whether with puns, poetry, or visual art.³¹²

Le fait de découvrir des liens conceptuels entre deux éléments apparemment différents, selon Ramachandran et Hirstein, ne fait que stimuler, chez l'observateur, le système limbique et par conséquent, tout le réseau d'émotions. Ce processus ne concerne pas seulement le langage (donc la littérature) mais aussi tous les arts visuels.

En dernier lieu, pour ce qui est de la répétition, du rythme et de l'ordre, Ramachandran et Hirstein ne donnent pas de longues explications. Toutefois, Marco Maiocchi explique que :

We can easily [affirm that] patterns, in a broad sense, induce the perception of regularities, that reduce the effort of recognition; the hypothesis that our brain is specifically organised to recognise regularities correspond to the idea that repetition, rhythm and orderliness are the basis for a learning process.³¹³

Quoiqu'il formule ces dix principes, Ramachandran tient à préciser qu'une œuvre d'art est composée aussi de variables culturelles qui influencent aussi bien sa production que sa réception. En particulier, selon le

que la métaphore est efficace bien avant que l'on en soit conscient, en impliquant que cela pourrait être un principe basilaire pour obtenir un décodage plus vite plutôt qu'un élément rhétorique. »

³¹² Ibidem. « La découverte des similarités et l'union des événements superficiellement différents conduirait à l'activation du système limbique. C'est un mécanisme de base que l'on peut puiser aussi bien dans les jeux de mots, poésie, que dans l'art visuel. »

³¹³ M. Maiocchi, *The Neuroscientific Basis of Successful Design: How Emotions and Perceptions Matter*, Springer, Milano, 2014, p. 38. « Nous pouvons facilement [affirmer que] les modèles, dans un sens large, causent la perception des régularités, qui réduisent l'effort pour la reconnaissance ; l'hypothèse selon laquelle notre cerveau est de manière spécifique organisé pour reconnaître les régularités correspond à l'idée que la répétition, le rythme, et l'ordre sont la base pour le processus d'apprentissage. »

neuroscientifique indien, les quatre-vingt-dix pourcent sont constitués par ces variables, à savoir ce que l'histoire de l'art étudie depuis toujours. Le restant dix pourcent est justement représenté par les dix règles que nous venons d'expliquer. Selon Ramachandran, « the advantage that I and other scientists have today is that unlike philosophers, we can now test our conjectures by directly studying the brain empirically »³¹⁴.

La science a donc envahi l'art, en dévoilant ses secrets. Ramachandran, Hirstein ne sont pas les seuls à investiguer, aujourd'hui, les mystères neuronaux de l'art. David Freedberg et Vittorio Gallese se sont occupés, par exemple, de l'étude des neurones miroirs par rapport à la peinture et de leur lien avec l'empathie. En faisant appel à Damasio, le professeur d'art de la Columbia University et le neuroscientifique italien expliquent, en effet, dans leur étude:

Damasio showed how feelings – defined as the conscious awareness of emotions – are related to neural mappings of the body state. His « as-if body loop » referred to the ways in which a variety of areas of the brain react so as to assume the same state [...] were engaged in the same actions or if they were subject to the conditions they observed.³¹⁵

Et non seulement, puisque :

Damasio also proposed that when one observes pictures that arouse responses such as fear, the body is bypassed [...] and the

³¹⁴ V. S. Ramachandran, *The Artful Brain*, Fourth Estate, 2002. « L'avantage que les autres scientifiques et moi avons est que, contrairement aux philosophes, nous pouvons aujourd'hui tester nos conjectures en étudiant directement le cerveau empiriquement. »

³¹⁵ D. Freedberg, V. Gallese, « Motion, emotion and empathy in aesthetic response », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 11, n. 5, 2007, p. 201. « Damasio montra comment les sentiments – définis comme la prise de conscience des émotions – sont liés à la cartographie neuronale de l'état du corps. Son « as-if body loop » référé aux manières dans lesquelles la variété des aires du cerveau réagit comme si le même état était impliqué dans les mêmes actions ou comme si elles étaient soumises aux conditions qu'elles observent. »

brain [...] reproduces the somatic states seen in or implied by the painting or sculpture, « as if » the body was present.³¹⁶

3.4.2 La danse et la perception du mouvement

Lorsque nous assistons à un spectacle de théâtre ou regardons un film, nous ne pouvons pas nous passer d'être impliqués émotionnellement. Qu'il s'agisse d'une comédie ou d'un film d'horreur, ce que nous observons a des effets somato-sensoriels sur nous. En effet, les mouvements, la musique, les lumières, tout contribue à nous plonger dans la scène et à nous faire ressentir ce que les acteurs ou les danseurs sont en train de performer sur scène.

L'expérience émotive des arts représente aujourd'hui un sujet d'étude qui a été particulièrement exploré par les scientifiques, surtout après la découverte des neurones miroirs. Comme nous l'avons déjà expliqué, l'observation d'une action accomplie par autrui fait en sorte que notre cerveau perçoit cette action comme si c'était notre corps à l'accomplir. En effet, regarder une action active les mêmes circuits neuronaux qui se seraient activés lors de l'exécution de la même action. Cela explique alors scientifiquement, ne serait-ce qu'en partie, le phénomène de l'empathie, de ce « se sentir dans la peau des autres ».

En particulier, suite à de nombreuses études sur le système moteur de notre encéphale, les scientifiques ont compris que notre corps et notre cerveau font expérience de la réalité et des arts surtout grâce à l'idée de mouvement. Ce qui est étonnant c'est, par exemple, que notre système nerveux reçoit les stimuli d'une action externe bien avant que le système visuel ne lui ait transmis ce signal. David S. Miall explique cet aspect :

³¹⁶ Ibidem. « Damasio propose aussi que lorsque quelqu'un observe une image qui suscite des réactions comme la peur, le corps est surpassé [...] et le cerveau [...] reproduit les mêmes états somatiques vus ou impliqués dans l'image ou sculpture, « comme si » le corps était présent. »

The cognitive system seems primarily designed for action. As Ralph Ellis points out, the occipital lobe that processes vision only begins to do so some 200 milliseconds after the mid-brain and cerebellum have already triggered the motor cortex. “When we then reflect on why we feel the way we do, the feeling reveals itself as already having been intentionally directed to the action affordances of an object or environmental situation” (2005: 25).³¹⁷

Dans notre travail, nous focaliserons notre attention non seulement sur la danse proprement dite, mais aussi sur l’idée de danse et de mouvement que les images peuvent évoquer. En effet, notre système cérébral ne « sent » pas seulement le mouvement qui est performé physiquement. Il est intéressant de noter que l’idée d’action est aussi perçue par le système sensori-moteur lorsque celle-ci est reproduite dans une image ou décrite à travers l’écriture.

À ce propos, Semir Zeki et Matthew Lamb parlent de « kinetic art », en se référant au mouvement que notre cerveau perçoit justement grâce les images (qui sont en réalité des entités physiquement statiques). Dans leur article, ils expliquent que :

The visual world is not impressed upon the retina, but assembled together in the visual cortex. Consequently, many of the visual phenomena traditionally attributed to the eye actually occur in the cortex. Among these is visual motion.³¹⁸

³¹⁷ D. S. Miall, « Emotions, feeling and stylistics », in P. Stockwell, *The Cambridge Book of Stylistics*, op. cit., p. 424. « Le système cognitif semble être conçu avant tout pour l’action. Comme Ralph Ellis l’observe, le lobe occipital qui élabore la vision commence à faire cela seulement 200 millisecondes après que le mésencéphale et le cervelet ont déjà activé le cortex moteur. “Lorsque nous réfléchissons alors sur le pourquoi nous ressentons de cette manière, la sensation se révèle comme si elle était déjà dirigée intentionnellement aux actions vers un objet ou vers une situation proche” (2005:25) »

³¹⁸ S. Zeki, M. Lamb, « The neurology of kinetic art », *Brain*, vol. 117, 1994, p. 607. « Le monde visuel n’est pas imprimé sur la rétine, mais assemblé dans le cortex visuel. Par conséquent, beaucoup de phénomènes visuels traditionnellement attribués à l’œil, se passent en réalité dans le cortex. Parmi ceux-là, le mouvement visuel. »

Les deux scientifiques, qui dans leur travail expliquent comment le mouvement est perçu par notre cerveau à travers l'œil³¹⁹, défendent alors l'idée que c'est justement notre système cérébral qui « voit » l'image en mouvement et non pas nos yeux. Par conséquent, lorsque nous percevons une action, cette dernière active le processus d'imitation et d'identification par le biais des neurones miroirs. Et voilà que l'action observée devient *embodied*, c'est-à-dire *incorporée et sentie dans le corps*.

David Freedberg et Vittorio Gallese ont aussi montré comment le « motion and emotion »³²⁰ sont étroitement liés : « We propose that a crucial element of aesthetic response consists of the activation of embodied mechanisms encompassing the simulation of actions, emotions and corporeal sensation, and that these mechanisms are universal »³²¹. Encore une fois, donc, il faut faire appel aux neurones miroirs pour expliquer les émotions. Comme l'historien de l'art et le neuroscientifique tiennent à le souligner :

The discovery of mirror neurons illuminates the neural underpinnings of the frequent but hitherto unexplained feeling of physical reaction, [...] mirror neurons also offer the possibility of a clearer understanding of the relationship between responses to the perception of movement within paintings, sculpture and architecture [...] and the emotions such works provoke.³²²

³¹⁹ L'article de Zeki et Lamb est riche de détails neuroscientifiques qui expliquent les résultats de leurs expérimentations, accomplies grâce aux techniques d'imagerie neuronale PET et IRMf. Vue la nature de notre travail, qui a des connotations littéraires et linguistiques, nous préférons éviter de nous focaliser sur les éléments particulièrement scientifiques, qui d'ailleurs ne s'inscrivent pas dans nos connaissances.

³²⁰ D. Freedberg, V. Gallese, « Motion, emotion and empathy in aesthetic experience », *TRENDS in Cognitive Sciences*, vol. 11, n. 5, 2007. Article disponible en ligne : <http://www.columbia.edu/cu/arthistory/faculty/Freedberg/Motion-Emotion-Empathy.pdf> (consulté le 30/03/2015).

³²¹ Ivi, « Nous proposons qu'un élément crucial pour la réponse esthétique consiste dans l'activation des mécanismes incorporés, qui incluent la simulation des actions, les émotions et la sensation corporelle, et ces mécanismes sont universels. »

³²² Ivi. « La découverte des neurones miroirs éclaire les fondations neuronales du fréquent mais jusqu'à aujourd'hui inexplicable sentiment de la réaction physique, [...] les neurones miroir offrent aussi la possibilité d'une compréhension plus claire de la relation entre la

En ce qui est des images statiques, en s'éloignant légèrement de Zeki et Lamb (qui se concentrent plus sur la vue que sur la perception des émotions), Freedberg et Gallese expliquent qu'elles activent aussi les neurones canoniques, à savoir les neurones qui imitent l'action qui peut potentiellement être accomplie :

The discovery of 'canonical neurons' in the macaque premotor cortex and the discovery of parietal neurons with similar properties showed that the observation of static graspable objects activates not only visual areas of the brain but also motor areas that control object-related actions such as grasping. The observation of a graspable object leads to the simulation of the motor act that the object affords.³²³

C'est pour cette raison, donc, que le mécanisme empathique se déclenche. Ainsi, par exemple, « When we see the body part of someone else being touched or caressed, or when we see two objects touching each other, our somatosensory cortices are activated as if our body were subject to tactile stimulation »³²⁴.

En 2007, David Freedberg analyse cet aspect, en prenant comme exemple *Mort d'un soldat républicain* (1936), photo de guerre prise par le hongrois Robert Capa. Freedberg observe attentivement :

Guardando quest'immagine [...] sentiamo nei nostri stessi corpi la precisa instabilità di quell'uomo che cade. Ci sembra di

réponse à la perception du mouvement parmi les peintures, sculptures et architecture [...] et les émotions que ces œuvres provoquent. »

³²³ Ivi. « La découverte des neurones canoniques dans le cortex pré-moteur du macaque et la découverte des neurones pariétaux, qui ont des propriétés similaires, ont démontré que l'image statique d'objets qui peuvent être potentiellement saisissables active non seulement les régions visuelles du cerveau, mais aussi les régions motrices qui contrôlent les actions liées aux objets, comme celle de saisir. L'observation d'un objet saisissable conduit à la simulation de l'acte moteur que l'objet offre. »

³²⁴ Ivi. « Lorsque nous voyons une partie du corps de quelqu'un être touchée ou caressée, ou lorsque nous voyons deux objets qui se touchent l'un l'autre, nos cortex somato-sensoriels sont activés comme si notre corps était soumis à une stimulation tactile. »

essere noi a cadere, in disequilibrio e, ancor di più, provando invano a tenerci diritti. [...] Ci sembra di sentire sulla nostra pelle (come si dice, ma forse nella nostra testa, come vedremo) che siamo coinvolti da questa immagine. [...] Per un istante siamo rimasti con una lieve sensazione di ansia e disperazione. Il coinvolgimento fisico con un'immagine come questa, l'empatia fisica, si traduce molto rapidamente in emozione.³²⁵

Sentir sur la peau et dans la tête ce que nous voyons, donc, et en raison du mouvement des corps. Freedberg et Gallese citent à cet égard aussi *Desastres de Guerra*, une série de quatre-vingt-deux gravures réalisées entre 1810 et 1815 par Francisco Goya :

In looking at scenes from Goya's *Desastres de la Guerra*, bodily empathy arises not only in responses to the many unbalanced figures, where viewers seem to have similar feelings of unbalance themselves, but also in the case of the frequently horrific representations of lacerated and punctured flesh.³²⁶

L'instabilité des corps dans l'image se reflète alors dans le corps de l'observateur, en provoquant par conséquent une réponse émotive et physique. Comme Freedberg et Gallese l'expliquent encore à propos de cette œuvre :

³²⁵ D. Freedberg, *Empatia, movimento ed emozione*, in G. Lucignani, A. Pinotti (a cura di), *Immagini della mente. Neuroscienze, arte e filosofia*, Cortina, Milano, 2007, p. 29-30. « En regardant cette image, [...] nous sentons dans notre corps l'instabilité précise de cet homme qui tombe. Il nous semble que c'est nous qui tombons, en déséquilibre et, encore plus, en essayant en vain de rester debout. [...] Il nous semble sentir sur notre peau (comme l'ont dit, ou dans notre tête, comme l'on verra) que nous sommes impliqués par cette image. [...] Pour un instant nous sommes restés avec cette sensation d'anxiété et désespoir. L'implication physique, avec une image comme celle-ci, l'empathie physique, se traduit très rapidement en émotion. »

³²⁶ D. Freedberg, V. Gallese, « Motion, emotion and empathy in aesthetic experience », *TRENDS in Cognitive Sciences*, op. cit. « En regardant les scènes de *Desastres de la Guerra* de Goya, l'empathie corporelle émerge non seulement comme réponse aux nombreuses figures déséquilibrées, mais aussi dans le cas de fréquentes représentations de chair lacérée et crevée. »

In such instances, the physical response seem to be located in precisely those parts of the body that are threatened, pressured, constrained or destabilized. Furthermore, physical empathy easily transmutes into a feeling of empathy for emotional consequences of the ways in which the body is damaged or mutilated.³²⁷

Il est évident alors que si l'art nous émeut, c'est en raison de sa perception du mouvement au niveau neuronal.

Un mécanisme similaire concerne aussi la réception de la musique. Que la musique nous émeut, c'est une affaire bien connue. L'importance que la musique a eue au cours des siècles – et même des millénaires – témoigne de son rôle non seulement artistique, social, didactique ou médical, mais surtout émotif. En général, chez les adultes, son effet principal est d'évoquer des événements et des sensations vécus dans le passé, ou bien d'en évoquer d'autres futurs. Ce n'est pas un hasard si elle occupe la première place dans la liste des sept arts universellement reconnus³²⁸.

Si on sait déjà que la musique a des effets émotifs sur l'homme, des recherches sont actuellement en cours pour investiguer sur les raisons pour lesquelles les émotions musicales touchent notre corps et de quelle manière elles le font. Encore une fois, c'est le cerveau³²⁹ l'organe responsable de la production, de la perception et de l'élaboration de la musique. Ces recherches ont en effet mis en évidence que l'écoute de la musique – et donc sa production aussi, qui ne peut pas se passer de l'audition des notes créées – intéresse les régions cérébrales qui font partie du système limbique, à

³²⁷ Ibidem. « Dans ces cas, les réactions physiques semblent être situées précisément dans ces parties du corps qui sont en danger, tendues, gênées ou déstabilisées. De plus, l'empathie physique se transforme facilement en un sentiment d'empathie pour les conséquences émotionnelles des manières dans lesquelles le corps est endommagé ou mutilé. »

³²⁸ Musique, danse, peinture, architecture/sculpture, théâtre, littérature, cinéma.

³²⁹ Il ne faut pas oublier que la production et la réception de la musique impliquent aussi le système endocrine, réglé par le système cérébral. En particulier, la musique (joyeuse, par exemple) provoque la réponse du cerveau qui, à son tour, envoie à travers les neurones un signal au système endocrine. Ce dernier s'occupe, en effet, de la production principalement de dopamine et d'ocytocine, communément connues comme « les hormones de la bonne humeur ».

savoir la partie la plus profonde de notre cerveau, siège des émotions les plus primitives et authentiques.

En particulier, les aspects qui nous intéressent le plus concernent la musique et sa relation avec l'idée de mouvement, d'empathie et de langage. Pour ce qui est du premier, nous pouvons affirmer qu'aussi bien la production que la réception de la musique sont liés au mouvement. Comme Istvan Molnar-Szakacs et Katie Overy affirment dans leur étude, la musique a été toujours associée à une activité motrice³³⁰. Par exemple, les instruments sont joués grâce aux mouvements du corps humain, le chant est reproduit grâce aux vibrations des cordes vocales, la musique pousse l'homme à danser. En effet :

The connection between music and motor function is evident in all aspects of musical activity [...]. A number of recent neuroimaging studies have shown that specific musical experience or expertise can modulate the activity within the fronto-parietal mirror neuron system [...], as can dancing experience [...] and music-related motor learning.³³¹

Il existe, donc, un substratum commun qui met en relation musique, mouvement et neurones miroirs. Le processus neuronal qui concerne l'activation des régions cérébrales responsable de la création et de la réception de la musique et qui implique le déclenchement des neurones miroirs a une structure hiérarchique. Ce mécanisme est bien expliqué par Molnar-Szakacs et Overy :

Auditory features of the musical signal are processed primarily in the superior temporal gyrus (STG) and combined with

³³⁰ I. Molnar-Szakacs, K. Overy, « Music and mirror neurons: from motion to 'e'motion », *Social Cognitive & Affective Neuroscience*, vol. 1, n. 3, 2006, p. 235-241. « La musique a été toujours associée à l'activité motrice. »

³³¹ Ibidem. « Le lien entre musique et fonction motrice est évident dans tous les aspects de l'activité musicale [...] Beaucoup d'études récentes d'imagerie neuronale ont montré que des expériences et des compétences essentiellement musicales peuvent moduler l'activité à l'intérieur du système fronto-parietal des neurones miroirs [...], comme l'expérience de la danse [...] et de l'apprentissage moteur lié à la musique. »

synchronous structural features of the ‘motion’ information conveyed by the musical signal in the posterior inferior frontal gyrus (BA 44) and adjacent premotor cortex. The anterior insula forms a neural conduit between the mirror neuron system and the limbic system, allowing this information to be evaluated in relation to one's own autonomic and emotional state contributing to a complex affective response mediated by the limbic system.³³²

Sans vouloir entrer dans les détails, il est intéressant de noter que le système limbique se trouve anatomiquement dans la partie la plus profonde de notre cerveau et il peut être idéalement divisé en deux parties : limbique et paralimbique. L’amygdale et l’hippocampe appartiennent à la première, tandis que le cortex orbitofrontal cortex, le gyrus parahippocampal et les pôles temporaux font partie de la deuxième. Un rôle déterminant est joué par l’amygdale. Elle est un ensemble de petites unités anatomiques et, comme Stefan Koelsch³³³ souligne, elle représente le centre de « initiation, generation, detection, maintenance and termination of emotions that are assumed to be important for the survival of the individual »³³⁴. Beaucoup de recherches³³⁵ ont démontré que l’écoute de musique – qu’elle soit triste ou

³³² Ibidem. « Les éléments auditifs du signal musical sont traités d’abord dans le gyrus temporel supérieur (GTS) et combinés avec les éléments structuraux synchroniques du « mouvement » communiqué par le signal musical dans le gyrus frontal inférieur postérieur (BA44) et adjacent au cortex pré-moteur. L’insula antérieure forme un tuyau neuronal entre le système des neurones miroirs et le système limbique, permettant que cette information soit évaluée en relation à l’état émotionnel et autonome de chacun et en contribuant à une réaction affective arbitrée par le système limbique. »

³³³ Professeur de psychologie biologique et de psychologie musicale à l’Université de Berlin.

³³⁴ S. Koelsch, « Towards a neural basis of music-evoked emotions », article publié en ligne : <http://www.cell.com/trends/cognitive-sciences/pdf/S1364-6613%2810%2900003-3.pdf> (consulté le 10/03/2015). « Initiation, génération, détection, maintenance et terminaison des émotions qui sont supposées être importantes pour la survie de l’individu. » Pour un approfondissement sur ce sujet, nous renvoyons à J. Ledoux, « The amygdala », *Current Biology*, vol. 17, 23 octobre 2007, p. R868–R874.

³³⁵ S. Koelsch et al., « Investigating emotion with music: an fMRI study », *Human Brain Mapping*, n. 27, 2006, p. 239-250; D. Sammler et al., « Music and emotion: electrophysiological correlates of the processing of pleasant and unpleasant music », *Psychophysiology*, n. 44, 2007, p. 293-304; T. Ball et al., « Response properties of human amygdala subregions : evidence based on functional MRI combined with probabilistic anatomical maps », *Public Library of Science*, 2007 :

joyeuse – stimule justement l’amygdale. En effet, à travers les techniques de IRMf et PET, ils ont enregistré un flux de sang et une activité neuronale très riche dans cette région cérébrale.

En retournant sur le rapport entre musique, système moteur et langage, nombres d’études ont montré leur relation étroite ³³⁶.

Based on this evidence, [...] a sentence or a musical phrase can be used to express an individual's semantic intention or emotional state, a listener can understand the intended expression of the sentence or melody, via the perceived ‘motion’ of the signal. Since the acoustic nature of music can convey pure, non-referential ‘motion’ in pitch-space and time, it can thereby convey complex and subtle qualities of human ‘e’motion, using varying complexities of structural hierarchy.³³⁷

C’est pour cette raison que Steven Methen et Steven Brown sont convaincus que le langage et la musique ont une origine anthropologique commune³³⁸. Brown, en particulier, a parlé de « musilanguage » pour se référer à une époque dans l’histoire de l’homme pendant laquelle le langage et la musique étaient une seule et unique capacité phonétique³³⁹.

Dans notre travail, nous montrerons alors comment l’écriture – forme privilégiée de langage – et ses caractéristiques phonétiques et musicales

<http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0000307> (consulté le 10/03/2015)

³³⁶ Par exemple, les scientifiques ont vu que les enfants dyslexiques présentent des difficultés pour reconnaître le rythme en musique, pour contrôler les mouvements et le langage. De la même manière, les cours de musique que les enfants dyslexiques ont suivi ont amélioré leur capacité langagière. Cf. : A. J. Fawcett, R. I. Nicolson, « Persistent deficits in motor skill of children with dyslexia », *Journal of Motor Behavior*, vol. 27, 1995, p. 235-40 ; P. H. Wolff, « Timing precision and rhythm in developmental dyslexia », *Reading and Writing*, vol. 15, 2002, p. 179-206 ; U. Goswami, J. Thomson, U. Richardson, et al., « Amplitude envelope onsets and developmental dyslexia: a new hypothesis », *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, vol. 99, 2002, p. 10911-6.

³³⁷ I. Molnar-Szakacs, K. Overly, « Music and mirror neurons: from motion to ‘e’motion », *Social Cognitive & Affective Neuroscience*, op. cit.

³³⁸ Cf. : P. Boulez, J. P. Changeux, Ph. Manoury, *Les neurones enchantés. Le cerveau et la musique*, Odile Jacob, Paris, 2014. Il s’agit d’un volume écrit en collaboration et qui a la forme d’un dialogue entre les auteurs.

³³⁹ S. Brown, *The Musilanguage Model of Music Evolution*, in N. L. Wallin, B. Merker, S. Brown (eds), *The Origins of Music*, The MIT Press, 1999, p. 271-301.

peuvent avoir les mêmes effets que la musique sur notre cerveau. Les caractéristiques sonores qui rendent l'écriture puissante, comme par exemple la répétition³⁴⁰, l'allitération, et le rythme, servent de détonateurs émotionnels, tout comme la musique.

³⁴⁰ Voir à ce propos : S. R. Livingstone, C. Palmer, E. Schubert, « Emotional Response to Musical Repetition », *Emotion*, vol. 12, n. 3, 2012, p. 552-567.

DEUXIÈME PARTIE

LÉGENDE

Liste des abréviations des œuvres principales de Pascal Quignard

PtI : *Petits traités, Tome I*
PtII : *Petits traités, Tome II*
PtIII : *Petits traités, Tome III*
Vs : *Le vœu de silence: essai sur Louis-René des Forêts*
SW : *Le salon du Wurtemberg*
GT : *Une gêne technique à l'égard des fragments*
LM : *La leçon de musique*
Al : *Albucius*
TMM : *Tous les matins du monde*
NBL : *Le nom sur le bout de la langue*
SE : *Le sexe et l'Effroi*
RS : *Rhétorique spéculative*
HM : *La haine de la musique*
VS : *Vie secrète*
TR : *Terrasse à Rome*
OE : *Les ombres errantes (Dernier Royaume, Tome I)*
SJ : *Sur le jadis (Dernier Royaume, Tome II)*
Ab : *Abîmes (Dernier Royaume, Tome III)*
P : *Les paradisiques (Dernier Royaume, Tome IV)*
S : *Sordidissimes (Dernier Royaume, Tome V)*
VA : *Villa Amalia*
NS : *La nuit sexuelle*
B : *Boutès*
BS : *La barque silencieuse (Dernier Royaume VI)*
LeZ : *Lycophron et Zétès*
SM : *Les solidarités mystérieuses*
Med : *Medea*
DES : *Les désarçonnés (Dernier Royaume VII)*

OD : *L'origine de la danse*

LSP : *Leçons de solfège et de piano*

SCA : *La suite des chats et des ânes*

SIM : *Sur l'image qui manque à nos jours*

MP : *Mourir de penser (Dernier Royaume IX)*

SIC : *Sur l'idée d'une communauté de solitaires*

CJ : *Critique du jugement*

Introduction

Cette deuxième partie sera consacrée à la présentation de la figure de Pascal Quignard et de son œuvre. Après avoir montré les étapes fondamentales de sa vie et de sa formation, nous focaliserons ensuite notre attention sur la pensée de l'écrivain, sa conception du langage et de l'écriture. Enfin, nous aborderons les trois axes thématiques qui habitent sa production littéraire : la musique, l'image et la danse.

L'étude de ces trois arts dans l'œuvre de Pascal Quignard nous conduira, en effet, à l'analyse de *Boutès*, dans la troisième partie, et à mieux la comprendre. En effet, ce conte mythique englobe, en différentes mesures, les trois arts cités plus haut.

Au cours des trois chapitres qui suivent, nous verrons alors comment l'écrivain traite ces éléments et quelle est sa vision philosophique de la musique, de l'image et de la danse.



CHAPITRE I

Pascal Quignard, entre silence, musique et écriture

Ce que je cherche à penser ne se discerne en rien
de ce que j'ai vécu et surtout de ce que je vis
et que je veux poursuivre de vivre.

P. Quignard, *Vie Secrète*

1.1 Une *Vie secrète*

Chez Quignard, vie et œuvre se rencontrent et se mêlent toujours, pour donner naissance à une histoire du soi amalgamée à la fiction littéraire. Les événements vécus ont forgé son esprit et son écriture, et ses ouvrages sont caractérisés de fond en comble par des thèmes liés à l'origine et à l'enfance.

Fils de deux professeurs en lettres classiques, Pascal Quignard naît à Verneuil-sur-Avre, en Normandie, dans le département de l'Eure, le 23 avril 1948. Son père appartient à une famille de musiciens – organistes pour être précis – qui ont joué et enseigné pendant des siècles dans l'état allemand du Wurtemberg³⁴¹, mais aussi en Alsace, en Anjou, à Versailles et même aux États-Unis. Son père est, en outre, secrétaire général du Centre International d'Études Pédagogiques de Sèvres, et il deviendra proviseur de lycée, en fondant aussi une école internationale bilingue franco-américaine. La mère de Quignard, de son côté, descend d'une ancienne et prestigieuse famille de grammairiens et professeurs de la Sorbonne³⁴².

Il reçoit des enseignements particulièrement sévères qui concernent notamment l'apprentissage linguistique et musical. À Chantal Lapeyre-Desmaison, qui demande à l'écrivain de définir l'éducation reçue durant son enfance, il n'hésite pas à répondre : « Grammaticale, sévère, classique et catholique »³⁴³. Et il continue, en avouant :

Chez mon grand-père, pas un repas ne se déroulait qu'il ne se levât et qu'il n'allât fouiller dans le Bloch et Wartburg, dans le Godefroy, dans le Littré, dans le Chantaine, dans le Ernout-Meillet³⁴⁴, afin de s'assurer de l'étymologie de tel ou tel mot qu'on venait d'employer... Ma mère, qui était sa fille aînée, est faite exactement du même bois étrange, ardennais, précis jusqu'à l'obsession, tête.³⁴⁵

³⁴¹ Cela inspirera à Quignard l'une de ses œuvres les plus importantes, *Le salon du Wurtemberg*, qui est d'ailleurs celle dans laquelle il a investi le plus, comme il a tenu à souligner au cours de notre entretien en 2011. Voir l'annexe I de ce travail.

³⁴² Son grand-père maternel est Charles Bruneau (1883-1969), célèbre linguiste et philologue français. Parmi ses œuvres majeures, nous rappelons : *Étude phonétique des patois d'Ardenne*, *La limite des dialectes wallon, champenois et lorrain en Ardenne*, *Enquête linguistique sur les patois d'Ardenne* (tome I et II). En outre, il reprend l'*Histoire de la langue française* et *Précis de grammaire historique de la langue française*, déjà commencées par Ferdinand Brunot.

³⁴³ Ch. Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, Galilée, Paris, 2006, p. 24. Il s'agit d'un volume constitué par une longue et intense interview que Quignard accorde à l'auteure à Bordeaux, au cours de l'hiver 2000.

³⁴⁴ Il s'agit d'importants dictionnaires de la langue française, grecque et latine.

³⁴⁵ Ivi, p. 77.

Cette manie, presque obsessionnelle, d'expliquer chaque mot à partir de son étymologie accompagnera Quignard tout au long de sa vie. Ses écrits sont, en fait, imprégnés de l'amour pour les langues dites « mortes », à savoir le grec et le latin, mais aussi pour l'allemand, dont il se sert pour remonter à l'origine de nombreux mots, mêmes ceux du langage de tous les jours. Pratique qui, néanmoins, marque négativement son enfance, comme nous verrons dans les pages qui suivent.

Si, dans sa première production, Quignard parle de son origine familiale sur un ton presque négatif – puisque la rigidité de ce milieu lui pèse encore – ces derniers temps il semble accepter plus sereinement l'éducation reçue, en laissant entrevoir son orgueil et, en même temps, son humilité. Comme il écrit dans *Leçons de solfège et de piano* :

J'appartiens à une lignée de professeurs du côté de ma mère,
une lignée de musiciens du côté de mon père. Je n'ai jamais
songé à me hisser socialement parce que cela – être lettré, être
musicien – me paraissait le plus haut du monde.

Cela me paraît toujours le plus haut du monde. (LSP, p. 26)

Toutefois, la famille dans laquelle Quignard naît et grandit reste de toute manière connotée par une éducation linguistique rigide et austère, qui l'amène – comme pour une étrange loi du *contrappasso* – à souffrir de mutisme³⁴⁶ et d'anorexie. Nous pourrions aussi parler d'« anorexie du langage », puisque les deux phénomènes sont étroitement liés.

Ces crises apparaissent d'abord pendant sa première enfance et se répètent en pleine adolescence, à seize ans. Quoiqu'il n'ait jamais accepté de parler de ce deuxième épisode, il a plusieurs fois raconté que l'événement qui a provoqué sa première crise de langage est lié à la

³⁴⁶ Nous préférons ce terme et non celui, strictement clinique, d'« aphasie ». Pour une étude sur ce phénomène linguistique, nous avons utilisé les textes suivants : R. Jakobson, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio: linguaggio infantile e afasia*, Einaudi, Torino, 1971, trad. de Livia Lonzi. Les travaux sur ce dysfonctionnement linguistique sont innombrables. Nous rappelons deux études sur ce sujet du père de la psychanalyse qui a, pour la première fois, étudié ce phénomène scientifiquement : S. Freud, *Contribution à la conception de l'aphasie*, 1891 ; Id., *Contribution à l'étude des aphasies*, 1931.

séparation de la femme qui s'occupe de lui jusqu'à l'âge de deux ans, Cécilia Müller. En effet, puisque sa mère est très souvent malade, c'est elle qui s'occupe de l'enfant. Dans quasiment tous ses écrits, Quignard raconte ces premières années de vie, en essayant de donner une réponse à cet arrêt de la parole. Et il le fait en évoquant avec douleur et souffrance la séparation qui marquera de manière décisive son enfance³⁴⁷ :

Une jeune Allemande s'occupa de moi jusqu'à l'âge de deux ans. [...] Elle n'était pas là³⁴⁸. Elle était déjà partie. Elle était ailleurs. [...] Ma gorge se serre soudain, évoquant ces heures où je ne parlais pas encore. [...] Une espèce de sanglot sec faisait suffoquer le haut du corps. Je ne déglutis plus. Je ne souffris plus qu'une fourchette ou une cuiller s'approchent de mes lèvres. (OE, p. 9-10)

Une séparation, donc, due au déménagement de la famille Quignard au Havre, comme l'auteur le raconte dans l'incipit du *Petit traité sur Méduse* :

Nous quittâmes l'Eure et la rive de l'Avre. J'avais deux ans. Nous déménageâmes en Normandie, au Havre. Le port, la ville commençaient à se reconstruire. Nos chambres donnaient sur des ruines sans fin au bout desquelles on percevait la mer. (NBL, p. 35)

³⁴⁷ « – On a le sentiment souvent que, dans votre œuvre, l'enfance est une source indéfectible de nostalgie. – Nostalgie non, car pour rien au monde je ne voudrais y retourner et en reproduire les états alors inconnus. Pour moi l'enfance est le sans-parole, le sans-symbole, le sans-boucle, l'inéprouvé. Elle erre comme cela, comme l'indicible de la langue pas encore survenue. [...] – Représente-t-elle pour vous un paradis perdu ? – Pas du tout. Elle représente le perdu. Le perdu tout court. Le paradis je ne sais pas ce que c'est, sinon, bien sûr, ce que veut dire ce mot vieux persan, *paradaiza*, qui signifie : « lieu où on parque les animaux féroces ». [...] C'est le perdu de tous les perdus. Ensuite, c'est la puérilité, la société, le langage, l'histoire, le sens, etc. Je les ai assez abandonnés et je l'ai assez vécu sur cette terre si étrange pour ressentir un peu la fierté de ne pas l'avoir trahie totalement, sans savoir exactement en quoi en restituer », Ch, Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, op. cit., p. 129.

³⁴⁸ C'est-à-dire qu'elle n'est plus dans la famille, qui a déménagé.

Le mal-être psychophysique est en plus aggravé par les horribles conditions de l'Après-guerre, dans lesquelles Quignard vit à partir de la fin des années Quarante : une ville entièrement détruite par les bombardements des Alliés pendant la Deuxième Guerre Mondiale : le port du Havre³⁴⁹. Comme il le confesse :

J'ai fait toutes mes petites classes dans le port dévasté du Havre. Je partais le matin entre les ruines, les rats et quelques immeubles blancs qui s'élevaient à nouveau. J'allais au lycée de garçons – qui était lui-même en ruine. Voilà le lieu où je passé mon enfance : une ville détruite de fond en comble sous les bombes des Alliés à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. [...] J'ai appris à compter et à écrire dans une baraque en bois avec, au milieu de la salle, une poêle à charbon fait de tôle et qui dégageait une odeur affreuse.³⁵⁰

Le milieu havrais devient alors son paysage intérieur, déchirant. Récemment, il a donné vie à un volume, entièrement dédié à la reconstruction historique du Havre à partir des années Soixante³⁵¹. La dévastation de cette ville marque donc le scénario mental de l'écrivain, qui ressent en chaque port la puissance émotionnelle qu'il a expérimentée durant son enfance :

Un coup d'angoisse signale une excitation qui est désorientée. Chaque port m'émerveillait, l'air puissant, odorant, merveilleux, dru, m'envahissait, mais se mêlait très vite à cette reconnaissance une pointe de douleur. (EH, p. 8)

³⁴⁹ « Au matin de sa Libération, le 12 septembre 1944, la plus grande partie du centre du Havre offre un paysage en ruines : 80 000 sans-abris, 12 500 immeubles détruits sur une surface de 150 hectares », D. Rouet, in P. Quignard (en coll. avec E. Chauvan, A. Cousin de Ravel, P. Gencey, D. Rouet), *Une enfance havraise*, Éd. l'écho des vagues, Paris, 2013, p. 16.

³⁵⁰ Ch. Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, op. cit., p. 24.

³⁵¹ P. Quignard (en coll. avec E. Chauvan, A. Cousin de Ravel, P. Gencey, D. Rouet), *Une enfance havraise*, op. cit.

Donc, tant le climat familial que celui historique jouent un rôle central tout au long de la vie de l'écrivain. C'est pour cette raison que les thèmes de la production quignardienne – crise du langage, réflexion sur le rapport langue-société, autobiographie, amour et haine pour la musique, attention vis-à-vis des personnages oubliés de l'Histoire³⁵² – trouvent leurs explications et leurs racines dans les traumatismes vécus pendant les premières années de sa vie.

1.2 Formation philosophique et nature de son œuvre

Avant d'être un écrivain, Pascal Quignard est sans aucun doute un philosophe. Sa conception de l'histoire, du langage et de l'origine se forment dans la période très stimulante des années '60/'70 du vingtième siècle.

En effet, de 1966 à 1968, Quignard fait des études de philosophie à l'Université de Nanterre. Parmi ses professeurs, il y a aussi Emmanuel Levinas et Paul Ricœur. Sous la direction du premier, il pense à une thèse sur le langage, dont le titre est suggéré par Levinas lui-même : « Le statut du langage dans la pensée d'Henri Bergson ». L'ouvrage ne verra cependant jamais la lumière. Lorsque Lapeyre Desmaison demande à l'écrivain s'il l'avait au moins commencé, il répond : « Même pas. Le lien que j'avais avec Emmanuel Levinas était plus profond que ce travail »³⁵³. Et pourtant, ce lien se dissout bientôt. Au cours de notre entretien, l'écrivain nous avoue que cette rupture était due à son refus total de l'enseignement, comme moyen de transmission du savoir, et à l'intolérance vis-à-vis d'un savoir sûr et assertif³⁵⁴, principes au contraire soutenus par Levinas.

³⁵² « Il est curieux de noter que des livres que j'ai écrits ont connu le succès en déterrants de vieux fantômes morts inconnus qui portaient en eux plus d'avenir que des vivants. Les livres sont ces ombres de champs » (NBL, p. 61).

³⁵³ Ch. Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, op. cit., p. 28.

³⁵⁴ Au cours de notre interview, il nous confirme : « Levinas [...] pensait que la transmission était plus importante que tout. Et moi [...] je trouve que l'étude, la curiosité étaient plus importantes que la transmission. Et je n'ai pas changé d'avis. » Et plus tard, il écrira dans *Villa Amalia*, en se référant à la protagoniste, Ann Hidden : « Elle détestait enseigner » (VA, p. 145).

Dans le climat fervent d'idées de ces années, pour Quignard la question la plus urgente reste celle du langage. 1969 est l'année de sa première publication, *L'Être du balbutiement. Essai sur Sacher-Masoch*. En outre, Quignard se dédie à des œuvres rares, à des écrivains presque inconnus, à leurs écrits, en montrant déjà un style et une attitude qui, encore une fois, le caractérisent.

En 1968, il écrit un essai sur la *Délie* di Maurice Scève et il envoie le manuscrit à Louis-René des Forêts, qui lui demandera d'en extraire un chapitre pour le publier dans l'*Éphémère*³⁵⁵, revue que Des Forêts codirigeait avec André Du Bouchet et Yves Bonnefoy.

Pendant ces années, Quignard publie aussi une étude sur Eschyle et une traduction commentée de l'*Alexandra* de Lycophron. Ce sont des textes extrêmement érudits et Quignard manifeste déjà son intérêt philologique vis-à-vis de la langue grecque et latine.

En 1976 et 1977, il publie, conseillé par Emmanuel Hocquard, *Sang* et deux autres écrits qui ont un titre latin : *Hiems* et *Inter aerias fagos*. Bien que toute tentative de classification de la production quignardienne par périodes ou par genre soit injuste et incorrecte, nous pouvons affirmer, par commodité, que cette phase est à considérer comme fortement expérimentale et qu'elle se conclura en 1979 avec la publication de *Carus*³⁵⁶, le premier de ses livres qui peut être considéré un « roman ».

Au cours des années '80, les trois premiers tomes des *Petits Traités*, qui marquent pour la première fois le recours au traité comme genre littéraire chez Quignard, voient le jour. Mais non seulement, nous avons aussi *Le vœu*

³⁵⁵ Publiée par la fondation Maeght, la revue était héritière du Mercure de France. Quignard y publiera nombre de textes entre 1968 et 1972, année de la fin de la revue. Chez Grasset, l'auteur publiera *Les écrits de l'Éphémère*, recueil de tous les articles qui avaient parus dans la revue.

³⁵⁶ Ce texte met en scène un petit groupe d'amis lettrés (un grammairien puriste, un professeur de biologie, un marchand d'objets anciens chinois, un collectionneur de livres, un musicologue) qui sont mis à l'épreuve par la maladie d'un de leurs amis, *tedium vitae* (ce qu'aujourd'hui on appellerait, scientifiquement, dépression) qui l'amène au mutisme. Le roman – construit dans un cercle concentrique qui tourne autour d'un centre inaccessible – rappelle certaines des nouvelles de *La chambre des enfants* de Des Forêts. Dans ces années, une forte connotation autobiographique est évidente dans les œuvres de Quignard. Une présence confirmée d'ailleurs dans *Carus*, grâce à l'emploi de la première personne et à la référence du lieu de naissance de l'auteur, au tout début du livre.

de silence: essai sur Louis-René des Forêts, Longin, Une gêne technique à l'égard des fragments, Le salon du Wurtemberg, La leçon de musique, Les escaliers de Chambord. En particulier, *Le salon du Wurtemberg* lui donne de la notoriété et lui vaut un poste comme secrétaire général chez Gallimard, où il travaillait déjà comme lecteur depuis 1976.

Cependant, c'est seulement grâce à *Tous les matins du monde*, et à la transposition au cinéma par Alain Corneau, que Quignard réussit à fasciner un public bien plus vaste et hétérogène, en amplifiant le lien étroit entre la musique et la littérature, sujet déjà abordé dans le plus autobiographique *Le salon du Wurtemberg*.

Au cours de ces années, Quignard est élu président du *Festival International d'Opéra et de Théâtre Baroque* de Versailles et président du jury du *Concert des Nations*, avec Jordi Saval.

Le succès semble alors arriver et, pourtant, en 1994 – année cruciale dans sa vie et dans sa carrière – Quignard abandonne ces charges, y compris celle de lecteur chez Gallimard³⁵⁷, importante maison d'édition. La même année se révèle être une intense production littéraire. En une seule année, il publie quatre écrits : *Le sexe et l'effroi*, *L'occupation américaine*, *Les septante*, *L'amour conjugal*. Cinq ans plus tard, l'écrivain est soudain hospitalisé à cause d'une hémorragie pulmonaire³⁵⁸. Cette « rencontre avec la mort », comme lui-même la définit, l'amènera à écrire d'un seul jet *Vie secrète*, une œuvre qui apparaît comme une confession intime sur sa vie et sur les événements qui ont déterminé sa formation, le tout filtré par un style fragmentaire et par une écriture renfermée en elle-même.

Après avoir démissionné de tous les postes, Quignard conduit alors une vie entièrement dédiée à la littérature. Les reconnaissances ne tardent pas à arriver. En effet, en 2000 il reçoit le Grand Prix de l'Académie Française

³⁵⁷ « C'est un plaisir extraordinaire. Je n'ai aucune position sociale, je n'appartiens plus à aucun groupe, aucune secte, aucune religion, je n'ai aucun salaire à défendre à partir de quoi on puisse me faire chanter », Pascal Quignard in Ch. Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, op. cit., p. 68-69.

³⁵⁸ « Crachant le sang, traîné sur mon chariot d'hôpital le 27 janvier 1997, le corps rejeté en arrière obéissant à la violence hémorragique qui montait du fond de mes poumons et venait jaillir par grandes pulsions hors des lèvres, je commençais à mourir. Je découvris que c'était agréable de mourir » (VS, p. 46).

pour *Terrasse à Rome* ; en 2002 et 2006 c'est le tour du Prix Goncourt pour, respectivement, *Les ombres errantes* et *Villa Amalia*. Toutefois, son projet le plus important reste la rédaction des petits volumes du *Dernier Royaume*, qui recueillent toute la philosophie de notre auteur.

Quoiqu'il aime vivre loin des circuits médiatiques³⁵⁹, aujourd'hui Pascal Quignard est de plus en plus connu par un vaste public, fasciné par une œuvre qui s'interroge sur l'homme et sur les grands thèmes actuels : la guerre, l'oppression, l'annulation de la subjectivité. Comme Jean-Louis Pautrot le remarque :

L'œuvre de Pascal Quignard apparaît de plus en plus comme une œuvre majeure. « Déconcertante » (comme le dit Bruno Blanckeman), farouchement singulière, sa pertinence à notre époque est toutefois indiscutable par les remises en question qu'elle opère : des genres et de l'histoire littéraires.³⁶⁰

La dernière décennie est caractérisée par l'apparition d'un grand nombre d'ouvrages qui semblent avoir une empreinte beaucoup plus multidisciplinaire. Il semble que la langue et l'écriture ne suffisaient plus à exprimer le *logos* originaire, comme si les mots avaient besoin d'être supportés par d'autres moyens. Quignard choisit la musique, l'image et la danse. Les œuvres récentes sont dédiées et s'inspirent des œuvres d'art qui concernent la danse et la peinture. Nous citons à cet égard : *Cécile Reims grave Hans Bellmer* (2006), *Sur le désir de se jeter à l'eau* (2011), *Sur l'image qui manque à nos jours* (2014) et *Une vie de peintre, Marie Morel* (2014). La collaboration avec la danseuse Carlotta Ikeda est très significative aussi et donne naissance à un spectacle qui se présente comme l'union de danse, musique et lecture : *Medea* (2011) . Il en suit *L'origine de la danse* (2013) qui inspire à Chantal Lapeyre Desmaison son *Pascal Quignar. La voix de la danse* (2014).

³⁵⁹ « Vivre caché – late – disait Lucrèce. *Larvatus*, disait Descartes » (OE, p. 11).

³⁶⁰ J.-L. Pautrot, « Présentation », *Pascal Quignard ou le noyau incommunicable*, dans *Études françaises*, vol. 40, n. 2, 2004, p. 6.

En dépit d'un succès de plus en plus croissant, Quignard refuse le statut d'écrivain qu'on lui attribue.

Je ne considère pas ce que je fais comme une activité réclamant une reconnaissance, un salaire, un rôle. Voilà pourquoi je ne me considère pas comme écrivain. Comment je définirais le fond de ma vie ? Le fond s'est partagé entre la dépression, la lecture, la musique, l'éros, l'anachorèse.³⁶¹

C'est pour ces raisons qu'il préfère se définir comme « un intellectuel qui aime lire dans un coin. J'étais ainsi. Je serai ainsi. Toute ma joie est là »³⁶².

³⁶¹ Ch, Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, op. cit., p. 119-120. Il refuse aussi d'être défini poète : « Vous me demandez pourquoi je refuse, je décline cette si honorable identité ? Je pense que c'est parce que je redoute toute identité dont le piège se refermerait sur moi. Pourquoi pas chaman ? Pourquoi pas rhéteur ? Ce ne serait pas plus faux. » Ivi, p. 55.

³⁶² Ivi, p. 67.

CHAPITRE I

Remonter aux origines

L'enfance est le tout d'une vie,
puisqu'elle nous donne la clef.

F. Mauriac, *Mémoires intérieures*

2.1 L'origine ultime : l'enfance et le Jadis

« Le bonheur est lié au retour », affirme Quignard (SJ, p. 88). En effet, toute son œuvre semble suivre un mouvement circulaire, qui commence à partir d'un souvenir d'enfance et continue avec une spéculation sur l'origine. Toute réflexion philosophique est reconduite, chez Quignard, à une dimension temporelle atypique, appelée « Jadis ». Même son écriture accomplit ce mouvement. Comme Jean-Louis Pautrot le souligne dans son étude :

L'écriture de Pascal Quignard tente, c'est l'une de ses caractéristiques, de remonter au plus près de la source perdue,

du fond du monde, de l'énergie du Jadis. L'un des défis qu'elle relève est de collecter les effets de l'infigurable originaire, et de faire passer quelque chose de lui.³⁶³

Alors, selon Quignard, le tout trouve ses origines dans le Jadis, dont la quête pourrait donner le sens ultime aux choses. Il s'agit d'un temps avant la naissance, une dimension particulièrement chère à Quignard, qu'il décrit ainsi : « Tel est le jadis : le passé à l'instant où il s'ajoute l'origine » (SJ, p. 44)³⁶⁴.

Fuyant à toute définition précise, le Jadis représente le moment antécédent à un moment, une image qui obsède l'auteur, appelée aussi « scène de l'origine »³⁶⁵ ou bien « scène première » : « Ce qui précède le début, tel est le jadis » (SJ, p. 60). Dans *La nuit sexuelle*, il donne une explication du Jadis, en le mettant en relation justement avec les catégories de scène primitive et de passé :

Un [...] trait de la scène primitive est qu'elle précède le passé. Elle n'est pas inscrite dans le temps mais avant le temps. Elle est le jadis – le hors mémoire, le « passé avant ce qui s'est passé », l'amont sans langage de la biographie, l'amont animal de l'histoire. (NS, p. 25)

Quignard parle donc d'une scène primitive, d'une image qui manque, qui est à la source de notre création, mais que nous ne pourrions jamais voir³⁶⁶ :

³⁶³ J.-L. Pautrot, *Pascal Quignard*, Gallimard-Grasset/Institut français, Paris, 2013, p. 38.

³⁶⁴ Et encore : « Tous cherchent l'origine ; le déprimé dans son repli ; la cité dans son sacrifice ; l'enfant qui s'endort dans le pouce qu'il happe entre ses lèvres ; l'astrophysicien traque l'origine de l'univers et réinvente sans cesse sa mise en scène ; le biologiste poursuit les débuts de la vie, les cultive dans des parois de verre » (Ab, p. 94). Nous précisons que Quignard écrit le mot « jadis » aussi bien en majuscule qu'en minuscule, quoiqu'il se réfère à la même dimension particulière du temps. Pour des raisons pratiques et pour distinguer le « Jadis » quignardien des autres acceptions du terme, nous préférons l'écrire toujours avec la majuscule.

³⁶⁵ Le mot « scène », chez Quignard, est une catégorie visuelle qui a un rapport avec la psychanalyse et « désigne un épisode dramatique et son traitement narratif » (D. Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, op. cit., p. 128).

³⁶⁶ Nous approfondirons le thème de « l'image manquante » dans la quatrième partie de ce travail.

Nous sommes à la merci d'images qui n'ont aucune source visuelle en nous. Nous avons vécu avant de naître. Nous avons rêvé avant de voir. Nous avons entendu avant d'être sujets à l'air. (SJ, p. 28)

Selon Quignard, « Nous transportons avec nous le trouble de notre conception. [...] L'homme est celui à qui une image manque » (SeE, p. 11). Le Jadis est le lieu atemporel de l'origine, là où le tout a pris la vie. Dans *Abîmes*, Quignard se livre aussi à une confession qui a un caractère presque psychanalytique :

Il y a un lieu que j'aime loin du monde, où j'ai vécu, avant les dix-huit premiers mois de mon enfance [...]. Endroit du monde où l'eau est si pure qu'il n'y a pas de reflets. Je ne sais plus où se trouve ce lieu ou cette espèce de ruisseau [...]. Il était peut-être, sur la terre, dans ma mère, derrière son sexe invisible, dans l'ombre qui y était logée. C'est peut-être tout simplement un lieu, un pauvre lieu, un minuscule lieu, cette chose que je nomme le jadis. (Ab, p. 13)

La réflexion de Quignard conduit, bien évidemment, au maternel³⁶⁷, à la source première. C'est pourquoi, le Jadis et l'origine ont toujours un rapport avec le perdu, quelque chose qui n'est plus là et dont nous ressentons la nostalgie tout au long de notre vie.

En attribuant au Jadis le rôle de nous rapprocher de l'origine, de la dimension authentique où nous avons été créés, Quignard remet en question

³⁶⁷ À ce propos : « Le *regressus ad uterum* est une invention naturelle. Aussi *naturelle* que la foudre dans le ciel d'orage. Saumons. Tortues. Anguilles. La régression frappe *d'origine* toutes les espèces locomotrices. Le regret dépressif des espèces à âmes, récapitulatives, involutives. Retourner chez soi (là où on raconte sa chasse, sa course, sa cueillette, son origine) » (Ab, p. 85).

la catégorie classique de « passé »³⁶⁸. Il explique cela, comme c'est sa coutume, grâce à une justification étymologique :

La forme française jadis se décompose comme Ja-a-dis qui peut elle-même se traduire comme Déjà/il y a/des jours. Source qui renvoie à une source qui antécède. C'est ainsi que le Jadis structure le temps comme avant. » (SJ, p. 148)

Et il invite à une réflexion : « Il faut penser ceci : Le Jadis est à la limite du Jamais-survenu et c'est en quoi il ne rencontre pas le passé³⁶⁹. Le Jadis donne le temps à l'homme en ne lui procurant pas la perception de l'origine » (SJ, p. 254). Une question surgit : quelle est alors la différence entre le passé et le Jadis ?

Le jadis par rapport au passé a pour premier trait de ne pas avoir nécessairement été. Le jadis ne figure ni au nombre des étants ni au nombre des ayants été car il n'y a pas encore fini de surgir. Le jadis est un puits plus vaste que tout le passé. (SJ, p. 149)

Selon Quignard, donc, le Jadis ne connaît pas le temps. En effet, avant de naître, nous ne sommes pas des êtres « sociaux » et, par conséquent, nous ne connaissons ni le temps, ni le langage. Pour pouvoir se rapprocher du Jadis, il faut alors refuser ces deux catégories. Quignard affirme à ce propos :

Il faut détester le maintenant, ce qui s'accroche dans le maintenant, ce qui prétend maintenir la réalité et la tension des forces qui l'arriment. [...] Il faut creuser l'écart entre l'événement et le langage. Il ne faut jamais sortir de jadis, du corps, de sa joie, du péché, de la génitalité, du silence, de la honte, de l'anecdote (OE, p. 25).

³⁶⁸ Voir à ce propos notre interview de 2013 à l'écrivain, recueillie dans l'annexe II de ce travail.

³⁶⁹ Et encore : « Il n'y a aucun Jamais-plus dans le Jadis. Il y a un jour. Un jour déjà. Un jour encore. Ou plutôt il n'y a même pas un jour opposé à une nuit. » (SJ, p. 150).

Ainsi la seule catégorie possible où pouvoir connaître le Jadis est-elle le rêve. Encore une fois, la dimension onirique représente l'état pur de l'origine. Comme Quignard le souligne :

Le rêve replonge le corps dans le jadis ; dans l'état primitif d'indissociation et de satisfaction immédiate de la vie intra-utérine. Le sommeil est le vieux corps hôte où Ego vient se réenfuir en fusionnant. Le dormeur ne s'abandonne pas au jadis ; il fond dans le fond. (SJ, p. 140)

Il semble évident, d'après le passage cité, que la pensée quignardienne a une empreinte freudienne. Pour notre auteur, ainsi que pour le père de la psychanalyse, le rêve est à la fois l'espace et le temps où l'archaïque qui nous habite peut affleurer et ensuite nous replonger dans le Jadis. Cela s'explique par le fait que le fœtus connaît le rêve avant de connaître le monde, le langage et la société.

On rêve beaucoup plus avant de naître qu'après être né.
Somnus yeux fermés pensant intensément à jadis.
Berger veillant sur la pente de la montagne héréditaire avant toute expérience.
Sentinelle attendant l'éclat du soleil de l'aube.
Gardien du passé d'avant le passé.
Garde de Chronos achrone. (SJ, p. 264. Italique de l'auteur.)

C'est pour cela que Quignard compare le Jadis au temps verbal grec, qui indique l'atemporalité, notamment l'aoriste³⁷⁰.

L'aoriste est lié à l'achronie.
On dit aussi : le passé simple.

³⁷⁰ L'auteur théorise ainsi un aoriste qui s'identifie à un état primordial de sans-le-temps, un état pur et authentique : « Aoriste pur signifie : plus de dépression nerveuse possible » (Ab, p. 130).

Passé si simple que la seule différence qui l'anime paraît originaire. [...]

Face à la *simplicitas* du passé simple, si simple, presque aoristique, il y a un passé composé, si complexe, si composé qu'on peut presque le dire décomposant. C'est le passé du langage. C'est le passé comme effet du passé. (Ab, p. 128-129. Italique de l'auteur.)

Le Jadis est donc considéré comme un passé sans le temps, une dimension qu'il faut chercher, questionner et interroger³⁷¹. Il s'agit, cependant, d'une quête qui n'aboutira jamais, car le Jadis est de l'ordre du perdu. Alors, sa recherche naît d'une sorte de *voluptas dolendi*, joie de la recherche et douleur de l'échec : le plaisir mélancolique est là.

L'aoriste est une mélancolie qui monte aussi lentement que la neige qui tombe et qui transforme tout ce qu'elle touche. [...]

C'est une irruption du perdu elle-même perdue et à partir de laquelle le perdu n'est pas préservé. Car ce qui définit le perdu est le sans retour.

Je présente des gîtes du jadis.

Fuit.

Il n'est plus. (SJ, p. 123)

En opposition à l'aoriste, Quignard place métaphoriquement le passé composé :

Face à la *simplicitas* du passé simple, si simple, presque aoristique, il y a un passé composé, si complexe, si composé qu'on peut presque le dire décomposant. C'est le passé du langage. C'est le

³⁷¹ Il faut préciser que Quignard donne aussi une autre signification au Jadis. Comme nous pouvons le voir d'après l'entretien de 2013, l'écrivain conçoit aussi le Jadis en tant qu'expression de la force de nature et de l'histoire. En effet, lors du tsunami – provoqué par la destruction des forêts de mangroves qui auraient pu protéger les côtes – qui a touché le Japon en 2011, il affirme : « Voilà, le Jadis s'est vengé ! ».

passé comme effet du passage. (SJ, p. 127-128.

Italique de l'auteur)

Comme nous l'avons déjà annoncé, le Jadis nous introduit ainsi dans un sujet d'importance capitale dans l'œuvre de Quignard, celui de la nature du langage. Ce dernier, en effet, corrompt la limpidité de l'âme humaine, de l'état pur et authentique de l'homme : « Avec le langage il n'y a plus jamais de présent pur dans l'âme », soutient Quignard.

2.2 Crise du langage et recherche du *logos* originaire

Au cours de sa vie, Pascal Quignard vit deux crises de mutisme³⁷². Ces épisodes se vérifient suite à des « traumatismes » vécus par Quignard pendant son enfance. D'abord, comme nous l'avons déjà vu, il vit la condition d'un enfant qui a une mère absente et malade. Pour cette raison, elle confie l'éducation de son fils à une nourrice allemande. À cause du déménagement de la famille Quignard au Havre, l'écrivain est obligé de se séparer d'elle. Les conditions dramatiques de l'Après-guerre, particulièrement visibles au Havre, empirent sa souffrance.

À tous ces événements s'ajoute une éducation linguistique obsessionnelle, reçue non seulement de ses parents, mais surtout de ses grands-parents, qui n'hésitent pas à reprendre l'enfant lorsqu'il se trompe sur les mots. Il confesse récemment dans *Lycophron et Zétés* :

Les voix qui m'attaquaient quand je commençais à acquérir la langue étaient aussi *sarcastiques* que possible.

³⁷² Nombre de critiques ont appelé cet arrêt de la parole chez Quignard « aphasie ». Nous préférons plutôt le terme « mutisme », puisqu'il ne s'agit pas d'un phénomène clinique. Les études sur ce sujet sont particulièrement nombreuses. Pour une analyse générale, nous renvoyons aux ouvrages classiques de S. Freud, qui a étudié cela pour la première fois d'une manière scientifique : *Contribution à la conception de l'aphasie* (1891) et *Contribution à l'étude des aphasies*, 1931. Mais aussi : R. Jakobson, *Langage enfantin et aphasie* (1969).

Ma grand-mère, Marie Bruneau, me recueillit quand Cäcilia Müller m'abandonna. Elle m'apprit à lire. Elle me donna le goût de la lecture. Mon grand-père m'engloutit à jamais dans la passion étymologique. Ma grand-mère « recevait la Sorbonne » le jeudi, les collègues de mon grand-père et leurs épouses étaient conviés à prendre le thé et à manger des tuiles. (LeZ, p. 207)

Ironiquement, il raconte alors l'« attaque » des linguistes (« la Sorbonne », comme il l'appelle métonymiquement), qui ont dominé son scénario d'enfance :

Un mutique avait pour grand-père un grammairien.
Chaque semaine Charles et Marie Bruneau mettaient leurs chapeaux, l'un son col dur et sa cravate, l'autre son tour de cou de velours et son camée [...] Les sarcasmes de mon grand-père à la moindre faute que je pouvais commettre exerçaient sur moi une *pression linguistique folle*. (LeZ, p. 208. Italiques de l'auteur.)

Ironie et sarcasme deviennent des armes douloureuses pour Quignard, qui – en utilisant le même outil d'explication linguistique utilisé par ses proches – souligne : « Le mot grec *sarcastique* arrache la peau et dévore la chair qui a été mis à vif. Tout sarkastique est sarkophage » (LeZ, p. 209. Italique de l'auteur).

La « pression linguistique folle » provoque alors ce trouble langagier, qui se manifeste avec un arrêt de la parole. Mais la souffrance vécue ne sera pas stérile et l'amènera plus tard à développer un discours ontologique sur l'entité du langage.

Selon Quignard, l'homme n'est pas un être parlant par nature. Le langage est quelque chose qui lui est imposé par la société et qui corrompt sa véritable essence. La dimension la plus authentique, en effet, celle du Jadis,

ne connaît aucun signe verbal et, même durant l'enfance, le langage n'est pas totalement acquis. Il explique dans *Les ombres Errantes* :

Il y a une vie avant la naissance qui la date.

Il y a un monde avant le monde où il surgit.

Il y a un *fœtus* avant l'*infans*.

Il y a un *infans* avant le *puer*.

Il y a sans cesse un avant sans le langage au temps : c'est le temps.

Fœtus, *infans*, avant l'identité, sont l'un et l'autre sans langage.

(OE, p. 14. Italiques de l'auteur.)

Quignard fait ainsi recours à l'étymologie du mot « enfance » pour commencer une spéculation philosophique sur la dichotomie langage/silence. Dans *La barque silencieuse*, il insiste sur l'origine linguistique du terme :

Le mot français enfance est extraordinaire. Il vient du latin *infantia*. Il veut dire a-parlance. Il renvoie un état initial, non social, qui fait source en chacun d'entre nous, et dans lequel nous n'avons pas acquis notre langue sur les lèvres des proches. Aussi, quoi que nous apprenions en vivant, en vieillissant, en travaillant, en lisant, nous sommes toujours des chairs où le langage défaille. Nous sommes toujours des anciens enfants, des anciens non-parlants, des bêtes vivipares, des êtres à deux mondes où la langue n'est ni naturelle ni sûre. (BS, p. 64)

En effet, le seul type de communication langagière qui pourrait être admise pendant l'enfance est le cri :

Le Jadis pur est le monde pré-mondain où les prédateurs et les proies n'avaient pas rompu leur polarisation sauvage.

Ils parlaient encore le même langage (les cris). [...]

C'est l'enfance indifféremment animale ou humaine. C'est l'enfance quand elle est heureuse. Comment définir l'enfance heureuse ? *Le cri entraîne la mère.*

Les pleures stridents du nourrisson convoquent le sein qui se glisse entre les lèvres qui l'aspirent. (Ab, p. 160-161. Italiques de l'auteur.)

Que représente alors le langage pour Quignard ? Quel rapport entretient-il avec le silence et avec la société où nous vivons ? Quignard tente de donner une réponse à ces questions déjà dans *Le vœu de silence*³⁷³ et dans un essai dédié à l'œuvre de Louis-René des Forêts, *La chambre des enfants* (1960). Ce dernier livre se compose, par exemple, d'un étrange dialogue entre adolescents érudits, qui n'arrivent pas à faire parler l'un d'entre eux qui, à son tour, a fait un « vœu de silence », en se réfugiant dans un mutisme orgueilleux et solitaire, presque mystique³⁷⁴.

Ce que Quignard veut souligner c'est la nature paradoxale de ce choix : pour se taire, il faut avoir prononcé cette décision. Le mutisme consacre alors le pouvoir de la non-parole, choix courageux mais nécessaire, puisque, selon Quignard, l'homme n'est pas un animal parlant, comme Aristote l'avait affirmé³⁷⁵. L'homme est, au contraire, un être qui apprend la parole au cours de sa vie³⁷⁶, et c'est justement l'acquisition du langage qui détermine la perte de sa véritable nature : « Nous avons appris les langues veut dire: nous n'avons pas toujours parlé. » (VS, p. 84). Comme il le précise au cours de l'entretien avec Chantal Lapeyre Desmaison :

³⁷³ Quignard écrit ce texte initialement en 1980 pour François Xavier Jaujard, qui voulait le publier dans un numéro de sa revue, *Granit*. Le projet n'aboutit pas, mais Quignard a à cœur cet écrit, qui sera, en effet, publié cinq ans après chez Fata Morgana et en 2005 chez Galilée.

³⁷⁴ Et sur ce dernier mot Quignard intervient, en spécifiant. « En grec, *mystikos*, ce petit adjectif veut dire silencieux. Il ne présente pas une nuance beaucoup plus profonde que le mot latin, si simple lui aussi, et bouleversant de *infans*. » (VS, p. 84). Plus tard, il insistera : « En grec le mot mystique signifie simplement silencieux. » (BS, p. 76).

³⁷⁵ Dans son *De interpretatione*, il est bien de le souligner, Aristote s'occupe d'établir la nature des mots et du langage (avec ses propriétés physiques et psychiques, communicatives, didactiques, expressives et logiques), mais il ne s'interroge pas sur l'origine des mots comme, au contraire, Platon le fait dans son dialogue, le *Cratyle*.

³⁷⁶ Pour un approfondissement sur cet aspect, nous conseillons l'ouvrage du philosophe italien G. Agamben, *Infanzia e storia: distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino, 1978; apparue en France en 2002 chez Payot, traduit par Y. Hersant.

La langue est quelque chose d'acquis tardivement par quelqu'un qui ne la possédait pas et elle ne prend pas d'autre place que celle de la perte. La langue de ce fait est toujours sur le point de désert l'humanité. Vous savez combien la défaillance du langage est pour moi une expérience humaine fondamentale. Aussi bien dans notre origine que dans notre enfance, qu'au terme de notre adolescence, que dans notre vieillissement, qu'à l'instant de notre fin.³⁷⁷

En reprenant l'auteur du *De interpretatione*, Quignard écrit dans « Froid d'Islande » : « Aristote disait : la parole est un luxe sans lequel la vie est possible » (NBL, p. 13). Lorsque nous lui demandons, au cours de notre entretien, de nous expliquer cette citation, il nous répond d'une manière simple et efficace en même temps : si nous observons le monde animal et la nature, tout est vie. Et cette vie n'a pas besoin de la parole.

Outre à « désert l'humanité », le langage sépare les hommes et les éloigne. Quignard affirme à ce propos :

Le langage divise et règne. Les sociétés comme le temps se fondent dans le langage, divisant les nations entre elles, les sexes entre eux, les âges entre eux, les fonctions entre elles et, en les hiérarchisant, les entravent et les assujettissent. (VS, p. 152)

Le langage alors, selon Quignard, divise les hommes, en bâtissant des barrières entre eux. Il observe encore :

Le langage est un filtre de réceptivité organisé, une hospitalité à la fois exogame et très sélective. C'est une garde-frontière obsessionnel. [...] Le langage est une collection collective. Il est toujours celui qui est de tous [...], avant d'être à soi, s'il

³⁷⁷ Ch. Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, op. cit., p. 81.

l'est jamais. [...] C'est un code qui incrimine et qui récrimine.
Le langage n'est pas un outil de bonheur et il n'est jamais une
création individuelle ou singulière. (VS, p. 77)

En effet, le langage est une entité que quelqu'un nous a transmise, mais que nous n'arriverons jamais à posséder vraiment³⁷⁸. C'est pour cette raison que le langage est vu comme quelque chose de néfaste :

Quand nous parlons, ce n'est pas la source qui parle : c'est nous
qui l'ornons ou qui par elle formons écran, par nos propres
détours et notre propre diffluence, à ce qui l'inventa. [...]
C'est en quoi la parole est encore plus inutile qu'elle n'est
néfaste, ce qui n'est que l'évidence. (VS, p. 78)

Pour Quignard, donc, la communication s'identifie avec le silence, qui constitue la dimension privilégiée pour la pensée et qui naît de la « désintégration du langage »³⁷⁹. Cela ne concerne pas seulement les hommes en général, mais surtout les écrivains. Ainsi la voix de ces derniers n'est-elle pas le langage : « Rares sont les œuvres. Qui aime la langue n'est pas écrivain. Celui qui écrit en silence devient le langage qui ignore » (RS, p. 47-48). Comme il avoue dans *Vie secrète* : « Il faut se rappeler que dans ce que je dis j'emporterai toujours le silence. (Parce que je n'avais pas compris qu'il fallût faire un pacte avec le langage des autres hommes si j'escomptais ne pas mourir) » (VS, p. 151).

Dans cette perspective, il apparaît évident que Quignard s'inscrit dans un courant philosophique qui remet en cause les pouvoirs du *logos*. Ce qui ne veut pas dire, comme l'écrivain nous l'a précisé, qu'il est contre la rationalité ou contre le langage *stricto sensu*. Il s'agit plutôt d'affirmer son intention de vouloir renoncer à la prétention de dire le vrai, par le moyen de la parole:

³⁷⁸ Voir le cas de *Le nom sur le bout de la langue*.

³⁷⁹ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972, p. 55.

Je fais cet aveu qui coûte un peu à dire. Pourtant il n'est jamais singulier. La vérité de ce que nous disons est peu de chose en regard de la persuasion que nous recherchons en parlant et cette persuasion elle-même, qui est peu, est moins encore si nous la rapportons à la répétition pleine d'un vieux plaisir qui se cherche au travers d'elle. Ce plaisir est plus ancien que la mue. Il est plus ancien que les mots mêmes que la mue affecte, ou dont elle métamorphose l'apparence. (LM, p. 14)

Pour Quignard le silence est donc la catégorie par excellence qui permet la communication et la communion entre les êtres, celui-ci étant plus éloquent que le langage. Rester silencieux ne signifie pas ne rien dire, au contraire, il s'agit d'un choix : avouer l'impuissance des mots. C'est pour cette raison qu'il définit le silence « l'ombre du langage »³⁸⁰, son reflet.

Après avoir renoncé au monde de la parole, l'être trouve refuge dans l'anachorèse du silence qui représente, alors, une défense et trouve son expression la plus complète dans l'écriture.

2.3 « Écrire n'est pas un choix, mais un symptôme »

Si dans l'œuvre de Quignard nous assistons à une « mise au silence du langage »³⁸¹. Comment alors peut-on réussir à parler dans le silence ? Comment écoute-t-on ce qui désormais, avec le temps, est perdu ? Quignard choisit la voie de l'écriture : « Écrire, c'est entendre la voix perdue³⁸². [...] C'est rechercher le langage dans le langage perdu » (NBL, p. 94). Il confesse à ce propos :

³⁸⁰ Voir notre interview de 2013 à l'écrivain, annexe II.

³⁸¹ Cf. : A. Marchetti (sous la dir. de), *Pascal Quignard. La mise au silence*, Champ Vallon, Paris, 2000.

³⁸² « La voix perdue » est aussi le titre d'un conte de Quignard, qu'Adriano Marchetti insère dans son étude sur l'auteur : A. Marchetti (sous la dir. de), *Pascal Quignard. La mise au silence*, op. cit.

J'ai écrit pour survivre. J'ai écrit parce que c'était la seule façon de parler en se taisant. Parler mutique, parler muet, guetter le mot qui manque, lire, écrire, c'est le même. Parce que la dépossession fut le havre. Parce que c'était la seule façon de demeurer abrité dans ce nom sans tout à fait m'exiler du langage comme les fous, comme les pierres, qui sont malheureuses comme elles-mêmes, comme les bêtes, comme les morts.³⁸³

Dans un passage de *Leçons de solfège et de piano*, livre que Quignard dédie à l'histoire des musiciens de sa famille, il nous livre une confession, aussi émouvante que rare :

Il y a des choses qui blessent l'âme quand la mémoire les fait resurgir. Chaque fois qu'on y repense, c'est la gorge serrée. Quand on le dit, c'est pire encore. [...] Elles font un peu trembler les lèvres. La voix se casse. J'arrête de parler. Mais alors je commence d'écrire. Car on peut écrire ce qu'on n'est plus du tout en état de dire. On peut écrire même quand on pleure. Ce qu'on ne peut pas faire en écrivant, quand on est en train d'écrire, c'est chanter. (LSP, p. 27-28)

Écrire, donc, pour réussir à exprimer les émotions que la voix n'arrive pas à dire. Alors, l'écriture ne représente plus un simple moyen d'expression puisqu'elle constitue, en effet, un besoin indispensable et urgent : « Ecrire n'est pas un choix, mais un symptôme. Ce n'est pas mon métier, c'est ma vie »³⁸⁴, déclare-t-il Quignard à Jean-Pierre Salgas. Pour lui, écrire constitue une activité vitale : « Une joie réelle, artisanale, obsessionnelle, motrice. C'est quelque chose qui tient entre l'écriture et la lecture. Qui se situe entre l'activité et la passivité³⁸⁵. Entre la volonté et le plaisir. »³⁸⁶.

³⁸³ Ivi, p. 62.

³⁸⁴ J.-P. Salgas, « Pascal Quignard : Écrire n'est pas un choix, mais un symptôme », *La quinzaine littéraire*, n. 565, 1 novembre 1990, p. 1.

³⁸⁵ C'est le « fond d'obstination passive » dont il nous a parlé au cours de notre interview.

Si Quignard choisit l'écriture comme instrument pour communiquer, il refuse encore l'étiquette d'écrivain.

Un symptôme n'a pas la dignité d'un statut. [...] je ne me suis jamais éprouvé comme écrivain. [...] C'est la lecture qui est pour moi vitale. Au sens strict : qui m'a permis de ne pas étouffer, de surnager, de survivre. La lecture (l'étrange passivité, le *regressus*, la mise au silence) plutôt que l'activité conquérante ou volontaire d'écrire.³⁸⁷

Le fait que Quignard ait pu vivre cette passion pour la lecture grâce à son travail chez Gallimard, maison d'édition où – on le sait déjà – il a travaillé comme lecteur officiel pendant vingt-cinq ans, avant de quitter son poste en 1994³⁸⁸ est significatif. Écriture, certes, mais pas seulement, puisqu'elle est intimement liée à l'exercice de la lecture. La première est, selon l'écrivain, la « nièce » de la deuxième³⁸⁹.

Ainsi, pour Quignard, écrire n'est pas un travail dans le sens social du mot. C'est plutôt un plaisir compensatoire, une joie du quotidien. Il observe en outre :

Je ne crois pas que l'état d'écrivain m'intéresse. L'extase, la perte de conscience temporelle qui est derrière, ou du moins qui peuvent aisément se dissimuler derrière cette activité, oui. J'ai vu souvent des jeunes auteurs chercher coûte que coûte à devenir écrivain, c'est-à-dire à gagner un statut social, à obtenir

³⁸⁶ J.-L. Pautrot, « Dix questions à Pascal Quignard », *Études françaises*, vol. 40, n. 2, 2004, p. 88-89.

³⁸⁷ *Ivi*, p. 87.

³⁸⁸ « Les valeurs qui étaient mises en avant n'étaient plus les miennes. Le milieu éditorial, le milieu culturel, le milieu politique, le milieu financier, le milieu journalistique, le milieu télévisuel, le milieu publicitaire, l'ensemble prodigieusement poujadiste de tous ces milieux additionnés les uns aux autres était atroce, et je les critiquais. [...] Il fallait partir à toute allure comme les cerfs. Mais ce ne pas à cause de la lecture que j'ai dit adieu à tout. Je ne me suis jamais ennuyé en lisant. Jamais ». *Ibid.*, p. 75.

³⁸⁹ Ch. Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, op. cit., p. 88.

une reconnaissance de la part de la collectivité, à recevoir de la lumière de la part des médias.³⁹⁰

Selon Quignard, il s'agit donc d'un plaisir, voire d'un besoin, et non pas d'un travail³⁹¹. Étant donné que la langue est un objet partiel et indéfini, Quignard se livre aussi à une description de l'écriture, conçue comme un moyen pour matérialiser la langue, que l'homme n'a pas reçue *a priori*.

L'écriture engendre un pouvoir de l'intellect personnel sur la langue, pouvoir qui est impossible à la vie orale où la langue devient un objet, quelque chose de visible et quelque chose de muet. (PT, II, p. 543-545)

La réflexion de Quignard va encore plus loin. Il approfondit une question ontologique et autobiographique, en construisant un discours plus général, une sorte d'histoire anthropologique du monde :

L'apparition de l'écriture ravala la parole, bouleversa le monde, accrut l'absence, permit à des langues qui n'étaient plus parlées depuis des siècles de communiquer encore, de convaincre, d'émouvoir – de servir presque à l'égal d'un petit instrument de communication courante tel le chinois classique, tel le sanscrit ou l'hébreu, tel le latin savant pour les sociétés européennes. (PT, II, p. 100-101)

L'écriture possède alors une fascination, pour son pouvoir d'« avaler la parole », de communiquer les émotions par des voies autres que la voix humaine. Pourtant, chez Quignard, ce n'est pas seulement une question d'écriture ; il s'agit plutôt de « geste » de l'écriture. En effet, l'action

³⁹⁰ Ivi, p. 89-90.

³⁹¹ Il faut préciser que, récemment, Quignard accepte un peu plus son statut d'écrivain, suite sans doute au succès que ses œuvres ont connu dans le monde entier. Cependant, il tient à souligner que : « Je suis peut-être devenu écrivain mais je n'ai même jamais songé à « devenir écrivain ». Lire dans mon coin était le but de mes jours et en ce sens j'ai réussi ma vie. » (LSP, p. 26).

d'écrire fait partie d'un ensemble bien plus vaste que la simple rédaction des œuvres. Comme Jean-Louis Pautrot le met en évidence, dans son étude sur l'auteur :

Quignard explique que l'écriture, telle qu'il la cherche, restitue l'énergie de la *physis*³⁹². Elle véhicule à la fois le geste prédateur et la peur qu'il suscite. Sa vitalité réside dans l'attaque, dans le spasme jaillissant qui s'origine dans le corps écrivant, et qui s'épuise dans le fragment, y livrant l'empreinte d'une présence. *Rhétorique spéculative* affirme ce que *Petits traités* suggérait : le geste de l'écriture précède et excède l'humain.³⁹³

L'écriture, donc, comme moyen d'expression pour remplir le vide que le silence a laissé, pour rejoindre l'espace où le langage ne peut pas arriver. Et aussi écriture en tant que geste vital, en vertu de l'« énergie de la *physis* » qu'elle possède.

Nous nous demandons alors comment ce geste s'accomplit et, par conséquent, de quel type d'écriture il s'agit. Il est intéressant de voir en quoi consiste la pratique de rédaction adoptée par Quignard, qui raconte à ce propos :

Il y a six moments bien distincts. Ce sont les moments 3 et 5 que j'aime.

1. J'écris à la main soudainement.
2. Puis je tape péniblement sur l'ordinateur dont j'ai l'usage comme d'une machine à écrire.

³⁹² À propos de ce mot, Quignard intervient, à l'aide d'une de ses explications étymologiques fascinantes : « Il faut dire que le mot *physis* en grec ne désigne pas la nature (pas plus qu'il ne désigne la physique). La *natura* latine, c'est clair, c'est tout ce qui naît. Mais la *physis* grecque couvre une région de l'être beaucoup plus vaste que la vie. Elle ne renvoie pas à ce qui naît. Le mot *physis*, en grec, c'est tout ce qui pousse. Les fleurs qui poussent, les sexes qui s'érigent, le vent astral qui déplace les météores et les planètes, le soleil qui se lève, la vague immense qui s'abat sur la plage. [...] Le mot latin qui traduit le mieux le mot *physis* est sans doute le mot *pulsio*, impulsion, poussée, pulsion. » (LSP, p. 43-44)

³⁹³ J.-L. Pautrot, *Pascal Quignard*, op. cit., p. 79.

3. Puis je relis le stylo à la main, corrige, retape, recorrige au stylo, retape, recorrige... Cela représente une vingtaine des sorties jusqu'à l'absence de toute correction sur la page imprimée.
4. Pendant un ans au moins je laisse sécher.
5. Puis de nouvelles lectures ultimes.
6. Enfin la dernière sortie va directement chez l'éditeur en même temps que la dernière disquette chez l'imprimeur.³⁹⁴

Nous voyons bien que les étapes d'élimination de certaines phrases représentent le moment le plus important du travail. Quignard corrige ses manuscrits jusqu'à ce qu'ils soient épurés et que leur style soit essentiel. Il en suit que l'une des caractéristiques de son écriture est justement la présence du fragment, qui accompagne l'usage du mythe et des anecdotes.

2.4 Quelle écriture? Quel style?

En lisant les textes de Pascal Quignard, l'une des caractéristiques les plus frappantes est sans aucun doute le style fragmentaire et discontinu. Le fragment domine, en effet, dans toute l'œuvre de Quignard, en s'offrant au lecteur comme expression d'une structure syncopée du discours. À propos des *Petits Traités*³⁹⁵ quignardiens, Irena Kristeva affirme que, pour comprendre ces fragments, il faudrait une « spectroscopie stellaire »³⁹⁶. Le fragment se manifeste ainsi par le biais, par exemple, des formes de la répétition, des aphorismes, des anecdotes, des petits contes mythiques, des maximes.

³⁹⁴ Id., « Dix questions à Pascal Quignard », *Études françaises*, vol. 40, n. 2, 2004, p. 88-89.

³⁹⁵ Que, entre autre, Pautrot définit, « point d'orgue de l'œuvre de Pascal Quignard », in J.-L. Pautrot, *Pascal Quignard*, op. cit., p. 79.

³⁹⁶ I. Kristeva, *Pascal Quignard. La fascination du fragmentaire*, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 14. Cette métaphore fait référence à une méthode astrophysicienne, selon laquelle l'analyse de la fréquence lumineuse permet de reconstruire la structure des étoiles et des galaxies les plus lointaines, qui seraient autrement inaccessibles.

« La fragmentation est l'âme de l'art » (OE, p. 66), affirme Quignard, qui aime se rapprocher en ce sens à Maurice Blanchot. Dans son *L'écriture du désastre*, Blanchot avait déjà parlé d'« œuvre en ruine » dans son ouvrage: « le désastre, ruine de la parole, défaillance par écriture, rumeur qui murmure: ce qui reste sans reste »³⁹⁷.

Le fragment quignardien contient toujours quelque chose qui n'est pas nommé, c'est comme s'il cachait un secret ou une surprise. La fascination qu'il exerce se sert en plus d'un style sec et dépourvu d'ornements. D'ailleurs, il s'agit là d'un choix bien déterminé :

Mais le plus grand mystère ne naît pas de ce qu'on utilise des fragments de la langue étroite, expressive et rythmée, d'une temporalité courte, aisément mémorable, intensément corporels, mécaniquement symétriques, compulsivement répétés et d'une syntaxe elle-même nécessairement pauvre et simple. Le plus grand mystère tient à ce que la forme poétique s'éloigne un beau jour d'elle-même, [...] bref que la langue poétique débouche sur la prose, puis sur la prose écrite, imprononçable, des livres. (PT, I, p. 593).

Le fragment, alors, structure et établit le rythme non seulement des *Petits Traités*, mais aussi de *Dernier Royaume* et de tous les autres ouvrages qui ne peuvent pas être inscrits dans le genre du roman. Loin d'exprimer le vide

³⁹⁷ M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 58. Quignard adopte par contre d'autres termes, d'étymologie astrale, pour inique la fragmentation de son écriture: *sidération* et *désidération*. C'est Jacques Lacan qui explique pour la première fois le mécanisme de la désidération, en partant de l'étymologie latine de ces mots : « Il y a donc le signifiant, dans sa chaîne et dans sa manœuvre, sa manipulation, quelque chose qui est en mesure de le destituer de sa fonction [...] proprement signifiante de ce que nous appelons la *considération* générale. [...] il [le signifiant] peut toujours déchoir de la fonction qui lui constitue sa place, être arraché de cette considération en constellation que le système signifiant institue en s'appliquant sur le monde et en le ponctuant. De là, il tombe de la *déconsidération* dans la *désidération*, où il est précisément marqué de celui qu'il laisse à désirer. [...] L'opposition de la considération et de la désidération marquée par la barre du signifiant, n'est, bien entendu, qu'une amorce, et ne résout pas la question du désir, quelle que soit l'homonymie à laquelle se prête la conjonction de ces deux termes qui se rencontrent dans l'étymologie du mot désir en français », J. Lacan, *Le Séminaire V. Les formations de l'inconscient*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 14, cité in I. Kristeva, *Pascal Quignard. La fascination du fragmentaire*, op. cit., p. 47-48. Italique de l'auteur.

ou la vacuité de la réalité, au contraire, le fragment quignardien a pour objectif celui de reconstruire ce qui est perdu : « sa brièveté saccadée ponctue la saturation d'un discours qui n'a rien à voir avec la parole vide »³⁹⁸, précise Kristeva. Le fragment quignardien se présente, en effet, comme d'une sorte d'unité à part entière, renfermée en elle-même et séparée des autres fragments. Comme Quignard le confirme : « Le fragment est un hérisson. Le ramoneur porte à la main un hérisson. Le hérisson attaqué se met en boule et hérissé ses piquants » (PT, II, p. 169).

C'est pour cette raison que les livres fragmentaires de Quignard peuvent être ouverts et lus à n'importe quelle page sans qu'ils ne perdent ni leur force assertive ni leur puissance philosophique.

Le fragment, chez Quignard, se manifeste aussi dans les formes de la narration qui appartiennent à la rhétorique classique : l'anecdote, l'aphorisme et la *sententia*. Le premier³⁹⁹ condense en soi une petite pensée, très dense, exprimée d'une manière impersonnelle⁴⁰⁰.

Quignard utilise beaucoup l'anecdote. Nous en avons mis en évidence de trois types : autobiographique, littéraire et historique. Comme nous le verrons, leur effet est particulièrement puissant pour la création des sous-mondes cognitifs chez le lecteur.

En ce qui est de la *sententia*, du latin *sentire*, elle a pour objectif d'exprimer une pensée claire et définie. Quignard préfère les *sententiae* hypothétiques, capables grâce à leurs tournures, de provoquer la surprise suite à un message inattendu. Par exemple : « Si les mots étaient porteurs de vérité, nous ne pourrions pas nous en servir pour mentir. Si les mots étaient mensongers, nous ne pourrions pas nous en servir pour mentir » (PT, I, p. 495).

Un autre élément qui caractérise le style quignardien est le recours au mythe. Comme Blanchot, Quignard interroge les mythes anciens pour

³⁹⁸ I. Kristeva, *Pascal Quignard. La fascination du fragmentaire*, op. cit., p. 50-51.

³⁹⁹ Qui dérive du grec *aphorismus* et qui contient la racine *horos*, qui désigne délimitation, limite.

⁴⁰⁰ Voici un exemple : « La langue n'est pas liée à la vie. Le langage ne correspond pas à un besoin. Son usage ne remplit pas une fonction. Le langage dit plus qu'il n'est besoin qu'on dise. Le fait de parler n'est pas un acte nécessaire. Mais il n'y a pas de « langue » (PT, I, p. 495).

méditer sur la dimension préverbale de l'homme. En d'autres termes, le mythe constitue le moyen grâce auquel Quignard tente d'expliquer l'inexplicable : le Jadis, l'« avant » et l'origine sans langage.

Pourtant, il est bien de le préciser, l'écrivain ne cherche pas du tout à moderniser le mythe, ni à le revisiter. Il raconte les mythes tels qu'ils sont. Contrairement à de nombreux écrivains avant lui – il suffit de penser à Sartre, Giraudoux, juste pour en citer deux de ce siècle dernier – Quignard ne réécrit aucun mythe, mais il utilise la version originale, pour développer des réflexions sur le langage et sur l'homme.

Le mythe duquel il puise son matériel remonte à la tradition gréco-latine, mais aussi à la tradition japonaise – dont il est particulièrement admiratif⁴⁰¹ – et chinoise. Une difficulté qui naît de la lecture et de l'analyse des œuvres de Quignard, est l'impossibilité d'établir les limites entre le mythe et le conte. Parfois, en effet, on ne parvient pas à reconnaître le moment où le mythe finit et où le conte commence, et vice versa.

D'ailleurs, aussi bien le mythe que le conte partagent la même caractéristique le *chaos* grec, le *limes* latin. Comme Quignard observe : « C'est l'arrière-fond des contes. L'arrière-fond des mythes, c'est toujours une crise, un désordre »⁴⁰². Dans *La haine de la musique*, il continue sur cette pensée :

Tout conte, avant même de s'échanger à l'intrigue particulière qu'il met en scène, est par lui-même une histoire-leurre (une fiction, une piège) pour apaiser des animaux abusés. [...] Le conte exorcise jusqu'à la corde des filets (qui enserrant Ulysse). Jusqu'à la glu (qui bouche les oreilles des compagnons du héros). Jusqu'à ce thorax (*khitara*) couvert des cordes qu'est Ulysse devant l'oiseau. (HM, p. 157. Italique de l'auteur.)

⁴⁰¹ Voir notre interview de 2013 à l'écrivain, annexe II.

⁴⁰² Ch. Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, op. cit., p. 162.

Quignard parle ici du mythe des Sirènes. Dans *Boutès*, par exemple, plusieurs mythes se croisent en se fondant. De la même manière, l'anecdote autobiographique intervient dans le mythe raconté.

Dans la description que Quignard fait du conte, il explicite alors clairement sa vision du mythe, qu'il ne sépare pas du conte. Une autre caractéristique du style de Quignard est l'union du mythe et de l'histoire :

La mémoire historique reposera éternellement sur une narration mythique – et peut-être elle-même originairement onirique – qui la motive et qui la contraint : elle la rend aussi merveilleuse que futile. Dire qu'on peut purifier le légendaire par la critique historique a quelque chose de touchant. Autant purifier le rêve de sa trame et de ses personnages fantastiques. On ne peut purifier la mémoire du très irrationnel besoin de remémoration. (PT, II, p. 474-475)

Le mythe, pour Quignard, fait partie de l'histoire, dans la mesure où il raconte de l'histoire psychique de l'homme. Comme Irena Kristeva le souligne, il est évident que :

L'approche quignardienne du mythe porte les traces de plusieurs lectures: en premier lieu, celle du Collège de sociologie, mais aussi celle des hellénistes, philologues ou historiens, et dans une moindre mesure, celle de l'anthropologie structuraliste et de la psychanalyse. Sa parenté avec Bataille, Caillois, Klossowski ne risque pas de passer inaperçue. Comme eux, il se soucie peu de la valeur scientifique du mythe grec qu'il fait passer par ses variantes romaines et de ses interprétations artistiques postérieures. Sa méthode consiste à renverser l'acheminement mythique dans un mouvement régressif vers le mythe de l'origine. [...] il confère à ses traités

la tournure d'une libre méditation qui flotte entre la littérature,
la théologie, la philosophie.⁴⁰³

Kristeva met alors en évidence la non scientificité du mythe quignardien, puisque ce qui intéresse l'écrivain c'est de retracer l'histoire de l'homme pour remonter aux origines. Sa « méditation libre » n'a pas besoin de la véridicité de l'historiographique. C'est pour cette raison que Jean-François Lyotard a parlé, à propos des *Petits Traités*, d'« hybridation » de la philosophie, dans ses deux études dédiées à l'écrivain (*Donec transeam, Cryptes*). La vérité, chez Quignard, n'est donc ni objective ni donnée une fois pour toutes. Ce qui compte c'est que le mythe, le conte, l'histoire, donnent des clés pour expliquer l'originaire et l'archaïque de l'homme.

Loin d'être un « collant » du discours fragmentaire qui lui donne homogénéité, comme Kristeva soutient dans son étude, Quignard nous avoue plutôt que le mythe constitue lui-même un fragment, un morceau de ruines, désolant et fascinant en même temps. Il nous confesse à ce propos :

Je ne suis pas d'accord avec l'affirmation de Kristeva. Je pense que la Seconde Guerre Mondiale a fracassé vraiment les grands discours, l'élite et les grandes illusions. Cette nature, là... Il ne faut surtout pas que ça revienne. Même si c'est une difficile à comprendre, je pense qu'il faut laisser les choses à l'état démembré. Elles sont très très belles en cet état, pas besoin de reconstruire Rome, laissons cela à l'état de ruines.⁴⁰⁴

Le fragment, donc, en tant qu'expression des ruines. Vestiges historiques et biographiques, qui accompagnent et caractérisent l'écriture de Quignard. L'écriture de Quignard se présente à son lecteur, donc, d'une manière sèche, dépourvue d'ornements et d'embellissements. C'est l'écrivain qui tient à le préciser et qui n'accepte pas que l'on définisse « précieuse » son écriture.

⁴⁰³ I. Kristeva, *Pascal Quignard. La fascination du fragmentaire*, op. cit., p. 114.

⁴⁰⁴ Entretien avec Pascal Quignard, août 2011. Voir l'annexe I, à la fin de cette thèse.

Dans la dernière version de *Lycophron et Zétès*, Quignard écrit dans le chapitre intitulé « Marie Bruneau », sa grand-mère maternelle :

Au violon, à l'alto, au piano, au violoncelle, je supprimais partout les ornements. Je réduisais tout à deux voix. Pourquoi je déteste tant qu'on parle de préciosité concernant ce que j'écris ? Parce que tout ce que je fais s'efforce de désorner, de désublimier, de rejoindre le continuum sans cesse anachronique, sans cesse resurgissant, sans cesse éruptif de ce qui n'a pas été entièrement gagné par la langue enseignée, plus ou moins intégrée, qui, indomesticable, est demeuré inconscient dans le corps. Une voix rythme. (LeZ, p. 206-207)

Et, encore, en critiquant sans hésitation la manière dont le Dictionnaire Larousse décrit son écriture :

Dans la notice du Petit Larousse l'appréciation « une écriture exigeante et parfois même précieuse » est non seulement inutile, elle est nocive. Tout, dans ce que je fais, comme dans ce que j'improvise, cherche à se simplifier jusqu'à réobtenir l'attaque originaire. Tout dans la passion qui me porte de façon régressive, de façon presque vindicative, tend à recouvrer la *non sublimation de l'origine*. » (LeZ, p. 207. Italiques de l'auteur.)

Écriture et musique sont, alors, pour Quignard des exercices du même style, expression de la même nature artistique. Il faut dépouiller l'art pour pouvoir en apprécier sa valeur ; il faut recueillir les ruines pour les mettre en lumière, sans les modifier et sans les abîmer.

CHAPITRE III

La musique, l'image, la danse

La bonne musique ne se trompe pas,
et va droit au fond de l'âme chercher
le chagrin qui nous dévore.

Stendhal, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*

3.1 La musique, l'origine et la souffrance sonore

L'écriture de Pascal Quignard nous parle d'émotions. L'écrivain les exprime non seulement à travers les mots, mais aussi par le biais des arts qu'il aime le plus et qu'il parvient à fondre avec maîtrise : la musique, la peinture (ou l'image, pour être fidèle à sa pensée) et la danse. C'est comme si l'écriture ne suffisait pas, à elle seule, à dire le *verbum*, à réfléchir sur les choses et sur les mots. Alors Quignard n'hésite pas à accompagner sa plume de ces formes artistiques, en particulier de la musique.

Élément omniprésent dans la production quignardienne, la musique constitue un véritable trait d'union qui unit toutes ses œuvres comme d'un

fil invisible. Sa présence n'est pas simple et immédiate, mais elle se manifeste de plusieurs façons. Musicien lui-même, Quignard nous parle de la musique de deux manières différentes : directe et indirecte.

S'il admet que chacune de ses œuvres naît et s'inspire d'une composition musicale, alors la musique se reproduit ainsi indirectement dans la sonorité des phrases, des mots soigneusement choisis, qui transforment sa prose en poésie. À ce propos, l'écrivain nous a avoué s'inspirer de la poésie des symbolistes et surtout de Mallarmé, pour la composition de ses écrits⁴⁰⁵.

Quignard ne se limite pas seulement à exprimer son amour pour la musique. En tant que penseur et philosophe, il va plus loin, en construisant des théories – fascinantes et troublantes en même temps – autour du deuxième art⁴⁰⁶. Encore une fois, son vécu et son enfance prédominent et forgent sa pensée.

Nous savons bien que le père de Quignard descend d'une ancienne famille de musiciens, qui ont « plongé » le petit Quignard dans le monde de la musique très tôt. Alors, presque comme une réponse à une étrange loi naturaliste, Quignard subit le charme⁴⁰⁷ de la musique, à partir de toute sa première enfance, en commençant à jouer du piano, de l'orgue, du violon et du violoncelle avec ses tantes, Marthe et Juliette Quignard. « J'aurais dû être musicien »⁴⁰⁸, explique-t-il à Chantal Lapeyre Desmaison, refusant ainsi implicitement le statut de musicien. Et à la question de l'auteure, qui lui demande « À quelle nécessité correspond ce devoir ? Comment et à quel moment vous êtes-vous détourné de la musique comme carrière possible ? Quelle place a-t-elle aujourd'hui dans votre vie ? », il répond :

Vous avez bien raison de parler de devoir. Il s'agit bien d'un devoir puisque je ressens toujours une culpabilité. Marthe Quignard me proposa de reprendre l'orgue d'Ancenis comme elle l'avait repris de Juliette Quignard, qui elle-même l'avait

⁴⁰⁵ Voir notre interview de 2011 à l'écrivain, annexe I de ce travail.

⁴⁰⁶ Nous renvoyons aussi à notre étude : M. C. La Rocca, « Style musical et ontologie de la musique chez Pascal Quignard : le cas de *Boutès* », *Musurgia*, (à paraître en 2016).

⁴⁰⁷ Comme nous le verrons plus tard, il s'agit pourtant d'un amour/haine.

⁴⁰⁸ Ch. Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, op. cit, p. 41.

repris à Julien Quignard après la guerre de 1870, etc. Mais le mot « carrière » que vous employez est faux parce qu'il est trop moderne. « Emploi » serait plus juste, pour ne pas dire « destin ». ⁴⁰⁹

La famille Quignard avait en effet désiré qu'il devienne musicien, pour pouvoir donner une continuité à cette tradition. Lui, de sa part, il tente plusieurs fois de s'y rapprocher, la musique le fascine, mais il n'arrive pas à réaliser le souhait de ses parents : devenir musicien. Il en suit un fort sens de culpabilité qui l'accompagne pendant toute sa vie d'adulte. Il confesse en fait :

Je n'ai pas mené la vie de musicien comme j'aurais dû. Dans toute la première partie de ma vie adulte j'ai eu du plaisir à ne pas subir mes mânes. Je me suis émancipé des vœux qui avaient été formés sur moi à ma naissance. [...] À la fin de mes jours la honte s'est approchée avec des pas d'embarras et de silence. Je n'avais pas été organiste comme le miens. [...] C'était comme un faute qui traîne. En écrivant je n'avais pas accompli mon destin. (B, p. 82-84) ⁴¹⁰

Celle de Quignard, comme nous le comprenons grâce à cet extrait, n'est pas tout simplement une passion pour la musique; il ressent, en effet, le

⁴⁰⁹ Ibidem.

⁴¹⁰ En réalité, à l'âge de vingt-ans, Quignard essaie d'abandonner la littérature pour réaliser les désirs de sa famille. Mais l'écriture s'empare de lui et, à la fin, il cède à sa vocation : « Quand j'eus vingt ans, 1968, la faculté de Nanterre étant fermée [...] je suis allé trouver Emmanuel Levinas à son domicile 6 bis rue Michel-Ange. Je lui ai dit ma décision de renoncer à la philosophie, de ne pas me plonger dans la rédaction de la thèse dont il m'avait proposé avec bienveillance le sujet, de ne pas me tourner vers l'enseignement, de fuir l'Université. Je retournais vers la musique. J'allais reprendre l'orgue familial. Il me donna tort. Je partis néanmoins pour Ancenis où je rejoignis Marthe Quignard qui avait repris l'orgue des mains de sa sœur Juliette Quignard, qui l'avait repris elle-même de son père Julien Quignard, etc. Durant les nombreuses heures où le service de l'orgue me laissait le temps j'écrivis un essai sur le grand poème d'amour qu'avait composé Maurice Scève dans la première moitié du XVI^e siècle et qu'il avait intitulé *La Délie*. La Déliante. La Contre-Sirène. Simone Gallimard accepta ce premier livre. Elle me proposa d'éditer les œuvres complètes de Maurice Scève. Elle m'offrit de devenir lecteur dans la maison d'édition de son mari. Je ne fut donc organiste que trois semaines d'été, quand il n'y avait personne, dans une petite ville située entre Saint-Florent-le-Vieil, Champtoceaux, Liré, au cœur du moins d'août, dans le temps des orages » (B, p. 83-84).

poids d'une tradition familiale qui ne peut en aucune façon être effacée. Et voilà que, encore une fois, les événements de sa vie prennent une connotation oxymorique d'amour/haine : pour la parole, pour la musique, pour sa famille. Cette ambivalence permet en tout cas à Quignard d'instaurer une relation profonde avec la musique. Il s'agit d'un lien qui n'est pas, cependant, exempté d'incohérences et de contradictions⁴¹¹.

Durant son enfance, ce sont ses tantes Marthe et Juliette⁴¹² qui lui donnent des cours de piano, comme l'écrivain raconte dans *Leçons de solfège et de piano*, dans lequel il trace la généalogie des Quignard musiciens. Quoiqu'il s'agisse d'une prestigieuse lignée de musiciens – notamment organistes – qui a exercé en Alsace, en Bavière et dans le Wurtemberg, c'est une famille pauvre, qui ne s'était pas enrichie en jouant ou en enseignant la musique⁴¹³.

De plus, la musique s'offre à Quignard comme un point de départ pour une spéculation philosophique, qui s'interroge sur l'origine de cet art, sur ses rapports avec le silence, le langage et aussi avec l'histoire.

Son discours porte d'abord sur la psychanalyse. Pour Quignard, le sonore est inévitablement lié au maternel. C'est, de fait, dans l'utérus de notre mère que nous entendons les premiers sons. L'ouïe est le premier de nos cinq sens à se développer⁴¹⁴. Avant de voir, de toucher, de respirer et même de naître, nous entendons :

⁴¹¹ Il suffit de penser aux titres de deux de ses écrits dédiés à la musique : *La leçon de musique* et *La haine de la musique*.

⁴¹² Sa tante Juliette était entre autre le professeur de musique de Julien Gracq. Comme Quignard le raconte : « C'est donc exactement le même visage que Juliette Quignard avait quand elle enseignait le piano à Julien Gracq, 10 rue des Vinaigriers, à Ancenis. Derrière son torse, à gauche, on aperçoit le piano sur lequel était donnée la leçon, sur lequel Julien Gracq a joué deux ans durant. C'est un Pleydel noir sur lequel j'ai longtemps joué. Il était dans ma chambre. » (LSP, p. 12-13).

⁴¹³ « La pauvreté de ma famille était évidente. Il y avait un piano à chaque étage, des instruments à cordes partout pour faire des trios, des quatuors, des quintettes, [...] Mais pour le reste rien. La plupart des pièces n'était pas électrifiées. Il y avait quelques poêles, à bois, minuscules, en tôle. Il y en avait un, gris pâle, [...] qu'on trimbalait partout pour faire de la musique. On mangeait peu, des choses pas chères, des abats. On ne lavait pas la poêle où on les faisait frire. On mettait un peu de beurre, du sel, du poivre, un peu de vin et on sauçait avec du pain. » (LSP, p. 21).

⁴¹⁴ « L'oreille est le premier organe sensoriel mis en place [...] au cinquième mois de la vie embryon-fœtale, elle est un organe adulte, achevé, qui sait emmagasiner l'information, l'engrammer », A. Tomatis, *L'oreille et la voix*, Paris, Laffont, 1987, in J.-L. Pautrot, « La

À l'origine, il n'y a pas un « je pense, il n'y a pas un « je parle ». Il n'y a même pas un silence. [...] À l'origine [...] il y a un « j'écoute ». (PT, I, p. 587)⁴¹⁵

Ainsi l'ouïe se révèle-t-il être la perception la plus archaïque de notre histoire personnelle, et aussi la plus longue, vu que nous entendons avant de naître, au cours de notre vie et jusqu'à la mort.

Tout semble, alors, passer à travers l'ouïe, même ce que nous voyons et ce que nous lisons⁴¹⁶ :

Avant le souffle même, avant le cri qui le déclenche, deux oreilles baignent pendant deux à trois saisons, dans le sac de l'amnios, dans le résonateur d'un ventre. Ainsi toute perception sonore est-elle une reconnaissance et l'organisation de cette reconnaissance est la musique. [...] « Maternel », « tonal », [...] c'est la trace sonore, dont le premier fredon est non terrestre, liquide, amniotique. (LM, p. 66-67)

Bien évidemment, le son reconduit à la condition fœtale que chacun d'entre nous a vécue. Entendre, c'est alors pour Quignard se replonger dans le liquide maternel, qui nous a enveloppés pendant neuf mois avant de naître. Puisque le son, tout comme le Jadis, est expérimenté avant même de connaître le monde. À ce propos, il explique :

musique de Pascal Quignard », *Études françaises*, op. cit., p. 60. Cf. aussi, par exemple : D. Anzieu, *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1995.

⁴¹⁵ Noter l'attention toujours accordée à l'origine, au monde prénatal.

⁴¹⁶ Ce n'est pas un hasard que les textes quignardiens soient écrits pour être écoutés plutôt qu'être lus. Le plaisir phonétique – ce que l'auteur appelle *suavitas* – que chaque mots fait jaillir n'est pas un aléa, mais le résultat d'un travail qui se base sur le choix musical de qui l'a écrit. C'est pour cette raison, qu'il est naturel de parler d'« écriture phonétique », puisque c'est justement l'aspect phonique qui structure et donne forme au texte. Et encore, à propos de la *suavitas*: « La *suavitas*. Suave, en latin, veut dire doux. Qui ne se fâche pas. [...] Qui caresse. Dont la voix est aimante, coulante et gaie comme un petit ruisseau de fonte des neiges qui descend de la montagne, qui descend du mont Tsi-chan. [...] *Suasio*. La persuasion. Qu'est-ce qui, en latin, est *suavis*? La si extraordinaire ouverture du IIe livre de Lucrèce répond trois fois [...] : *Suave mari magno turbantibus aequora ventis et terra magnum alterius spectare labore...* » (HM, p. 77-78).

Les Sonores précèdent notre naissance.

Ils précèdent notre âge. Ces sons précèdent même le son du nom que nous ne portons pas encore et que nous ne portons jamais que bien après qu'il a retenti autour de notre absence dans l'air et dans le jour qui ne contiennent pas encore notre visage et qui ignorent encore la nature de notre sexe. (HM, p. 28)

Donc, en principe il y avait la musique, figure de ce Jadis, du passé hors du temps et hors du langage. Il est désormais évident que Quignard affirme la prééminence ontologique de la musique par rapport à la parole : « C'est le premier cri qui est le premier son, et en ce sens la musique n'est pas ce qui suit la vie mais ce qui la précède. La musique a précédé l'invention des monosyllabes » (LM, p. 109), écrit Quignard, qui ajoute dans *Boutès* :

La musique replonge le corps dans le contenant sonore où il se mouvait. Ballotte et danse et cherche à rejoindre la vieille rythmique aqueuse des vagues. La musique attire son auditeur dans l'existence solitaire qui précède la naissance, qui précède la respiration, qui précède le cri, qui précède le souffle, qui précède la possibilité de parler.

C'est ainsi que la musique s'enfonce dans l'existence originaire. (B, p. 65)

Pour Quignard la musique, tout comme le silence, est un phénomène antérieur à l'apprentissage du langage. Dans cette perspective, cette théorie se place aux antipodes, par exemple, de la lecture anthropologique de Claude Lévi-Strauss, qui soutient, au contraire, la primauté de la langue⁴¹⁷:

Sans doute la musique parle-t-elle aussi; mais ce ne peut être qu'en raison de son rapport négatif à la

⁴¹⁷ Il soutient, en effet, la prédominance de la langue – qu'il voit, comme Saussure, en tant qu'union indissoluble de signifiant et signifié – non seulement sur la musique, mais aussi sur le mythe.

langue et parce qu'en se séparant d'elle, la musique a conservé l'empreinte en creux de sa structure formelle et de sa fonction sémiotique: il ne saurait y avoir de musique sans langage qui lui préexiste et dont elle continue de dépendre, si l'on peut dire, comme une appartenance privative. La musique c'est le langage moins le sens.⁴¹⁸

Si d'un côté la musique suscite des émotions, celles-ci appartiennent à l'ordre de la perte et du vide. Quignard appelle ce sentiment « souffrance sonore » : « J'interroge les liens qu'entretiennent la musique avec la souffrance sonore » (HM, p. 16), écrit Quignard. Mais de quelle souffrance s'agit-il ? De quel vide ?

Pour répondre à ces questions, l'écrivain décrit trois étapes dans la vie de l'homme. Il s'agit de moments « déchirants », qui causent un deuil. Le premier moment est celui de la perte de l'espace originel, notamment l'utérus de la mère ; donc, la perte de l'unité totalisante avec la génitrice. L'espace utérin est en effet le lieu où nous avons connu les sons pour la première fois et le quitter signifie alors s'éloigner de cette expérience originaire. Le deuxième moment a un rapport avec la parole : à partir du moment où nous apprenons le langage, nous perdons la dimension pré-linguistique et musicale qui caractérisait l'enfance⁴¹⁹.

Cependant, c'est sur le dernier moment que Quignard insiste le plus. Cela concerne les adolescents de sexe masculin⁴²⁰ et s'identifie avec la perte de la voix d'enfant, vers treize ans. La mutation du ton de la voix chez

⁴¹⁸ C. Lévi-Strauss, *Mythologiques IV : L'homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 578-579, cité in J.-L. Pautrot, « La musique de Pascal Quignard », *Études françaises*, op. cit., p. 6.

⁴¹⁹ Cf. : l'étymologie du mot *in-fantia* dont nous avons déjà parlé.

⁴²⁰ Par contre, il est intéressant de rappeler que, chez les femmes, le changement de la voix arrive bien plus tard, environ pendant la période de la ménopause. Dans la majorité des cas, il se manifeste avec une baisse légère du registre vocale, généralement d'un octave : le soprano devient un contralto, le contralto devient un alto. Donc, tandis que pour la femme la mue signale la fin de sa fécondité et de la maternité, chez les hommes elle annonce l'arrivée de la virilité.

l'adolescent est un thème très cher à Quignard⁴²¹. Comme Gilles Depuis l'explique dans son étude :

La mue est plus qu'un leitmotiv chez Quignard. C'est une « idée fixe » [...] Son motif obsessionnel compose à mon avis les pages les plus convaincantes que Quignard nous ait livrées sur le thème de la musique. Peut-être parce que le leitmotiv de la mue se situe à la croisée de deux pratiques complémentaires: le devenir musicien et l'écoute psychanalytique.⁴²²

Puisque la musique est liée à l'histoire de la voix, du langage, du corps et de la sexualité, jouer d'un instrument a, donc, comme double objectif celui de matérialiser l'absence et commémorer ce qui n'est plus là : l'enfant, l'*infans*, de ce monde pré-originaire plongé dans le silence et dans la musique.

Nous voyons bien donc comment, à partir des événements vécus, Quignard développe sa propre théorie musicale, qui n'est guère comparable à aucune autre théorie. Elle touche à la fois l'ontologie et la psychanalyse. Ce qui plus est, s'il est vrai que la plupart de ses livres contiennent ces spéculations sous forme de traité philosophique, Quignard crée aussi des œuvres de fiction, dans lesquels il véhicule sa pensée grâce aux personnages de l'histoire racontée.

⁴²¹ Dans *Tous les matins du monde*, cet événement sera source de grande souffrance chez Marin Marais, expulsé du chœur parisien à cause du changement de sa voix : « Marin Marais, au lendemain de la mue, comme il cessait brutalement d'espérer pouvoir atteindre la maîtrise de la voix humaine, rejeté de la maîtrise de Saint-Germain-l'Auxerrois pour ce motif, aurait cherché d'atteindre la maîtrise de l'imitation de la voix après qu'elle a mué. C'est-à-dire la maîtrise de la voix basse. De la voix masculine, de la voix sexuée, de la voix exilée de sa première terre » (LM, p. 16). Cet épisode amènera Marais à ressentir une sorte de vengeance vis-à-vis de la cruauté de la nature, ainsi qu'un besoin de compenser cette perte. De là, sa volonté de vouloir devenir musicien.

⁴²² G. Depuis, « Une leçon d'écriture: le style et l'harmonie chez Pascal Quignard », in A. Marchetti (sous la dir. de), *Pascal Quignard. La mise au silence*, op. cit., p. 122.

3.1.1 *La leçon de musique, Tous les matins du monde, La haine de la musique*

Quignard dédie à la musique plusieurs ouvrages. Nous voulons concentrer ici notre attention sur trois œuvres dans lesquelles il nous parle de son rapport d'amour/haine pour la musique. Il s'agit de *La leçon de musique* (1987), *Tous les matins du monde*⁴²³ (1991) et de *La haine de la musique* (1996). Nous avons choisi ces trois œuvres puisqu'elles condensent, sous des formes diverses, la conception quignardienne sur la musique et pour cette raison elles nous aident à mieux comprendre l'analyse de *Boutès*, dans la troisième partie.

Nous avons maintes fois mis en évidence, au cours de ce travail, l'intérêt et l'attention que Quignard accorde à des personnages mineurs, négligés par l'historiographie officielle⁴²⁴ : Albacius, Lycopron, Latron, Scève, Monsieur de Sainte Colombe, Marin Marais, pour en citer que quelques-uns. En particulier, l'auteur dédie deux livres à ces deux derniers personnages, tombés dans l'oubli, et que Quignard fait revivre dans ses œuvres. Par exemple, dans *La leçon de musique* et *Tous les matins du monde*, il reconstruit la vie de deux musiciens du XVII^e siècle, très connus à leur époque et pourtant oubliés par l'historiographie officielle : Sainte Colombe et Marin Marais.

Dans *La leçon de musique*, Quignard propose, en effet, une série de fragments sur la vie, justement, de Marin Marais. Le livre constitue une sorte d'essai qui se combine avec la biographie. Il est donc difficile de le classer dans un unique genre spécifique. Se servir de la biographie de Marin

⁴²³ En 1991, Alain Corneau transpose sur le grand écran le film homonyme, en collaboration avec Quignard, qui s'est occupé des dialogues du film. Ce dernier a soudain un énorme succès et, la même année de sa sortie, gagne le prix Louis-Delluc. En 1992, il obtient sept Césars pour meilleur film, meilleure actrice dans un second rôle, meilleure musique (qui porte la signature de Jordi Savall et est jouée par le Concert des Nations), meilleur réalisateur, meilleure photographie, meilleurs costumes, meilleur son.

⁴²⁴ « Il y a des absents sans retours. Des effacés au souvenir du monde. Gorgias, Kong-souen Long, Latron, Li Yi-chan, le sieur Sainte Colombe, le sieur de Marandé, Mellan, Siegen, l'abbé Kenkô ne sont pas des petits-mâtres que la reconnaissance a injustement omis », (SJ, p. 17-18).

Marais signifie, pour Quignard, atteindre deux objectifs : d'un côté, comprendre le lien entre l'inacceptable changement physiologique de la mue et le désir de compenser cette perte, en créant de la musique ; de l'autre, cela équivaut à explorer l'univers d'une époque historico-musicale caractérisée par le perfectionnement de la viole. Le choix de ce dernier instrument s'explique par le fait que, selon Sainte Colombe et Marin Marais, il est capable de reproduire les sons de la voix humaine : telle est l'ambition des deux musiciens⁴²⁵.

Alors grâce à Marin Marais, Quignard raconte l'histoire – personnelle, mais qui appartient au genre masculin en général – du changement de la voix, vu comme événement dramatique et traumatisant. Dans le passé, lorsque cela arrivait, en fait, les jeunes chanteurs se trouvaient face à un choix : soit la castration, qui devient ainsi la négation de la perte de la voix qu'ils avaient auparavant, soit la composition musicale, c'est-à-dire la compensation de cette disparition. Comme il l'écrit, dans *La haine de la musique* :

Alors ou bien les hommes, comme ils tranchent les bourses testiculaires, tranchent la mue. C'est la voix à jamais infantile. Ou bien les hommes composent avec la voix perdue. On les appelle les compositeurs. Ils recomposent autant qu'ils le peuvent un territoire sonore qui ne mue pas, immuable. (HM, 155)

C'est pourquoi, explique Quignard, les plus grands compositeurs sont des hommes. Les femmes naissent et meurent sopranes, leur voix leur appartient toujours et les accompagne tout au long de leur vie. Les hommes, au contraire, subissent une ecdysis, une mue, comme les serpents qui, pour grandir et se renouveler, doivent abandonner leur première peau. Cette œuvre présente, donc, un double aspect, narratif et théorique. Elle

⁴²⁵ Quignard dira à ce propos, dans *La haine de la musique* : « Ou encore les humains suppléent à l'aide des instruments la défaillance corporelle et l'abandon sonore où l'aggravement de leur voix les a plongés. Ils regagnent de la sorte les registres aigus, à la fois puérils et maternels, de l'émotion naissante, de la patrie sonore. » (HM, p. 155).

s'interroge sur l'homme, la naissance, les pertes qui causent la souffrance les changements auxquels il ne peut pas se soustraire.

Et si *La leçon de musique* met l'accent sur la perte de la voix, dans *Tous les matins du monde*, Pascal Quignard se focalise sur la figure de Sainte Colombe⁴²⁶ et sur d'autres pertes : de la mère et des aimés.

La narration de *Tous les matins du monde* commence, en effet, par le récit d'une perte : la mort de Madame de Sainte Colombe, femme du musicien et mère de deux petites filles. Monsieur de Sainte Colombe aussi est absent alors que sa femme se meure, puisqu'il se trouve au chevet d'un ami, lui aussi sur le point de mourir, qui lui avait demandé de jouer durant son dernier soupir. L'*incipit* du texte est, donc, caractérisé par deux morts. Comme Messenger et Mouttapa soulignent dans leur étude :

La phrase inaugurale [« Au printemps de 1660, Madame de Sainte Colombe mourut »] construit la problématique du récit : une histoire placée sous le signe de l'absence. **Absence: de absentia, « non-présence », le fait de se retirer de l'existence.** La disparition touche une figure symbolique précise: celle de la mère qui s'efface à jamais. La phrase qui suit explicite le motif de la perte de l'origine, puisque ce sont deux petites filles âgées de deux et six ans qui deviennent orphelines.⁴²⁷ (Gras de l'auteur.)

La première phrase du roman, en un certain sens oxymorique et paradoxal (mort au printemps), impose ainsi la perte comme motif central du roman – sujet, d'ailleurs, qui traverse toute la production quignardienne. La présence de l'absence de la femme, mère et symbole de l'origine, est tellement importante que le narrateur fait appel à son nom grand nombre de fois. Sa présence est là, son nom est prononcé. Ce n'est pas un hasard si l'une des

⁴²⁶ Il est intéressant de souligner que la figure de Sainte Colombe est emblématique dans toute l'œuvre de Quignard. En effet, *Le salon du Wurtemberg* constitue la matrice de ce personnage, que nous retrouverons aussi dans *Terrasse à Rome* et dans les tomes II et IV de *Dernier royaume*.

⁴²⁷ M. Messenger, F. Mouttapa, *Tous les matins du monde: 40 questions, 40 réponses, 4 études*, Ellipses Marketing, Paris, 2010, p. 15.

images les plus récurrentes du roman est justement celle de l'eau, qui rappelle tout de suite le liquide amniotique : « L'été, [...] [il] pénétrait dans l'eau fraîche jusqu'au col puis, en se bouchant avec les doigts les oreilles, y ensevelissait son visage » (TMM, p. 35). L'immersion dans l'eau peut être considérée comme un *regressus ad uterum*, un retour à la vie utérine. Le narrateur nous spécifie, en effet, que Sainte Colombe :

Aimait le balancement que donnait l'eau, le feuillage des branches des saules qui tombait sur son visage et le silence et l'attention des pêcheurs au loin. [...] Il écoutait les chevesnes et les goujons s'ébattre et rompre le silence d'un coup de queue ou bien au moyen de leurs petites bouches blanches qui s'ouvraient à la surface de l'eau. (TMM, p. 34-35)

La femme du musicien apparaît à plusieurs reprises dans le roman. Ce qui intéresse Quignard c'est de montrer que la ligne qui sépare le monde des morts et celui des vivants devient extrêmement mince lorsque l'on joue de la musique : « Je suis venue parce que ce que vous jouiez m'a émue » (TMM, p. 50). Les « visites » de la femmes incarnent, sur un plan allégorique, la puissance de la musique en tant que retour au perdu.

Donc, il est évident que la musique a un pouvoir qui n'appartient pas à l'ordre du réel. Elle communique avec un autre monde, qui ne possède ni passé ni futur. C'est le Jadis, une dimension sans le temps, ancrée à l'origine et qui peut nous appartenir seulement grâce à la musique.

En 1996, Quignard publie, chez Calmann-Lévy, un autre volume dédié à la musique : *La haine de la musique*⁴²⁸. Il ne s'agit pas d'un roman, à l'instar de *Tous les matins du monde*, ni d'un simple essai/biographie, comme l'était *La leçon de musique*. Cette fois-ci, nous sommes en présence

⁴²⁸ Sur l'aspect autobiographique de cette œuvre, qui précède d'une seule année *Vie secrète*, insiste Giovanni Bogliolo: « Au lieu de représenter un tournant inopiné ou une abjuration soudaine, *La haine de la musique* marque donc la pleine maturation d'un processus commencé depuis longtemps et la révélation d'un substrat autobiographique dont toute une partie de l'invention littéraire s'était jusque-là nourrie. Ce livre reste de toute façon [...] un livre crucial » (G. Bogliolo, « Musique et silence », in A. Marchetti (sous la dir. de), *Pascal Quignard. La mise au silence*, op. cit., p. 116).

d'une œuvre composée de dix essais, écrits dans un style particulièrement fragmentaire et elliptique qui, comme l'auteur tient à le dire, veulent « exprimer à quel point la musique peut devenir haïssable pour celui qui l'a le plus aimée » (HM, p. 199)⁴²⁹.

Ce texte possède une double signification. D'un côté autobiographique, avec la sublimation du sentiment de haine que l'écrivain ressent vis-à-vis de sa renonciation à la tradition musicale de sa famille. De l'autre, et avec une perspective bien plus large, historique : la haine pour cet art, qui a accompagné à la mort plus de six millions d'innocents, pendant la Seconde Guerre Mondiale :

La musique est le seul, de tous les arts, qui ait collaboré à l'extermination de Juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945. Elle est le seul art qui ait été requis comme tel par l'administration de *Konzentrationslager*. Il faut souligner, au détriment de cet art, qu'elle est le seul art qui ait pu s'arranger de l'organisation des camps, de la faim, du dénuement, du travail, de la douleur, de l'humiliation, et de la mort. (HM, p. 197. Italique de l'auteur.)

Quignard se réfère explicitement à Simon Laks⁴³⁰, musicien russe hébreu qui, pendant l'extermination juive, fut obligé par les Allemands de jouer dans les camps de concentration :

⁴²⁹ Une telle affirmation rappelle bien évidemment la théorie freudienne selon laquelle la haine précède toute forme d'amour, ce dernier pouvant naître seulement à partir de celle-là. C'est Quignard même à rappeler le père de la psychanalyse : « Freud dit que la musique est première, l'amour n'est que gagné, provisoirement gagné, à partir d'elle, sur fond d'elle », in Ch. Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, op. cit., p. 137.

⁴³⁰ Bien que naît à Varsovie, la Pologne faisait partie encore de l'empire russe. Capturé par les Allemands, il subit pourtant un traitement différent par rapport aux autres prisonniers. En tant que musicien, il fut nommé chef de l'orchestre des *lager* et obligé de jouer pour tous les autres détenus, deux fois par jours, pendant deux ans. À la fin, il fut libéré et il raconta son témoignage dans beaucoup d'écrits, parmi les plus connus : *Musiques d'un autre monde* (1948), *Jeux Auschwitziens* (1979), *La culture avec guillemets et sans* (1984). À partir de 1972, Simon Laks commence des études linguistiques, en se dédiant à l'écriture et à la traduction. Sans doute, toutes ces caractéristiques – être un musicien pour ensuite devenir écrivain et traducteur – ont passionné Quignard ; d'ici son choix de ce personnage pour expliquer la haine de la musique.

Simon Laks [...] se rendit à Vienne en 1926. Pour vivre, il accompagnait au piano les films muets. Puis il se rendit à Paris. [...] Il fut arrêté à Paris, en 1940. Il fut interné à Beume, à Drancy, à Auschwitz, à Kaufering, à Dachau. Le 3 mai il fut libéré. [...] Il désira évoquer la mémoire et la souffrance de ceux qui avaient été anéantis dans les camps mais il voulut aussi méditer sur le rôle qu'avait joué la musique dans l'extermination. (HM, p. 197-198)

Ainsi, Laks publie avec René Coudy un livre, intitulé *Musiques d'un autre monde* et précédé d'une préface qui porte la signature de Georges Duhamel. Les questions que Laks se pose sont deux : pourquoi la musique est-elle associée à l'extermination des Hébreux ? Pourquoi a-t-elle eu un rôle si actif dans cet événement ? Selon Simon Laks, et selon Quignard aussi, cela s'explique par le fait que la musique possède le pouvoir s'assujettir le corps de son auditeur :

La musique viole le corps humain. Elle le met debout. [...] À la rencontre de la musique l'oreille ne peut se fermer. La musique, étant un pouvoir, s'associe de ce fait à tout pouvoir. [...] Ouïe et obéissance sont liées. (HM, p. 202)

Pour Quignard, donc, ouïr et obéir sont la même chose⁴³¹. Comme Anna Lapetina souligne dans son essai : « L'ouïe est donc la proie passive du pouvoir d'enchantement du son. »⁴³². Quignard essaie d'expliquer ce point grâce à une autre figure liée aux camps de concentration, l'Italien Primo Levi. Ce dernier explique comment les Allemands s'en sont servis afin d'assujettir les détenus Hébreux. Et non seulement d'un point de vue physique, mais surtout d'un point de vue psychologique.

⁴³¹ « Ouïr, c'est obéir. Écouter se dit en latin *obaudire*. *Obaudire* a dérivé en français sous la forme *obéir*. L'audition, l'*audientia*, est une *abaudientia*, est une obéissance » (HM, p. 108. Italiques de l'auteur).

⁴³² A. Lapetina, « Le douloureux enchantement : musique, mémoire et souffrance sonore dans *La haine de la musique* de Pascal Quignard et *L'Empreinte de l'ange* de Nancy Huston », in B. Wojciechowska (sous la dir. de), *De la musique avant toute chose*, L'Harmattan, 2014, p. 144.

Quignard écrit à ce propos :

Primo Levi a écrit : « leurs âmes sont mortes et c'est la musique qui les [les prisonniers] pousse en avant comme le vent les feuilles sèches, et leur tient lieu de volonté ». Puis il souligne le plaisir esthétique éprouvé par les Allemands devant ces chorégraphies matutinales et vespertinales du malheur. (HM, p. 206)

Et il continue, en expliquant :

Ce ne fut pas pour apaiser leur douleur, ni même pour se concilier leurs victimes, que les soldats allemands organisèrent la musique dans le camps de la mort.

1. Ce fut pour augmenter l'obéissance et les souder tous dans la fusion non personnelle, non privée, qu'engendre toute musique.
2. Ce fut par plaisir, plaisir esthétique et jouissance sadique, éprouvés à l'audition d'airs aimés et à la vision d'un ballet d'humiliation dansé. (HM, p. 206-207)

Voici pourquoi Quignard choisit Levi : « Primo Levi a mis à nu la plus ancienne fonction assignée à la musique. [...] Elle était une « hypnose du rythme continu qui annihile la pensée et endort la douleur. » (HM, p. 207). Ainsi, Primo Levi fut obligé d'entendre ce que Simon Laks fut obligé de jouer : « Les hommes étaient si dépourvus de force que les muscles des jambes obéissaient malgré eux à la force propre au rythme que la musique du camp imposait et que Simon Laks dirigeait » (HM, p. 205-206).

Selon Quignard, la tragédie du second conflit mondial a exaspéré le pouvoir négatif de la musique. Il observe à ce propos :

Depuis ce que les historiens appellent « Seconde Guerre Mondiale », depuis les camps d'extermination du IIIe Reich, nous sommes entrés dans un temps où les séquences mélodiques exaspèrent. Sur la totalité de l'espace de la terre, et

pour la première fois depuis que furent inventés les premiers instruments, l'usage de la musique est devenu à la fois prégnant et répugnant. (HM, p. 198-199)

La musique alors détient le pouvoir d'attirer le corps et de le rendre esclave. En confirmant sa connaissance de la littérature classique, Quignard veut expliquer sa pensée sur la musique grâce à Platon. La référence est à la *République* du philosophe Grec. Cet écrit sert, en effet, d'appui de la thèse de Quignard et, en particulier, pour montrer à quel point la musique est capable de pénétrer dans notre corps, pour posséder notre âme.

Dans Platon, *République III*, 401 d.

[...] La flûte induit dans les membres des hommes un mouvement de danse suivi de déhanchements scabreux qui sont irrésistibles. La proie de la musique est le corps humain. La musique est intrusion et capture de ce corps. Elle plonge dans l'obéissance celui qu'elle tyrannise. [...] La musique capte, elle captive dans le lieu où elle résonne [...] elle hypnotise et fait désertir l'homme de l'exprimable. Dans l'audition, les hommes sont détenus. (HM, p. 219-220)⁴³³

Ainsi la musique est-t-elle loin d'avoir une fonction consolatrice. Elle possède plutôt un pouvoir bouleversant, capable s'assujettir l'âme et la rendre esclave par le seul biais de ses notes.

Donc, la musique représente, chez Quignard, l'art suprême, la première et la plus importante des formes d'expression. Sa caractéristique émotive suit deux opposés : amour et haine, qui sont obligés de coexister. L'analyse de ces trois œuvres que Quignard dédie à la musique nous aide en effet à

⁴³³ Il faut souligner que Quignard ne prend pas en considération le fait que Platon distinguait, dans son dialogue, deux types de musiques : l'un conduit à l'obéissance, l'autre à l'anarchie. Pour cette raison, dans sa cité idéale, on devait exclure tous les instruments capables de reproduire plusieurs notes ; puisqu'ils affaiblissent l'esprit en favorisant les vices. Seulement la guitare, la lyre et la seringue sont admises, du moment que leurs notes, et donc leurs sons, sont établies une fois pour toutes par l'artisan qui les a fabriquées.

mieux comprendre le conte *Boutès*⁴³⁴ : la musique comme perte du maternel, de la musique originaire, de la voix d'enfant, mais aussi musique qui attire et qui peut conduire à la mort par son propre pouvoir d'assujettissement.

3.2 L'image qui hante

Comme nous l'avons vu, l'œuvre de Quignard embrasse plusieurs arts. Tout comme la musique, des images « affolantes »⁴³⁵ habitent tous ses écrits. Qu'il s'agisse de romans, d'essais ou de traités, elles occupent une place très importante. Peintre⁴³⁶ et dessinateur lui-même, l'image se trouve dans ses ouvrages d'une manière aussi bien directe (images puisées de l'histoire de l'art) qu'indirecte (récrées par le biais d'un langage particulièrement figuré).

Quignard nous parle avant tout des images qui manquent ; les images que notre vue n'arrivera jamais à saisir, à savoir celles de l'origine. Ces dernières concernent *stricto sensu* l'origine biologique et sexuelle de l'homme, tandis qu'elles se réfèrent *lato sensu* à l'art ancien et aux figurations préhistoriques ou de l'antiquité gréco-latine. Dans les deux cas, ce sont des images manquantes, qui font défaut à notre vue, mais non pas à notre esprit. Comme il écrit dans *Vie secrète* : « La présence fascinante est la présence qui déclencha la vie en nous, qui « nous » rendit présents. L'amour, comme la peinture, prend sa source dans la seule image qui est impossible aux yeux qui en résultent. » (VS, p. 113).

⁴³⁴ D'ailleurs, dans *La haine de la musique*, Quignard fait une référence explicite aux Sirènes et à Ulysse : « La musique attire à elle les corps humains. C'est encore la sirène dans le conte d'Homère. Ulysse attaché au mât de son vaisseau est assailli par la mélodie qui l'attire. La musique est un hameçon qui saisit les âmes et les mène dans la mort. Ce fut la douleur de déportés dont le corps se soulevait en dépit d'eux. » (HM, p. 200-201).

⁴³⁵ B. Vouilloux, *La nuit et le silence des images. Penser l'image avec Pascal Quignard*, Éditions Hermann, coll. « Savoir Lettres », Paris, 2010, p. 61.

⁴³⁶ À cause de ses dépressions nerveuses, Quignard brûle pourtant une soixantaine de toiles qui portaient sa signature.

Encore une fois, le thème de l'origine hante notre écrivain. Il parle, en effet, de l'image de notre création⁴³⁷ et de notre mort⁴³⁸. Dans *Sur l'image qui manque à nos jours*, Quignard écrit, dès les premières pages :

Une image manque à la source. Personne d'entre nous n'a pu assister à la scène sexuelle dont il résulte. L'enfant qui en provient l'imagine sans finir. C'est ce que les psychanalystes appellent *Urszene*.

Une image manque à la fin. Car personne d'entre nous, vivant, n'assistera à sa mort. Aussi l'homme et la femme imaginent-ils sans finir leur descente auprès des morts, dans l'autre monde, chez les ombres. C'est ce que les anciens Grecs appelaient *Nèkhuia*. (SIM, p. 8. Italiques de l'auteur.)

L'image qui manque, celle de la nuit où nous avons été conçus, hante Quignard. Pour expliquer ce sentiment dérivé de l'« image fascinante », Quignard fait ainsi appel à l'*Urszene* de Freud. Le père de la psychanalyse utilise ce terme pour la première fois pour indiquer le fantasme de l'enfant qui imagine la scène du coït de ses parents⁴³⁹. Dans son étude sur le silence des images chez Quignard, Bernard Vouilloux observe à ce propos :

Les différents régimes du visuel et de l'image font signe, sans exception, vers l'image manquante, c'est-à-dire vers ce dont il ne peut *pas* y avoir une image , ou vers ce dont il ne peut y

⁴³⁷ « La scène qui a manqué toujours à la vue de celui qui est présent est la scène primitive (la conception de notre corps, les conditions du désir qui y a présidé, la posture élue » (VS, p. 109)

⁴³⁸ « La scène qui manquera toujours à la vue de celui qui est vivant est celle de l'affrontement à la mort, la scène ultime (les circonstances de l'arrêt de la pulsation cardiaque qu'avait connue le fœtus, et celle de l'asphyxie du rythme pulmonaire qui avait envahi au cours d'un hurlement le nouveau-né en le mêlant au langage. » (VS, p. 109-110).

⁴³⁹ Cf. : S. Freud, *L'interprétation des rêves*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010, trad. de J. Laplanche, 1^{ère} éd. 1900. Pour une étude sur ce sujet, voir aussi : M. Bertrand, « Argument : Scène primitive », *Revue française de psychanalyse*, Presses Universitaires de France, vol. 74, n. 4, 26 octobre 2010, p. 965-968.

avoir *que* des images – la scène de notre conception, dont on comprend que l'*Urszene* freudienne, perçue et/ou fantasmée.⁴⁴⁰

Pourtant, comme Anaïs Frantz le souligne, cette « scène invisible dont Quignard parle n'est pas l'*Urszene* de Freud. Tandis que Freud cherche à retrouver un lien fictif, artificiel, fantasmé, Quignard jouit de l'absence de lien, de la perte irréparable, le « jadis » »⁴⁴¹. Donc, si Freud voulait chercher les raisons qui sont à la base du fantasme de l'enfant, Quignard, lui, n'est pas intéressé par cette recherche puisque son intérêt est essentiellement contemplatif et admiratif de l'absence.

Il s'agit en tout cas d'images « Phobiques » (VS, p. 110. Majuscule de l'auteur), « Épouvantables » (VS, p. 110. Majuscule de l'auteur), qui seront toujours la source d'un sentiment de « manque » et de recherche de l'origine. L'écrivain explique d'une manière plus précise, dans *La Nuit sexuelle* :

Je n'étais pas là la nuit où j'ai été conçu. Une image manque dans l'âme. Nous dépendons d'une posture qui a eu lieu d'une façon nécessaire mais qui ne se révélera jamais à nos yeux. On appelle cette image qui manque « l'origine ». Nous la cherchons derrière tout ce que nous voyons. (NS, p. 7)

« Derrière tout ce que nous voyons », puisqu'en effet Quignard entreprend une sorte de quête de l'image originale. Ainsi, par exemple, dans *La Nuit sexuelle*, il reprend des images puisées de l'histoire de l'art qui représentent, en quelque sorte, ce moment manquant. Et il le fait en faisant appel à la peinture érotique. Il suffit de penser à *Didon et Énée* de Jacques-Joseph Coigny (1798), à *Trois personnages* de Jean Rustin (1982), ou bien à *Les Nœuds de l'hymen des Huit Nuages* de Tomioka Eisen (1890), sans compter

⁴⁴⁰ B. Vouilloux, *La nuit et le Silence des images. Penser l'image avec Pascal Quignard*, Éditions Hermann, Paris, 2010, p. 163. Italiques de l'auteur.

⁴⁴¹ A. Frantz, « Les Apocalypses de la Nuit sexuelle », in M. Calle-Gruber, G. Declerq et S. Spriet (sous la dir. de), *Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses*, op. cit. p. 62-63.

le célèbre *L'origine du monde* de Gustave Courbet (1866) et les *Figures lascives* de Jean-Jaques Lequeu (1779)⁴⁴². Ces peintures représentent les organes génitaux, masculins et féminins, ou alors suggèrent l'acte de la procréation. Ce sont toutes des scènes appelées « primitives »⁴⁴³, puisqu'elles « précède[nt] la vision » (NS, p. 23) et aussi le passé. Comme Quignard l'affirme :

Un autre trait de la scène primitive est qu'elle précède le passé. Elle n'est pas inscrite dans le temps mais avant le temps. Elle est le jadis – le hors mémoire, le « passé avant ce qu'il s'est passé », l'amont sans langage de la biographie, l'amont animal de l'histoire. (NS, p. 25)

Le moment de la création n'appartient pas à l'ordre du temps chronologique, mais plutôt à l'ordre du Jadis. Tout cela a bien évidemment un rapport avec la nuit et l'obscurité : « Si derrière la fascination il y a l'image qui manque, derrière l'image qui manque, il y a encore quelque chose : la nuit » (NS, p. 8), écrit Quignard. Pour l'écrivain, il y a trois nuits :

Avant la naissance ce fut la nuit. C'est la nuit utérine.
Une fois nés, au terme de chaque jour, c'est la nuit terrestre.
Nous tombons de sommeil au sein d'elle. [...] Enfin, après la mort, l'âme se décompose dans une troisième sorte de nuit. [...] C'est la nuit infernale. (NS, p. 8)

Les nuits de Quignard sont donc des images impalpables et mystérieuses. Images de nuits obscures et d'ombres, qui portent le signe distinctif de l'origine et qui sont aussi de l'ordre du rêve. Mais encore, pour Quignard, il existe aussi une quatrième nuit, à laquelle il dédie le chapitre XXVI de *La nuit sexuelle* :

⁴⁴² Pour n'en citer que quelques-uns. En réalité les images commentées sont au nombre de quatre-vingt-dix-huit.

⁴⁴³ Sur le thème de la « scène primitive », nous renvoyons à un très intéressant ouvrage : P. Nee, *Pensées sur la « scène primitive »*. Y. Bonnefoy, *lecteur de Jarry et de Lély*, Éditions Hermann, coll. « Savoir lettres », Paris, 2009.

Derrière les trois nuits (utérine, céleste et infernale) il y a une quatrième nuit. Derrière la nuit gravide, derrière la nuit du jour et de la terre, derrière la nuit mortelle, il y a la vraie nuit, la nuit de la nuit, la nuit non biologique, la nuit d'avant la vie, la nuit d'avant l'être, la nuit d'avant le Big Bang.

Nuit du temps [...]

Nuit fossile.

Au fond de la nuit du passé il y a la nuit du jadis.

Là rien n'est. (NS, p. 189-190)

Nous voyons bien alors que l'origine plus profonde, archaïque, correspond encore une fois au Jadis. Figure spatio-temporelle initiale, image originaire qui se configure dans la nuit obscure d'avant le temps.

3.2.1 L'*ut pictura poesis* chez Quignard : entre images manquantes et actions inachevées

Les œuvres de Quignard se caractérisent donc pour la coprésence d'image et écriture, deux systèmes sémiotiques différents et qui pourtant dialoguent entre eux. Nous nous demandons alors de quelle manière ce dialogue a lieu sur la page et comment l'écrivain fait coexister ces deux éléments.

Pour répondre à ces questions, il serait utile de voir quel est le rapport que Quignard entretient, pour ce qui est du lien image/écriture, avec les traditions précédentes. Si d'un côté la pratique la adoptée par l'écrivain peut être considérée l'*ekphrasis*⁴⁴⁴, de l'autre il faut préciser qu'il ne s'agit pas d'une description de tableaux tout simplement ou de fresques. Si jamais il y

⁴⁴⁴ Nous signalons à ce propos une intéressante étude sur l'*ekphrasis* dans la littérature contemporaine : K. Kürtös, *Henri Michaux et le visuel. Ekphrasis, mimésis, énergie*, Peter Lang, Wien, 2009. Mais aussi : M. Riffaterre, « L'illusion d'ekphrasis », in G. Matthieu-Castellani (sous la dir. de), *Le pensée de l'image : Signification et figuration dans le texte*, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, p. 211-229.

a une forme d'*ekphrasis* chez Quignard, celle-ci est interprétée selon Michele Cometa la conçoit comme le lieu de l'incarnation du regard en littérature. En effet, Cometa voit l'*ekphrasis* comme une sorte de point d'observation à partir duquel l'écrivain, les personnages de la narration et même le lecteur interprètent les faits observés⁴⁴⁵. Quignard utilise, en effet, ses descriptions pour expliquer, voire soutenir, sa pensée vis-à-vis du monde.

Dans le cas de notre écrivain, ce n'est plus seulement une *mimesis*, à savoir d'imitation, dans ses livres, du récit qui est derrière les images artistiques. Par exemple, dans *Boutès*, les fresques *L'Homme de Lascaux* et *Le Plongeur de Paestum* ne sont pas seulement l'expression philosophique ou l'imitation du geste de l'Argonaute protagoniste de l'histoire du livre. Les deux peintures constituent aussi, et surtout, l'arrière-image du texte ou, si nous voulons, l'arrière-récit du conte mythique d'Apollonios de Rhodes.

Et ce n'est pas non plus une adhésion totale à la technique de la *mise en abîme*. Même si elle est utilisée, par exemple, dans *Tous les matins du monde* – où le peintre Lubin Baugin, qui a réellement existé au XVII^e siècle, devient un personnage de la fiction, tout comme ses toiles, qui constituent un élément clé de la narration – cette pratique n'est pas souvent adoptée par Quignard dans ses autres écrits.

Après une analyse attentive nous pouvons affirmer qu'il ne s'agit pas non plus d'une obéissance complète à la formule horatienne de l'*ut pictura poesis*. Chez Quignard, le lien entre écriture et image ne se souscrit donc à aucune tradition précédente.

Nous essayerons alors de monter de quelle manière Quignard traite le rapport entre image et écriture. Pour expliquer cela, nous faisons appel au récent ouvrage *Sur l'image qui manque à nos jours*⁴⁴⁶. Dans ce petit texte, Quignard prend en examen quatre images anciennes – *L'homme de*

⁴⁴⁵ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010, p. 106.

⁴⁴⁶ Il s'agit, en réalité, de la retranscription d'un long discours prononcé au cours de trois occasions. La première fois le 13 novembre 2009, au laboratoire d'archéologie de l'École normale supérieure. La deuxième le 24 mars 2009, au musée des Beaux-Arts de Lille. La dernière le 15 juin 2011 au Collège iconique, avec Serge Tisseron et Bernard Vouilloux.

*Lascaux*⁴⁴⁷, *Le Plongeur de Paestum*⁴⁴⁸, *La fresque des Taureaux*⁴⁴⁹, *Médée Méditante*⁴⁵⁰ – qui ont en commun le fait de raconter une action/image qui manque⁴⁵¹.

Or, Quignard ne se contente pas des images pour expliquer au lecteur ce qu'il pense. En obéissant implicitement – et partiellement – à la formule d'Horace, il commente aussi dans son livre quatre textes anciens, qui lui servent comme support pour expliquer philosophiquement comment l'image absente est en réalité présente dans notre esprit. Il s'agit du livre XXX de *Histoire de la nature* de Pline l'Ancien, de *Tuscolanes IV* de Cicéron, de *Gloire des Athéniens V, 1* de Plutarque et, enfin, de certains passages des *Historiae* de Hérodote.

Pour comprendre le lien entre écriture et image, il faut introduire un autre concept. En effet, outre à l'absence, un autre trait de l'image quignardienne est l'incomplétude de l'action qu'elle présente. Pour Quignard, l'art est *enthelekheia*, « ce mot si savant qui fait le cœur de la philosophie d'Aristote, est très simple en vérité : elle est cette *action qui n'est pas achevée dans la peinture* » (SIM, p. 40). Par conséquent, l'image a aussi la fonction de suggérer, amener l'esprit de son observateur à compléter l'action qui manque, par le biais de son imagination. Comme nous avons déjà annoncé, dans *Sur l'image qui manque à nos jours* Quignard insert quatre images.

Quignard affirme que la *fascinatio* de ces peintures naît à cause de la présence d'images absentes dans l'histoire qu'elles racontent. L'art est par sa propre nature l'expression de l'absence⁴⁵² : « Si le désir est l'appétit de voir l'absent, l'art voit l'absent » (SIM, p. 14). Alors, dans *L'Homme de*

⁴⁴⁷ Il s'agit d'une peinture sur pierre calcaire qui se trouve, justement, dans les célèbres grottes de Lascaux, à Montignac (Aquitaine). Ces scènes énigmatiques, qui probablement constituent des scènes de chasse, datent de 15000 av. J.-C.

⁴⁴⁸ La fresque datée de 480-470 av. J.-C. et elle fut découverte seulement en 1968 par l'archéologue italien Mario Napoli, dans une nécropole située à 1,5 km de la ville de Paestum, dans la région Campanie.

⁴⁴⁹ Tombe étrusque datée de 530 av. J.-C., qui se trouve à Tarquinia, près de Viterbo, en Italie.

⁴⁵⁰ C'est une fresque retrouvée dans une grande maison d'époque romaine, qui se trouve à Pompéi et qui avait été recouverte par la lave du Vésuve après l'éruption de 79 ap. J.-C. Aujourd'hui, la fresque est conservée au Musée archéologique de la ville de Naples.

⁴⁵¹ « Il y a une *image qui manque* dans toute image », écrit-il Quignard (SIM, p. 8).

⁴⁵² D'ailleurs, même les personnages de ses romans vivent toujours une absence. « Sa vie ? La *mancanza* », écrit-il Quignard à propos d'Ann Hidden, dans *Villa Amalia* (2006 : 114).

Lascaux, « On ignore quelle est l'action qu'on voit mais l'action *n'est pas achevée*. C'est l'instant d'avant. » (SIM, p. 10. Italiques de l'auteur). L'image contemplée ne nous dit pas pourquoi l'homme tombe, quel est le récit derrière cette représentation ; l'action qui a déclenché sa chute manque, tout comme son achèvement manque aussi.

Pareillement, Quignard souligne qu'en regardant la fresque de Paestum on relève :

Au centre, le plongeur plonge, il n'a plus les pieds sur l'acropole, il est dans l'air, sa tête n'a pas encore atteint la mer. L'action *n'est pas achevée*. Il est *plongeant*. (SIM, p. 12)

Les deux figures d'hommes accomplissent donc des actions dont nous ne voyons ni le début, ni la fin. Notre esprit se concentre donc sur l'instant représenté et il complète l'action par le biais de l'imagination.

Il y a aussi deux autres images que Quignard prend en examen. Dans la fresque de la Casa dei Dioscuri⁴⁵³, l'image d'Achille qui tend une embuscade à Trôilos, « L'action n'est même pas commencée » (SIM, p. 22). En effet, selon Quignard :

Cette peinture médite, pré-médite, se tient en « embuscade dans le visible » de façon vraiment sublime. Elle est incroyablement pensive, méditante, parce que son image absente (le sacrifice du kouros Trôilos sacrifié par Achilleus un peu à la façon d'Isaac par Abram) s'approfondit d'une autre image qu'elle devance. (SIM, p. 23-14).

⁴⁵³ Quignard nous offre une *ekphrasis* très détaillée de cette peinture : « Chevauchant son cheval immense le jeune Trôilos tient ses rênes dans la main droite ; il tient dans son autre main sa longue lance de guerrier. Il est très beau. Il est lui-même si grand que sa tête sort du cadre quadrangulaire dont le peintre a entouré sa fresque. Il est presque entièrement nu, sauf les pieds et les chevilles. Tout à fait à gauche, face à nous, caché par le puits maçonné, Achille, derrière les grandes pierres rectangulaires, se tient en embuscade. Trôilos ne le voit pas. Achille n'est pas seulement aux aguets : tout son corps, couvert d'armes et d'armures et de casque de guerre, est prêt à passer à l'attaque. Comme un félin, Achille prémédite son bondissement et son meurtre » (SIM, p. 21).

La fresque anticipe ainsi, sans même les représenter, la mort de Trôilos mais aussi l'incendie de la ville mythique de Trôia. Deux images dont l'écrivain met en évidence encore une fois l'absence :

Ici il y a deux images absentes.

La première image absente dans cette image : le meurtre de Trôilos exécuté par Achille.

La deuxième image absente dans cette image : Trôia vaincue en flammes. (SIM, p. 24).

Il y a aussi une dernière image qui « pré-médite ». Elle pré-médite une action qui est, elle aussi, absente. Elle a comme protagoniste une figure très aimée par notre écrivain : Médéa. Quignard choisit encore une fresque de la Casa dei Dioscuri. Il s'agit de *Médéa Méditante*. Dans l'image nous trouvons la matricide, ses deux enfants, Merméros et Phérès, et aussi l'enfant qu'elle porte dans son ventre, Mèdeia. Tragos, le précepteur de ses enfants, est de même présent. L'image manquante est toujours là. La fresque contient l'action qui n'est pas encore accomplie, mais qui est en train d'être pensée⁴⁵⁴ :

Bien sûr, soudain, elle va les tuer – mais on ne la voit pas tuer.

Bien sûr, aussitôt après, elle soulèvera sa tunique ; elle écartera ses cuisses ; avec son épée elle nettoiera l'intérieur de sa vulve de toute trace du troisième enfant qu'elle conçu de Jason – mais on ne voit rien de ce qui va advenir. (SIM, p. 28)

⁴⁵⁴ Nous voyons que Quignard met beaucoup l'accent sur l'action (invisible, elle aussi) de « méditer », dans le sens de « penser ». À ce sujet, Quignard dédie le IX^{ème} tome de *Dernier Royaume*, c'est-à-dire *Mourir de penser*. Pour l'écrivain, « penser » est synonyme de « concevoir », « imaginer ». D'une manière particulièrement fascinante, dans *Mourir de penser*, Quignard relève le fait que dans l'histoire de la littérature européenne, le premier à penser c'est un chien. Ce verbe apparaît pour la première fois dans l'*Odyssée* d'Homère : « Homère a écrit, il y a 2800 ans, dans *Odyssée* XVII, 301 : *Enoësen Odyssea eggus eonta*. Mot à mot : Il *pensa* « Ulysse » dans celui qui s'avancait devant lui. [...] c'est son vieux chien, Argos, qui reconnaît cet homme tout à coup. » (D, p. 17).

Il y a plusieurs éléments qui *pré-annoncent* la *préméditation* de Médée : la femme tient une épée dans la main, Tragos « *guette* la scène qui va avoir lieu » (SIM, p. 30. Italique de l'auteur), Merméros et Phérès jouent aux osselets qu'ils *sont en train de devenir* » (SIM, p. 28. Italiques de l'auteur).

Selon Quignard, alors, « L'image voit ce qui manque », tout comme « Le mot nomme ce qui fut » (SIM, p. 63). L'écrivain veut faire une différence entre l'écriture et la peinture. Si la première est quelque chose de limité, fini, un instrument fonctionnel à décrire des actions accomplies dans l'image, par contre :

L'image, elle, appartient encore au monde vivant ; elle est biologique ; elle vit avant la fin ; elle est indicielle, elle erre dans la puissance prémotrice de l'action. (SIM, p. 59)

En particulier, Quignard souligne comment :

Les fresques romaines ne songent même pas illustrer l'action d'un récit qui leur serait préalable. Elles font émerger ce qui va *suivre peut-être* l'instant qui est encore en instance (to gignomenon). (SIM, p. 61)

Les images que Quignard prend en examen contiennent une image qui manque, une action inachevée. Le sens de l'art réside selon lui justement dans cette absence. Il observe à ce propos :

L'art cherche quelque chose qui n'est pas là. On songe à la devise de Victor Hugo, dont il avait couvert les murs de Guernesey. Absentes adsunt. (Les absents sont présents. Les morts sont là.) Si le désir est l'appétit de voir l'absent, l'art voit l'absent. (SIM, p. 14)

Pour Quignard, l'art condense ce que nous ressentons dans la vie. Les choses qui ne sont pas là sont en réalité présentes, comme les morts, grâce

aux souvenirs. De là, le recours à la devise de Victor Hugo « Absentes adsunt ». Bien évidemment, il se réfère à la mort de sa fille Léopoldine : elle est morte, mais elle est toujours présente dans la vie de son père.

Pareillement, l'émotion qui dérive d'une image naît alors à partir de quelque chose qui n'est pas là, mais qui existe parce que c'est notre esprit qui le conçoit et qui complète la scène observée. Mais alors, « Comment l'image, à l'intérieur de l'image, voit-elle l'absent ? » (SIM, p. 14), se demande Quignard. Il essaie d'expliquer cela par le biais d'autres exemples :

En français on appelle « nouvelle lune » la lune qui *manque* dans le ciel. C'est étrange. [...] On ne voit rien, on voit la lune *absente* dans le ciel, et on dit : « Elle est neuve ». [...]

En français on appelle « grossesse » le sang qui *manque* chez les femmes. La femme découvre qu'elle est enceinte en *voyant absent* le sang lunaire. (SIM, p. 15. Italiques de l'auteur.)

Ce que nous ne voyons pas est donc présent. Comme Agnès Cousin de Ravel le souligne dans son article, selon Quignard :

L'image [...] fascine. Elle est la trace de l'image qui manque et revient dans les rêves, en amont de la voix de la mère entendue avant la naissance, à l'origine de l'art, entre visible et invisible, entre réel et imaginaire.⁴⁵⁵

Pour expliquer comment l'image peut voir l'absent, Quignard fait recours à la littérature et, en particulier, aux textes anciens cités ci-dessus. L'écriture, la *poesis*, se pose alors comme moyen d'explication de l'image, la *pictura*. Dans ce cas spécifique, Quignard se sert de ces textes pour montrer comment l'absent peut être imaginé.

⁴⁵⁵ A. Cousin De Ravel, « La Peinture, pré-texte à l'écriture chez Pascal Quignard », *L'Esprit Créateur*, vol. 52, 2012, p. 48-58.

Puisque la plupart des images qu'il utilise ne sont pas particulièrement célèbres, Quignard les décrit, les raconte, pour nous plonger dans l'histoire qu'elles véhiculent. Comme il tient à le souligner dans son livre *Sur l'image qui manque à nos jours*, pour qu'une œuvre d'art soit comprise :

Il faut non seulement connaître le récit qu'elle condense mais parler la langue qui le rapporte. [...] On ne peut pas comprendre une peinture si on ne connaît pas la langue du peintre. Comme pour le rêve, il faut parler la langue du rêveur pour comprendre les images qu'il hallucine et qui se juxtaposent spontanément et désordonnément dans son sommeil. (SIM, p 23)

Ainsi l'image a-t-elle besoin de l'écriture dans la mesure où cette dernière explique ce qu'il y a derrière la simple matière visible. En même temps, l'écriture se sert de l'image artistique pour expliquer le sens des images qui habitent notre esprit, puisque le langage, seul, ne suffirait pas à satisfaire cet objectif.

Pourquoi le fait de « voir » l'absent et l'absence est source de sentiments ? Quignard écrit que, dans *Histoire de la nature* de Pliny l'Ancien :

Une jeune femme tient une flamme dans sa main gauche. dans sa main droite elle tient un morceau de charbon. devant elle, debout, se tient le jeune homme qu'elle aime. Mais la fille de Dibutadès ne regarde pas son amoureux qui s'en va à la guerre. elle se penche au-dessus de sa tête pour inscrire la ligne que trace l'ombre de sa chevelure sur le mur. (SIM, p. 13)

La fille ne regarde donc pas son amoureux qui est là devant elle, mais son regard se dirige déjà à l'image projetée, absente, de l'homme qui va partir. Alors l'image se pose-elle, selon Quignard, comme le désir de voir quelque chose qui manque. Pour l'expliquer, il fait recours à un autre texte. Il s'agit de *Tuscolanes IV* de Cicéron, qui contient une explication linguistique :

Cicéron définit ainsi le mot de désir : *Desiderium est libido viventi ejus qui non adsit*. Mot à mot : Désir est la libido de voir quelqu'un qui n'est pas là. La *desideratio* se comprend comme la joie de voir, malgré l'absence, l'absent. (SIM, p. 13. Italiques de l'auteur.)

Voir ce qui manque dans une image suscite donc « libido », c'est-à-dire désir, joie, envie de saisir quelque chose qui est invisible à l'œil, mais visible à l'esprit.

L'image est pour Quignard aussi la représentation d'une action inaccomplie, *enthelekheia*. Plutarque écrit à ce propos que :

Oi zoographoi deiknuousi praexis ôs ginoménas, oi logoi diègountai tautas gegenéménas. En petit grec : Les peintres montrent les actions comme sur le point de devenir, les récit les narrent comme étant devenues. (SIM, p. 55)

De la même manière, Quignard souligne ce que Hérodote avait déjà précisé :

« Historien » signifie « enquêter sur ce qui *était* » [...] D'un côté l'écriture vivante (la peinture) où l'action qui n'a pas eu lieu n'est pas encore représentée, de l'autre côté l'écriture morte où on consigne le passé après qu'il a été raconté à l'enquêteur (l'histoire). (SIM, p. 56-57. Italique de l'auteur.)

Donc, si l'image peut raconter l'absence, l'écriture peut raconter ce qui était présent dans le passé. De là, le pouvoir plus grand que Quignard attribue à l'image, qui n'est pas la représentation de quelque chose, mais la figuration de l'absence, qui est proche du rêve :

C'est ainsi qu'on peut méditer plus avant encore la phrase qui semble si simple de Plutarque. Il n'y a de discursivité que de la

langue. La discursivité de la langue réside dans la phrase. Le rêve est donc autre chose qu'une phrase. la peinture, qui en est déduite, doit par conséquent être autre chose qu'une représentation. (SIM, p. 59)

Nous voyons bien alors que les images, chez Quignard, sont des images du silence et de l'absence, qui sont de l'ordre du rêve. L'écriture intervient donc pour aider en quelque sorte l'observateur à comprendre l'« absence » qui est à l'intérieur de l'image. Le langage représente donc pour Quignard un instrument pour expliquer l'arrière-récit qui existe derrière toute image. Comme l'écrivain tient à souligner dans *Les ombres errantes* :

Les images ne sont représentations de rien. Sans langage elles ne signifient pas. Que veulent dire les scènes qu'on voit sur les parois des grottes paléolithiques. Nous l'ignorerons toujours faute des récits mythiques qu'elles prélevaient ou qu'elles condensaient. (OE, p. 36)

Voici donc la fonction fondamentale de l'écriture : dévoiler, à travers le langage écrit, le mythe et le récit que les images contiennent. En d'autres termes, déchiffrer le sens ultime de l'image.

Le discours de Quignard fascine donc le lecteur, puisqu'il parle des images absentes qui sont présentes dans notre esprit. Comme Bernard Vouilloux l'explique dans son étude : « Si nous guettons dans les images peintes ce qui va suivre, c'est parce que nous sommes nous-mêmes guettés depuis le fond de l'histoire par l'image manquante de ce qui nous a faits. En toute image que nous voyons rode cette image invisible »⁴⁵⁶. Ce qui manque hante et fascine Quignard et les images dont il parle sont avant tout des absences.

Le lien entre l'image et l'écriture apparaît alors clair. Le rapport entre les peintures anciennes, le mythe et l'écriture n'est pas de type osmotique, ni

⁴⁵⁶ B. Vouilloux, *La nuit et le Silence des images. Penser l'image avec Pascal Quignard*, op. cit., p. 229.

réci-proque, comme l'interprétation classique de l'*ut pictura poesis* pourrait le faire penser. En effet, dans la perspective de notre écrivain, si l'écriture est capable d'expliquer une image, inversement une image ne réussirait jamais à dire ce qu'il y a derrière elle. Puisque l'image est comme le rêve, c'est-à-dire elle n'est pas une entité langagière, mais au contraire une source d'émotions archaïques et primordiales.

Loin de toute forme canonique d'écriture, Quignard reformule l'idée même de littérature, maintenant conçue comme l'union indissoluble de texte et image. Et c'est à partir de l'alliance harmonique de ces deux arts que le génie quignardien trouve son expression la plus complète.

3.3 La danse originaire

Après la musique et l'image, le troisième art dont Quignard se sert est la danse. Si, selon Quignard la musique est une danse⁴⁵⁷, alors « La danse *est* une image » (HM, p. 127. Italique de l'auteur). La musique anime le corps⁴⁵⁸ et les corps en mouvement représentent une image qui véhicule un mouvement, donc une danse. Par exemple, l'image de Boutès qui, pour suivre l'appel de la musique, accomplit une danse en se jetant à l'eau :

Quand Boutès quitte sa rame, il se lève.

Quand Boutès monte sur le pont, il saute.

Boutès danse. (B, p. 16)

Il se « lève », « saute » et « danse », un climax qui sert à Quignard pour exprimer le mouvement qui caractérise l'homme se mouvant vers l'origine. En effet, les deux fresques qui constituent l'arrière-image de *Boutès*, c'est-à-

⁴⁵⁷ « Qu'est-ce que la musique ? La danse. » (B, p. 24).

⁴⁵⁸ Il suffit de penser au pouvoir de la musique que Primo Levi – dont Quignard parle dans *La haine de la musique* – a expliqué : « Primo Levi a écrit : « Leurs âmes sont mortes et c'est la musique qui les pousse en avant comme le vent les feuilles sèches, et leur tient lieu de volonté ». Puis il souligne le plaisir esthétique éprouvé par les Allemands devant ces chorégraphies matutinales et vespertinales du malheur. » (HM, p. 206).

dire *L'Homme de Lascaux* et le *Plongeur de Paestum*, contiennent elles aussi une action et un mouvement : l'une se jette en arrière, l'autre en avant. Pour cela, selon Quignard :

La danse est un art [...] sous la forme du corps humain tournant la tête, tombant les bras levés, versant en arrière.

Pour moi, c'est un art plus fascinant qu'un autre parce que c'est un art en amont de l'art. L'homme s'est dressé. C'est ce qui le définit comme homme. Il marche sur deux jambes – mais il ne marche pas nativement ainsi, il marche toujours en vacillant ainsi. [...] La danse c'est se lever vraiment. C'est tout.⁴⁵⁹

Tout comme la musique, la danse conduit à l'origine. Si c'est dans le ventre de notre mère que nous avons entendu pour la première fois, de la même manière c'est là aussi que nous avons accompli la première danse. Danser équivaut alors à parcourir et revivre les mouvements prénataux, dans le liquide amniotique. Comme Quignard écrit, les fœtus, dans l'eau utérine de leur mère, « se déplaient, ils touchaient, ils exploraient » (OD, p. 35) et « ils dansaient presque » (Ibid.). Ainsi explique-t-il dans son *L'origine de la danse* :

Dansant je m'approche de la naissance, origine de la danse, projection de la force dans la solitude toute neuve d'un corps sexué qui dérive du coït sexuel. C'est ainsi que, m'approchant de la naissance, j'avance vers l'étreinte perdue, qui se tient derrière la danse perdue. (OD, p. 53)

Après la naissance, la danse est « perdue », tout comme la voix :

De même qu'il y a une *voix perdue* lors de la mue des adolescents (quand leur voix, au fond de leur corps, devient autre et, brusquement, s'abaisse) de même il y a une *danse*

⁴⁵⁹ Ch. Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, op. cit., p. 204.

perdue (dans le corps tombé, natal, désorienté, souillé, atterré, vagissant), lors de la nativité des enfants. (OD, p. 36. Italiques de l'auteur.)

Une fois nés, nous ne sommes plus dans le « contenant sonore » (B, p. 65) qui nous enveloppait, nous avons perdu le Jadis. Alors, juste après la naissance, comme Quignard écrit, les fœtus deviennent enfants :

Tout à coup ils surgissent.
Dans la lumière, dans le froid, dans l'air,
Et là il tombent⁴⁶⁰ [...]
Ils ne sont plus des fœtus, ils sont devenus des enfants envahis
de souffle, immergés dans l'air lumineux et l'audition d'une
langue parlée dont ils n'ont pas l'usage (OD, p. 35)

Pourquoi danser alors ? Pourquoi s'abandonner à la danse, au geste primordial ? Pour Quignard, la danse se pose comme une sorte de compensation de ce qui est perdu à jamais. À travers la danse, en effet, nous pouvons tenter de revivre la danse de notre corps, qui se mouvait dans l'élément biotique originaire. Cela est possible aussi grâce à la nage. C'est celle, par exemple, de Ann dans *Villa Amalia*. En effet, la protagoniste aime nager puisque cela représente pour elle une manière pour revivre les sensations vécues autrefois, avant la naissance. De plus, l'immersion dans l'eau constitue une compensation pour l'absence de sa mère et le manque d'amour expérimenté pendant sa vie. Pareillement, même si en différente mesure, Boutès se plonge dans l'immensité de la mer pour retrouver le substitut du ventre maternel et du liquide amniotique. Et ce sera dans la mer qu'il rencontrera Cypris, qui sera la mère de sa fille Éryx.

3.3.1 La mère, la danse et l'*ankoku butō* : *Medea*

⁴⁶⁰ Nous soulignons, encore une fois, l'emploi du verbe « tomber ».

Pour naître, nous sommes donc expulsés du corps de notre mère : « La Mère est le trou noir, l'expulsante, la rejetante, l'effrayante » (OD, p. 120), affirme Quignard, dans le chapitre XIII intitulé homophoniquement « Mère noire ». Pour l'écrivain, la « mère noire » par excellence, celle qui rejette ses enfants, c'est Médée.

Quignard choisit la figure de la matricide la plus connue de la mythologie grecque puisqu'elle incarne l'origine, l'archaïque, mais aussi la danse perdue. En effet, ce qui est le plus intéressant c'est que Quignard construit autour de Médée un spectacle de danse japonaise : « La cérémonie de la voix perdue, en grec, c'est la tragôdia. La cérémonie de la danse perdue, en japonais, c'est l'ankoku butō » (OD, p. 36). Ainsi choisit-il la tragédie d'Euripide pour mettre en scène la danse perdue du butō japonais.

Pour mieux comprendre ce choix, il faut faire des considérations sur la vision de Quignard et sur le trauma de l'Après-Guerre vécu pendant l'enfance. Pour l'écrivain, en effet, l'Histoire a tué, elle aussi, ses enfants avec, entre autre, les bombardements de la Seconde Guerre Mondiale au Havre et les bombes atomiques d'Hiroshima et Nagasaki en 1945 au Japon. Comme il l'explique à une étudiante, au cours d'un colloque au Brésil :

Le butō est une danse qui est née dans les années soixante. [...] Au sortir de l'occupation américaine du Japon, qui a duré sept ans, des mouvements underground ont essayé d'inventer, dans le fin fond des banlieues des villes détruites par les bombes américaines, une danse de renaissance, tous nus sur scène, en se jetant des cendres au-dessus d'eux, cendres qui semblaient sortir d'Hiroshima ou de Nagasaki, titubant, n'arrivant pas tout à fait à marcher, rampant, essayant de sortir de la pénombre, renaître, quoi ! C'est ce que les Japonais ont appelé la « danse des ténèbres » : ankoku butō.⁴⁶¹

⁴⁶¹ Il s'agit de la réponse que Quignard donne à une étudiante, Juliana Masso, pendant l'interview finale du colloque, retranscrite dans la section : « Le corps chez Quignard : une lecture de Boutès », in I. Fenoglio, V. Galíndez-Jorge (sous la dir. de), *Pascal Quignard. Littérature hors frontières*, Hermann, Paris, 2014, p. 196.

L'ankoku butō est donc la danse de la renaissance : « Se retrouver dans un état de dérégulation, de sans secours, ce viol, être envahi par l'air, appeler au secours, tendre les bras, essayer de se mettre debout. »⁴⁶². C'est pour cette raison que ce type de danse consiste en des mouvements brusques alternés à des mouvements lents, spasmodiques presque, car pour Quignard :

Cette violence est pour moi l'arrière-fond de la danse. La danse est cette tombée, la première tombée de nous sur terre, de chacun d'entre nous dans le monde à partir de laquelle il faut des mois et des mois pour se remettre debout et tituber un peu comme des acteurs de butō.⁴⁶³

Il y a aussi d'autres raisons pour lesquelles Quignard choisit la danse butō⁴⁶⁴ et la dernière danseuse Japonaise de cette danse, Carlotta Ikeda⁴⁶⁵. Les deux, en effet, sont nés et ont grandi dans des villes en ruines, à cause des bombardements du second conflit mondial, l'un en France, l'autre au Japon. Ce qui plus est, aussi bien le Havre que Tokyo ont des ports, lieu particulièrement cher à Quignard, puisqu'étroitement lié à l'eau.

Tous ces éléments – la danse, la (re)naissance, le maternel, l'eau – s'unissent et trouvent leur accomplissement justement dans la rencontre de Quignard avec Carlotta Ikeda et dans la création d'un spectacle butō, ayant comme sujet la figure justement de Médée.

Représenté pour la première fois le 7 février 2012 au Théâtre de la Villette à Paris, ce spectacle prévoit une scène dépouillée de tout ornement. Carlotta est seule, ses mouvements – comme le butō l'enseigne – sont lents,

⁴⁶² Ivi, p. 197.

⁴⁶³ Ibidem.

⁴⁶⁴ La danse butō naît justement en tant qu'expression des traumatismes vécus après l'explosion de la bombe nucléaire au Japon. Son fondateur est le japonais Tatsumi Hijikata et le terme « butō » veut dire « danser en tapant au sol ». Comme Quignard explique : « Au Japon, à Tokyo, [...] la première danse des ténèbres, ankoku butō, fut dansée le 10 juin 1962 » (OD, p. 120).

⁴⁶⁵ Danseuse et chorégraphe japonaise de butō. Elle est morte en France, à Bordeaux, en septembre 2014 à l'âge de soixante-treize ans. Pour un approfondissement sur la figure de cette danseuse et sur la danse butō, nous renvoyons au volume récent J.-M. Adolphe, L. Lot, *Carlotta Ikeda Danse butō et au-delà / buto dance and beyond*, Favre, 2005.

puis rapides, archaïques, et ses gestes obéissent aux mots⁴⁶⁶ que Quignard, entretemps, lit dans un coin et dans la pénombre⁴⁶⁷. Carlotta Ikeda incarne alors la terreur, la peur, l'intensité et la force d'une mère qui a pu tuer ses propres enfants. Métaphore, nous l'avons déjà dit, de la mauvaise Histoire qui a détruit des villes entières et ses habitants, Médée est aussi une figure effrayée par elle-même.

La danse alors aide Quignard à exprimer l'originale : la mère noire assassine, la mer des ports du Havre et d'Hiroshima. Comme il l'avoue, la création de ce spectacle est pour lui la réalisation de sa pensée :

Participer à un ankoku butō [...] tout à coup me combla.
Combla la « manière noire ». Combla la « nuit sexuelle ». Ce
fut une joie inespérée [...] Ce voyage autour du monde avec ce
spectacle se mit à former une espèce de boucle dans ma vie. Le
Havre, Hiroshima, Fukushima, Tokyo, ces ports détruits se
rejoignaient. (OD, p. 144)

En quarante-cinq minutes de spectacle, l'écrivain et la danseuse se retrouvent dans la même dimension spatio-temporelle, celle du Jadis. Même l'horloge située sur l'arrière fond de la scène, ne marque pas l'heure mais les solstices, comme pour montrer la non-narrativité du temps historique⁴⁶⁸.

Gestes simples et intenses, qui se rencontrent dans le même vertige de deux personnes qui ont vécu les ruines. Quignard avoue avec des mots qui ont l'air d'une confession :

Sur scène, dans l'obscurité, face à Carlotta Ikeda, ma vie avait
un sens. Carlotta tournait sur elle-même et ma vie tournait sur

⁴⁶⁶ Il s'agit, bien évidemment, du petit livre *Medea*, publié en 2011.

⁴⁶⁷ Quignard raconte à ce propos : « Une autre expérience a été que, avec Carlotta Ikeda, j'étais le premier à monter sur scène et à me diriger dans la pénombre, je ne voyais rien. Il fallait qu'on me pousse sur la scène. J'aime infiniment cette impression d'être perdu dans la nuit. Et c'est vraiment, dans ce cas-là, que la danse apparaît comme naître, sortir de la pénombre. », « Le corps chez Quignard : une lecture de Boutès », in I. Fenoglio, V. Galíndez-Jorge (sous la dir. de), *Pascal Quignard. Littérature hors frontières*, op. cit., p. 197.

⁴⁶⁸ Voir à ce propos notre interview de 2013 à l'écrivain, dans Annexe II de cette thèse.

elle-même dans l'obscurité à laquelle cette rotation ajoutait son vertige. (OD, p. 144)

L'histoire personnelle alors s'amplifie et elle devient traumatisme collectif. Mais l'Histoire, avec un « h » majuscule, elle, reste la mère infanticide, qui trouve son incarnation la plus complète dans la figure de la magicienne de Colchide.

Ainsi, il est évident que ni la musique, ni l'image, ni la danse – qui entre autres sont toutes des arts féminins – ne parviennent à elles seules, à exprimer la souffrance originaire. Les émotions, chez Quignard, nécessitent de l'alliance indissoluble de tous ces éléments.

TROISIÈME PARTIE

Introduction

Cette partie, qui se compose de trois chapitres, est caractérisée par l'application à l'écriture de Pascal Quignard des théories cognitives et neurocognitives dont nous avons parlé dans la première partie de cette thèse. L'objectif est d'expliquer comment, au travers de certains éléments linguistiques, la naissance des émotions, ainsi que le processus d'empathie entre auteur-texte-lecteur, ont lieu.

Le corpus que nous allons analyser est constitué de *Boutès*, le petit manuscrit publié en 2008 chez Galilée, que nous n'hésiterons pas néanmoins à faire dialoguer avec d'autres œuvres, notamment avec *Villa Amalia* et *Les désarçonnés*.

Le premier chapitre se concentrera sur le rôle des deixis cognitives, instruments linguistiques qui orientent et situent le lecteur dans le texte. À ce propos, nous aborderons les différents types de deixis, en cernant les plus importantes dans *Boutès*.

Le deuxième chapitre sera dédié aux mondes textuels qui se créent grâce aux deixis et qui habitent l'œuvre de Quignard. En effet, les mondes textuels permettent une véritable immersion cognitive et émotive du lecteur dans les « mondes » de la pensée de l'écrivain. Cette théorie, développée pour la première fois par Paul Werth, représentera ainsi un outil indispensable pour mettre en évidence le mécanisme de l'empathie entre auteur et lecteur.

Le troisième chapitre sera consacré à l'analyse de l'écriture d'un point de vue sémantique et conceptuel. Une attention particulière sera donnée aux métaphores dans *Boutès* et au concept de mouvement/action. Véritables écrins qui contiennent toute la philosophie quignardienne, les métaphores – et de manière plus générale le langage figuré – seront étudiées en suivant une approche cognitive et neurocognitive.

Ces trois chapitres viseront donc à construire, enfin, un cadre détaillé des émotions dérivées de l'écriture, grâce à une analyse plus spécifique et selon des approches (neuro)cognitives.

CHAPITRE I

Pénétrer l'univers quignardien. Les deixis cognitives

Vous-même l'avez dit, vous l'avez affirmé :
sans les mots, il n'y a rien.
Les mots, c'est la sensation même qui surgit,
qui se met en mouvement.

Nathalie Sarraute, *Les fruits d'or*

1.1 Introduction aux deixis narratives : comment le lecteur se situe-t-il dans le texte ?

Il arrive souvent qu'en lisant un texte littéraire, nous nous émouvons, touchés par ce que le texte raconte. Cela nous arrive sans que nous en comprenions vraiment les raisons. Pourquoi un texte nous émotionne-t-il ? Comment parvenons-nous à nous sentir *dans* le texte ?

Dans notre parcours d'analyse des modalités grâce auxquelles les émotions sont perçues et transmises dans les écrits quignardiens, le premier

pas à accomplir est celui d'identifier les éléments micro-linguistiques qui permettent l'« entrée » du lecteur dans le texte.

Le point de départ de la linguistique cognitive est, en effet, l'idée que de simples constituants de la langue, tels que par exemple les prépositions, les pronoms personnels, les adjectifs démonstratifs, ne sont pas des éléments vides de sens, mais riches en contenu. Ce que les sciences cognitives du langage de deuxième génération soutiennent est ainsi une remise en question du formalisme russe⁴⁶⁹. La grammaire formaliste concevait la langue comme un ensemble des « formes », ayant des « fonctions » grammaticales dans le discours. Les éléments de la langue n'avaient pas, donc, de contenu et ils ne signifiaient rien.

Au contraire, les linguistes cognitifs démontrent que les petits éléments grammaticaux sont non seulement chargés de sens et de contenu, mais qu'ils confèrent aussi une signification au reste du discours⁴⁷⁰. Pour utiliser la dichotomie saussurienne de « signifiant » et « signifié », la linguistique cognitive affirme que le langage est composé principalement de « signifiés » et que même la partie pour ainsi dire « physique » des mots – celle que Saussure appelait « signifiants » – signifie toujours quelque chose.

Ainsi, selon la linguistique cognitive, les éléments déictiques – des microéléments apparemment dépourvus de contenu – donnent en réalité le sens au texte littéraire. Ce qui plus est, ils reflètent la manière dont l'écrivain organise sa pensée et les événements qu'il raconte. Pour ce qui est de la réception, ce sont justement les éléments déictiques qui conduisent le lecteur *dans* le texte, en lui faisant voir les événements à partir de la perspective de l'écrivain.

Ces petits éléments linguistiques sont donc porteurs de signification et leur emploi est toujours dénotatif. Reuven Tsur l'explique dans son étude :

Deixis is the pointing or specifying function of some words (as definite articles and demonstrative pronouns), tense and a

⁴⁶⁹ Voir à ce propos la première partie de ce travail.

⁴⁷⁰ Voir sur ce sujet les derniers travaux du linguiste italien M. Prandi, en particulier son *The Building Blocks of Meaning*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelfia, 2004.

variety of other grammatical and lexical features whose denotation changes from one discourse to another. [...] Deixis instructs the reader to construct from the verbal material a situation in which such denotations are pertinent.⁴⁷¹

En littérature⁴⁷², en effet, dès que le lecteur s'approche au texte, c'est comme s'il franchissait le seuil d'une autre réalité, à savoir celle du texte. Avant de faire son entrée dans cette dimension à travers la lecture, il possède une perspective pour ainsi dire « neutre ». Ce point de vue est appelé par Peter Stockwell « **deictic centre** or *zero-point* or *origo* »⁴⁷³, par exemple lorsqu'il y a le parlant « je », l'espace « ici » et le temps « maintenant »⁴⁷⁴.

Tous les autres éléments qui contribuent, au fur et à mesure que la narration avance, à changer cette perspective déterminent celle que les linguistes cognitifs appellent une « projection déictique », c'est-à-dire une identification du lecteur aux personnages de l'histoire, ainsi qu'un changement du point d'observation. Par exemple, les adverbes « ici » ou « là-bas » déterminent le point de vue depuis lequel quelque chose ou un événement est observé. De même, les verbes « aller » ou « venir » pourraient, par exemple, indiquer la position de départ d'une action. À partir de ce centre déictique, le lecteur se projette donc dans le texte et dans les faits racontés. Comme Peter Stockwell le met en évidence :

⁴⁷¹ R. Tsur, *Deixis and abstractions. Adventures in space and time*, in J. Gavins, G. Steen (eds), *Cognitive Poetics in Practice*, op. cit., p. 41. Italique de l'auteur. « La *deixis* est une fonction qui relie ou qui spécifie certains mots (comme les articles définis ou les pronoms démonstratifs), de temps verbaux et d'une variété d'autres éléments grammaticaux et lexicaux dont la dénotation change d'un discours à l'autre. [...] La *deixis* apprend au lecteur à construire, à partir du matériel verbal, une situation dans laquelle ces dénotations sont pertinentes. »

⁴⁷² Mais aussi dans tout autre discours écrit.

⁴⁷³ P. Stockwell, *Cognitive Poetics. An introduction*, op. cit., p. 43. Italiques et gras de l'auteur. « **centre déictique** ou *point zéro* ou *origo* ».

⁴⁷⁴ « The speaker ('I'), place ('here') and time of utterance ('now') », in Ibidem.

One way of understanding how we can shift our viewpoint to see things as others do or as characters in literature would, is by recognising our capacity for **deictic projection**.⁴⁷⁵

Il faut souligner que la projection déictique est, en réalité, une capacité cognitive innée de l'esprit humain, qui opère de cette façon aussi dans la vie de tous les jours. Cependant, dans l'expérience de la lecture, elle se manifeste d'une manière bien plus marquée, puisque lire un texte écrit invite le cerveau à s'arrêter beaucoup plus de temps sur la signification des mots, par rapport à l'écoute d'un discours oral. En littérature, nous pouvons alors parler de la *Théorie du changement déictique* (*Deictic Shift Theory* ou DST, en anglais)⁴⁷⁶, pour indiquer cette « projection mentale » et ce changement de point d'observation. Donc, selon cette théorie, ce sont justement les éléments déictiques qui nous projettent dans le texte et qui nous permettent de nous immerger dans les histoires racontées, ainsi que de nous identifier à certains personnages.

Comme nous l'avons déjà anticipé au cours de la première partie de ce travail, Peter Stockwell distingue six types de deixis⁴⁷⁷ : textuelle, compositionnelle, perceptrice, relationnelle, temporelle et spatiale. Il reste donc à savoir pourquoi et dans quelle mesure elles permettent au lecteur de se sentir dans le texte.

1.2 Deixis textuelle et compositionnelle : structure du texte

⁴⁷⁵ Ibidem. Gras de l'auteur. « Une manière de comprendre comment nous pouvons déplacer notre point de vue pour voir les choses comme les autres le font ou comme les personnages en littérature feraient, est d'identifier notre capacité de **projection déictique**. »

⁴⁷⁶ Ivi, p. 46. Stockwell explique à ce propos : « DST models the common perception of a reader 'getting inside' a literary text as the reader taking a **cognitive stance** within the mentally constructed world of the text. This imaginative capacity is a **deictic shift** which allows the reader to understand projected deictic expressions relative to the shifted deictic centre. », Ivi, p. 46-47. Gras de l'auteur. « La DST modèle la perception commune d'un lecteur de « rentrer dans un » texte littéraire en tant que lecteur qui prend une **position cognitive** à l'intérieur du monde du texte. Cette capacité d'imagination est un **changement déictique** qui permet au lecteur de comprendre les expressions de la projection déictique en relation au changement du centre déictique. »

⁴⁷⁷ In : Ivi.

La plupart des œuvres de Quignard ne respectent pas la structure classique des textes littéraires et ils refusent l'étiquette même de genre. Ils suffisent de penser aux volumes du *Dernier Royaume*⁴⁷⁸, mais aussi à *Le nom sur le bout de la langue*⁴⁷⁹, ou à *Lycophron et Zétès*⁴⁸⁰, par exemples.

Selon les principes de la poétique cognitive, tous les éléments du texte qui font référence au texte même sont regroupés sous la formule de « deixis textuelle ». Celle-ci opère comme un miroir : elle reflète la manière de l'écrivain de concevoir son texte et de le présenter au lecteur.

Dans le cas de *Boutès*, par exemple, nous voyons que le texte se compose de douze chapitres qui, sont précédés d'une sorte de préambule, que Quignard appelle *Prière d'insérer*. Cette petite page qui précède le texte n'est autre qu'un *excursus* mythique sur l'entreprise des Argonautes et sur le héros Boutès.

D'un point de vu cognitif, Quignard a voulu donc anticiper, avant même de commencer, l'histoire qu'il va aborder dans son livre. Cette anticipation crée ainsi un premier élément de dialogue entre auteur et lecteur. C'est comme si ce dernier était prévenu de ce qui va se passer après. En effet, dans sa *Prière d'insérer*, Quignard annonce le mythe des Sirènes et de leur chant attirant, en précisant aussi que :

Ulysse le premier souhaite l'entendre. Il prit la précaution de se
faire attacher les pieds et les mains au mât de son navire.
Seul Boutès sauta. (B, p. 7)

« Seul Boutès sauta » est la première véritable deixis textuelle. Elle fait directement référence au titre du livre et elle préannonce ainsi le sujet au

⁴⁷⁸ Comme nous l'avons déjà mis en évidence, les volumes de DR n'appartiennent à aucun genre littéraire précis, mais ils en englobent plusieurs : traité, roman autobiographique, conte.

⁴⁷⁹ Ce livre contient un conte fantastique qui a le même titre que le volume, mais il est précédé d'un ensemble d'anecdotes autobiographiques qui ont pour titre *Froid d'Islande* et suivi d'un *Petit traité sur Méduse*, spéculations philosophiques et autobiographiques sur le mythe et la langue.

⁴⁸⁰ À l'origine il s'agissait d'une traduction de l'*Alexandra* de Lycophron, mais en réalité ce livre constitue aujourd'hui une réflexion sur les thèmes chers à Quignard, sous forme de traité, poésie et conte.

lecteur : la fascination que la musique exerce sur un héros comme Boutès, qui est le seul parmi les Argonautes à avoir le courage de « se jeter à l'eau ».

Le texte est ensuite divisé en chapitres, qui ne portent pas de titre, mais juste un numéro romain, pour un total de douze. La longueur des chapitres varie beaucoup⁴⁸¹. Cela a pour objectif la mise en relief de certains événements plutôt que d'autres, ainsi que la création, fondamentale chez l'écrivain, de pauses et de silences.

À la fin de son livre, Quignard esquisse une « Table » des matières, qui contient la liste des chapitres avec un titre et la page correspondante⁴⁸². L'insertion d'une Table des matières a d'abord comme effet de surprendre le lecteur qui, à la fin du livre, retrouve les titres des chapitres qui n'avaient pas de nom auparavant. Ensuite, la « Table » donne l'impression de retrouver une sorte de manuscrit auquel un philologue a ajouté un index comme référence explicative au livre. Quignard se confirmerait alors comme un narrateur-philologue.

Dans *Boutès*, nous trouvons aussi une autre type de deixis, dite « compositionnelle », qui fait référence à tous les éléments qui contribuent à définir l'œuvre d'un point de vue du genre littéraire, des choix des mots et du style par rapport à la tradition qui la précède. Comme Peter Stockwell l'explique :

There is a deictic aspect in the **compositional** quality of the text. Certain generic patterns in word-choice, syntax and register in general have been selected in order to place the poem, to anchor it in a literary tradition, which inevitably is located in relation to other literary works.⁴⁸³

⁴⁸¹ La variété de la longueur des chapitres confère un certain rythme à la narration. Ils peuvent compter trois lignes, tout comme des pages. Pour les chapitres les plus longs, les paragraphes sont séparés par le biais d'un astérisque. Nous précisons aussi que, d'un point de vue graphique, la « Prière d'insérer » a un caractère typographique inférieur par rapport au reste du texte.

⁴⁸² En cohérence avec le style sec quignardien, nous soulignons le fait que les titres des chapitres se composent d'un seul nom ou d'un bref syntagme: Apollonios, Plutarque, Histoire de la Grèce, Ésope, Jean, Égée, Seneca, Sappho, Jadis, Lycophron, Timogène, Brasmos, Izanagi, Scelsi, Mousiké, Schubert, Aristote.

⁴⁸³ P. Stockwell, *Cognitive Poetics. An introduction*, op. cit., p. 45. Gras de l'auteur. « Il y a un aspect déictique dans la qualité compositionnelle du texte. Certains modèles génériques

Toutefois, Quignard refuse toute catégorisation par genre littéraire. Il ne parle pas de ton texte comme un « conte »⁴⁸⁴, ni comme un « essai », ni autre. Il le définit juste « un livre » :

Pendant juste un instant, le temps d'un **livre**, le temps
d'un **petit livre**, le temps d'un **dernier petit livre**
voué à la musique, je veux faire porter l'attention sur
la figure beaucoup plus méconnue qui est celle de
Boutès. (B, p. 15-16)

Nous relevons le *crescendo*, dans la définition de son ouvrage : « livre », « petit livre », « dernier petit livre voué à la musique ». Par le biais de la répétition du terme, Quignard non seulement souligne la nature a-générique et indéfinie de son texte, mais il spécifie – encore un fois – qu'il va parler d'un livre sur la musique.

Face à la non-définition de genre et se trouvant dans un texte qui ne peut être colloqué ou côtoyé à aucune tradition littéraire, le lecteur se sent égaré. Pourtant, c'est justement cette sensation de désorientation, de ne pas savoir où le texte va l'amener, qui suscite, chez lecteur, une sorte de vertige. Le lecteur est, en effet, obligé d'abandonner toute certitude pour se plonger dans les méandres de l'écriture et de l'histoire racontée.

1.2.1 La forme brève et le texte immergé dans le blanc du silence

dans le choix des mots, de la syntaxe et du registre en général ont été sélectionnés afin de placer le poème, de l'ancrer dans la tradition littéraire, qui est inévitablement mise en relation avec d'autres œuvres littéraires. »

⁴⁸⁴ En même temps, l'auteur utilise le verbe « raconter », qui contient la racine du mot « conte » : « On racontait que les navigateurs » (B, p. 14), « Je raconte brièvement l'histoire de la Grèce » (B, p. 40).

Comme nous l'avons déjà expliqué dans la deuxième partie de notre travail, les formes narratives que Quignard choisit appartiennent à l'ordre du fragment⁴⁸⁵. Ce dernier se manifeste non seulement par le biais des formes brèves – telles que l'aphorisme, les maximes, l'anecdote – mais aussi par la disposition graphique du texte dans la page. Par exemple, les chapitres VI, le VIII et le XVI ne contiennent qu'un seul ou deux énoncés :

Chapitre VI

Thésée oublie de hisser la voile blanche.

Alors Égée se jette dans la mer qui devient son nom. (B, p 48)

Chapitre VIII

La poétesse Sappho se tue en se jetant du rocher de Sainte-Maure. (B, p. 56)

Chapitre XVI

À Vienne, en 1828, se sentant mourir, juste trois semaines avant qu'il rendît le souffle, Schubert alla se recueillir sur la tombe de Haydn dans la *Memoria* de la Bergkirche. (B, p. 80)

Ce sont des chapitres vides de mots et plein de silence. Si ces trois chapitres sont l'exemple extrême du fragment quignardien, tout le reste du livre est caractérisé par une disposition du texte très particulière. Les espaces blancs structurent, en effet, la narration et ils semblent conférer silence et mystère au langage. C'est comme si l'écrivain plongeait le texte dans le blanc de la page pour l'envelopper d'un halo silencieux. Le résultat est que le lecteur est presque obligé d'arrêter sa lecture, faire des pauses et entrer dans la même dimension rythmique de l'écrivain.

⁴⁸⁵ Pour une étude du fragment dans la littérature française contemporaine, nous signalons : M. Marchetti, *Un discours fragmentaire. Essais de littérature française contemporaine*, Schena-Nizet, Fasano di Brindisi, 1996.

Lecteur et auteur se rencontrent alors en une sorte de communion, d'espace partagé. L'empathie entre alors en jeu : le texte se constitue comme un lieu et un élément d'échange mutuel. Comme Lucia Omacini observe, avec ce type de narration :

Il se produit un phénomène de fragmentation significatif tant au niveau macroscopique (mélange des genres, des discours et des thèmes) qu'au niveau microscopique (aphasie d'une parole privée de son pouvoir communicatif), phénomène de fragmentation qui renchérit sur le morcellement structurel propre à cette forme narrative.⁴⁸⁶

Le fragment symbolise l'effort d'affirmer une parole qui n'arrive pas à être prononcée⁴⁸⁷. C'est pour cette raison qu'il renferme en soi la condensation d'une pensée ; une pensée qui ne peut pas avoir une forme ni ample ni articulée. Selon la définition d'Omacini, en effet :

Le fragment est une partie d'un tout improbable et impossible à reconstituer. Il se boucle sur lui-même, se suffit à lui-même, il représente une sorte de totalité en miniature.⁴⁸⁸

Les espaces blancs alternés à la narration possèdent aussi une autre fonction importante : conférer rythme au texte. Tout comme dans une partition musicale, *Boutès* est structuré selon des pauses, des rythmes accélérés alternés à d'autres plus lents, des notes plus hautes, plus faibles, ou plus aigües.

⁴⁸⁶ L. Omacini dans l'Introduction de : L. Omacini et L. Bellini (sous la dir. de), *Théorie et pratique du fragment, Actes du Colloque International de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF)*, Venise 28-30 novembre 2002, Slatkine Érudition, Genève, 2004, p. 8.

⁴⁸⁷ Voir à ce propos : I. Kristeva, *Pascal Quignard. La fascination du fragmentaire*, op. cit.

⁴⁸⁸ L. Omacini et L. Bellini (sous la dir. de), *Théorie et pratique du fragment, Actes du Colloque International de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF)*, op. cit., p. 9.

Or, le fragment chez Quignard ne possède pas seulement une fonction poétique ou cognitive. En effet, il a aussi une fonction esthétique non négligeable, très importante aussi, puisque cette dernière représente une source d'émotions.

Il faut faire ici une distinction, que nous empruntons à David Miall⁴⁸⁹, entre « sympathie » et « empathie » dans la lecture d'un texte littéraire. Il s'agit en effet de deux manières de ressentir les émotions en lisant l'histoire d'un livre. La sympathie, comme l'étymologie du mot le suggère (du gr. *sympátheia*, « sentir avec »), suscite des sentiments partagés avec, par exemple, le personnage de l'histoire : nous comprenons ce qu'il ressent, sa joie, sa douleur, mais nous ne ressentons pas. Au contraire, l'empathie (du gr. *enpátheia*, « sentir dedans ») construit un lien qui suppose un partage des mêmes sentiments que le personnage vit.

Pour cette raison, David S. Miall affirme que la sympathie possède un caractère égocentrique, c'est-à-dire basée sur le personnage, tandis que la seconde allocentrique, c'est-à-dire basée aussi sur le lecteur.

Mais les écrits de Quignard possèdent un élément de plus, qui génère des émotions qui vont au-delà du simple partage des sentiments avec les protagonistes de l'histoire. Il s'agit de ce que Miall appelle « aesthetic emotions »⁴⁹⁰. Il entend par là de toutes les composantes d'un texte qui le rend esthétiquement intéressant. En effet, le lecteur est bien évidemment plus fasciné par un texte s'il est intéressant aussi stylistiquement. Par exemple, le rythme joue un rôle très important pour l'implication du lecteur. Comme David S. Miall l'observe :

⁴⁸⁹ D. S. Miall, « Beyond the Schema Given : Affective Comprehension of Literary Narratives », *Cognition and Emotion*, vol. 3, 1989, p. 55-78; Id., *Literary Reading: Empirical and Theoretical Studies*, Peter Lang, New York, 2006; Id., « Neuroaesthetics of Literary Reading », in M. Skov, O. Vartanian (eds), *Neuroaesthetics*, Baywood Publishing, Amityville, NY, 2009, p. 233-47.

⁴⁹⁰ Il distingue en effet entre « émotions narratives » et « émotions esthétiques ». D. S. Miall, « Literary Discourse », in A. Graesser, M. A. Gernsbacher, S. R. Goldman (eds), *Handbook of Discourse Processes*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, NJ, 2011, p. 343. Pour être précis, une distinction similaire a été faite par E.W. Kneepkens, R. A. Zwaan dans leur article « Emotions and reading comprehension », *Poetics*, vol. 23, 1994, p. 125-138.

The sound of poetry is perhaps one of the most distinctive features of literariness, offering unusual rhythmic features or striking clusters of phonemes such as alliteration or assonance. [...] This forms a part of that extra level of meaning that has usually been considered aesthetic. Meter is one such device[...] It enables a text to [...] create the significance of the text.⁴⁹¹

Et cela représente bien le cas de Quignard, où le rythme et la prosodie contribuent à créer les émotions chez le lecteur.

1.3 Qui raconte à qui ? La deixis perceptrice et relationnelle

L'égarement du lecteur face à un type d'écriture fragmentaire est encore plus fort si l'on prend en considération les voix narratives. En poétique cognitive, les deixis perceptrices indiquent l'ensemble des constituants linguistiques qui font référence justement aux voix qui parlent dans l'histoire, aux participants du texte et à leur relation réciproque. Font partie de ce groupe non seulement les pronoms personnels comme « je », « tu », « il », « elle », mais aussi les démonstratifs tels que « ce », « cette », « ceci », « celle-là », les articles et les références à des termes définis comme « l'enfant », « le monsieur », « le héros », et aussi les verbes exprimant les états mentaux, comme « penser », « croire », « supposer ».

D'abord, il est question de se demander « qui parle dans le texte ? », ou bien « quel type de narrateur nous y trouvons ? ». Nous avons bien vu que *Boutès* débute avec une *Prière d'insérer*. Dans cette dernière, nous relevons l'emploi du pronom personnel indéfini « on » : « On racontait que les

⁴⁹¹ D. S. Miall, « Literary Discourse », in A. Graesser, M. A. Gernsbacher, S. R. Goldman (eds), *Handbook of Discourse Processes*, op. cit., p. 348. « Le son d'un poème est peut-être l'une des caractéristiques les plus distinctives de la littérature, puisque cela offre des caractéristiques rythmiques inusuelles ou des groupes de phonèmes saisissants, tels que l'alliteration ou l'assonance [...] Cela forme une partie d'un niveau supérieur qui a été généralement considéré esthétique. Le mètre est l'un de ces dispositifs [...] Il permet à un texte de [...] créer sa signification. »

navigateurs qui passaient le long de ces côtes se faisaient emplir leurs oreilles de cire ».

Quignard semble choisir d'emblée la forme impersonnelle, pour narrer à la troisième personne. Le lecteur, donc, a l'impression qu'il va commencer un livre qui raconte une histoire qui concerne les Argonautes, selon les modalités classiques du conte. Il se pose alors comme une sorte de spectateur à l'écoute, et cela constitue son *origo* cognitif, c'est-à-dire son point de vue d'observation de départ.

Cette impression s'avère par le fait qu'au fur et à mesure que les pages avancent, le narrateur parle encore à la troisième personne. Ainsi, les sujets participants du texte sont « les navigateurs », « Orphée le musicien », « Ulysse », le poète Apollonios et « Cypris »:

Orphée monte sur le pont du navire et s'y assoit. (B, p. 10)

Apollonios écrit que ce morceau d'**Orphée** est si bruyant que les oreilles résonnent (B, p. 10)

Les cinquante héros n'entendent plus avec netteté. (B, p. 10)

Boutès abandonne sa rame. (B, p. 11)

Boutès nage vigoureusement. (B, p. 11)

Apollonios écrit (B, p. 11)

Boutès s'envole dans les bras de **Cypris**. (B, p. 11)

Cypris est l'Aphrodite des vagues (B, p. 12)

L'accent sur les protagonistes est encore plus fort si nous considérons que Quignard reprend les sujets par le biais des anaphores des pronoms personnels. Il s'agit d'un emploi presque obsessionnel de « ils », par exemple pour se référer aux Argonautes :

Ils rament. **Ils** rament. [...] **Ils** lâchent les rames ; **ils** se lèvent de leur banc ; **ils** détendent la voile ; **ils** vont chercher les pierres ancrées, **ils** s'apprêtent à déployer les amarres ; **ils** veulent rejoindre le rivage de l'île. (B, p. 9)

Ils détournent leur regard de ces trois oiseaux [...] **Ils** regagnent leur rang. **Ils** reprennent leur rame. Déjà **ils** frappent dans la mer [...] (B, p. 10)

Tandis que, pour souligner la présence d'Orphée, Quignard substitue le nom du musicien avec le pronom personnel « il », utilisé encore comme déictique perceptif :

Il pose sa carapace de tortue sur ses cuisses. **Il** tend avec force les cordes de cithare qu'**il** a fabriquées [...] **Il** a ajouté deux cordes aux sept cordes de la lyre. **Il** frappe en s'aidant de son plectre [...] (B, p. 10)

De même, le nom du protagoniste est substitué par la répétition anaphorique du déictique « il » et celui de « Cypris » avec le pronom personnel féminin correspondant :

Il quitte son banc. **Il** monte sur le pont [...] **Il** nage à travers les flots qui bouillonnent. [...] **il** s'approche à la nage de la roche périlleuse [...] **il** voit déjà [...] **il** va aborder l'île qui chante ; [...] **il** va aborder l'herbe. (B, p. 11)

Il est collé à elle. **Il** la pénètre. [...] **elle** le rejette vers la mer. **Elle** l'établit plongeur du cap Lilybée. (B, p. 12)

La répétition anaphorique de ces déictiques perceptifs laisse alors comprendre au lecteur qui s'approche du texte qui sont les protagonistes de l'histoire.

Cependant, le lecteur est bientôt surpris par l'irruption d'une autre voix : celle du narrateur, qui s'insère dans la narration et s'exprime à la première personne. Cette intrusion, inattendue, est précédée par l'emploi anaphorique du pronom personnel complément d'objet indirect « me », qui prépare en quelque sorte le lecteur à cette surprise :

Mais qu'on **me** permette d'oublier un instant ces héros de la pensée occidentale. Qu'on **me** permette d'oublier Ulysse les mains et les pieds empêtrés dans ses ficelles. Qu'on **me** permette d'oublier Orphée perdu dans les cordes parallèles de sa cithare [...] Pendant juste un instant, le temps d'un livre [...] **je** veux faire porter l'attention sur la figure beaucoup plus méconnue qui est celle de Boutès. (B, p. 15-16)

Comme il apparaît évident, à partir de ce passage, le narrateur – qui dans *Boutès* correspond à l'écrivain – fait son entrée dans l'histoire⁴⁹². Le point zéro de la deixis cognitive établie au début du livre subit donc un changement, et l'esprit du lecteur opère alors un *shift* déictique. En effet, si en commençant le livre il se trouve face à une narration à la troisième personne qui racontait les faits des héros mycéniens, maintenant c'est le narrateur/auteur qui lui parle à la première personne.

Ainsi, si dans les premières pages du livre, nous trouvons la forme impersonnelle « On racontait que » (B, p. 14), après c'est la première personne qui parle « Je raconte » (B, p. 40). Le « je » fait son incursion et se répète alors au cours du livre :

Ce que **je** traduis par chant animal (B, p. 17)

Telle est la thèse que **je** souhaite défendre (B, p. 23)

J'approche du secret. (B, p. 26)

La maison où **je** vis dans une ruelle à Paris est la voisine de celle où vivait Messiaen. (B, p. 35)

J'ai assez ouvert des livres pour savoir qu'aucune autre époque ne présente de ressemblance sur ce point avec la nôtre. (B, p. 61)

J'avais imaginé une ruse afin de renoncer à faire de l'empreinte un destin. La thèse que **je** défendais vaille que vaille consistait à penser [...] (B, p. 62)

⁴⁹² Son incursion est introduite aussi par la conjonction « mais », qui annonce au lecteur un changement oppositif.

Je pense qu'on peut appeler « désindividuation » le « là »
devenu « ici ». (B, p. 67)

Dans le passage que **j'**ai cité [...] (B, p. 74)

Je pose que la *répétition sonore* remplit la fonction de
contenant à l'intérieur du temps. (B, p. 77. Italiques de l'auteur)

Cependant, Quignard ne se limite pas à parler dans le texte par le biais du
« je ». En effet, il implique aussi le lecteur dans son discours, en s'adressant
à lui à l'aide du pronom personnel « vous », utilisé à l'impératif et ayant
l'air d'un avertissement :

Souvenez-**vous**, un jour, jadis, on a perdu ce qu'on aimait.
Souvenez-**vous** qu'un jour **vous** avez tout perdu de tout ce qui
était aimé. Souvenez-**vous** qu'il est infiniment triste de perdre
ce qu'on aime. (B, p. 79)

Encore une fois, l'*origo* perceptif change. Non plus la troisième
personne, non plus la première, mais plutôt la deuxième plurielle : « vous ».
C'est le lecteur qui est invité, donc, à prendre partie au discours du
narrateur. De cette manière, le lecteur se sent de plus en plus *dans* le texte, il
y participe aussi.

Si avec le « vous » un certain degré d'empathie est créé, en utilisant
finalement le « nous », Quignard implique le lecteur d'une manière plus
forte et directe. La voix narrative n'est plus au singulier, mais au pluriel :
« Pour nommer sans trop de prétention la pensée **appelons**-là la
« liaison ». [...] Pour nommer la mère **disons** la lieuse » (B, p. 64).
Quignard construit donc une autre entité qui comprend lecteur et narrateur :

Pourquoi Boutès Périt-il noyé ? Parce que **nous** ne venons pas
du sec. (B, p. 22)

La vie que **nous** menons est comme une terre étrangère à cette
mer ancienne. (B, p. 23)

Le discours de Quignard acquiert alors une empreinte pour ainsi dire « universelle ». L'histoire de Boutès appartient à tous, tout comme l'histoire de l'écrivain est celle aussi des autres hommes :

La musique **nous** tente d'une tentation qui est au-dessus de **nos** forces. (Du moins au-dessus des forces que **nous** pourrions tirer des rythmes propres à **notre** âme linguistique si **nous** songions à les lui opposer.)

En pleurant, en tournoyant de douleur, **nous nous** engloutissons dans ce qui **nous** fonde. (B, p. 71)

Comme nous pouvons le voir d'après cet exemple, le « nous » est encore plus renforcé grâce à l'emploi des adjectifs et des pronoms possessifs de la première personne plurielle : « Nos larmes » (B, p. 31), « nos yeux » (B, p. 51), « [...] aucune autre époque ne présente de ressemblance sur ces points avec la nôtre » (B, p. 61).

Si, au fur et à mesure que la narration avance, nous assistons de fait à une alternance des voix narratives – qui passent de la troisième à la première – et des sujets impliqués, la dernière partie du livre est entièrement racontée à la première personne. Dans le tout dernier chapitre, le XVII qui a le titre trompeur de *Aristote*, ce qui a lieu est une confession autobiographique⁴⁹³, où le « je » envahit les dernières pages du livre :

Je suis revenu aux lieux où **vous** m'avez abandonné. Je suis entré dans le jardin. Chaque musique a quelque chose à voir avec quelqu'un que **nous** avons perdu. Et comme il me

⁴⁹³ Pour être précis, une première et petite incursion autobiographique est présente aussi aux pages 33-34 du livre. Toutefois, différemment au dernier chapitre, cette petite anecdote s'intègre bien au reste de la narration qui concerne Boutès et elle semble même être cachée : « C'est une des scènes préférées de mon enfance. Sur les bords de la Meuse, dans les fossés de l'immense bruyère où nous allions par six, au cœur de la lande du second monde, on arrivait en silence ; on avait arraché une branche ; on taillait les rameaux avec notre canif ; on attachait à l'extrémité de la branche nue un petit bout de laine rouge, on l'agitait au-dessus de l'eau calme, dans la torpeur, au-dessus des mousses, sous les feuilles, là où se tient immobile une grenouille rainette. Soudain elle saute. Soudain elle quitte le nénuphar ou la brindille qui lui sert de support. Il lui faut replonger dans l'élément originaire ».

paraissait que la musique avait quelque chose à voir avec la perte, avec une **femme disparue**, avec un monde de femmes perdu, et comme j'avais voulu définir la musique dans ce désir irrésistible d'approcher ce qui fait retour de ce monde qui **nous** précède, sans que ce retour soit possible, j'ai vu soudain **votre** visage. C'était exactement **votre** visage d'alors. (B, p. 81)

Ce passage est ainsi le début du dernier chapitre. Nous relevons non seulement le déictique « nous », qui continue le dialogue implicite entre écrivain et lecteur, mais aussi un nouveau « vous ».

Si, au cours du livre, Quignard avait parlé au lecteur en s'adressant à lui par le biais du pronom deuxième personne plurielle, maintenant nous comprenons bien que ce n'est plus à lui que le narrateur s'adresse. Qui est ce « vous » ? L'écrivain nous donne un premier indice grâce à l'emploi d'un autre déictique perceptif : « la femme disparue ». Une femme qui n'est plus là donc et le lecteur, qui connaît l'histoire et les livres de Quignard, sait bien qu'il s'agit de sa nourrice Allemande.

De cette manière, le point *origo* se déplace encore une fois et le *shift* perceptif continue-t-il de changer. L'écrivain recommence à parler de la jeune femme comme s'il s'agissait d'une personne externe à la narration. Ici, le « je » remplit de nouveau les pages :

Je revoyais la tour Grise. **Je** revoyais la jeune Allemande qui me poussait dans les rues de Verneuil le long des remparts des Normands et le long des noyers de l'Iton. **Je** revoyais l'Iton et **je** revoyais l'Avre. **J'**aimais l'Avre et sa brume. (B, p. 86)

Sauf, juste après, afin de revenir et d'insister sur la figure féminine, Quignard décrit minutieusement la femme d'un point physique et en se mettant en relation avec elle. De fait nous y trouvons l'alternance des déictiques « elle », « je », « nous » :

Elle se tenait, dans l'air nuageux et jaune, inclinée de façon étrange. **J'**aimais le silence, [...] **J'**aimais le vieux miroir suspendu par la chaînette de fer. [...] **Je** me disais en regardant de côté sur le carreau de la porte-fenêtre : c'est **elle**, comme **elle** est belle, comme **elle** est grave et belle, et **elle** tirait vers **elle** la carafe de vin sur la nappe. (B, p. 87)

De plus, il la décrit aussi du point de vue de sa personnalité :

Elle était pieuse sans croire. **Elle** était même très pieuse sans croire. **Elle** allait à l'église. **Nous** partions tôt. **Je** me rendais avec **elle** à l'église où **je** jouais. **Elle** s'arrêtait un instant sous le porche. **Elle** enfouissait soudain la main dans la poche de **son** manteau. **Elle** tirait brusquement de **sa** poche un fichu de tête coloré qu'**elle** nouait d'un double nœud juste sous l'os du menton. **Elle** ajustait le foulard sur **ses** cheveux avant de pénétrer dans la pénombre et la fraîcheur de l'église. (B, p. 88)

Ce qui se passe, alors, c'est un énième changement perceptif et relationnel. Cette fois, le lecteur est mis de côté et il assiste à la présentation de la femme qui a marqué à jamais l'enfance de l'écrivain. Il ne s'agit plus de personnages historiques ou mythiques, mais d'une personne réelle qui a fait partie de la vie de l'écrivain et qui l'a marqué profondément. Il en subit la fascination et les déictiques qui suivent soulignent la relation entre eux :

Je la quittais dans l'allée pour me diriger vers la sacristie. **J'**aimais cette église où **nous nous** rendions les deux longtemps avant que le carillon de la grand-messe fût sonné. **J'**en aimais l'orgue. [...] **J'**avais peur aussi que **mes** pieds et **mes** doigts ne tremblent quand **je** jouerais. **J'**avais peur qu'**elle** m'entende. **J'**aimais au-delà de tout qu'**elle** m'entendît mais **je** le redoutais. (B, p. 88-89)

Comme nous avons déjà annoncé, toute cette dernière partie de *Boutès* constitue un excursus autobiographique. Il s'agit d'une pratique que Quignard a déjà mise en place, par exemple, dans son conte fantastique *Le nom sur le bout de la langue*. Cette œuvre se compose, en effet, de trois parties, dont la dernière, *Petit traité sur Méduse*, représente un prétexte pour raconter des événements de son enfance.

Dans *Boutès*, le « je » est dominant et est répété non seulement avec référence à l'enfance, mais aussi à l'âge adulte. Encore une fois, l'anaphore du « je » met en relief cette subjectivité :

Je n'ai pas mené la vie de musicien comme **j'**aurais dû. Dans toute la première partie de **ma** vie adulte **j'**ai eu du plaisir à ne pas subir **mes** mânes. **Je** me suis émancipé des vœux qui avaient été formés sur moi à ma naissance. Quand **j'**eus vingt ans [...] la faculté de Nanterre étant fermée, comme **je** consentais sans réserve au mouvement de mars et d'avril [...], **je** suis allé trouver Emmanuel Levinas à son domicile 6 bis rue Michel-Ange. **Je** lui ai dit ma décision de renoncer à la philosophie [...] **Je** retournais vers la musique. **J'**allais reprendre l'orgue familial. (B, p. 82-83)

Le « je » et les adjectifs possessifs constituent alors les déictiques perceptifs qui dominent ces pages. De cette manière, l'esprit du lecteur est focalisé sur le « moi » de l'histoire de l'écrivain, qui continue, en racontant :

Je ne fus donc organiste que trois semaines d'été [...] **Je** n'avais pas été organiste comme les miens. Ce n'était pas un opprobre. Ce n'était même pas une culpabilité. C'était comme une faute qui traîne. En écrivant **je** n'avais pas accompli mon destin.

Je ressentis que **j'**avais laissé la musique en souffrance. (B, p. 84)

Nous voyons bien, donc, comment les voix narratives subissent sans cesse des changements dans le texte de Quignard. En partant de la troisième personne, Quignard ressent le besoin de revenir à la première personne : l'histoire collective est donc toujours l'histoire personnelle, et vice versa.

Ce changement cognitif représente ainsi un éloignement du point *origo* duquel il est parti au début du texte. La déstabilisation qui en dérive est à la base de l'implication émotive : le lecteur entre et sort du discours quignardien, tantôt il en est spectateur, tantôt protagoniste.

De plus, les « participants » du texte varient au cours de la narration. Des personnages mythiques et appartenant à des époques lointaines, Quignard passe à des personnes qui ont fait partie de sa vie, en s'adressant directement à eux. Changement perceptif et relationnel contribuent de façon décisive à construire un réseau d'émotions dans le système cognitif du lecteur.

Un mécanisme similaire est mis en œuvre, aussi, dans *Le nom sur le bout de la langue*. Dans la partie centrale, qui est constituée par le conte homonyme, la narration est à la troisième personne, comme la tradition du genre du conte le veut. Toutefois, toute à la fin de l'histoire, nous trouvons l'introduction de la première personne :

Durant une minute ils tremblèrent puis ils furent heureux toute une vie. Leurs enfants et les enfants de leurs enfants se multiplièrent et enfin ils moururent laissant une table, une chandelle ; un fil ; un rouet pour tirer ce fil de laine des bêtes ; un fuseau pour l'embobliner ; **et ma voix pour les dire.** (NBL, p. 52)

Il s'agit d'un effet de surprise remarquable. Le « je » est introduit à la fin du conte, lorsque le lecteur ne s'y attend pas, provoquant ainsi un changement déictique très fort.

De même, dans *Villa Amalia*, le lecteur assiste à plusieurs reprises à l'emploi d'un « je » et d'un « vous », qui fait contraste avec la troisième personne dans la narration du roman. Cette fois-ci, le lecteur est perdu parce

qu'il ne peut pas comprendre durant la lecture qu'en réalité il s'agit d'un roman subtilement choral, qui donne voix à plusieurs personnages. L'œuvre déstabilise le lecteur dès la première ligne, avec une analepse narrative :

« **J'**avais envie de pleurer. **Je** le suivais. **J'**étais malheureuse à désirer mourir. **Je** longuais en voiture la Seine [...] **Je** me rageai très vite, très mal, un peu plus loin, sur l'avenue. **Je** revins sur mes pas [...] **Je** m'approchai vite et lentement. **Je** ne sais pas comment **vous** expliquer. »

Elle s'approcha.

Elle toucha avec son front les barreaux de fer rouillé.

Elle avait du mal à voir au travers des feuilles du laurier dans la nuit. (VA, p. 13)

Répétitions des pronoms personnels, souvent anaphoriquement, comme c'est la coutume chez Quignard. Et la présence, donc, de plusieurs personnes : qui raconte à qui ? Impossible de le savoir. La troisième partie du roman débute elle aussi avec un « je ». Cette fois ce n'est pas un discours direct, mais une voix narratrice :

CHAPITRE PREMIER

Je somnolais au soleil, le dos contre la coque du petit voilier, un livre posé près de moi. Il faisait un temps merveilleux. (VA, p. 193)

Le lecteur comprend seulement plus loin qu'il s'agit d'un nouveau personnage, celui de Charles Chenogne – ou « Carlo », comme il est nommé aussi dans le roman. Quignard choisit comme voix narratrice de la troisième partie du roman un homme qui porte le même nom et prénom du protagoniste de son *Le salon du Wurtemberg*, roman fortement autobiographique, publié en 1986. Et ce n'est pas un hasard si, dans *Villa*

Amalia, Charles est l'homme qui, lors d'une noyade, sauvera la vie à la protagoniste Ann.

Pensons aussi aux *Désarçonnés*. Dans ce volume, Quignard commence la narration en racontant des anecdotes des personnages qui sont tombés de cheval et il en profite pour des spéculations philosophiques. Mais au chapitre VIII, le « je » apparaît à nouveau :

Il **me** faut confesser que, quand j'entrais sur **mon** tricycle à toute allure dans le square Saint-Roch du Havre, **je** pénétrais en chantant à tue-tête dans le charnier de la Seconde Guerre mondiale que la municipalité avait fait couvrir de fleurs. (D, p. 32)

Donc, aussi bien dans *Boutès* que dans d'autres ouvrages de Quignard nous ne trouvons pas un seul locuteur. Les voix s'alternent, se mêlent et s'entrelacent, puisque pour Quignard le langage (et ses règles) est quelque chose d'éphémère. Le lecteur, de son côté est désorienté et hébété face à l'incertitude de cette pluralité. Mais l'habileté de l'écrivain réside justement dans sa capacité de ne pas effarer ou épuiser le lecteur. Au contraire, il le conduit, par le biais d'une écriture fascinante, dans les méandres des voix mystérieuses et attirantes, comme celle des Sirènes.

1.4 La deixis temporelle et spatiale⁴⁹⁴ : construction d'un « chronotope cognitif »

Dans *Boutès*, les axes temporels sur lesquels la narration se construit sont principalement deux : le passé de l'histoire – notamment l'histoire de la Grèce antique – et le passé autobiographique. Toutefois, comme le temps

⁴⁹⁴ Pour un approfondissement sur l'emploi des déictiques combinés avec les noms abstraits, nous renvoyons à l'intéressant essai de R. Tsur, « Deixis and abstractions Deixis and Abstraction. Adventures in space and time », in J. Gavins, G. Steen (eds), *Cognitive Poetics in Practice*, op. cit., p. 41-54.

chez Quignard ne possède aucune chronologie, ces axes se déplacent tout au cours de la narration. Les déictiques interviennent alors pour amener le lecteur en arrière et en avant dans le temps.

Tout d'abord, dans la *Prière d'insérer*, qui constitue une sorte de présentation au texte, nous trouvons bien des déictiques temporaux qui « plongent » le lecteur dans l'histoire. Dans l'énoncé « Dès la fin du Mycénien », la préposition « dès » – déictique cognitif temporel – amène subitement l'esprit du lecteur ailleurs, à savoir à l'époque mycénienne. Le choix de ce déictique est bien précis. En effet, Quignard n'utilise pas d'autres prépositions, telles que « pendant » ou bien « au cours de », ce qui impliquerait une délimitation temporelle. Pour l'écrivain, qui privilégie toujours le passé dans le temps a-chronologique, la légende se passe « à partir de ».

Les faits racontés acquièrent alors une sorte d'universalité : leur message est valable pour toutes les époques. Il en suit que le lecteur ressent que l'histoire narrée peut encore lui appartenir, car l'auteur a posé seulement le point temporel du départ, et non celui de la fin. Un point de départ qui n'est guère celui du passé temporel. Quignard choisit, en effet, le présent comme temps verbal : « ils rament » (B, p. 9), « le vaisseau s'approche » (ibidem), « Orphée monte » (B, p. 10), « Il nage à travers les flots » (B, p. 11).

Cependant, il s'agit d'un présent illusoire. Le choix du présent historique a pour but de vivifier les événements narrés, et non d'affirmer leur véridicité. De toute manière, l'emploi du temps présent donne l'impression que l'histoire de Boutès est l'histoire de tous les lecteurs qui veulent avoir le courage de « se jeter à l'eau », comme le héros mycénien l'a fait. Cette idée est supportée par l'utilisation, tout au long de la narration, d'autres déictiques temporaux :

Tout à coup une voix féminine et merveilleuse d'élève. [...]

Aussitôt ils veulent s'arrêter. (B, p. 9)

La locution adverbiale « tout à coup » et l’adverbe « aussitôt » constituent alors deux déictiques qui vivifient le temps présent. Cela est vrai surtout si nous considérons l’utilisation de l’adverbe « maintenant », répété deux fois anaphoriquement :

Maintenant l’intensité et la beauté de la mélodie des oiseaux semblent reculer sur la mer. **Maintenant** les cinquante héros n’entendent plus avec netteté ce chant sidérant. (B, p. 10)

Nous assistons, donc, à la transposition du passé dans le présent. Pour Quignard, le discours sur la musique, sur le courage et toute l’histoire de Boutès possèdent une valeur qui ne connaît pas le temps chronologique. Cette vision est consolidée par d’autres déictiques. Il suffit de penser, par exemple, à « déjà ». Utilisé et répété bien sept fois en deux pages seulement, cet adverbe de temps a la fonction de revigorer l’action et accélérer le rythme de la narration, en impliquant de plus en plus le lecteur :

Déjà ils frappent la mer de la même façon qu’Orphée frappe sa cithare [...] ; **déjà** la voile se gonfle ; **déjà** elle apporte de nouveau son concours à la force de leurs bras ; **déjà** le navire Argô s’éloigne de l’île [...] ; il voit **déjà**, derrière elle, la prairie ; **déjà** il va aborder l’île qui chante ; [...] **déjà** les oiseaux allaient lui *ôter le retour*. (B, p. 10-11. Italique de l’auteur.)

Passé, présent et futur se fusionnent⁴⁹⁵ et constituent dans l’esprit de l’auteur et du lecteur une seule entité. Lorsque Quignard écrit, par exemple,

Quand Boutès quitte sa rame, il se lève.

Quand Boutès monte sur le pont, il saute. (B, p. 16)

⁴⁹⁵ Voir à ce propos notre interview de 2013 à l’écrivain, dans l’annexe II de ce travail.

il utilise l'adverbe « quand » comme un déictique capable d'universaliser l'acte courageux du héros. S'il peut exister un mouvement que le temps achronologique de Quignard suit, celui-ci possède une forme ondulatoire ; c'est le même mouvement des vagues, qui avancent vers l'avant pour retourner en l'arrière, sans aucune linéarité⁴⁹⁶. C'est Quignard qui tient à souligner cette conception du temps :

Il y a une pulsation temporelle propre à l'inconscient qui est à la limite du mouvement de la mer lors de l'avancée subitement renversante de sa vague. (B, p. 62)

Pareillement, dans *Les ombres errantes*, il écrit en suivant la même métaphore :

À chaque fois, la mer avance.
À chaque fois, elle recule.
À chaque vague, elle avance sa *tuile d'or*.
À chaque recès, elle recule la poche incurvée de son ombre.
(OE, p. 75. Italiques de l'auteur)

Ce « reculement » se dirige bien sûr vers le passé. Quignard se sert, en effet, des prépositions « avant » et « d'avant » d'une manière particulièrement abondante, ce qui traduit un rapport d'antériorité temporelle :

La musique est là **avant** la musique. [...]
Le chant qui se tient **avant** la langue [...] plonge dans le deuil de la Perdue. (B, p. 19)
Revient la vieille mise en alerte **d'avant** les mots.
Réaffleure ou plutôt *sourd* de nouveau l'archaïque qui-vive interne **d'avant** la langue, **d'avant** le temps, d'avant la conscience, **d'avant** le soleil lui-même et l'atmosphère.

⁴⁹⁶ Ibidem.

[...] l'âme longtemps **avant** qu'elle soit apprise. (B, p. 21.
Italique de l'auteur)

Quignard trace alors un mouvement temporel qui conduit tout « avant » quelque chose. Mais ensuite, en accomplissant un saut dans le temps, il n'hésite pas à affirmer que « Nos prénoms nous hèlent **jusqu'à** notre mort » (B, p. 21), ce qui renvoie à un temps futur.

Cette alternance de passé et présent est une pratique très diffuse dans *Boutès*. Lorsque l'écrivain raconte à l'imparfait une anecdote de son enfance, il n'hésite pas à terminer, en effet, avec le temps présent :

On **taillait** les rameaux avec notre canif ; on **attachait** à l'extrémité de la branche nue un petit bout de laine rouge ; on **agitait** au-dessus de l'eau calme, dans la torpeur, au-dessus des mousses, sous les feuilles, là où se **tient** immobile la grenouille rainette.

Soudain elle saute.

Soudain elle **quitte** le nénufar ou la brindille qui lui **sert** de support. Il lui faut replonger dans l'élément originaire. (B, p. 32-33)

Dans ce passage, nous pouvons bien remarquer non seulement le changement de temps verbal – de l'imparfait au présent – mais aussi l'emploi de l'adverbe « soudain ». Ce dernier, répété deux fois par le biais (encore une fois) d'une anaphore, constitue un déictique temporel qui provoque, chez le lecteur et encore une fois, une surprise.

C'est comme si l'écrivain se souciait de maintenir l'attention du lecteur toujours vive et de lui faire comprendre que ce qui est arrivé dans le passé est en réalité quelque chose qui peut être toujours présent. Sa valeur concerne toutes les époques, puisque tous ont besoin de rejoindre – avant ou

après – l'élément originaire : Boutès, la grenouille rainette, Théombrote⁴⁹⁷, Égée⁴⁹⁸, Sappho⁴⁹⁹, par exemple.

De plus, l'écrivain conçoit le temps comme une catégorie soumise au mouvement de la nature, qui est par définition achronique. Il écrit à ce propos :

La structure du temps fait que tout ce qui paraît présent est l'obligé de la pulsion originaire. La poussée (la *rhusis*) qui porte la nature (la *phusis*) est une force sans cesse plus récente que toute récence. (B, p. 54. Italiques de l'auteur.)

La catégorie de temps est, selon Quignard, une invention sociale. Il y a, en effet, un temps qui est intérieur à l'Histoire même :

La thèse que je défendais vaille que vaille consistait à penser qu'il était possible qu'en s'appuyant sur beaucoup plus ancien que l'Histoire on pût se soustraire un peu à la répétition compulsive de son passé. (B, p. 62)

« La répétition compulsive de son passé » semble, ici, introduire la pratique quignardienne de revenir toujours au récit autobiographique de son enfance. Il n'y a pas de livres qui portent sa signature qui ne contiennent pas de références, plus ou moins explicites, à son passé personnel.

Nous avons vu que le dernier chapitre de *Boutès* possède une empreinte fortement autobiographique. Non seulement le « je » se manifeste de plus en plus ouvertement, mais le lecteur est aussi conduit dans une autre époque : les années '50 et '60.

Ce passage temporel est en quelque sorte préparé grâce au chapitre qui le précède et qui se compose de peu de lignes :

⁴⁹⁷ « Théombrote se jeta dans la mer du haut du rempart après avoir lu toute l'œuvre de Platon », B, p. 26.

⁴⁹⁸ « Thésée oublie de hisser la voile blanche. Alors Égée se jette dans la mer qui devient son nom », Ivi, p. 48. Nous relevons ici l'emploi du temps présent.

⁴⁹⁹ « La poétesse Sappho se tua en se jetant du rocher de Sainte-Maure », Ivi, p. 56.

À Vienne, **en 1828**, se sentant mourir, juste trois semaines avant qu'il rendît le souffle, Schubert alla se recueillir sur la tombe de Haydn dans la Memoria de la Bergkirche. (B, p. 80)

De l'époque gréco-romaine à la moitié du XXème siècle, en passant par la date « 1828 ». Ce dernier déictique vient alors bousculer ce que nous pouvons définir comme « horizon d'attente temporel ». En effet, l'axe temporel, chez Quignard, ne cesse jamais de se déplacer. Arsalan Golfam et collègues soulignent cet aspect, qui concerne l'étude du changement temporel en poétique cognitive :

According to the text world theory, it is possible that in each moment the time border of a text world changes and a new text world be determined on behalf of the discourse participants to understand a certain time domain.⁵⁰⁰

Cette « possibilité » constitue une modalité très souvent pratiquée par Quignard. De plus, il s'agit de changements temporels très amples, qui vont, par exemple, de l'époque ancienne à celle contemporaine.

Au cours du dernier chapitre, le lecteur se retrouve à l'enfance et la jeunesse de l'écrivain. Cette partie se caractérise par une alternance, encore une fois, de dimensions temporelles. L'écrivain commence à raconter de sa première enfance, pour ensuite écrire sur l'Antiquité, puis de ses vingt ans, jusqu'à la fin du livre :

⁵⁰⁰ A. Golfam, B. Rovshan, F. Shir Reza, « The Application of Text World Theory to Recognize Narrative Elements in Shazdeh Ehtejab : A Cognitive Poetics Approach », *Language Related Research*, vol. 5, n. 5, tome 21, January, February & March 2015, p. 183-206. « Selon la théorie des mondes textuels, il est possible qu'à n'importe quel moment la frontière du temps du monde textuel change et qu'un nouveau monde textuel soit créé pour que les participants du discours comprennent un certain domaine temporel. »

Je suis revenu aux lieux où vous m'avez abandonné. [...] J'ai vu soudain votre visage. Et c'était votre visage **quand** il était jeune. C'était votre visage d'**alors**. (B, p. 81)⁵⁰¹

On raconte que **bien avant l'Antiquité, jadis**, un homme abandonna subitement, imprévisiblement, involontairement, tous ses compagnons. (B, p. 82)

Quand j'eus vingt ans, en 1968, [...] je suis allé trouver Emmanuel Levinas à son domicile. (B, p. 82-83)

Donc, au sein d'un même chapitre qui est principalement dédié au souvenir de son enfance, nous trouvons cette alternance de temps. Ainsi l'oscillation des axes temporeux a-t-elle l'effet de transporter le lecteur à différentes époques, puisque pour Quignard le temps n'est pas temporel au sens propre, mais il est anachronique et sans délimitations.

Le « voyage mental » du lecteur concerne non seulement le temps, mais aussi l'espace. Ces deux catégories, chez Quignard, vont toujours de pair. Tout comme les autres deixis, dans le cas de la deixis spatiale nous assistons à un changement cognitif particulièrement riche. Quignard ne se contente pas seulement de faire voyager le lecteur géographiquement d'un pays ou d'une culture à l'autre, mais – au sein d'un seul espace – il le fait bouger au sein de ce même lieu. En effet, si les histoires que l'écrivain raconte ont lieu dans différents lieux, dans le même lieu les personnages accomplissent des actions spécifiques dans l'espace.

En linguistique cognitive, la deixis spatiale est déterminée par les noms propres de lieu, mais aussi par les adverbes de lieu (« là-bas », « ici », « près de ») ou bien par les démonstratifs exprimant la position d'un objet ou d'une personne (« celui-ci », « celle-là », « ceci ») et même par les verbes de mouvement (« venir », « aller », « retourner »). Comme William J. Rapaport précise dans son article :

⁵⁰¹ Le lecteur qui connaît la vie de l'écrivain comprend tout de suite qu'il s'agit de la jeune allemande qui s'occupait de lui pendant son enfance. Élément confirmé dans les pages qui suivent : « Je revoyais la jeune Allemande qui me poussait dans les rues de Verneuil le long des remparts des Normands et le long des noyers de l'Iton. » (B, p. 86).

As a narrative progresses, the story may move from one location to another: the WHERE may shift. One linguistic device that identifies the WHERE and contributes to its movement is the use of the term 'come'. [...] A shift in the WHERE results in changes in the area to which entities come, the use of definite determiners, and the referents of pronouns. All are redefined to fit the new reference space.⁵⁰²

Le verbe « venir » est juste un exemple. En effet, tous les verbes qui se réfèrent au mouvement et/ou au déplacement déterminent un point d'observation de départ. Leur changement provoque, par contre, un changement cognitif, à savoir un « déplacement » des perspectives dans l'esprit du lecteur.

Au début du livre pris ici en examen, le lecteur se retrouve à l'époque mycénienne (« Dès **la fin du Mycénien** ») et sur « Le vaisseau [qui] **s'approche de** l'île aux oiseaux à tête de femme » (B, p. 9). Selon la légende, on est alors près des côtes siciliennes⁵⁰³, à bord d'un bateau qui avance vers les rivages d'une île et qui transporte les Argonautes.

Soudain, cette espace change et l'écrivain focalise son attention sur le héros qui abandonne son bateau. Nous relevons, en effet, des verbes exprimant cet éloignement : « Seul Boutès **sauta** » (*Prière d'insérer*), « Boutès **abandonne** sa rame. Il **quitte** son banc. Il **monte sur** le pont, **saute dans** la mer. [...] Boutès **s'envole dans** les bras de Cypris » (B, p. 11). Le verbe « sauter » est répété bien deux fois, tandis que les prépositions

⁵⁰² W. J. Rapaport, et al., « Deictic center and the cognitive structure of narrative comprehension », Center for Cognitive Science State University of New York at Buffalo, article publié en ligne : <http://www.cse.buffalo.edu/~rapaport/Papers/dc.pdf> (consulté le 05/05/2015). Majuscules de l'auteur. « Comme la narration avance, l'histoire peut se déplacer d'un lieu à l'autre : le OÙ peut changer. Un élément linguistique qui identifie le OÙ et qui contribue à son mouvement est l'emploi du terme « venir ». [...] Un déplacement dans le OÙ résulte dans le changement dans l'espace où les entités arrivent, l'emploi des déterminants et les référents des pronoms. Tous sont redéfinis pour s'adapter au nouvel espace référent. »

⁵⁰³ « Quand Cypris est arrivée avec Boutès dans ses bras en surplomb de l'île de la Sicile, elle le rejette vers la mer » (B, p. 12) ; « Elle l'établit plongeur du cap Lilybée » ; « Cypris est l'Aphrodite des vagues. [...] La déesse enfante, du sperme de Boutès, Éryx » (Ibidem). Éryx est un mont sicilien, situé dans la pointe nord-ouest de l'île, près du Cap Lilybée.

« sur » et « dans » fonctionnent de déictiques spatiaux qui renforcent l'idée du geste de Boutès.

L'action du héros Mycénien est comparée par Quignard à l'action qui figure dans une fresque conservée au musée de Paestum, en Italie. Pour expliquer cela, l'écrivain déplace encore une fois les perspectives du lecteur.

Elle [Cypris] l'établit plongeur du **cap Lilybée**. Il faut penser Boutès comme ce plongeur qu'on peut voir au dos d'un sarcophage dans le sous-sol du petit **musée de Paestum face à l'île de Capri**. [...] le petit corps nu [...] qui [...] **s'élance dans la mer Tyrrhénienne** et la mort. (B, p. 12)

En lisant ce passage, nous notons d'abord un changement géographique : du cap Lilybée (nord-ouest de la Sicile), à Paestum et Capri, jusqu'au syntagme plus général « mer Tyrrhénienne ». Ensuite, nous relevons l'insistance sur le geste de Boutès grâce à la comparaison au Plongeur de Paestum, qui lui aussi « s'élance dans la mer ».

Le lecteur semble alors comprendre que le livre raconte l'histoire mythique de Boutès et celle d'autres figures d'hommes qui, comme lui, ont eu le courage de « se jeter à l'eau ». La narration alors plonge – pour rester dans le même domaine sémantique de la métaphore quignardienne – le lecteur dans des espaces précis.

Toutefois, un autre changement spatial très fort a lieu et il bouleverse les limites des espaces précédents. Quignard écrit :

La maison **où** je vis **dans une ruelle à Paris** est la voisine de celle où vivait Messiaen. Son fis y vis encore. Un jardin redevenu sauvage nous sépare. (B, p. 35)

De « la fin du Mycénien » à « une ruelle à Paris », du passé simple « la légende courut » au présent « où je vis ». Le lecteur assiste ainsi à un déplacement des événements et son attention ne se pose pas seulement sur

Boutès, mais aussi sur Quignard. Cependant, en revient très vite à raconter l'histoire de la Grèce classique, entre mythe et Histoire :

Je raconte brièvement l'histoire de la Grèce : **partir sur** la mer,
foncer dans le vent, fonder une ville, coloniser un rivage,
sacrifier un homme en le **poussant du haut d'un** promontoire
[...] **repartir d'une** autre grève, **d'un** autre comptoir, **d'une**
autre citadelle. (B, p. 40)

Comme il apparaît évident d'après ce passage, l'action exprime un déplacement dans l'espace et à partir toujours d'un point spécifique. Outre à des verbes spécifiques tels que « partir sur », « foncer dans », « repartir de », nous soulignons la présence du geste de « se jeter du haut de quelque chose » dans « poussant du haut d'un promontoire ». Cela ne fait que renfoncer le sens ultime du livre, qui a comme sujet justement le geste d'un homme qui a su trouver le courage d'abandonner les certitudes d'un bateau et de se jeter à l'eau.

Ici, le lecteur est encore une fois amené à suivre avec son esprit l'action décrite, qui est répétée à la page suivante grâce au recours du mythe de Léandre et Héro⁵⁰⁴ :

[les Grecs] **s'élançaient dans** l'eau comme des plongeurs.
Léandre il y a si longtemps [...] aimait Héro.
Héro quand elle désirait l'étreindre allumait la lampe **au haut**
de la tour au milieu du Bosphore.
Léandre **se hissait sur** la roche d'Abydos. Il **levait** les mains. Il
joignait les doigts. Il **se penchait**. Il **s'accroupissait**. Le
plongeur nocturne **s'élançait dans** la mer sombre. (B, p. 41)

⁵⁰⁴ Selon les *Héroïdes* d'Ovide, Léandre et Héro étaient deux amoureux qui habitaient respectivement à Abydos et à Sestos. Ils étaient donc séparés par la mer. Chaque soir Léandre se jetait dans la mer pour rejoindre son aimée. Elle, qui était entre autre prêtresse d'Aphrodite, allumait une lanterne comme point de repère pour guider Léandre. Un soir, à cause d'une tempête, la lanterne s'éteignit et Léandre, désorienté, se noya. La jeune femme retrouva le corps de son aimé sur la rive et se suicida pour la douleur.

Nous sommes cette fois en Asie mineure et en présence de ce mouvement dans l'espace qui va du haut vers le bas, vers la mer. Puis, le narrateur reconduit de suite le lecteur à nouveau en Grèce « ou en Syrie » :

Dans la mer Méditerranée, sur les rivages de Grèce ou de Syrie, des hommes se mettent nus et **plongent**. Quand ils arrivent **au fond** de l'eau, quand ils ressentent sur leur dos le poids immense de la mer, ils guettent **le fond** obscur du monde, ils observent les ombres des roches **dans l'abysse**. (B, p. 45)

L'action de se plonger est répétée encore, avec référence à la France : « Ils se baignent nus, hommes et femmes mêlés, en France, jadis, à la Saint-Jean » (B, p. 46). Il s'agit d'un geste qui est mis en relief dans un chapitre, le VIème, contenant une seule phrase :

Thésée oublie de **hisser** la voile blanche. Alors Égée **se jette dans** la mer qui devient son nom. (B, p. 48)

De même pour le VIIIème chapitre :

La poétesse Sappho se tua en **se jetant du** rocher de **Sainte-Maure**. (B, p. 56)

Il est intéressant de relever la présence des déictiques spatiaux tels que « dans » et « du ». Ces éléments déictiques ne font qu'ancrer le sens du texte, étant ainsi eux-mêmes des unités chargées de signification. Ils opèrent en outre des *shifts* cognitifs dans la perception spatio-temporelle du lecteur.

Le saut de Boutès est très souvent comparé, comme nous l'avons bien vu, au saut du *Plongeur de Paestum*, qui représente un homme en train de se jeter dans le vide.

La peinture que les hellénistes ont pris l'habitude d'appeler le Plongeur de Paestum renvoie à la scène philosophique dite du

Saut du **cap Leucate**⁵⁰⁵. [...] **À Paestum** c'est un promontoire **sur la mer Tyrrhénienne**. **À Rome**, faute d'un promontoire, c'est la **roche Tarpéienne**. (B, p. 49)

Quignard, en quatre lignes, conduit son lecteur à la fois dans la France méridionale⁵⁰⁶, à Paestum, à Rome et plus précisément auprès de la roche Tarpéienne. Les prépositions « À », répétées deux fois, et « sur » introduisent cognitivement le lecteur dans ces lieux.

Les noms de différentes localités se succèdent dans ce petit livre à un rythme plus serré :

Lorsqu'il étudiait **à Alexandrie**, faute d'apprendre l'aulos à l'école de grammaire, Apollonios connut le dernier des grands Tragiques de la Grèce [...]. Apollonios rédigea la première version des *Argonautiques* en – 252. Échec total. Alors il se retira **dans l'île de Rhodes**. (B, p. 58)

Qui était Boutès ? [...] Son père avait un château **en Attique**. Une fois qu'il eut été lancé par la déesse **au cap Lilybée**, il fonda **la ville de Marsala**. (B, p. 73)

Puis, l'accent reste sur l'Italie du Sud, dont il décrit les localités à l'aide de détails géographiques :

Lycophron l'Obscur a écrit que Parthénopè [une sirène selon Apollonios, *ndr*] fut le premier nom d'un phare **sur la colline du Pizzofalcone**. Puis ce fut **Paleopolis au-dessous de Pausilippe**. Enfin, **à l'emplacement du castel dell'Ovo**, s'éleva **Neapolis**.

⁵⁰⁵ Cette figuration devient un leitmotiv dans la narration. L'écrivain insiste, en citant aussi Cicéron : « Cicéron a écrit dans *Tusculanae disputationes* IV 18 : Chercher une limite au vice revient à penser que celui qui s'est jeté la tête la première du cap Leucate peut s'arrêter de tomber quand il veut. » (B, p. 50)

⁵⁰⁶ Le cap Leucate est la pointe rocheuse qui se trouve au sud de la France, dans le département de l'Aude.

Parthénopè est la sirène de la mer Tyrrhénienne, **de l'acropole de Poseidonia**, du **cap de Sorrente**, de **Procida**, d'**Ischia**, de **Capri**, de **Paestum**.

Trois lieux revendiquent encore dans leur nom ces sirènes. **Surrentum au fond de Sorrente**. Les écueils avançaient leurs pointes **entre les deux petites plages de Marina Piccola à Capri**, sous le nom du Rocher des Sirènes. Enfin les trois rochers de Sirénuse **au large d'Amalfi**.

En 1968, **à Paestum, à un kilomètre de Paestum, dans une tombe**, fut découvert un « sarcophage » de pierre à l'intérieur duquel était figuré un homme qui **plonge**. (p. 74-75)

Pour expliquer les noms des sirènes, Quignard recourt à l'explication étymologique des villes qui se trouvent sur la côte campane. Le lecteur voyage alors à travers ces lieux mythiques. Cela est possible grâce à l'emploi, ici significativement abondant, des déictiques spatiaux : « sur », « au-dessous de », « à », « au fond de », « entre », « au large », « à un kilomètre », « dans ». Et le verbe final « plonge » scelle finalement ce passage avec l'idée récurrente de ce geste dans l'espace.

Les lieux cités plus haut, à savoir Capri, Amalfi, Sorrente et Naples ne sont pas nouveaux dans les écrits de Quignard. Il est impossible de ne pas penser à *Villa Amalia*. La protagoniste, Ann, qui est l'incarnation moderne de Boutès⁵⁰⁷, trouve son paradis justement à Ischia ; en plus, elle passe par Naples⁵⁰⁸ à plusieurs reprises. Nous rappelons, à titre d'exemple, l'un des passages du roman où Quignard décrit le point d'observation et le panorama qui s'offre aux yeux de la femme :

⁵⁰⁷ C'est Quignard qui voit dans le personnage d'Ann Hidden l'incarnation de Boutès, comme l'écrivain nous l'a dit au cours de notre interview.

⁵⁰⁸ Dans *Villa Amalia*, la ville de Naples est nommée maintes fois. Nous citons quelques exemples. : « À Naples, mars était visqueux et tiède. [...] À l'aube la baie de Naples resta enveloppée dans son brouillard » (VA, p. 113) ; « Elle erra d'île en île, de paroi de falaise en paroi de falaise, sans que jamais elle retournât sur Naples » (Ivi, p. 115) ; « - Tout est sublime. Je suis maintenant à Ischia près de Naples » (Ivi, p. 116) ; « Elle acquit à Naples un ordinateur qu'elle fit installer dans sa chambre » (Ivi, p. 121) ; « Elle se rendit à Naples » (Ivi, p. 145) ; « Elle avait acheté à Naples de grands lys pour son père, des chocolats pour l'enfant » (Ivi, p. 175) ; « Sur la tombe de la petite Magdalena Paulina Radnitzky à Naples » (Ivi, p. 236).

Abritée **dans la roche**, la villa dominait entièrement la mer.

À partir de la terrasse la vue était infinie.

Au premier plan, à gauche, Capri, la pointe de Sorrente.

Puis c'était l'eau **à perte de vue**. Dès qu'elle regardait elle ne pouvait plus bouger. Ce n'était pas un paysage mais quelqu'un.

Non pas un homme, ni un dieu bien sûr, mais un être. (VA, p. 130)

La scène, qui possède un caractère photographique et un arrière-goût du syndrome de Stendhal, contient clairement des échos contenus dans *Boutès*. En lisant certains passages de *Villa Amalia*, il nous semble, en effet, de lire les pages du récit mythique, où la mer, les roches en surplomb, les lieux sont les éléments portants.

En effet, comme l'écrivain l'a précisé dans notre interview, *Boutès* constitue l'explication philosophique et le prélude à ce roman, même si ce dernier a été publié deux ans auparavant. Ann représente, en effet, l'héroïne moderne, la femme qui a su tout quitter – la société, le groupe, la famille – en « se jeter à l'eau » pour retrouver sa liberté et rejoindre sa condition originale⁵⁰⁹.

En outre, il est bien de spécifier que les espaces, dans *Boutès*, ne se limitent pas aux lieux que nous venons de citer. La ligne spatio-temporelle se déplace énormément. Si dans les chapitres XIV et XV nous sommes encore en Italie, soudain au chapitre XVI Quignard nous conduit en Autriche :

À Vienne, en 1828, se sentant mourir, [...] Schubert alla se recueillir **sur la tombe** de Haydn dans la *Memoria* de la Bergkirche. (B, p. 80)

⁵⁰⁹ Comme il en est souvent le cas chez Quignard, les romans publiés sont suivis d'un autre livre qui en constitue l'explicitation spéculative. Outre à *Villa Amalia* et *Boutès*, nous rappelons, en effet, le cas de *Les solidarités mystérieuses*, le roman qui a été suivi deux ans après par le texte *Lasuite des chats et des ânes*. Il s'agit, tout comme *Boutès*, d'un arrière-texte, qui est publié après le roman auquel il fait référence.

De la côte campane à Vienne, de la mer à la tombe de Haydn, sans que le lecteur puisse s'habituer à une seule époque ou un seul lieu. Le changement cognitif est donc très fort et le lecteur est déstabilisé. Surtout si nous considérons qu'au cours du chapitre suivant (le dernier) Quignard conduit le lecteur dans le Paris de 1968 et, en même temps, dans la Normandie de l'Après-Guerre :

Je suis revenu **aux lieux où** vous m'avez abandonné. Je suis entré **dans le jardin**. (B, p. 81)

Quand j'eus vingt ans, en 1968, **la faculté de Nanterre** étant fermée [...] je suis allé trouver Emmanuel Levinas **à son domicile 6 bis rue Michel Ange** (B, p. 82-83)

L'écrivain s'adresse ici idéalement à la nourrice de son enfance. Les « lieux où vous m'avez abandonné » sont Verneuil-sur-Avre, ville natale de Quignard, et la Normandie. L'expression « dans le jardin » ne se réfère à aucun lieu spécifique, mais elle semble rappeler un autre passage déjà cité : « La maison **où** je vis dans une ruelle à Paris est la voisine de celle où vivait Messiaen. Son fils y vit encore. Un **jardin redevenu sauvage nous sépare** » (B, p. 35). Le jardin, lieu apparemment insignifiant, constitue un détail qui habite souvent l'esprit et l'œuvre de l'écrivain.

L'amour pour les détails est exprimé aussi lorsque Quignard précise au lecteur l'adresse exacte du philosophe Emmanuel Levinas, « 6 bis rue Michel Ange », qui se trouve dans le XVIème arrondissement de Paris. La date, 1968, et « la faculté de Nanterre » évoquent les célèbres contestations de mai '68. Outre à l'attention pour ces minuties, ce qui est important pour notre étude c'est de noter comment l'écrivain arrive à passer très facilement d'un lieu à l'autre, d'une époque à l'autre.

Quignard raconte encore de ses vingt ans, cette fois dans la région Pays de la Loire :

Je ne fus donc organiste que trois semaine d'été, quand il n'y avait personne, dans une petite ville située **entre Saint-Florent-**

le-Vieil, Champtoceaux, Liré, au cœur du mois d'août, dans le temps des orages.

En revenant **de l'église**, il faisait si chaud, rien qu'à traverser la place il faisait si chaud que j'obliquais **dans les ruelles sur la gauche** ; je descendais **vers les levées** ; j'allais nager **dans la Loire**, au bout des épis. (B, p. 84)

Et de ses vingt ans, Quignard revient en arrière dans le temps, à nouveau à son enfance et aux souvenirs avec sa nourrice à Verneuil-sur-Avre :

Je revoyais **la tour Grise**. Je revoyais la jeune Allemande qui me poussait **dans les rues de Verneuil le long des remparts des Normands et le long des noyers de l'Iton** et je revoyais **l'Avre**. J'aimais **l'Avre** et sa brume. On apercevait au loin **le mont, le village, le toit de l'église [...] le reste de la citadelle** du duc Guillaume. (p. 86)

Ce glissement spatio-temporel nous pousse à penser à la constitution d'une sorte de « chronotope cognitif ». Le « chronotope »⁵¹⁰ indique en narratologie l'union du temps et de l'espace dans un texte. Sa formulation est approfondie par Michail Bachtin – qui est le premier à utiliser ce terme appliqué à l'analyse du texte littéraire⁵¹¹ – dans le volume classique *Esthétique et théorie du roman* (1978).

Nous indiquons avec « chronotope cognitif » la spécificité de l'usage de ces deux catégories par Quignard. En effet, chez Quignard, l'espace et le temps non seulement sont des entités inséparables, mais elles accomplissent

⁵¹⁰ À l'origine, ce terme fut utilisé par le mathématicien Herman Minkowski en 1908. Le chronotope était ainsi utilisé en physique pour indiquer un espace ayant quatre dimensions : trois coordonnées spatiales et réelles, plus une coordonnée temporelle et idéale.

⁵¹¹ Pour une analyse approfondie du chronotope littéraire, nous renvoyons aux ouvrages d'Antonio Pioletti qui, convaincu de l'importance du chronotope dans l'interprétation d'un texte, a contribué à l'approfondissement sur ce sujet : *La porta dei cronotopi. Tempo-spazio nella narrativa romanza*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2014 ; A. Pioletti, « Cronotopo epico e cronotopo romanzesco nel Raoul de Cambrai », in M. Marchetti, M. L. Scelfo, C. Rizzo, S. Cutuli (a cura di), *Questions et suggestions. Miscellanea di studi in onore di Maria Teresa Puleio*, Cuecm, Catania 2013, p. 267-85.

des parcours insolites : du passé au présent, du Jadis au contemporain, de la Grèce antique à la France du XXème siècle, etc.

Voir comment un écrivain élabore l'espace et le temps par le biais de l'écriture, saisir la manière dont ces entités sont combinées et entrelacées, peut en effet expliquer la manière de penser et de concevoir le passé et le présent par l'écrivain, ainsi que de déterminer quels sont les lieux qui habitent son esprit et ceux qui ont le plus compté pour lui.

En outre, ce type de chronotope est déterminant pour la réception de l'œuvre. Il détermine, en effet, le degré d'implication cognitive et émotive du lecteur, sa façon de se sentir dans le texte et de partager dans son esprit ce que l'écrivain a vécu.

Nous pouvons donc affirmer que le chronotope cognitif, chez Quignard, acquiert une forme de pulsation ondulatoire. Aucun lieu n'est le seul lieu et aucun temps n'est un temps défini. L'écrivain est capable d'impliquer le lecteur dans son voyage spatio-temporel, à travers une écriture riche en expédients qui créent d'autres dimensions qui vont au-delà des mots.

CHAPITRE II

Les mondes de Pascal Quignard, des microcosmes cognitifs dans le texte

Il ne faut donc pas se demander
si nous percevons vraiment un monde,
il faut dire au contraire :
le monde est cela que nous percevons.

M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*

2.1 Introduction aux mondes textuels et aux sous-mondes

Lors de la lecture d'un texte, il arrive d'avoir la sensation de se trouver dans une autre dimension, de percevoir tout ce qui est raconté comme réellement existant. Celle des « mondes possibles » ou des « mondes parallèles » est une thématique longuement abordée en philosophie par la

phénoménologie⁵¹², qui fait la distinction entre la réalité objectivement existante et la réalité construite dans notre esprit.

Dans ce paragraphe, nous voulons aborder le sujet d'un point de vue linguistique et cognitif, afin de comprendre comment l'écrivain réussit à créer ces mondes et comment le lecteur arrive à le saisir. Nous avons déjà vu quels sont les moyens linguistiques grâce auxquels le lecteur peut entrer dans le monde du texte, à savoir les déictiques cognitifs. Maintenant, il s'agit de comprendre la nature de ces mondes textuels et quelle est leur fonction dans le processus de lecture.

La première formulation des mondes textuels est faite par Paul Werth, dans son volume *Text World: Representing Conceptual Space in Discours*⁵¹³. Comme nous pouvons le relever grâce au titre, son étude concerne l'analyse des mondes textuels dans le discours en général. Aujourd'hui, pour ce qui est des textes littéraires, ce sont surtout la psychologie cognitive et la poétique cognitive à investiguer sur les mondes textuels et leur construction dans l'esprit du lecteur. Psychologie et poétique cognitive se sont donc occupées d'étudier ce phénomène. Joanna Gavins observe à ce propos :

The text-as-world metaphor has most frequently been employed to describe the readerly sensation of being 'immersed' in a particular fiction, in which the characters, scenery and unfolding plotlines are constructed in as complex and richly detailed a manner as those we encounter daily in the real world.⁵¹⁴

⁵¹² Cf. : P. Stockwell, *Cognitive Poetics*, op. cit., p. 135.

⁵¹³ Op. cit.

⁵¹⁴ J. Gavins, « 'Too much blague?' An exploration of the text worlds of Donald Barthelme's *Snow White* », in J. Gavins, G. Steen (eds), *Cognitive Poetics in Practice*, op. cit., p. 129. « La métaphore du texte en tant que monde a été le plus fréquemment employée pour décrire la sensation du lecteur d'être « immergé » dans une œuvre de fiction, dans laquelle les personnages, le décor et le déploiement de l'intrigue y sont construits d'une manière si complexe et richement détaillée que ceux que nous rencontrons dans notre monde réel quotidien. »

Bien évidemment, ce que nous percevons du monde textuel est influencé par le monde réel où nous vivons et par les expériences que nous avons vécues. Dans un autre volume entièrement dédié à l'étude des mondes textuels, Joanna Gavins confirme que :

Our experience of the real world also has an influence on how we perceive some elements in a developing text-world to be more prominent than others. Research in both Stylistics and Cognitive Psychology has found that individual aspects of a text often become foregrounded for readers and listeners as they attempt to construct a mental representation.⁵¹⁵

Les mondes textuels ne sont alors que des représentations mentales qui se forment dans notre esprit durant la lecture et qui nous permettent « to conceptualise and understand every piece of language we encounter »⁵¹⁶. Nous pouvons imaginer les mondes textuels comme des fenêtres qui s'ouvrent dans notre imagination et qui contiennent les images conceptualisées que nous construisons à travers le langage.

Selon la poétique cognitive, il y a trois types de mondes textuels: le monde du discours, le monde du texte et les sous-mondes. Le monde du discours implique au minimum deux participants, qui communiquent dans n'importe quelle forme de discours : un dialogue, une correspondance de lettres, mais aussi toute forme de communication qui peut avoir lieu dans le texte entre auteur et lecteur. Bien évidemment, le contexte joue ici un rôle fondamental. En poétique cognitive, tout ce qui se trouve autour de la communication est appelé *common ground* et se réfère au « terrain commun » sur lequel les participants du discours ont décidé de construire leur communication. En d'autres mots, le contexte indique ici « the totality of information that the

⁵¹⁵ J. Gavins, *Text World Theory: An Introduction*, Edinburgh University Press, 2007, p. 44. « Notre expérience a une influence sur comment nous percevons certains éléments plus prééminents que d'autres dans le développement du monde textuel. Des recherches en stylistique et en psychologie cognitive ont permis de découvrir des lecteurs et les auditeurs alors qu'ils essaient de construire une représentation mentale. »

⁵¹⁶ Ivi, p. 2. « De conceptualiser et de comprendre chaque composant de langage que nous rencontrons. »

discourse participants have agreed to accept as relevant for their discourse »⁵¹⁷.

En second lieu, il y a le monde effectif du texte, qui se compose des éléments qui permettent la construction du monde textuel (*world-building elements*) et des propositions qui déterminent l'avancement des fonctions de la narration (*function-advancing propositions*). Un texte, en effet, se construit au fur et à mesure sur la base des événements précédemment narrés, des personnages présentés et des lieux décrits.

Enfin, nous trouvons les sous-mondes textuels, qui constituent une modification spatio-temporelle des événements racontés dans la narration. Par exemple, un *flashback* représente bien un sous-monde, une « fenêtre » dans le texte, qui est ouverte et fermée par le narrateur à des moments donnés.

Peter Stockwell distingue trois types de sous-mondes : déictiques, attitudinaux et épistémiques. Le premier concerne tout éloignement spatio-temporel de la narration. Donc, les *flashbacks*, les *flashforwards*, le discours direct et aussi, par exemple, un personnage qui fait un rêve ou regarde un film. Les sous-mondes attitudinaux sont représentés par l'expression des désirs, volonté, promesses, opinions, etc. Ils sont introduits souvent par des verbes tels que, par exemple, « penser », « croire », « promettre ». La dernière catégorie, celle des sous-mondes épistémiques, porte sur toute sorte de possibilité et de probabilité : tout comme les autres deux types de sous-mondes, il peut contenir un changement dans le temps, l'espace, les objets et les personnages.

Nous voyons bien l'importance des mondes textuels dans l'analyse des émotions en littérature. En effet, c'est grâce à l'immersion dans les « mondes » internes au texte que le lecteur peut se sentir « immergé » dans la narration et impliqué dans les faits racontés.

⁵¹⁷ P. Stockwell, *Cognitive Poetics*, op. cit., p. 136-137. « La totalité des informations que les participants du discours ont accepté comme pertinente pour leur discours. »

2.2 *Boutès* : quel monde du discours ?

Dans notre analyse de *Boutès*, nous nous focalisons surtout sur le monde du discours. Quoique, dans ce livre, nous ne trouvons pas de dialogues directs entre les personnages, il est impossible de ne pas souligner la présence d'un dialogue indirect entre narrateur et lecteur. Quignard instaure, en effet, une communication, en s'adressant implicitement au lecteur, grâce à l'emploi du pronom personnel indéfini « on » et du syntagme « Qu'on me permette », ici employé anaphoriquement :

Mais **qu'on me permette** d'oublier un instant ces héros de la pensée occidentale. **Qu'on me permette** d'oublier Ulysse les mains et les pieds empêtrés dans ces ficelles. **Qu'on me permette** d'oublier Orphée perdu dans les cordes parallèles de sa cithare qu'il tend, tire, multiplie, accorde. (B, p. 15)

Quignard ne s'adresse pas encore au lecteur d'une manière directe, mais le pronom « on » suggère clairement que l'écrivain est en train de parler à celui qui va lire son texte. Le texte a, en effet, la forme d'un conte et, par conséquent, il suppose une sorte de « conteur » et un public d'auditeurs. L'intrusion de ce dialogue implicite est encore plus forte si l'on considère qu'il se trouve après quinze pages de narration à la troisième personne.

La présence de ce monde du discours revient plusieurs fois tout au long du texte. Une fois que l'écrivain a établi ce contact avec le lecteur, il s'adresse de nouveau, implicitement, à lui. Ainsi, dans l'énoncé « La vie que **nous** menons est comme une terre étrangère [...] » (B, p. 23), Quignard prononce un discours qui implique aussi le lecteur. Le « nous » rompt la narration à la troisième personne et sympathise – dans le sens grec de « sentir ensemble » – avec le lecteur. De même, plusieurs exemples contentant le « nous » et son adjectif correspondant recourent dans *Boutès* :

Sans Schubert **nous ne comprendrions** pas bien ce qu'est l'état originaire [...] (B, p. 24)

Sans la musique certains d'entre **nous** mourraient. (Ivi, p. 25.
Italique de l'auteur)

Nos larmes coulent sans que **nos** mains les essuient [...] (Ivi, p.
31)

Elle était faite pour les yeux du mort, non pour **nos** yeux. (Ivi,
p. 51)

Pour nommer sans trop de prétention la pensée **appelons**-la la
« liaison ». [...] Pour nommer la mer **disons** la lieuse. (Ivi, p.
64)

Jusqu'au moment où le « nous » se fait de plus en plus copieux, grâce à un
crescendo :

La musique **nous** tente d'une tentation qui est au-dessus de **nos**
forces. (Du moins au-dessus des forces que **nous** pourrions tirer
des rythmes propres à **notre** âme linguistique si **nous** songions
à les lui opposer.)

En pleurant, en tournoyant de douleur, **nous nous** engloutissons
dans ce qui **nous** fonde. (B, p. 71)

Au chapitre XV, l'avant-dernier de l'œuvre, Quignard s'adresse enfin et
directement au lecteur. Le « nous » et le « on » se fondent maintenant dans
le « vous » :

Souvenez-vous, un jour, jadis, **on** a perdu ce qu'**on** aimait.
Souvenez-vous qu'un jour **vous** avez *tout* perdu de *tout* ce qui
était aimé. **Souvenez-vous** qu'il est infiniment triste de perdre
ce qu'**on** aime. (B, p. 79. Italiques de l'auteur)

Ce « Souvenez-vous », utilisé ici aussi anaphoriquement en début de phrase,
comme c'est la coutume chez Quignard, résonne comme une sorte de
monitum. C'est comme si l'écrivain, du haut de sa sagesse, détenait un
savoir supérieur par rapport au lecteur, fruit d'une souffrance dont il a fait
expérience et qu'il ressent maintenant le besoin de partager. Il veut prévenir

alors son interlocuteur – à savoir le lecteur – des risques de la perte et du perdu.

Nous connaissons bien l'importance de ces deux thèmes dans la vie et dans l'œuvre de Quignard. En effet, les thèmes dont il parle dans ce chapitre constituent le prélude pour le chapitre suivant – le XVIème et dernier de *Boutès* – où l'écrivain aborde le sujet de son enfance et la séparation de sa nourrice Allemande. Alors, Quignard conduit le lecteur dans son passé et universalise sa souffrance : le deuil qu'il a vécu appartient ou peut appartenir à tous.

À travers ce dialogue silencieux entre écrivain et lecteur, le monde du discours se crée. Le lecteur est transporté dans cette dimension où la lecture n'est plus une simple activité passive, mais au contraire une entrevue avec l'auteur. L'implication émotive du lecteur apparaît alors évidente. Aussi, acquiert-elle d'autres significations si nous considérons la présence non négligeable, dans le texte, des sous-mondes.

2.2.1 Les sous-mondes déictiques : le mythe et l'autobiographie

Les sous-mondes constituent de véritables sous-dimensions, qui se créent à l'intérieur du texte et, par conséquent, dans l'esprit du lecteur. Peter Stockwell, en suivant la théorie déjà avancée par Paul Werth, en distingue trois types : déictique, attitudinal et épistémique⁵¹⁸. Ici, nous nous concentrerons en particulier sur le premier type de sous-monde – le déictique – puisqu'il est, à notre avis, le plus représentatif dans le corpus quignardien que nous sommes en train d'examiner.

Nous avons déjà vu, en abordant les déictiques spatiaux et temporels, dans quelle mesure l'espace et les temps jouent, dans *Boutès*, un rôle déterminant pour l'implication émotive du lecteur. En subissant des

⁵¹⁸ P. Stockwell, *Cognitive Poetics*, op. cit., p. 140-141. Voir à ce propos la première partie de cette thèse.

altérations considérables, ils déplacent le lecteur en avant et en arrière dans l'espace et dans le temps. Et si les éléments déictiques nous ont fourni la preuve des moyens grâce auxquels l'écrivain ouvre ces dimensions spatio-temporelles, les sous-mondes déictiques nous expliquent la nature de cette création.

En général, il s'agit d'une technique qui est souvent présente en littérature, mais que la poétique cognitive est en train d'approfondir ces dernières années. Il suffit de penser aux *flashbacks* et *flashforwards* de la narration, constitués par exemple par les souvenirs d'un personnage, ou bien par les explications psychologiques que le narrateur nous offre. Peter Stockwell appelle cette variation dans l'espace et dans le temps « toggling » (de l'angl. « to toggle », c'est-à-dire « activer, désactiver un bouton ») :

In the course of processing text worlds and sub-worlds, participants (and characters) can switch back and forth between worlds, a process called **toggling**. This is common in thrillers and other popular fiction, where two plot-lines are simultaneously tracked in alternate sections until they converge in an explosive or revelatory climax.⁵¹⁹

C'est comme si l'écrivain allumait et éteignait les boutons du temps et de l'espace, en ouvrant des fissures dans l'histoire et, par conséquent, dans l'esprit du lecteur. Qu'il s'agisse de romans, d'essais, de traités, chez Quignard il y a toujours des « togglings » temporeux et spatiaux, aussi bien dans le temps de la narration que dans le temps de l'Histoire.

Les formes narratives qui parviennent le mieux à incorporer et exprimer le va-et-vient temporel et spatial sont justement l'*excursus* mythique, littéraire et autobiographique, qui se trouvent souvent sous forme d'aphorisme et de fragment.

⁵¹⁹ Ivi, p. 142. Gras de l'auteur. « Dans le processus des mondes textuels et des sous-mondes, les participants (ou les personnages) peuvent aller en avant et en arrière à travers les mondes, ce processus est nommé **toggling**. Cela est commun dans les thrillers et dans la narrative populaire, où deux lignes d'intrigue sont tracées en même temps, dans des sections alternées, jusqu'au moment où elles convergent en un climax explosif ou révélateur. »

2.3 Le mythe : tomber dans le passé sans le temps

L'emploi des mythes, « nombreux – trop nombreux pour être tous mentionnés ici »⁵²⁰, a la fonction d'ouvrir des espaces – les sous-mondes cognitifs justement – dans l'esprit du lecteur. En effet, les histoires mythiques sont insérées magistralement et d'une manière presque imperceptible par l'écrivain dans la narration. En avançant dans la lecture, le lecteur ne s'aperçoit pas vraiment du changement temporel et spatial que Quignard met en œuvre dans le livre. C'est comme si le discours sur le mythe n'était pas un discours à part, une spéculation philosophique qui bien peu a à voir avec le sujet principal du livre, mais plutôt un discours intégrant, intégré et fusionné avec le tout.

Au début du texte, le lecteur est prévenu que le livre va aborder le mythe d'un héros méconnu et de son courage de se lancer vers le mystère et le *fascinus* de la musique. Pourtant, au fur et à mesure que la narration avance, l'écrivain y insère d'autres mythes, qui partagent avec celui de Boutès le fait de « se jeter à l'eau ».

Ainsi l'histoire de l'argonaute devient-elle, par exemple, un prétexte pour raconter la naissance d'Éryx, nom du mont actuel qui se trouve à l'ouest de la Sicile. Quignard commence ainsi par raconter la rencontre entre Aphrodite et Boutès. En effet, lorsque ce dernier se jette dans l'eau et il est en train de mourir,

Cypris l'arrache aux flots. Boutès s'envole dans les bras de Cypris. Il est collé à elle. Il la pénètre. Quand Cypris est arrivée avec Boutès dans ses bras en surplomb de l'île de la Sicile, elle le rejette vers la mer. Elle l'établit plongeur du cap Lilybée. (B, p. 12)

⁵²⁰ J.-L. Pautrot, *Pascal Quignard*, op. cit, p. 66.

Quignard explique alors à son lecteur comment Boutès est sauvé par la déesse. Il faut souligner que l'écrivain utilise indistinctement les noms « Cypris » et « Aphrodite ». En effet, en confirmant sa vaste culture classique, Quignard sait que « Cypris » est l'un des surnoms attribués à Aphrodite, comme Hésiode l'explique dans sa *Théogonie*⁵²¹.

De plus, Quignard nous livre aussi, par le biais d'une explication étymologique⁵²², la généalogie de la déesse et sa filiation :

Cypris est l'Aphrodite des vagues. Aphrodite est très précisément la déesse née quand le sexe d'Ouranos, tranché par Chronos, est tombé du ciel dans la mer. C'est la déesse du sperme. La déesse enfante, du sperme de Boutès, Éryx. Le mot *aphros* qui ouvre son nom désigne l'écume. Aphroditè et Boutès, ce sont la Née de la mer et le Mort dans la mer.

Boutès est celui qui, attiré par le chant des Sirènes, se noie dans l'écume d'Aphrodite. (B, p. 12-13. Italique de l'auteur)

Quignard nous parle alors de trois mythes (Boutès, Aphrodite et Éryx) à la fois, comme s'il s'agissait d'une seule et unique histoire.

Les mythes qui peuplent ce petit livre sont, comme nous avons déjà annoncé, très nombreux. La référence est aussi à Jason, qui sert de toile de fond souvent à Quignard pour parler de la figure de Médée. L'écrivain anticipe en quelque sorte l'histoire de la matricide, en racontant au lecteur :

Il se trouve que le voyage de Jason précède le monde achéen. Ce mythe est beaucoup plus ancien que les chants qui rapportent la navigation d'Ulysse. (B, p. 25)

⁵²¹ Voir à ce propos aussi l'intéressant article : J.-B. Paturet, « Méditations sur la *Théogonie* d'Hésiode », *Topique Revue Freudienne, Mythes et Anthropologie*, vol. 3, n. 84, 2003, p. 103-124.

⁵²² Voir à ce propos : P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 147.

« Le voyage de Jason » ouvre bien évidemment un autre sous-monde déictique. Quignard transporte l'esprit du lecteur à une époque bien plus ancienne que celle de la Grèce de l'ère mycénienne. Et il le fait grâce au recours à l'un des mythes les plus célèbres de l'antiquité, à savoir celui de Médée.

Au début de *Boutès*, on a l'impression que plusieurs mythes y soient confondus. En effet, lorsque Quignard raconte du geste de Boutès et du navire Argo, il narre en même temps du subterfuge d'Ulysse, comme si ce dernier se trouvait sur la même embarcation. C'est comme si Quignard mélangeait le mythe de Jason (et donc des Argonautes et Boutès) à celui d'Ulysse, qui rencontre lui aussi les Sirènes.

La véracité scientifique du mythe n'intéresse pas vraiment Quignard. Sa réécriture – qui pourtant n'a rien à voir avec les réécritures du mythe opérées au XX^{ème} siècle – a pour objectif principal de remonter aux origines ultimes de l'homme.

Un autre mythe qui contient le thème de la mort dans l'eau est celui tragique de Héro et Léandre. Il s'agit de deux amoureux, l'une (qui est, entre autre, prêtresse d'Aphrodite) habite sur la côte européenne de l'Hellespont, à Sestos, tandis que Léandre habite à Abydos, sur la côte qui appartient à l'Asie⁵²³.

Héro quand elle désirait l'étreindre allumait la lampe au
haut de la tour au milieu du Bosphore.

Léandre se hissait sur la roche d'Abydos. Il levait ses
mains. Il joignait les doigts. Il se penchait. Il
s'accroupissait. Le plongeur nocturne s'élançait dans la
mer sombre. (B, p. 41)

⁵²³ Ce mythe est raconté dans nombre d'œuvres, comme par exemple dans les *Héroïdes* d'Ovide et les *Géorgiques* de Virgile. À notre avis, les vers les plus beaux qui ont été dédiés à ce couple d'amoureux sont ceux écrits par Dante Alighieri dans la Divine Comédie. Il s'agit de deux tercets d'hendécasyllabes (vv.70-75) contenus dans le chant XXVIII du Purgatoire : « Tre passi ci facea il fiume lontani ; / ma Elesponto, là 've passò Serse, / ancora freno a tutti orgogli umani / più odio da Leandro non sofferse / per mareggiare intra Sesto e Abido, / che quel da me perch'allor non s'aperse. »

Pourtant, Léandre – ce « plongeur nocturne qui s'élançait dans la mer sombre », très beau chiasme de Quignard – trouve la mort à cause du vent qui éteignit la lampe que son aimée avait allumée et qui lui servait de point de repère. Donc, encore une autre histoire d'homme qui avec courage se jette à l'eau pour suivre son désir. En effet, si Boutès avait accompli ce geste par amour de la musique, Léandre le fait par amour pour Héro.

Le chapitre VI de *Boutès* nous présente un fragment qui raconte un autre mythe, celui de Thésée et Égée. Selon le mythe, Thésée est allé à Crète pour tuer le Minotaure. Son père, Égée, lui avait recommandé de hisser les voiles blanches du navire, à son retour, s'il avait réussi dans son entreprise. Mais,

Thésée oublie de hisser la voile blanche.

Alors Égée se jette dans la mer qui devient son nom. (B, p. 48)

Donc, au sein d'un livre qui a pour sujet un mythe spécifique, celui de l'argonaute Boutès, Quignard y insert bien d'autres mythes. Il s'agit d'autres sous-mondes déictiques qui plongent le lecteur dans des espaces et des époques différentes. L'effet qui en dérive est une majeure implication du lecteur dans la narration, un enrichissement. C'est comme si le lecteur voyageait dans des terres mythiques, en suivant les gestes courageux et tragiques des héros de l'antiquité.

Comme nous l'avons déjà annoncé, Quignard fait recours aussi aux mythes japonais. Dans *Boutès*, en particulier, nous trouvons le mythe shintô⁵²⁴ de Izanagi et Izanami, qui rappelle en partie celui d'Orphée et Eurydice. Comme il raconte :

Izanagi descendit aux enfers afin d'y rechercher Izanami.
Quand il parvint au fond de l'obscurité il tourna son visage vers elle et il fut effrayé par les ravages de la mort. [...] Il ne cria même pas : il lui tourna le dos. (B, p. 67)

⁵²⁴ Il s'agit d'une religion du Japon qui prêche l'adoration des « Kami », qui sont des forces spirituelles.

Izanagi fuit en courant, tandis que sa femme le poursuit. Il commence à lui lancer des objets, y compris une pêche. La description de la fuite de Izanagi qui suit est sans aucun doute violente et répugnante.

Quand le fruit tombe et s'écrase sur le sol de l'enfer quatre-vingt mortes affamées, échevelées, ensanglantées surgissent et s'associent aussitôt à Izanami ; elles font leur sa colère ; elles l'accompagnent dans sa course en hurlant. Enfin Izanagi aperçoit au bout de l'obscurité le jour. (B, p. 67-68)

Enfin, il arrive à sortir des enfers et il va se purifier dans l'eau, en lavant son corps et ses yeux qui ont vu cette horreur. Ce mythe contient aussi un retour aux enfers, une *descensus ad inferos* qui symbolise, lui aussi, un retour en arrière.

En lisant ce mythe japonais, il est impossible de ne pas penser au mythe d'Orphée, particulièrement cher à notre auteur. De plus, une violence comparable à celle contenue dans le mythe de Izanagi peut être relevée aussi dans le mythe d'Orphée et, notamment, lorsque les Bacchantes « tournent les mains contre Orphée » (B, p. 69) :

Soudain toutes les femmes dénudées, échevelées, ensanglantées s'assemblent en un seul mouvement comme des oiseaux – *ut aves* – et marchent sur Orphée ; elles le frappent avec leurs thyrses, elles le lapident avec des morceaux de rochers ; elles déchirent ses bras ; elles arrachent ses jambes ; elles déboîtent et disloquent sa tête qui se met à rouler dans l'herbe de la colline ; elle roule sur la prairie ; elle arrive sur la rive ; elle roule encore en longeant l'eau de l'Hèbre. (B, p. 69-70. Italique de l'auteur)

Le reste de l'histoire est bien connu : la tête d'Orphée flotte sur sa lyre dans l'eau et elle continue de murmurer un chant. Ému par cette scène, Zeus prend la lyre et la place dans le ciel en formant une constellation.

D'un point de vue stylistique, nous relevons l'habituel emploi de l'anaphore du pronom personnel, en ce cas « elles », ainsi que de la répétition des consonnes qui ont une fonction onomatopéique, à savoir la vibrante alvéolaire /r/ : rouler, herbe, roule, prairie, arrive sur la rive, roule encore, de l'Hèbre. L'allitération de cette consonne amplifie aussi l'effet poétique de la prose quignardienne et elle donne l'impression qu'il s'agit d'une rime interne. En effet, d'après Jean Cohen :

L'allitération constitue un procédé homologue à la rime. Comme la rime, elle joue des contingences de la langue pour tirer un effet d'homophonie. Avec cette différence que l'allitération opère à l'intérieur du vers et réalise, de mot à mot, ce que la rime effectue de vers à vers. On peut, si l'on veut, parler d'homophonie interne, par opposition à l'homophonie externe constituée par la rime.⁵²⁵

C'est pour cette raison que la prose de Quignard est particulièrement poétique et, très souvent, le lecteur n'arrive même pas à distinguer où la prose finit et où la poésie commence.

D'un point de vue sémantique et métaphorique, l'utilisation de certains verbes est importante aussi. Nous soulignons en particulier les participes passés « dénudées », « échevelées », « ensanglantées », qui évoquent dans l'esprit du lecteur l'orgie dionysiaque à laquelle Orphée renonce dans le mythe. Les énoncés ayant les verbes à l'indicatif présent renforcent le rythme et rendent magistralement l'idée de violence de l'action des Bacchantes : « frappent », « s'assemblent », « marchent sur », « frappent », « lapident », « déchirent », « arrachent », « déboîtent », « disloquent ».

En outre, la comparaison « comme des oiseaux » rappelle au lecteur les Sirènes, décrites au début du livre : « Le vaisseau s'approche de l'île aux oiseaux à tête de femme qui sont nommés en grec Sirènes » (B, p. 9) et « les voix aiguës des oiselles aux têtes et aux seins de femmes » (B, p. 11).

⁵²⁵ J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966. L'édition que nous avons utilisée est la suivante : Flammarion, coll. « Champs essais », Paris, 2009, p. 81-82.

D'autres parallélismes sont présents et ils enrichissent le réseau cognitif du lecteur. Tout comme Boutès, dont la « tête s'éloigne, fend l'eau, monte, descend dans les vagues noirâtres » (B, p. 11), ainsi Orphée « « tourne la tête » dans l'eau. Le dernier chant d'Orphée a lieu quand la tête est dans l'eau. » (B, p. 70).

Sans exemples spécifiques, Jean-Louis Pautrot met en évidence cet aspect de l'écriture mythique de Quignard, qui aime « l'identification fulgurante d'un geste avec le tracé d'une histoire aux contours analogues »⁵²⁶. Selon Pautrot, en effet :

Le mythe quignardien possède une instabilité fondamentale. Il est toujours susceptible de se trouver remplacé par d'autres figurations, comme par exemple Orphée par Boutès dans le cas du musicien. Le mythe constitue moins un discours de vérité – il véhicule d'ailleurs un formidable surmoi social dont il faut se défier – qu'une intrigue énigmatique en attente partielle de sens.⁵²⁷

Cela explique, ne serait qu'en partie, le manque de véridicité totale du mythe chez Quignard. Les sources dont notre écrivain puise pour (re)construire ses mythes sont des plus disparates.

La question que Quignard se pose à la fin de la page – « Que pensait jadis notre tête dans l'eau ? » (B, p. 70) – contient une référence au liquide maternel dans lequel nous étions plongés lors de la gestation.

Aux Sirènes Quignard dédie un autre petit excursus mythique et littéraire. D'abord, il tient à préciser au lecteur que « Dans le texte d'Homère les sirènes sont au nombre de deux. Dans le passage que j'ai cité d'Apollonios elles sont trois. À Leucosia, à Ligia s'ajoute Parthenopè. C'est la sirène de Naples » (B, p. 74). Voici qu'un autre sous-monde déictique s'ouvre et il oscille entre passé et présent, entre le mythe et la réalité⁵²⁸ :

⁵²⁶ J.-L. Pautrot, *Pascal Quignard*, op. cit., p. 67.

⁵²⁷ Ibidem.

⁵²⁸ Les localités nommées dans le passage qui suit existent réellement.

Lycophron l'Obscur a écrit que Parthenopè fut le premier nom d'un phare sur la colline de Pizzofalcone. Puis ce fut Paleopolis au-dessous du Pausilipe. Enfin, à l'emplacement du Castel dell'Ovo, s'éleva Neapolis.

Parthenopè est la sirène de la mer Tyrrhénienne, de l'acropole de Poseidonia, du cap de Sorrente, de Procida, d'Ischia, de Capri, de Paestum.

Trois lieux revendiquent encore dans leur nom ces sirènes. [...] Les écueils avançaient leurs pointes entre les deux petites plages de Marina Piccola à Capri, sous le nom du Rocher des Sirènes. Enfin les trois rochers de Sirènuse au large d'Amalfi. (B, p. 74)

De la même manière qu'il le fait pour le mythe des Sirènes, Quignard explique aussi dans le détail le mythe de Boutès et sa relation avec les lieux qui existent réellement en Sicile :

Le nom très commun de Boutès ou de Boutas en grec signifie le bouvier. Son père s'appelait Teleôn. [...] Une fois qu'il eut été lancé par la déesse au cap Lilybée, il fonda la ville de Marsala. Boutès eut d'elle un fils ; ce fut le jour où elle l'arracha aux serres des Sirènes ; [...] La déesse appela ce fils Éryx. Il devient le maître de la montagne sicilienne à laquelle les Siciliens ont donné son nom. À son sommet, le fils fit bâtir pour sa mère un temple, le temple d'Aphrodite Érycine. (B, p. 73)

Alors l'histoire de Boutès est-elle maintenant approfondie dans ce petit excursus mythique, qui explique au lecteur la généalogie du héros. « Ce fut le jour où elle l'arracha aux serres des Sirènes » constitue un véritable *flashback* à l'intérieur du sous-monde déictique. En effet, l'écrivain rappelle, dans l'excursus mythique, un épisode qu'il a raconté déjà au début de son livre. L'effet qui en dérive est évident : le lecteur construit de plus en

plus dans son esprit un réseau de connaissances, toujours guidé par l'écrivain.

En outre, il ne suffit pas, pour Quignard, de raconter le mythe de Boutès, il faut aussi en expliquer le sens étymologique, son origine et son rapport avec le présent. Le tout suit un mouvement ondulatoire. Le lecteur est amené en arrière (dans le passé) et puis en avant (au présent), selon un aller-retour qui semble ne pas vouloir admettre la distinction entre ces deux catégories temporelles.

Quignard, nous le savons bien, ne croit pas aux catégories classiques du temps – passé, présent et futur – mais il conçoit le temps comme pulsation. L'origine n'est pas une dimension qui est loin de nous ; elle nous appartient aussi *hic et nunc*. Puisque, pour Quignard, « Le passé, c'est *l'actuel à l'exclusion du moderne*. » (VS, p. 151. Italiques de l'auteur)⁵²⁹.

2.3.1 Fonctions du mythe et de l'explication étymologique

Les personnages mythiques dont il raconte l'histoire ne sont pas des personnages lointains dans le temps, leur histoire *est* l'histoire de l'homme. Quignard choisit la forme du mythe pour plusieurs raisons. D'abord, le mythe est par antonomase un retour en arrière, un revenir aux origines, à l'originaire, au Jadis préverbal. Significativement, les figures mythiques racontées par Quignard ne parlent pas, mais elles agissent, elles accomplissent des gestes.

Ainsi, Boutès quitte ses compagnons et se jette à l'eau, Médée accomplit son geste tragique et tue ses enfant sans prononcer les monologues présents chez Euripide ou Sénèque, Aphrodite s'unit silencieusement en amour à Boutès, Léandre nage et meurt sans même jeter un cri. Irena Kristeva met en évidence cet aspect :

⁵²⁹ Cité aussi dans : J.-L. Pautrot, *Pascal Quignard*, op. cit, p. 61.

Pascal Quignard situe son interprétation du mythe sous le signe du retour à l'origine préverbale de l'humanité. Engendré dans l'espace archaïque de la « nuit d'avant le début » [...] il médiatise le rapport entre le son de la parole et le silence du vide, autrement dit entre le langage humain et le geste préverbal.⁵³⁰

Cela s'explique par le fait que le mythe chez Quignard, tout comme le conte et à la différence du roman, « n'a besoin d'aucune psychologie des personnages. Ils doivent demeurer des silhouettes schématiques, des figures allégoriques. [...] L'absence de toute psychologie permet de rendre le récit plus abstrait, plus direct »⁵³¹.

Le mythe possède donc, chez Quignard, surtout la forme du conte. À Jean-Pierre Salgas qui lui demande quels sont les rapports entre mythe, conte et roman, Quignard répond en précisant :

Le conte permet l'absence totale de subjectivité (il extermine toute considération psychologique). Le roman permet à la différence sexuelle de jouer à plein [...] Le conte dérive directement du rêve — qui n'est pas une invention humaine. Les tigres ou les chats rêvent plus que nous. Même les oiseaux. Cette forme narrative est prélinguistique, est pré littéraire. Dans le conte l'expérience intérieure n'est même plus intime : elle est comme l'expérience que les chats ou les merles éprouvent dans le rêve qu'ils font. Narration hors sujet. [...] Le roman, lui, au contraire du conte, dérive de la littérature.⁵³²

Ainsi, le mythe est comme le conte, et le conte est comme le rêve, qui est hallucination. C'est pour cela que Quignard choisit aussi le mythe, car il confère à la narration un caractère onirique et spontané. Comme Irena Kristeva souligne :

⁵³⁰ I. Kristeva, *Pascal Quignard. La fascination du fragmentaire*, op. cit., p. 112-113.

⁵³¹ D. Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, op. cit., p. 150.

⁵³² J.-P. Salgas, « Dix questions à Pascal Quignard », *Études françaises*, op. cit., p. 90-91.

Le mythe selon Pascal conduit à deux mondes non réels : le monde originaire et le monde onirique. Échappant à toute rationalisation, il médiatise le rapport entre le manque et les sens potentiels, le violence et la jouissance, le verbalisation de l'imaginaire (le nom sur le bout de la langue) et l'imagination de la parole.⁵³³

En effet, tout comme le rêve, le mythe est fournisseur d'images. Par exemple, Boutès n'est pas tout simplement l'un des Argonautes qui décide de se jeter à l'eau, mais :

Il faut penser Boutès comme ce plongeur qu'on peut voir au dos d'un sarcophage dans le sous-sol du petit musée de Paestum face à l'île de Capri. [...] le petit corps nu, net, sexué, sombre, semble déterminé alors qu'il s'élance dans la mer Tyrrhénienne et la mort. (B, p. 12)

De la même manière, grâce à une métaphore, Quignard dit de Cypris/Aphrodite : « Cypris est l'Aphrodite des vagues » (B, p. 12). L'image d'Aphrodite est rendue non seulement à travers une autre métaphore, mais aussi par l'emploi de l'explication étymologique : « C'est la déesse du sperme. La déesse enfante, du sperme de Boutès, Éryx. Le mot *aphros* qui ouvre son nom désigne l'écume » (B, p. 12. Italique de l'auteur).

Si le conte mythique constitue alors un sous-monde déictique pour sa capacité de conduire le lecteur vers l'arrière, l'explication étymologique pourrait être considérée, pourrions-nous dire, un « sous-monde linguistique ». Le recours aux langues anciennes est de deux types. Il

⁵³³ I. Kristeva, *Pascal Quignard, La fascination du fragmentaire*, op. cit., p. 113. Bien que l'analyse de Kristeva soit très attentive et originale, nous ne pouvons qu'être en désaccord avec son idée de mythe comme collant du discontinu chez Quignard. En effet, elle soutient la thèse selon laquelle la présence du mythe « assure la cohésion des *Petits Traités* en faisant tenir ensemble les fragments qui les composent et en faisant évoluer le récit », Ivi, p. 113. En réalité, le fragment quignardien n'a besoin ni de cohérence ni de cohésion, puisque son véritable charme réside justement dans sa nature morcelée, qui présente la matière mythique au lecteur comme s'il s'agissait d'un rêve.

concerne en effet soit la traduction de certains passages que Quignard juge être significatifs, soit l'explication étymo-linguistique qui contient l'élaboration de la pensée de l'écrivain. Nous nous occuperons, ici, du second cas.

Alors, à travers son goût pour la langue latine et grecque – et parfois même chinoise ou japonaise – Quignard conduit le lecteur dans un véritable sous-monde linguistique, habité par des langues anciennes et capables d'expliquer non seulement les mythes mais aussi des mots utilisés de nos jours.

Par exemple, le terme « analyse » remonte, selon Quignard, à l'époque d'Homère. Il est employé au vers 200 du chant XII de l'*Odyssée*.

Ulysse est délié – ἀνέλυσαν – de ses liens – ἐκ δεσμῶν – par Eurylokhos et Périphèdès dont les quatre oreilles sont bouchées par la cire préalablement découpée à l'aide d'un couteau de bronze dans un gâteau de miel. (B, p. 14)⁵³⁴

Celui qui analyse est donc celui qui est libre des liens, des peurs et des préjugés. Au contraire, les Sirènes sont les « attachantes » :

Car les Seirèniennes sont les lieuses. Face à Odysseus attaché, Seirèn est l'attachante. Le mot *seirèn* dérive de *ser*, lier. Le mot *seira* en grec désigne la corde ; la corde portant un nœud coulant ; plus précisément encore la *σειρά* est le lasso que les Scythes lançaient au cou de leurs ennemis. (B, p. 15. Italiques de l'auteur)⁵³⁵

⁵³⁴ Au cours de notre entretien, l'écrivain nous confesse que c'est l'une des images qui a déclenché la création de ce livre: « Je pense que je cherchais depuis longtemps des scènes très originaires, par rapport à Ulysse, à Homère. D'admirables scènes, d'admirables scènes. Avec ce mot grec – moi qui ai fait une psychanalyse de huit ans – « anelusan », lorsque les Argonautes le délient... Je crois que je cherchais la scène source. C'est ça que je cherchais. »

⁵³⁵ Et encore: « Seirèn, serreuse, serrante, étouffante comme la Sphinge, sphinx, sphinctrice. » (B, p. 73).

Passionné de culture japonaise, Quignard enrichit son écriture avec des explications étymologiques de la langue nippone :

Comme le disent les Japonais sous la forme d'un proverbe :
muko mukashi. L'eau vient d'autrefois. (B, p. 22. Italiques de l'auteur.)

Toutefois, la langue dont l'écrivain se sert le plus est la langue grecque, qui représente, dans ses écrits, un instrument d'explication linguistique. Quignard utilise ces langues anciennes pour deux raisons. D'abord, pour dévoiler la richesse de la langue écrite, de l'origine. Ensuite, pour lancer des spéculations philosophiques, capables d'expliquer la nature symbolique des thèmes de son œuvre. Bien évidemment, même cette pratique constitue métaphoriquement un retour en arrière, vers les racines de la langue.

Ainsi, par exemple, Quignard recourt à la langue d'Apollonios pour expliquer la différence des registres vocaux chez les femmes et chez les hommes⁵³⁶ :

Ce que je traduis par chant animal, Apollonios l'appelle ἄκριτον αὐδήν. Voix « acritique » c'est-à-dire non séparée, indistincte, continue.

Aussitôt après, Apollonios ajoute l'adjectif « aiguë ».

Le chant acritique est nécessairement soprano puisqu'il vient du monde où la vie se développe.

Le monde où la vie se développe est le monde uniquement féminin qui ne connaît pas la mue comme le monde des hommes qui la connaît.

Voilà ce vers quoi s'élance Boutès. (B, p. 17)

Il s'agit là de thèmes très chers à Quignard et qu'il a déjà abordés dans *La haine de la musique*. Une première référence est clairement à la mue de la

⁵³⁶ Voir à ce propos la deuxième partie de cette thèse.

voix que les garçons subissent au début de l'adolescence. Il écrit à ce propos :

Il y a un lien direct entre la musique et la mue. Les femmes naissent et meurent dans un soprano qui paraît indestructible. Leur voix est un règne. Les hommes perdent leur voix d'enfant. À treize ans, ils s'enrouent, chevrotent, bêlent. Il est curieux que notre langue dise encore qu'ils chevrotent ou qu'il bêlent. Les hommes comptent parmi les bêtes dont la voix casse. (HM, p. 154)⁵³⁷

Nous voyons bien dans ce passage de *La haine de la musique* la présence des mêmes arguments que ceux du passage précédent de *Boutès* : la comparaison à la « voix » animale, l'opposition entre « acritique » et « aiguë », le monde maternel dont la voix est un soprano. Ainsi, le changement de la voix masculine représente une métamorphose : les garçons doivent se libérer de la voix d'enfant (maternelle) pour devenir des adultes :

Dans la voix masculine, l'enfance, le non-langage, la relation à la mère et à son eau obscure, à la cloison de l'amnios, puis l'élaborations des émotions premières, enfin la voix enfantine qui tire à elle le langage maternel, sont la robe d'un serpent. (HM, p. 155)

La métaphore « eau obscure » de ce passage et l'anadiplose « du monde où la vie se développe. Le monde où la vie se développe » indiquent clairement l'utérus de la mère. À l'aide de ces figures de style – l'une sémantique, l'autre phonétique de la répétition – Quignard sait bien attirer l'attention du

⁵³⁷ Il est intéressant de noter que, dans *La haine de la musique*, ce passage – qui a un caractère apparemment impersonnel – est précédé par une note autobiographique : « Enfant, je chantai. Adolescent, comme tous les adolescents, ma voix se brisa. Mais elle demeura étouffée et perdue. Je m'ensevelis passionnément dans la musique instrumentale » (HM, p. 154). Tout comme dans *Boutès*, ce changement déictique de la voix qui parle a pour objectif de surprendre le lecteur et l'amener à réfléchir sur l'universalité des thèmes traités.

lecteur sur l'importance du maternel. Une autre métaphore, « la robe d'un serpent », clôt d'une manière sublime l'idée de la perte.

Les liens qui s'établissent entre une œuvre et l'autre créent un réseau que nous pourrions appeler « infratextuel », c'est-à-dire de référence entre les textes spécifiquement quignardiens. Cela a pour effet d'augmenter les sous-mondes linguistiques dont nous avons parlé plus haut et de plonger le lecteur dans le riche monde textuel de notre écrivain.

Quignard aime décortiquer les mots pour en dévoiler la signification originaire et profonde. Intéressante est, par exemple, la racine du terme « dissident », ce qui pourrait expliquer l'appellation de Boutès « le dissident » :

Et c'est encore Boutès, c'est encore l'Argonaute, c'est encore le
dissident qui plonge.

Sedeo c'est être assis sur son banc.

Dis-sideo c'est se dés-assoir.

Le dis-sident se désassocie du groupe qui ne cherche à accompagner et à domestiquer le solitaire qu'à partir de sa naissance. (B, p. 33. Italiques de l'écrivain.)

De là, le refus de la société qui accompagne toujours Quignard. L'étymologie a, en outre, chez Quignard une autre fonction : celle de contraster la modernité à travers un « principe de rétroaction ». Comme Jolanta Rawalska von Rejwald explique bien, le recours à l'étymologie :

Explique le décalage inconciliable entre l'écriture de Quignard et la modernité. Quignard, lui, il vit et écrit, la tête tournée en arrière, tel que le mythique Orphée. Selon la logique de sa de son écriture et de sa pensée, c'est là [...] que gît le plexus nerveux de sa conception. L'origine et le Jadis constituent un

grand germinatoire vers lequel les modernes doivent retourner.⁵³⁸

L'étymologie, ce retour linguistique en arrière, crée donc des espaces dans le passé. Un sous-monde privilégié que l'écrivain offre au lecteur, en l'amenant dans les abysses de l'écriture⁵³⁹.

Quignard réussit donc, par le biais d'un langage qui est à la fois stylistiquement riche et dépourvu d'ornements, à créer des sous-mondes linguistiques grâce au recours à l'étymologie. Les images que cette dernière aide à créer se fusionnent dans son imaginaire autobiographique et mythique. Comme il l'écrit lui-même dans *Les ombres errantes* :

La littérature tient tout entière dans ce prélude silencieux. Dans ce nid-livre. Dans cette *Urszene* pleine d'images qu'on n'ose dire.

Les livres écrits, c'est le secrétariat du secret.

Les deux grandes inventions : la grotte dans la montagne, le livre dans le langage » (OE, p. 146. Italique de l'auteur.)

Dans *Vie secrète*, en particulier, il aborde ce sujet en développant un discours sur le refus de la société et en le mettant en rapport avec le langage. Au chapitre VIII, intitulé « Le secret », Quignard écrit :

Or l'amour, c'est cela : la vie secrète, la vie séparée et sacrée, la vie à l'écart de la société. La vie à l'écart de la famille et de la société parce qu'elle rappelle la vie avant la famille et la société, avant le jour, avant le langage. (VS, p. 93)

La vie avant que le « social » en fasse partie, la vie avant le langage. Donc, le Jadis. Pour Quignard, la collectivité – tout comme le langage – est

⁵³⁸ J. Rachawska von Rejchwald, « La paléontologie du Verbe. Langage et Société dans l'œuvre de Pascal Quignard », *Synergie Pologne*, n. 7, 2010, p. 53.

⁵³⁹ L'« absence de détermination dans le passé linguistique rend le passé abyssale » (SJ), écrit Quignard.

une affaire imposée et qui dénature en quelque sorte la véritable nature de l'homme. Dans *Les Ombres errantes*, autre tome avec *Vie Secrète* de son *Dernier Royaume*, Quignard élabore ce point et il explique que les mythes aussi contiennent cette idée d'appartenance forcée à la société :

Le refus de l'appartenance sociale fut condamnable aux yeux de tous les groupes humains. Cette condamnation est le fond de chaque mythe. [...]

Homère disait : Un individu *apolis* est une guerre civile. [...]

Hérodote a écrit : Aucun individu humain isolé ne peut se suffire.

Mot à mot : Ne peut être *autarkes*.

La Bible dit : Malheur à l'homme seul ! Un homme seul est un homme mort. (OE, p. 154-155. Italiques de l'auteur.)

Pour Quignard, au contraire, vivre à l'écart de la société – « Vivre caché – *late* – disait Lucrèce. » (OE, p. 11) – est la seule condition possible pour le bonheur. Il n'est pas vrai, selon l'écrivain, que l'homme est un animal social :

C'est faux. C'est toujours ce que la société dit. Dans toute littérature orale le narrateur est la société. [...]

Car il y a eu des hommes seuls, des ermites, des errants, des périphériques, des chamans, des centrifuges, des solitaires qui furent les plus heureux des êtres. (OE, p. 155)

Donc, Boutès fait partie de ces hommes heureux : il « abandonne sa rame. Il quitte son banc. Il monte sur le pont, saute dans la mer » (B, p. 11). Il a su s'éloigner de ses compagnons, désertier le groupe.

Alors, le courage de Boutès prend la forme d'une image : un homme qui se jette dans l'eau, la tête la première. Encore une fois, Quignard ne se

contente pas de décrire l'action, ni de fournir des images puisées de l'histoire de l'art⁵⁴⁰. Il offre au lecteur une explication étymologique :

Sénèque le Père évoque dans ses *Excerpta* la *praecipitatio* proprement funèbre qui fonde le temps dans les sociétés des hommes. Le mot latin *prae-cipitatio* signifie la tête la première. Les sociétés s'associent en poussant un homme d'un promontoire [...] À Paestum c'est un promontoire sur la mer Tyrrhénienne. À Rome, faute d'un promontoire, c'est la roche Tarpéienne. (B, p. 49. Italiques de l'auteur.)

« Précipiter » signifie alors « se jeter la tête la première » et symbolise le refus du « dissident » de s'associer avec les autres hommes. Pour Quignard, ceci est un geste irréversible, mais non dans le sens moderne du terme. L'irréversibilité est l'impossibilité de penser à l'action dans le présent. Une autre citation explique cette idée :

Le passage de Sénèque le Fils dans le *De Ira* renvoie à Aristote *Éthique à Nicomaque* III 5 : οὐδ' ἀφέντι λίθον ἐτ' αὐτον δυνατὸν ἀναλαβεῖν. Il n'est plus possible à celui qui a lancé la pierre de la rattraper.

Dans « l'instant » de l'élan, de la *praecipitatio* d'un homme du haut d'un promontoire, [...] on ne peut pas penser de « maintenant ». (B, p. 53. Italiques de l'auteur.)

« Se jeter » est le début de quelque chose, c'est le « commencement », comme Quignard souligne : « Car le commencement, tel est le temps dans le temps » (B, p. 53). Plus précisément :

L'homme qui plonge du cap Leucate ne saute pas dans l'air ou dans le vide ou dans la mer ou dans la mort. Il saute dans le temps. Il saute dans l'irréversibilité. Comme il se *précipite* c'est

⁵⁴⁰ *L'Homme de Lascaux et Le Plongeur de Paestum.*

une irréversibilité qui *s'accélère*. [...] Action de se lancer de haut en bas de façon vertigineuse la tête la première comme un oiseau au plumage gris et aux pattes palmées se jetant au fond de l'eau. (B, p. 54-55. Italiques de l'auteur.)

L'axe de l'espace est effacé et le tout est reconduit à la catégorie de « temps sans le temps », à savoir le Jadis. L'homme qui se précipite, qui se jette, qui va de haut en bas, s'envole dans le pré-originaire. Il est fascinant de voir comment Quignard réussit à construire sa thèse sur un échafaudage linguistique très riche. Outre à l'ouverture des sous-mondes cognitifs, l'explication linguistique et étymologique construit, en effet, dans l'esprit du lecteur une structure portante du discours. Et sur cette structure de nouveaux éléments sont ajoutés, toujours en relation entre eux.

Ainsi, le Jadis, la musique, la pensée et le maternel sont tous réunis. Quignard se demande alors : comment la musique parvient-elle à penser ?

Pour nommer sans trop de prétention la pensée appelons-la la « liaison ». [...] Comme la liaison suppose la liaison, la pensée suppose la mère. Pour nommer la mère disons la lieuse. Où on retrouve la *seirèn*. (B, p. 64. Italique de l'auteur.)

La mère est donc celle qui lie l'enfant à son propre corps, comme les Sirènes attirent les hommes à travers leur chant. Or, le chant (ici entendu comme musique) quitte l'enfant qui vit dans le « contentant sonore »⁵⁴¹ une fois qu'il commence à respirer et à acquérir le langage :

C'est à partir de ce discord entre battue cardiaque (*rythmos*) et chant pulmoné (*melos*) que quelque chose cherche à survivre.

⁵⁴¹ L'utérus de la mère. Voir la deuxième partie de ce travail. Mais aussi, dans *Boutès* : « Parce que dès l'origine, dans l'ontogenèse, à l'intérieur du ventre maternel, il est inévitable que le fœtus entende. Il entend quoi qu'il en ait, malgré qu'il en ait, au loin, très loin, derrière la peau et l'eau, l'étrange sonate de ce qui sera sa langue maternelle. Généalogiquement ce chant dont il n'entend que l'émotion est antérieure à la voix articulée » (B, p. 85).

[...] La musique replonge le corps dans le contenant sonore où il se mouvait.

Ballotte et danse et cherche à rejoindre la vieille rythmique aqueuse des vagues.

La musique attire son auditeur dans l'existence solitaire qui précède la naissance, qui précède le souffle, qui précède la possibilité de parler. (B, p. 65. Italiques de l'auteur.)

Voici que tous les éléments du livre trouve ici leur sens : Boutès s'élance vers la condition originaire, vers la mer qui est symboliquement « le contenant sonore » maternel. Il va vers les Sirènes, les lieuses, qui l'attirent en raison de leur chant. Le même chant que l'on entend lorsqu'on est encore dans le corps maternelle.

2.4 L'anecdote historico-littéraire

Si les mythes occupent une place très importante dans la création de sous-mondes cognitifs, pareillement, le recours à l'anecdote ouvre des espaces spatio-temporaux dans l'esprit du lecteur. Ce type de sous-monde est particulièrement présent dans les ouvrages de Quignard, et donc aussi dans *Boutès*. Voici la première anecdote du livre :

Théombrote se jeta dans la mer du haut du rempart après avoir lu toute l'œuvre de Platon. (B, p. 26)

Ce petit fragment, un autre sous-monde déictique, rappelle au lecteur la figure mi-mythique mi-historique du philosophe qui, après avoir lu le *Phédon* de Platon, décide de se suicider. Cependant, Quignard confond la figure de Théombrote, qui est un philosophe cynique du IV^{ème} siècle av. J.-C., avec la figure un peu plus célèbre de Cléombrote, philosophe platonicien.

Un autre événement similaire est reporté par Quignard, qui crée ainsi un lien entre les morts. En suivant ce que Plutarque dit, après avoir consacré « l'essentiel de sa nuit à relire le Phédon » (B, p. 36) il décide de se tuer en enfonçant son épée au fond de son ventre : « Caton s'ouvre le ventre en s'aidant de son épée » (B, p. 39)

En obéissant au mouvement spatio-temporel qui va en avant et en arrière, dans la même page où il raconte de Théombrote, Quignard éveille dans l'esprit du lecteur un épisode célèbre de l'histoire romaine, celle qui concerne Jules César :

Qu'y a-t-il au fond du désir de se jeter à l'eau ? Qu'y a-t-il au fond du désir de s'immerger dans la chose qui hante ? De sauter le pas ? [...] De franchir le Rubicon ? (B, p. 26)

Une série d'expressions métaphoriques prennent ainsi vie sous la forme d'interrogations, parmi lesquelles la référence est au général romain qui affronte l'interdiction du Sénat et, en prenant tous les risques de son entreprise, franchit le fleuve qui sépare l'Italie qui appartient à Rome et la Gaule cisalpine. Nous voyons bien, alors, le passage de l'époque grecque du IV^{ème} siècle av J.-C. à celle romaine 59 av J.-C. Et de celle romaine encore à la société grecque. Cette fois Quignard nous raconte de l'orateur et homme politique Athénien, Alcibiade :

Qu'est-ce que la prudence ? Voici ce que c'est la prudence. Des siècles passent. En -447, Alcibiade [...] refusa d'apprendre à jouer de l'aulos à l'école de grammaire. Il dit à son maître : « La flûte comme le chant sont des pratiques indignes [...] » [...] La flûte fut dès lors totalement exclue des études générales [...]

Quel est le contraire de la décision athénienne obtenue par Alcibiade [...] ?

L'élan de Boutès vers l'animalité antérieure.

L'imprudence de Boutès.

L'imprudence irrésistible de la sidération non finie, a-critique,
a-morphique, a-oristique, in-humaine, in-finie. (B, p. 27-28-29)

Alcibiade est donc l'antithèse de Boutès, symboles respectivement de la prudence et de l'imprudence. Cette dernière est bien entendu signe de courage.

Au-delà de leur signification, les anecdotes représentent dans *Boutès* de puissants coins temporeux qui s'ouvrent dans l'esprit du lecteur. Ce ne sont pas tout simplement des *flashbacks*, mais des sous-mondes déictiques particulièrement efficaces, parce que riches en contenu culturel. En effet, il ne s'agit pas tout simplement d'amener le lecteur en arrière, d'ouvrir des « fenêtres » temporelles dans son esprit, mais aussi d'enrichir ses connaissances, sa culture, de construire des liens entre les événements anciens et la pensée contemporaine.

C'est pour cette raison que Quignard ne nous offre pas seulement des anecdotes de personnages de l'antiquité, mais aussi de personnages modernes.

Prenons, par exemple, le cas du compositeur et ornithologue Olivier Messiaen. Les liens entre la musique, les oiseaux (les Sirènes ?) et Boutès se rencontrent au sein de la figure de cet organiste français :

Olivier Messiaen, au cœur du XXème siècle a écrit : « Les oiseaux sont les plus grands musiciens de la planète. Il allait répétant [...] qu'ils représentent les « témoins naturels de la musicalité absolue dans l'évolution au cours du temps ».

Boutès a peut-être raison.

Il faut tourner le dos à la musique orphique, occidentale, technologique, populaire. (B, p. 34-35)

Il s'agit là d'un sous-monde déictique, auquel Quignard en ajoute aussitôt un autre, autobiographique, en écrivant :

La maison où je vis dans une ruelle à Paris est la voisine de celle où vivait Messiaen. Son fils y vit encore. Un jardin redevenu sauvage nous sépare. [...] Nous partageons le même rossignol, les mêmes merlettes brunes, les mêmes cris déchirants des chats la nuit comme des enfants qui pleurent. (B, p. 35)

Passé et présent, chez Quignard, se confondent et se fondent. La ligne temporelle ne connaît pas d'étapes chronologiques. Jean-Louis Pautrot le souligne dans son étude sur l'écrivain :

Incorporant fiction et noèse, oscillant entre hallucination et lucidité, l'œuvre [...] de Quignard explore le fond culturel, offrant une compilation disparate d'Anciens et de Modernes. [...] Il s'agit d'une opération complexe de relecture des Anciens informée par la pensée moderne, la révocation d'une certaine doxa contemporaine par le recours aux Anciens et la déstabilisation des temporalités conventionnelles.⁵⁴²

Quignard va en effet en avant et en arrière, comme si les catégories du temps étaient annulées. Et voilà qu'après Messiaen, c'est le tour de Caton, dont la mort, comme souligne Quignard, est décrite chez Plutarque LXX 6 :

Caton veut préparer son âme pour se donner la mort. [...] il veut choisir un dernier livre pour se donner afin de passer le plus agréablement possible sa dernière nuit.
C'est un livre grec qu'il choisit.
Il consacre l'essentiel de sa nuit à relire le *Phédon*. (B, p. 36)

L'auteur dédie à cet épisode bien quatre pages, au moment où « Les oiseaux chantent. Caton s'ouvre le ventre en s'aidant de son épée. » (B, p. 39).

Puis, le lieu de la narration revient en Grèce. Pour être précis, dans une île ionienne, où la poétesse grecque Sappho a voulu trouver sa mort. En

⁵⁴² J.-L. Pautrot, *Pascal Quignard*, op. cit, p. 60.

effet, elle aussi comme Boutès est protagoniste d'un saut. Le chapitre VIII de *Boutès* est entièrement consacré à cette anecdote ; une ligne et demie occupe une page entièrement blanche :

La poétesse Sappho se tua en se jetant
du rocher de Sainte-Maure. (B, 56)

Les îles grecques sont encore les protagonistes d'une autre anecdote :

Apollonios rédigea la première version des *Argonautiques* en – 252. Échec total. Alors il se retira dans l'île de Rhodes.
Apollonios de Rhodes dirigeait encore la bibliothèque d'Alexandrie quand Naevius, dans sa langue encore toute dialectale, toute sauvage composa la première tragédie latine.
Quand Naevius composa la première tragédie latine les soixante-dix rabbins traduisaient en grec la Bible des Septante dans leurs soixante-dix cellules silencieuses. (B, p. 58-59)

Au sein de ce passage, plusieurs *shift* temporaux et spatiaux sont mis en place, en construisant aussi un réseau intertextuel épais: des *Argonautiques* grecques à la tragédie latine de Naevius⁵⁴³, de Bibliothèque d'Alexandrie à la première traduction en grec de la Bible⁵⁴⁴.

Comme si cela ne suffisait pas, Quignard conclut sa série d'anecdotes – qui, nous l'avons vu, oscillent entre passé et présent comme si ces deux catégories étaient annulées – avec une dernière qui conduit le lecteur à l'âge Romantique :

⁵⁴³ Quignard ne spécifie pas le titre de cette « première tragédie latine ». Nous pourrions affirmer qu'en réalité la tragédie latine connut l'aube avec Livius Andronicus. Naevius a le mérite d'avoir introduit la *fabula praetexta*, à savoir la tragédie dont l'histoire se déroule à Rome et non plus en Grèce, comme c'était la coutume avec les *fabulae cothurnatae*.

⁵⁴⁴ L'écrivain est ici très fidèle. En effet, la première traduction de la Bible de l'hébraïque au grec a lieu à Alexandrie grâce à soixante-dix érudits grecs venus de Jérusalem. Cette version de la Bible, utilisée aussi de nos jours, prend le nom de « Version de Soixante-dix ».

À Vienne, en 1828, se sentant mourir, juste trois semaines avant qu'il rendît le souffle, Schubert alla se recueillir sur la tombe d'Haydn dans la *Memoria* de la Berkirche. (B, p. 80)

Ce passage, qui occupe tout le chapitre XVI, est un hommage non seulement au compositeur Viennois, mais aussi à un autre grand musicien Autrichien, à savoir Haydn. Il s'agit d'une anecdote qui a eu réellement lieu le 6 octobre 1828, lorsque Schubert voulut se rendre, en dépit de son état physique faible, à Eisenstadt dans l'église Berkirche, à une soixantaine de kilomètres de Vienne, où Haydn était enterré.

Ce chapitre, consacré à la musique et à sa vénération, est aussi symbolique. Il s'agit, en effet, du chapitre qui précède la partie finale de *Boutès*, que Quignard dédie au souvenir le plus touchant de son enfance : celui qui concerne sa nourrice Allemande.

2.5 L'enfance, sous-monde déictique par excellence

Nous avons vu, au cours de ce chapitre, comment les mondes textuels dans l'œuvre de Pascal Quignard suivent un mouvement d'aller-retour, dans le temps et dans l'espace. Surtout, nous y trouvons une prédilection pour le passé, les personnages anciens et le Jadis. Le thème de l'origine obsède depuis toujours notre écrivain. Ce thème constitue une recherche continuelle, un besoin de creuser dans les souvenirs pour en tirer des éléments qui puissent contribuer à donner des réponses.

Le discours de Quignard va toujours du personnel ou général, et vice versa, afin de faire de son histoire l'histoire de tous. Ainsi dans *Boutès* non seulement il fait remonter à la surface des mythes peu connus ou des anecdotes historiques et littéraires presque oubliées, mais il parle encore une fois de sa propre vie.

L'emploi des déictiques pronoms personnels et leur *shift*, nous a montré comment le « je » s'est insinué dans la narration à la troisième personne tout au long de ce livre. Le « je » envahit, par contre, tout court la dernière partie du livre. Ici, les mondes textuels de son enfance s'ouvrent et, en même temps, se forment dans l'esprit du lecteur. Ce dernier est maintenant encore plus impliqué, puisqu'il sait que c'est la voix de l'écrivain qui lui raconte son histoire personnelle. Tout au long des neuf pages de ce chapitre final, Quignard essaie de reconstruire le chemin qui l'a amené à consacrer sa vie à la littérature bien que, bien qu'à cause d'une sorte de continuité familiale, il aurait dû devenir musicien.

Les moments dont Quignard nous parle sont principalement deux : sa petite enfance et ses vingt ans. C'est comme si au milieu il n'y avait rien. Paradoxalement, la première anecdote de cette partie – que nous avons déjà vue à propos des deixis – concerne l'âge adulte :

Quand j'eus vingt ans, en 1968, la faculté de Nanterre étant fermée, comme je consentais sans réserve au mouvement de mars et d'avril qui montait en puissance, je suis allé trouver Emmanuel Levinas à son domicile 6 bis rue Michel-Ange. Je lui ai dit ma décision de renoncer à la philosophie, de ne pas me plonger dans la rédaction de la thèse dont il m'avait proposé avec bienveillance le sujet, de ne pas me tourner vers l'enseignement, de fuir l'Université. (B, p. 82-83)

Il s'agit d'un épisode crucial dans la vie de Quignard. Le philosophe souhaitait qu'il devienne professeur lui aussi. À vingt ans, Quignard comprend qu'il ne veut pas enseigner. Il sait qu'il y a à la fois une vocation et un devoir à suivre, à savoir, respectivement, la littérature et la musique. Alors,

Je retournais vers la musique. J'allais reprendre l'orgue familial [...] Je partis [...] pour Ancenis où je rejoignit Marthe Quignard qui avait repris l'orgue des mains de sa sœur Juliette

Quignard, qui l'avait repris elle-même de celles de son père Julien Quignard, etc.

Les noms de Marthe et Juliette Quignard sont repris partout dans l'œuvre de Quignard. En 2013, l'écrivain dédie un petit livre à ses deux tantes : *Leçons de solfège et de piano*. Il écrit dans ce livret :

Au mois de juin 1968 je repris des mains de Marthe Quignard les orgues d'Ancenis (qui les avait reprises elle-même des mains de sa sœur Juliette morte en 1966). Je rédigeai dans mes temps libres un essai sur Maurice Scève que j'adressai durant l'été aux éditions Gallimard. (LSP, p. 17)

Cet événement est tellement important qu'il en reparle justement dans ce petit livre, cinq ans après la publication de *Boutès*, où il a déjà raconté que :

Durant les nombreuses heures où le service de l'orgue m'en laissait le temps j'écrivis un essai sur le grand poème d'amour qu'avait composé Maurice Scève dans la première moitié du XVIème siècle et qu'il avait intitulé *La Délie*. La Déliante. La Contre-Sirène. Simone Gallimard accepta ce premier livre. (B, p. 83)

Donc, le premier essai que Quignard écrit porte sur une figure féminine qui est l'antithèse des Sirènes. *La Délie* contre *Boutès*, les dé-liantes contre les lieues. Le lecteur est amené alors à construire des rapports entre les livres et les épisodes autobiographiques de la vie de Quignard. Et surtout, il fait des liens entre les sujets littéraires qu'il aborde, grâce à l'explication étymologique qu'il y retrouve.

C'est avec ce premier livre (*La Délie*), accepté et publié par Gallimard, que la carrière littéraire de Quignard débute :

Simone Gallimard accepta ce premier livre. Elle me proposa d'éditer les œuvres complètes de Maurice Scève. Elle m'offrit

de devenir lecteur dans la maison d'édition de son mari. Je ne fus donc organiste que trois semaines d'été, quand il n'y avait personne, dans une petite ville située entre Saint-Florent-le-Vieil, Champtoceaux, Liré, au cœur du mois d'août, dans le temps des orages. (B, p. 83-84)

Sans aucun avertissement, Quignard passe aux souvenirs de la femme qui s'occupait de lui quand il avait deux ans :

Je revoyais la tour Grise. Je revoyais la jeune Allemande qui me poussait dans les rues de Verneuil le long des remparts Normands et le long des noyers de l'Iton. (B, p. 86)

Et encore :

Elle allait à l'église. Nous partions tôt. Je me rendais avec elle à l'église où je jouais. Elle s'arrêtait un instant sous le porche. Elle enfouissait soudain la main dans la poche de son manteau. Elle tirait brusquement de sa poche un fichu de tête coloré qu'elle nouait d'un double nœud juste sous l'os du menton. Elle ajustait le foulard sur ses cheveux avant de pénétrer dans la pénombre et la fraîcheur de l'église où nous nous rendions tous les deux longtemps avant que le carillon de la grand-messe fût sonné. (B, p. 88)

Au sein des mêmes pages, le temps de l'écriture de Quignard oscille comme un pendule : du Havre à Paris, de Paris à Verneuil, de l'âge adulte à sa petite enfance.

Et il est encore plus étonnant que l'écrivain ait inséré dans ce petit livre dédié à la musique, des excursus mythiques, des anecdotes littéraires et autobiographiques, de longues explications étymologiques.

En dépit du nombre de pages qui le compose, *Boutès* représente donc un ouvrage particulièrement riche. Non seulement parce que nous y trouvons tous les éléments qui habitent la vie et l'esprit de notre auteur, mais surtout

pour le pouvoir qu'il exerce sur le lecteur. En effet, à travers de petits éléments de la langue, l'écriture est capable de construire des mondes autres, des dimensions où le lecteur est transporté et invité à partager les mêmes émotions que l'auteur.

CHAPITRE III

La conceptualisation cognitive du langage : métaphores, métonymies et schémas d'images

Une phrase me fait d'avantage trembler
qu'un paragraphe.
L'esquisse d'une image me trouble plus
qu'une description achevée.

É.-E. Schmitt , *L'Evangile selon Pilate*

3.1 Pourquoi les métaphores sont-elles cognitives ?

L'écriture, chez Quignard, est la forme privilégiée de communication. Par conséquent, elle constitue un instrument très riche en expédients esthétiques et surtout en contenus. Les mots, les artifices rhétoriques, la syntaxe ne sont jamais des éléments anodins et dépourvus de significations. Au contraire, ils sont des parties du discours chargées d'un sens autre et, par conséquent, de valeur émotive. Comme Jolanta Rachawska von Rejchwald le précise :

Chez Pascal Quignard les mots n'apparaissent jamais par hasard [...] On pourrait dire qu'ils ne sont pas choisis, mais élus, voire appelés à témoigner du sens. L'attention que Quignard porte aux mots a quelque chose de solennel et de grave. Les mots chez Quignard ont, dans leur timbre, quelque chose de solennel et de grave.⁵⁴⁵

Tout au long de ce chapitre, nous focaliserons notre attention sur l'une des figures de style les plus utilisées par notre auteur et, sans nul doute, la plus riche de sens d'un point de vue sémantique : la métaphore. Nous commencerons d'abord par introduire les métaphores utilisées par notre écrivain, en les analysant selon une perspective cognitive. En particulier, c'est sur les études capitales de Lakoff et Johnson que nous nous appuierons, pour démontrer comment et dans quelle mesure les métaphores quignardiennes sont révélatrices de l'esprit de l'écrivain et dans quelle mesure aussi elles sont ressenties émotionnellement par le lecteur. Nous analyserons ensuite les schémas d'images présents dans les métaphores de *Boutès*, en mettant en évidence comment ils rompent les schémas cognitifs habituels.

De plus, nous mettrons en évidence comment, tout comme la métaphore, le langage figuré et d'autres figures de style de la sémantique, telles que la métonymie, la synesthésie et la comparaison, jouent un rôle déterminant dans le processus émotif que l'écriture engendre.

Nous montrerons le rôle des verbes dans les métaphores de *Boutès*, pour expliquer le processus de la cognition incarnée, responsable de l'empathie chez le lecteur. En dernier lieu, nous aborderons le sujet selon une perspective neurocognitive, afin de montrer les effets des métaphores du mouvement sur le lecteur, à savoir les effets émotifs dérivés de cette figure de style dans le cerveau du destinataire.

⁵⁴⁵ J. Rachawska von Rejchwald, « La paléontologie du Verbe. Langage et Société dans l'œuvre de Pascal Quignard », *Synergie Pologne*, op. cit., p. 50.

Pour analyser les métaphores dans l'œuvre de Pascal Quignard, nous avons décidé d'adopter donc une perspective cognitive. Cela nous semble, en effet, une approche capable d'aller à la source de la création de ce type de langage figuré, d'expliquer pourquoi il est si représentatif de l'esprit de l'écrivain et dans quelle mesure il est une source d'émotions pour le lecteur.

Comme nous l'avons souligné au cours de la première partie de ce travail, la métaphore est la figure de style la plus étudiée par les sciences du langage, mais aussi par la psychologie et par la philosophie. Cependant, elle a toujours été vue comme un simple ornement de la langue ou, au cours du vingtième siècle, comme un phénomène linguistique et un « écart »⁵⁴⁶ du langage ordinaire.

C'est avec George Lakoff et Mark Johnson que la métaphore a été réévaluée. D'après eux, notre vie quotidienne se construit sur un langage qui est par nature métaphorique. Or, la métaphore n'est pas un éloignement du langage ordinaire, mais elle est constitutive du langage même, et elle dérive de la pensée et de l'action. Comme le soulignent les deux auteurs :

We have found, on the contrary, that metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature.⁵⁴⁷

En effet, les métaphores naissent de notre expérience dans le monde et, en particulier, à partir de la conceptualisation des idées qui habitent la réalité. Il en suit que le choix des métaphores réside dans notre manière de vivre nos expériences : elles sont le produit direct de nos connaissances et de notre manière de percevoir ce qui nous entoure.

⁵⁴⁶ Groupe μ , *Rhétorique générale*, op. cit.

⁵⁴⁷ G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, op. cit, p. 4. « Nous avons découvert, au contraire, que la métaphore est omniprésente dans la vie quotidienne, non seulement dans le langage mais aussi dans la pensée et dans l'action. Notre système conceptuel, grâce auquel nous pensons et agissons à la fois, est fondamentalement métaphorique par nature. »

Dans le cas de la littérature, cela n'est pas moins vrai⁵⁴⁸. Comme Éric Bordas tient à le préciser dans son étude sur la métaphore :

La littérature permet, en particulier, bien mieux que le langage quotidien, d'étendre la textualité de la métaphore, de la travailler et de la nuancer, de l'enrichir considérablement. [...] Elle semble véritablement avoir une valeur d'*enjeu* unique et décisif pour la chose littéraire.⁵⁴⁹

L'écriture littéraire, qui est une forme spéciale et esthétique du langage, est l'expression de l'ensemble des idées de l'écrivain, sous forme artistique. Au-delà de la trivialité et de l'évidence de ce que nous venons d'affirmer, l'écriture constitue réellement le miroir du système cognitif de son auteur, de la manière dont sa pensée et ses émotions sont organisées, exprimées et transmises.

C'est pour cette raison que nous essaierons d'analyser les métaphores contenues dans *Boutès*, pour démontrer comment elles contiennent toute la philosophie de Quignard et comment l'écrivain parvient à entrelacer la perception des expériences vécues, pour les communiquer au lecteur.

Tout au long de notre analyse du langage quignardien, nous prendrons en examen les métaphores (et les autres figures de style qui entretiennent un lien avec elle) en privilégiant donc une approche linguistico-cognitive. Ainsi, nous sommes convaincus que, pour saisir le véritable sens de ce type d'écriture, il faut aussi se baser sur d'autres approches, telles que celle psychologique ou stylistique. D'ailleurs, comme Elena Semino et Gerard Steen le mettent en évidence :

⁵⁴⁸ Pour un approfondissement sur les (possibles) différences entre les métaphores du langage quotidien et les métaphores littéraires, nous renvoyons au volume : Z. Kövecses, *Metaphor. A Practical Introduction*, Oxford University Press, New York, 2010.

⁵⁴⁹ É. Bordas, *Les chemins de la métaphore*, Presses Universitaires de France, Études littéraires Recto-verso, Paris, 2003, p. 88-89. Italique de l'auteur.

We believe that metaphor in literature needs to be studied by combining literary approaches with discourse analytical, corpus-linguistic, and psycholinguistic techniques.⁵⁵⁰

Tous les écrits de Quignard sont l'exemple tangible du pouvoir du langage de construire des images et de jouer avec la combinaison des mots⁵⁵¹. C'est pourquoi, nous avons choisi *Boutès* puisque le sens ultime de ce livre réside justement en une métaphore qui envahie tout le texte : « se jeter à l'eau ». La majorité des métaphores contenues dans *Boutès* ne sont qu'une dérivation de cette métaphore, qui en constitue l'idée centrale.

Il est évident que, tout comme pour les autres aspects de son langage, les métaphores quignardiennes ne sont jamais de simples figures de style. Au contraire, elles sont l'expression de sa pensée, cachée dans l'écrin de l'écriture et esthétisée dans les tournures des mots. Mais de quelles métaphores s'agit-il ? Et quel rôle les métaphores ont-elles dans *Boutès* ?

Suite à une analyse attentive, nous avons relevé la présence de métaphores qui suivent trois axes thématiques précis et qui guident tous la métaphore clé du livre : « se jeter à l'eau ». Ces axes sont : la mer, la musique et l'origine/Jadis. Il s'agit bien évidemment des piliers sur lesquels la pensée quignardienne est construite et qui ne se trouvent pas renfermés dans des compartiments isolés, mais ils sont au contraire étroitement liés les uns aux autres.

3.2 « Se jeter à l'eau ». Analyse d'une métaphore

⁵⁵⁰ E. Semino, G. Steen, « Metaphor in Literature », in R. Gibbs (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor*, op. cit., p. 232. « Nous croyons que la métaphore en littérature a besoin d'être étudiée en combinant les approches littéraires avec des techniques psycholinguistique, du discours analytique, de corpus linguistique. »

⁵⁵¹ L'effet d'un langage figuré est justement celui de susciter des émotions : « In addition to expressive and descriptive emotion-terms, there is another kind of emotion-related expression: the figurative », Z. Kovecses, G. B. Palmer, R. Dirven, « Language and emotion: The interplay of conceptualisation with physiology and culture », in R. Dirven, R. Parings (eds), *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Mouton de Gruyter, Berlin, New York, 2003, p. 137. « Outre aux termes-émotions expressifs et descriptif, il y a un autre type d'expression relié à l'émotion : le figuratif. »

Avant d'aborder l'étude de ces trois axes, nous voulons commencer par l'analyse de la métaphore principale du livre, à savoir « se jeter à l'eau ». D'un point de vue stylistique, il faut préciser qu'il ne s'agit pas d'une métaphore pure, mais d'une métaphore lexicalisée. Nous entendons par « métaphore lexicalisée » un type de métaphore qui est désormais entrée dans le langage commun et quotidien. Comme Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert soulignent dans leur *Dictionnaire de Critique littéraire* :

Comme tout phénomène linguistique, la métaphore vit et s'use. Un grand nombre de métaphores sont ainsi lexicalisées, en particulier dans le langage quotidien [...] Ces métaphores, opaques, diffèrent de langue en langue, et peuvent être révélatrices de visions du monde. Elles peuvent toujours être revivifiées, remotivées, comme c'est souvent le cas chez les poètes surréalistes et tous ceux qui jouent avec le langage.⁵⁵²

Et cela est bien le cas de Pascal Quignard. Pourtant, la métaphore lexicalisée « se jeter à l'eau », qui apparemment s'inscrit dans le domaine du langage du quotidien, est utilisée par notre auteur pour exprimer un concept philosophique bien plus profond et complexe. Cela crée d'abord un contraste, comme il en est toujours le cas chez Quignard. De plus, au fur et à mesure que la narration avance, le lecteur se rend compte qu'il se trouve face à une métaphore qui est la matrice d'autres expressions métaphoriques. Ces dernières sont bien plus riches et sont sémantiquement et philosophiquement liées à l'acte de se jeter à l'eau.

En outre, même si d'un point de vue de sa signification la métaphore « se jeter à l'eau » constitue une isotopie sémantique⁵⁵³, d'un point de vue cognitif elle est particulièrement complexe. L'écrivain utilise cette

⁵⁵² J. Gardes-Tamine, M.-C. Hubert, *Dictionnaire de Critique littéraire*, Armand Colin, Paris, 1993, p. 118.

⁵⁵³ Cf.: Groupe μ , *Rhétorique de la poésie. Lecture tabulaire, lecture linéaire*, Éd. Du Seuil, Paris, 1990.

expression deux fois, dans des énoncés qui ont un caractère philosophique et qui contiennent le sens ultime de l'œuvre :

Qu'est-ce que la musique originaire ? Le désir de **se jeter à l'eau**. (B, p. 26)

Rares, très rares les humains qui **se jettent à l'eau** pour rejoindre la voix de l'eau [...] Quelques musiciens. (B, p. 75)

En ce cas, comme nous pouvons bien le supposer, l'expression « se jeter à l'eau » ne doit pas être interprétée dans son sens littéral. Si nous analysons cette métaphore d'un point de vue cognitif et en suivant le modèle de Lakoff et Johnson, nous voyons qu'elle est composée de deux éléments, « se jeter » et « à l'eau », qui représentent respectivement le « domaine cible » et le « domaine source », qui se rencontrent dans un système de *mapping*, à savoir les correspondances qui se créent grâce à l'union de deux domaines.

Dans son sens figuré, le terme « eau » a de nombreuses acceptions : l'eau comme symbole de vie, de mort, de pureté, de renaissance et même de l'inconscient. En revanche, le verbe pronominal « se jeter » se réfère à l'acte de « sauter, se laisser choir »⁵⁵⁴. Donc, en unissant ces deux éléments, l'expression indique le geste de sauter d'une matière qui représente à la fois la purification, la renaissance et le maternel. Une seule phrase contient alors tous ces éléments.

Cependant, cette expression acquiert chez Quignard une nouvelle signification. En effet, pour lui l'eau est aussi symbole du sonore. L'« eau » dont Quignard parle est, en particulier, l'élément maternel, notamment le liquide amniotique, qui entretient pour lui des liens avec le sonore. C'est pour cela qu'il parle de « musique originaire », c'est-à-dire les sons que l'enfant entend pour la première fois lorsqu'il est encore dans le ventre de sa mère. Comme nous l'avons déjà expliqué au cours de la deuxième partie de ce travail, le premier contact sensoriel de l'enfant se vérifie grâce à l'ouïe,

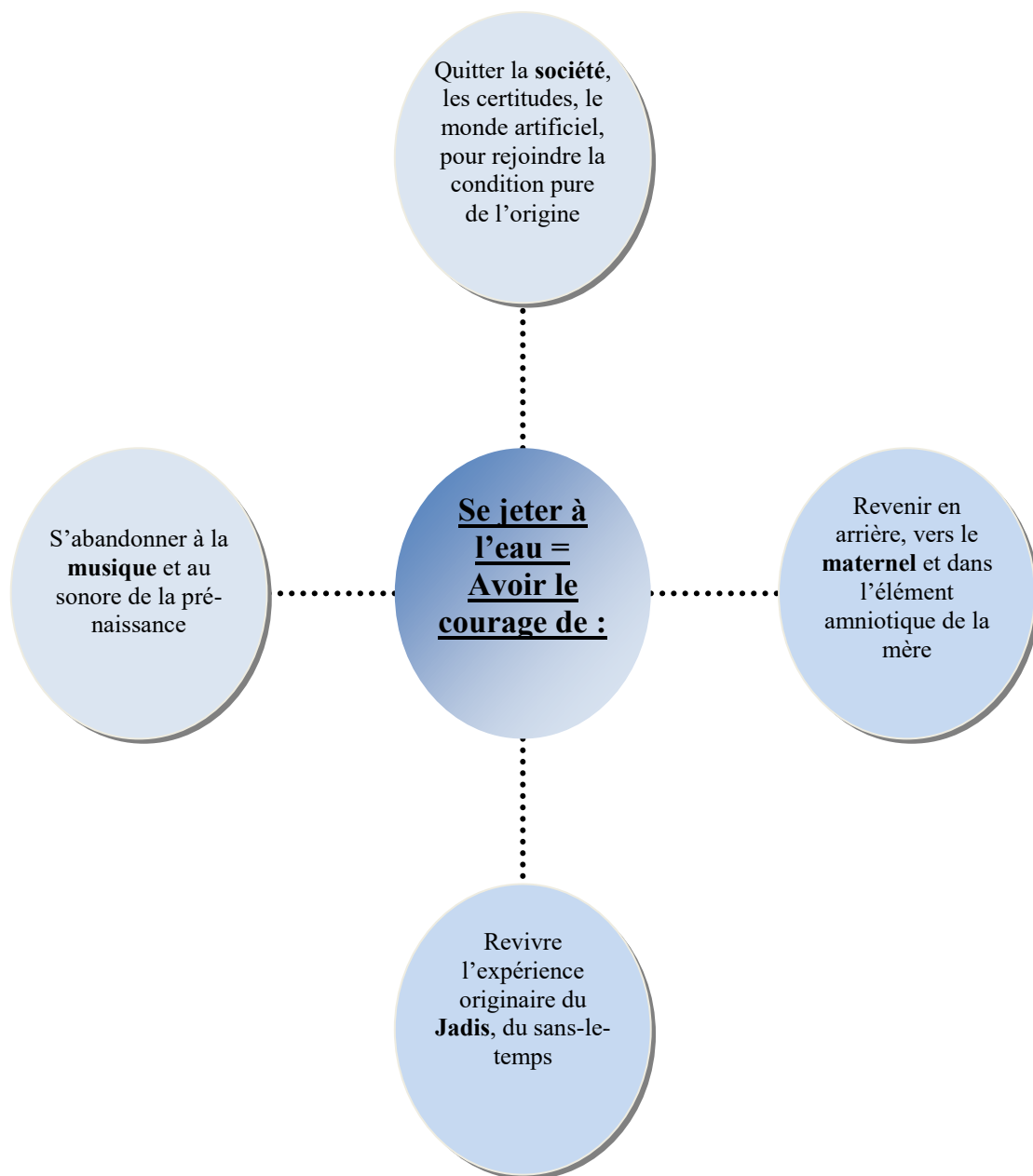
⁵⁵⁴ Selon la définition qu'en donne *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 2009.

qui est le premier des cinq sens humains à se développer, au cinquième mois de vie du fœtus.

Ainsi, l'expérience du sonore est une expérience primordiale, originaire, qui accompagne l'homme tout au long de sa vie. « Se jeter à l'eau », comme Boutès l'a fait, signifie aussi céder à l'appel de la musique. Cette dernière, personnifiée par les Sirènes, est une entité totalisante, profonde et vertigineuse. Pour cela, la musique s'accompagne de dangers et rares sont les êtres qui acceptent de prendre ces risques, comme « quelques musiciens » (B, p. 75).

L'originalité de Quignard apparaît alors de plus en plus évidente. Non seulement il utilise une métaphore qui appartient au langage courant, en la « littéralisant », mais il la transforme en lui attribuant de nouvelles significations. Donc, s'il est vrai – comme Lakoff et Johnson l'affirment – qu'en général notre langage est métaphorique, chez Quignard il possède une richesse nouvelle.

Comme nous pouvons le voir dans le diagramme qui suit, la métaphore principale de *Boutès* contient, au moins, quatre autres domaines conceptuels : la mère, le Jadis, le refus de la société et la musique. Il s'agit de thèmes qui constituent le cœur de la pensée de l'écrivain ; les éléments de son vécu se mêlent et se fondent alors en une expression métaphorique unique et riche.



Les métaphores conceptuelles ont toujours un rapport avec des catégories vécues par notre esprit. Par exemple, elles peuvent contenir l'idée d'orientation dans l'espace, ou bien l'idée du temps ou du mouvement. La métaphore « se jeter à l'eau » fait partie de celles que Lakoff et Johnson appellent « métaphores d'orientation ».

Il s'agit d'un groupe de métaphores qui contiennent l'idée d'orientation spatiale. Il suffit de penser aux expressions que nous utilisons au quotidien : « sa présence m'a remonté le moral », ou bien « après ça, mon moral est à terre », où le fait d'être content est exprimé par l'idée de quelque chose qui va vers le haut et, vice versa, le fait d'être triste vers le bas⁵⁵⁵. Les exemples sont innombrables et cela donne l'idée la manière dont notre esprit est habité par des idées spécifiques et incarnées. Ces idées naissent grâce à la conceptualisation des actions et des événements vécus. Par exemple, pourquoi le fait d'être content s'exprimerait par des termes indiquant le « haut » ? Parce que, lorsque nous sommes contents notre corps exulte en sautant, ou bien nos lèvres sourient en s'élargissant vers les joues vers le haut ; ou encore parce que nous soulevons les bras pour faire un câlin à quelqu'un qui nous est cher. Pour Lakoff et Johnson le langage est déterminé par les expériences que nous avons faites.

L'idée de « se jeter à l'eau » dérive sans aucun doute de l'expérience humaine. Non seulement de l'expérience de la mer, durant l'enfance et l'apprentissage de la nage lorsque nous avons le courage de quitter les bras des adultes, mais aussi – et cela constitue une explication psychanalytique – lors de notre première expérience avec l'eau : avant la naissance, lorsque nous étions plongés dans le liquide amniotique de notre mère. Pourquoi Quignard en est-il si obsédé ? Puisque, comme nous le savons, il a vécu l'absence de sa mère (et, par conséquent, de cette dimension qui concerne le maternel) pendant sa première enfance.

L'eau représente pour Quignard l'élément maternel par excellence, dont il aura toujours nostalgie. De plus, elle représente un lieu angoissant, que

⁵⁵⁵ Cf. : G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, op. cit, p. 15-21.

Quignard explique par le biais de la psychanalyse. Il nous a raconté à ce propos :

Je vais vous dire quelque chose qui est de la fantasmagorie, qui n'est pas fini, mais... L'arrière-fond de la dépression nerveuse pour moi c'est le fait d'un retour dans le monde maternel, tel qu'on se retrouve dans un état d'apnée panique – parce que la dépression nerveuse c'est panique, c'est une angoisse panique, j'espère que vous n'avez jamais fait expérience de cela, mais c'est réellement panique – de quelqu'un qui se retrouve dans l'eau. Or, nous ne pouvons pas vivre, sans suffocation totale, dans l'eau. Pour moi la dépression nerveuse c'est une expérience de suffocation panique. Cela est de la rêverie, mais angoissante quand même.⁵⁵⁶

C'est pour cela que Boutès – tout comme Ann Hidden dans *Villa Amalia* – risque de mourir noyé. Pourtant, l'eau n'a pas d'acceptions négatives chez Quignard. Se jeter à l'eau signifie pour lui répondre à l'appel originaire, maternel, musical et émotionnel à la fois :

Je crois que se laisser engloutir par les émotions de la musique, et donc se laisser engloutir par la mer, ce n'est pas aussi morbide que l'on croit. Je veux dire, il n'y a pas besoin qu'Aphrodite le sauve ou qu'Eryx naisse. Je sais que c'est difficile à comprendre et c'est très psychanalytique. Vous voyez, il y a eu des articles sur moi, très intéressants, qui m'ont accusé et qui ont dit qu'il y avait trop de pulsions de mort en moi. Or, il ne faut pas du tout croire qu'il y a en moi une aspiration morbide. Il y a chez moi une aspiration océanique, qui est quelque chose très importante. Je pense qu'il faut se donner à quelque chose de plus ancien que nous : la mer, le ciel, les émotions.⁵⁵⁷

⁵⁵⁶ Interview à Pascal Quignard, février 2013. Annexe II.

⁵⁵⁷ Ibidem.

Ainsi la métaphore « se jeter à l'eau », véritable clé du livre, est tellement importante pour lui qu'il la répète à plusieurs reprises, par le biais d'autres expressions similaires, qui enrichissent le sens de l'expression « se jeter à l'eau » :

C'est ainsi que Boutès quitte le rang des rameurs, renonce à la société de ceux qui parlent, saute par-dessus bord, **se jette dans la mer**. (B, p. 22)

Théombrote **se jeta dans la mer** du haut du rempart après avoir lu toute l'œuvre de Platon. (Ivi, p. 26)

Alors Égée **se jette dans la mer** qui devient son nom. (Ivi, p. 48)

La poétesse Sappho se tua **en se jetant du rocher** de Sainte-Maure. (Ivi, p. 56)

Ces quatre exemples ont des expressions apparemment littérales. Boutès se jette physiquement du bateau Argo pour rejoindre les Sirènes en traversant la mer, tandis que Théombrote, Égée et Sappho se suicident en se jetant dans la mer.

En réalité, ici, le verbe « se jeter » amplifie l'idée sous-jacente au livre, qui est l'acte de se plonger dans l'eau pour revenir aux origines, même en payant le prix de la mort – qui d'ailleurs ne possède pas une acception négative chez Quignard.

Cela est vrai surtout si nous considérons que l'écrivain, en suivant toujours l'image de *L'Homme de Lascaux*, symbolise le revenir en arrière par la locution « se jeter en arrière » : « Le regard que la femme de Lot jette en arrière est celui de l'envie à l'égard de la vie précédente » (B, p. 61) ; « Il [l'Homme de Lascaux] est érigé. Il meurt. Il tombe en arrière. » (B, p. 34). Donc, dans l'expression « se jeter à l'eau » qui a pour sujets Théombrote, Égée et Sappho, « eau » constitue le « domaine source » de la mort. Cette dernière est conçue par Quignard comme une entité complémentaire et non

opposée à la vie. Il en a fait lui-même l'expérience, lors d'une hospitalisation suite à une hémorragie pulmonaire et d'un coma.

Quignard utilise aussi d'autres verbes qui reprennent plusieurs fois, tout au long du livre, l'idée de « se jeter à l'eau ». Ce sont des énoncés contenant des expressions métaphoriques ou des comparaisons. En particulier, nous avons relevé l'emploi de deux verbes qui renvoient à l'action de « se jeter » : « sauter » et « plonger »⁵⁵⁸.

Pour ce qui est du premier, il est impossible de ne pas noter l'énoncé « Seul Boutès sauta », utilisé pour la première fois à la fin de la *Prière d'insérer* et répété encore à la page quatorze. D'une manière similaire, d'autres énoncés contiennent ce verbe :

Il [Boutès] quitte son banc. Il monte sur le pont, **saute** dans la mer. (B, p. 11)

Quand Boutès monte sur le pont, il **saute**. (B, p. 169)

Ils [le psychanalyste et l'analysé] **ne sautent pas** hors du langage. (B, p. 19)

Soudain elle [la grenouille rainette] **saute**. [...] Il lui faut replonger dans l'élément originaire. (B, p. 33)

L'homme qui plonge du cap Leucate **ne saute pas** dans l'air ou dans le vide ou dans la mer ou dans la mort. Il **saute** dans le temps. (B, p. 53-54)

« Sauter » implique un « quitter » quelque chose, c'est-à-dire abandonner toute certitude pour se lancer dans une expérience nouvelle. Attiré par le chant fascinant des Sirènes, Boutès quitte tous ses compagnons et son navire, pour affronter la mer et retrouver – métaphoriquement – la mère. En effet, l'action de « se plonger » est répétée maintes fois répétée dans le livre.

⁵⁵⁸ À propos de l'action de plonger, Quignard est clair dès le début : « Elle [Cypris] l'établit plongeur du cap Lilybée. Boutès est le Plongeur. Il faut penser Boutès comme ce plongeur qu'on peut voir au dos d'un sarcophage dans le sous-sol du petit musée de Paestum face à l'île de Capri » (B, p. 12). Le lien entre Boutès le plongeur et l'image du *Plongeur de Paestum* est ainsi explicité.

Le chant qui se tient avant la langue articulée **plonge** – simplement **plonge** comme Boutès **plonge** – dans le deuil de la Perdue. (Ivi, p. 19)

Qui [les Grecs et les Norois] s'élançaient dans l'eau comme des **plongeurs**. (Ivi, p. 41)⁵⁵⁹

Le **plongeur** nocturne [Léandre] s'élançait dans la mer sombre. (Ivi, p. 41)

Soudain le jadis **plonge**. (Ivi, p. 57)

La musique **replonge** le corps dans le contenant sonore où il se mouvait. (Ivi, p. 65)

Ou bien cet homme qui **plonge** est un jeune homme qui est poussé par la foule de la pierre de l'acropole de Poseidonia [...] (Ivi, p. 75)

Ou bien cet homme qui **plonge** est n'importe quel mort dès l'instant où [...] il **plonge** dans le monde des morts représenté par l'eau verdâtre d'Océan et l'arbre aux feuilles d'Oubli. (Ivi, p. 75)

Qui plonge ? Les sujets sont différents. Dans le cas du chant, de la musique, le Jadis, nous sommes en présence d'une personnification. Comme Lakoff et Johnson le mettent en évidence :

Perhaps the most obvious ontological metaphors are those where the physical object is further specified as being a person.⁵⁶⁰

Bien évidemment, il s'agit des catégories fondamentales dans la philosophie quignardienne et pour cela la musique, le chant et le Jadis acquièrent le statut de sujet de l'action.

⁵⁵⁹ L'image est répétée encore au chapitre V : « Dans la mer Méditerranée, sur les rivages de Grèce ou de Syrie, des hommes se mettent nus et plongent. Quand ils arrivent au fond de l'eau, quand ils ressentent sur leur dos le poids immense de la mer, ils guettent le fond obscur du monde » (B, p. 45)

⁵⁶⁰ G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, op. cit, p. 33. « Les exemples peut-être les plus évidents de métaphores ontologiques sont ceux où les objets physiques sont encore plus spécifiés comme s'il s'agissait de personnes. »

Nous relevons aussi la présence du substantif dérivé du verbe « plonger », c'est-à-dire « plongeur(s) ». Ainsi, nous trouvons d'un côté le plongeur de Paestum et Boutès – qui sont des figures humaines – et de l'autre le chant et la musique, ici sujets de l'action et personnification de la puissance féminine/maternelle du sonore.

Le verbe « plonger » est donc riche en significations. Il n'indique pas seulement l'acte de s'immerger dans l'eau, mais il possède au moins deux autres acceptions, qui constituent le centre de la pensée de Quignard. La première concerne justement le geste de « se jeter à l'eau », là où l'eau symbolise le temps qui reporte en arrière, à savoir le Jadis, tandis que « la tête la première » exprime l'audace de ce geste. Quignard écrit à ce propos :

Plongeon comme un plongeon. Action de se lancer du haut en bas de façon vertigineuse **la tête la première** comme un oiseau au plumage gris et aux pattes palmées se jetant au fond de l'eau pointant devant lui son bec droit vers un poisson qui s'enfuit. Plongeon comme celui d'un oiseau de proie qui fond dans le ciel c'est-à-dire *plongeon où l'irratrapable sans cesse n'est jamais rattrapé*. (B, p. 54-55. Italiques de l'auteur.)

Dans ces trois énoncés, la référence est d'abord à la figure de *L'Homme de Lascaux*, le plongeur peut-être le plus célèbre de l'histoire de l'art. Par le biais d'une comparaison – « comme un oiseau » – Quignard compare le plongeon (et implicitement Boutès) à cette silhouette mi-oiseau mi-homme qui figure au fond des puits d'Aquitaine⁵⁶¹, à savoir l'homme de Lascaux. En effet, quoique l'écrivain décrive la scène d'un oiseaux quelconque qui plonge pour rattraper sa proie dans l'eau, l'image renvoie implicitement à la fresque de Lascaux (pour la présence de l'oiseau) et du Plongeur de Paestum (pour la posture du plongeur). Pour ce qui est de

⁵⁶¹ Quignard écrit encore dans *Boutès* : « C'est la scène du puits de Lascaux sur la colline qui surplombe le village de Montignac. Il est érigé. Il meurt. Il tombe en arrière. On dit que c'est un homme qui désire et qui meurt sur le coup de sa proie énorme mais, si on regarde de plus près, cet homme a une tête d'oiseau et, devant lui, un oiseau se tient sur sa perche. (Ou bien la tête d'un oiseau se tient à la pointe de son propulseur.) » (B, p. 34).

l' « irrattrapable » dont Quignard parle, il se réfère au temps : l'élan de Boutès (ou de l'homme de Lascaux) est une action qui ne peut plus revenir en arrière⁵⁶².

Dans le passage cité ci-dessus, nous relevons aussi l'emploi d'une autre comparaison. Il faut préciser que l'utilisation de cette figure de style est très fréquente chez Quignard. Tout comme la métaphore, la comparaison est un métasémème⁵⁶³, c'est-à-dire une figure qui opère une transformation dans sa signification (du grec : μετά, « au-delà de », et σημαίνω, « signifier »). Toutefois, contrairement à la métaphore, qui met en place une transformation directe, la comparaison est toujours introduite par le « comme »⁵⁶⁴.

En ce qui concerne « Plongeon comme un plongeon », nous sommes en présence d'une comparaison que nous appellerions « centripète ». En effet, les deux termes qui composent la comparaison sont non seulement les mêmes (« Plongeon/plongeon »), mais ils ne renvoient pas à d'autres champs lexicaux ou sémantiques.

Dans un premier moment, cela a pour effet d'arrêter le regard du lecteur sur l'image précise du plongeur. Ensuite, le fait d'insister sur la comparaison plongeur/oiseau et Homme de Lascaux/Plongeur de Paestum ne fait que se renforcer – à l'aide des répétitions aussi – cette image.

Lorsque nous parlons de l'action de se jeter à l'eau et du plongeon, il est impossible de ne pas penser à *Villa Amalia*. Quoique les deux œuvres appartiennent à deux genres complètement différents (un hybride pour *Boutès*, un roman pour *Villa Amalia*), des parallélismes entre les deux sont évidents. D'autant plus que, comme Quignard nous l'a expliqué au cours de notre interview de 2013, l'une des raisons qui l'ont conduit à la création de *Boutès* en 2008 est justement l'explication de l'idée philosophique qui est à la base de *Villa Amalia*. La protagoniste de ce dernier représente, en effet, le « double moderne » de Boutès. Ann, la musicienne, quitte tout (son copain,

⁵⁶² Cf. : la notion du temps chez Quignard, abordée dans le chapitre précédent.

⁵⁶³ Groupe μ, *Rhétorique générale*, op. cit., p. 113.

⁵⁶⁴ Le groupe μ précise qu'il existe d'autres copules qui substituent le « comme ». Parmi ceux-ci, « tel », « semble », « même », « ainsi que », « pareil à », etc. Ivi, p. 115, 116.

la société, les certitudes) pour se jeter – littéralement et métaphoriquement – à l'eau dans l'île d'Ischia. Tout comme Boutès, l'argonaute, quitte ses compagnons, son bateau et ses certitudes pour se jeter à l'eau et répondre à l'appel des Sirènes.

Ainsi, dans le roman, nous trouvons le *topos* de l'île qui crée une correspondance entre Ischia et l'île des Sirènes vers laquelle Boutès se dirige. Comme dans le conte de *Boutès*, ainsi dans le roman la présence de la mer empare tout le livre, à l'aide des métaphores qui confèrent une plasticité picturale aux images que l'écriture véhicule. Il suffit d'en donner quelques exemples :

À l'aube la baie de Naples resta **enveloppée dans son brouillard** (VA, p. 113)

Puis on voyait **le ciel sans fin qui touchait l'eau**. (Ivi, p. 115)

Puis c'était **l'eau à perte de vue**. Dès qu'elle regardait elle ne pouvait plus bouger. Ce n'était pas un paysage mais quelqu'un. Non pas un homme, ni un dieu bien sûr, mais un être. (Ivi, p. 130)

Cette maison [...] qui **surmontait la mer**. (Ibidem).

Ou on ne voyait que les **arbres de la colline qui l'enveloppait**, ou on ne voyait que la mer. Partout la mer. Ann aimait de plus en plus ce lieu, cette vue sur la mer. (Ivi, p. 134)

Une espèce de **pluie lumineuse enveloppait la maison** (Ivi, p. 134). **Mer immense** (Ivi, p. 135)

Il est impossible de ne pas remarquer l'utilisation de verbes qui expriment la tactilité. En particulier, le verbe « envelopper », employé ici trois fois, donne l'impression qu'Ann se soit fusionnée avec le paysage et que le paysage représente, lui-aussi, un être. Le verbe « toucher » confirme, en effet, cette idée.

De la même manière, Ann la musicienne ne fait que nager. C'est dans l'eau – à Paris celle d'une piscine (*topos* métropolitain de la mer), à Ischia la

mer ouverte (symbole de liberté et origine) – qu'elle renaît et se sent enfin libre de tout lien⁵⁶⁵.

Et la nage est l'action prédominante dans les deux œuvres. Dans le roman, par exemple, Ann nage du matin au soir :

Elle trouva en contrebas une grotte et deux criques où nager sans être vue de quiconque. C'était une côte difficile. [...] les natations de l'aube et du soir. Elle nage désormais chaque jour dans ces criques. (p. 138)

Il faut souligner que, dans *Villa Amalia* et dans les écrits de Quignard en général⁵⁶⁶, l'eau prend aussi d'autres formes, telles que la pluie (et surtout l'orage, figure très chère à Quignard, en raison de son bruit qui rappelle la musique), le lac, le fleuve.

Ainsi, dans le roman de 2006, nous trouvons de nombreuses références à l'eau en tant que pluie, fleuve, lac et même océan :

Je longuais en voiture **la Seine**. (VA, p. 13)

Elle resta assise devant **la fleuve**, regardant l'eau battre la berge. (Ivi, p. 36)

Elle se tenait penchée sur le bord de **l'Yonne**. (Ivi, p. 300)

L'eau boueuse de **l'Yonne** venait frapper contre le quai et les anneaux. (Ivi, p. 301)

Quand elle vit le premier **lac**, elle fut folle de bonheur. (Ivi, p. 106)

La nuit quitta **le lac de Côme**. (Ivi, p. 109)

⁵⁶⁵ Pourtant, si Boutès décide de s'abandonner et de tout abandonner en se jetant à l'eau, lorsqu'elle rejoint Ischia, Ann a encore besoin d'avoir son petit coin de certitude. En effet, elle trouve une sensation de protection et sécurité dans la maison abandonnée de zia Amalia. Pour la valeur symbolique de la maison en tant qu'espace de protection, nous renvoyons à l'étude classique de G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1961 : « La maison est un corps d'image qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité », p. 34.

⁵⁶⁶ Intéressant est par exemple la présence de l'eau dans *Tous les matins du monde*. Ici, outre à sa valeur maternelle, l'eau devient symbole du temps qui coule, jusqu'à devenir un motif mythique avec le *topos* de la barque des morts et la référence au nocher infernal Charon.

Une grande baie vitrée en bow-window donnant sur **l'océan**.
(Ivi, p. 49)

On ne voyait que **la mer**. Partout **la mer**. (Ivi, p. 134)

Les vagues de **l'océan** franchissaient l'escalier d'un bond. [...]

Le bruit assourdissant de **l'océan** envahit le salon. (Ivi, p. 264-265)

Un jour il y eut **un orage**. [...] Ce fut un magnifique **orage**. (Ivi, p. 180-181)

Elle décida de faire une **cure thermique** complète. (Ivi, p. 107).

Donc, l'eau comme principe de toute chose, comme la pensée grecque a enseigné et comme Jean Rudhardt souligne : « S'il est question, devant un helléniste, d'une cosmogonie qui fasse dériver la réalité entière d'une eau primordiale, le système de Thalès lui viendra naturellement à l'esprit: celui-ci enseignait, en effet, que l'eau est le principe de toutes choses »⁵⁶⁷. Cependant, aussi bien dans *Boutès* que dans *Villa Amalia*, les deux protagonistes risquent de trouver dans l'eau la mort, en se noyant. Il s'agit d'une mort « féminine », car l'appel primordial de l'eau est maternel. Comme Gaston Bachelard le souligne dans le volume cité ci-dessus :

L'eau qui est la patrie des nymphes vivantes est aussi la patrie des nymphes mortes. Elle est la vraie matière de la mort bien féminine.⁵⁶⁸

En effet, nous trouvons aussi cet élément dans deux autres œuvres de Quignard. D'abord, dans *Tous les matins du monde*, où la femme de Sainte Colombe fait ses apparitions en sortant d'un lac et où « l'eau qui coulait entre ces rives était une blessure qui saignait » (TMM, p. 42). Dans ce roman, l'eau symbolise la mort :

⁵⁶⁷ J. Rudhardt, *Le thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque*, Francke, Berne, 1971, p. 11.

⁵⁶⁸ G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1942, p. 96.

Un jour qu'il concentrait son regard sur les vagues de l'onde, s'assoupissant, il rêva qu'il pénétrait dans l'eau obscure et qu'il y séjournait. (TMM, p. 35)

De la même manière, en nous référant à une anecdote qui concerne George Sand, Quignard écrit dans *Les désarçonnés* :

Le « vertige » de la mort, écrit-elle, l'engloutit dès qu'elle aperçoit de l'eau. Elle se précipite dans ce qui l'engloutit. Elle s'y noie.

C'est son cheval, qui s'appelle Colette, qui la sauve en nageant, en la poussant avec les naseaux et les dents vers la rive. [...]

Elle écrit : « Ce n'est pas ma faute si j'avais la tentation de mourir. Plus que le pistolet, plus que le laudanum, c'était surtout l'eau qui m'attirait comme un charme mystérieux. (D, p. 12)

En obéissant à la dichotomie freudienne d'*Éros* et *Thanatos*, l'œuvre de Quignard est ainsi habitée par ces deux forces complémentaires : l'eau qui donne la vie, mais aussi la mort. De plus, la véritable vie est un retour continuels vers l'origine, seulement l'homme qui se jette à l'eau peut se dire vivant.

3.2.1 Les schémas d'images : la rupture de la verticalité et de l'équilibre

Le geste courageux de Boutès caractérise tout le livre que Quignard lui dédie. La scène dans laquelle il « quitte sa rame, il se lève [...], monte sur le pont, [...] saute » (B, p. 16) est maintes fois répétée dans l'œuvre. Son mouvement est tellement important qu'il est même comparé et mis en relation avec la fresque représentant un plongeur à Paestum.

Cette image d'un homme qui se jette à l'eau constitue donc la clé du livre. Pourquoi est-elle si importante à un niveau cognitif ? Quel rôle joue-t-elle dans la perception des émotions ? Dans quelle mesure cette scène stimule-t-elle l'esprit du lecteur ? Pour essayer de répondre à ces questions, nous faisons appel à la théorie des schémas d'images de la linguistique cognitive. En effet, à l'intérieur de l'étude cognitive de la métaphore, il existe une autre théorie qui explique le classement de certaines catégories de mouvement dans notre cerveau. En d'autres termes, cette théorie approfondit notre manière de regrouper et conceptualiser les actions, qui sont anthropologiquement et profondément incarnées dans notre système cognitif.

Élaborée pour la première fois par George Lakoff et Mark Johnson⁵⁶⁹ dans leur première étude sur la métaphore, cette théorie est successivement approfondie d'un point de vue psychologique par Raymond Gibbs⁵⁷⁰ et aussi appliquée aux textes littéraires par Mark Johnson⁵⁷¹. Aujourd'hui, d'innombrables publications abordent ce thème sous plusieurs points de vue.

Selon la définition exhaustive de Todd Oakley :

An image schema is a condensed redescription of perceptual experience for the purpose of mapping spatial structure onto conceptual structure. According to Johnson (1987: 29), these patterns “emerge as meaningful structures for us chiefly at the level of our bodily movements through space, our manipulations of objects, and our perceptual interactions.”⁵⁷²

⁵⁶⁹ Cf. : G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live by*, op. cit, mais aussi : M. Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, op. cit.; G. Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*, op. cit.

⁵⁷⁰ R. Gibbs, *The Poetics of Mind: Figurative thought, language, and understanding*, Cambridge University Press, New York, 1994; (avec H. Colston), *Interpreting figurative meaning*, Cambridge University Press, New York, 2012.

⁵⁷¹ *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*, Oxford University Press, 1996.

⁵⁷² T. Oakley, *Image Schema*, in D. Geeraerts, H. Cuyckens (eds), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, op. cit, p. 215. « Un schéma d'image est une re-description condensée d'une expérience perceptive qui a pour but le « mapping » de la structure spatiale en structure conceptuelle. Selon Johnson (1987 : 29), ces modèles « émergent en

Un schéma d'image est donc la conceptualisation de certaines catégories de mouvement et de l'action performées par notre corps ; catégories qui ensuite se transfèrent dans notre cerveau et par le biais desquelles nous construisons ensuite le langage.

Il suffit de penser, par exemple, à l'image d'un homme qui marche dans la rue. Action très simple et qui ne pourrait pas être vue autrement. Notre esprit interprète cette scène d'une manière aisée. Cela arrive puisque notre cerveau contient déjà l'idée de verticalité, d'équilibre et trajectoire⁵⁷³. Il nous semble parfaitement naturel qu'un être humain marche debout et pas allongé, ni courbé, selon un mouvement qui va vers l'avant, et pas vers l'arrière, et qu'il ne tombe pas. Ainsi, sans nous en rendre compte, nous organisons la réalité selon ces schémas d'images.

Cela est valable aussi et surtout pour la construction du langage. Selon la sémantique cognitive, qui s'occupe justement des significations des mots dans notre esprit, notre manière de concevoir linguistiquement les structures abstraites de la réalité est organisée elle aussi par les schémas d'image. Si nous disons « Cet homme marchait dans la rue », il est sous-entendu qu'il était debout, en équilibre et qu'il bougeait ses jambes pour aller vers l'avant et non pas vers l'arrière. Ainsi, dans ce cas, un seul verbe est capable de contenir trois schémas d'image : la verticalité, l'équilibre et la direction. Cela démontre deux points fondamentaux : la manière de notre système cognitif de construire des images et des catégories de mouvement ; la capacité du langage d'organiser la pensée et le raisonnement.

Dans sa contribution au volume de Geeraerts et Cuyckens, Todd Oakley explique encore que :

tant que structures significatives pour nous principalement au niveau de nos mouvements corporels à travers l'espace, nos manipulations d'objets, et nos interactions perceptives. »

⁵⁷³ Ce sont trois des vingt-sept catégories que Johnson énumère dans son volume : conteneur ; équilibre ; compulsion ; obstruction ; contre-force ; enlèvement de retenue ; activation ; attraction ; poids de masse ; trajectoire ; lien ; périphérie-centre ; cycle ; près-loin ; échelle ; partie-entier ; fusion ; séparation ; plein-vide ; correspondance ; superposition ; interaction ; contact ; processus ; surface ; objet ; collection. Précisé aussi dans : T. Oakley, *Image Schema*, in D. Geeraerts, H. Cuyckens (eds), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, op. cit, p. 217.

Image schemas behave as “distillers” of spatial and temporal experiences. These distilled experiences, in turn, are what Cognitive Linguistics regards as the basis for organizing knowledge and reasoning about the world.⁵⁷⁴

Les schémas d'image ne naissent pas de l'abstraction. Ils sont le résultat de l'expérience que notre corps fait de la réalité. En effet, les schémas d'image existent puisque notre corps a vécu directement ces expériences.

Comme Didier Bottineau le souligne :

La linguistique cognitive parvient à faire une certaine place à la « corporéité », la dimension motrice et perceptuelle du rapport au monde dont autrui et soi-même dans l'expérience vécue : les schèmes-images sont construits, extrapolés et abstraits à partir d'occurrences expérientielles ancrées dans l'interaction sensorimotrice du corps au monde.⁵⁷⁵

Cela démontre encore un fois le lien très étroit qui existe entre cerveau, corps et émotion. C'est pour cette raison que les schémas d'images sont liés à la cognition incarnée, à savoir le fait que le langage est un produit des expériences corporelles et qu'il provoque aussi des « réactions » (comme les émotions) du corps.

D'après Mélanie Green et Vyvyan Evans, en effet, « image schemas derive from embodied experience, they derive from the way in which we interact with the world »⁵⁷⁶.

⁵⁷⁴ T. Oakley, *Image Schema*, in D. Geeraerts, H. Cuyckens (eds), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, op. cit., p. 215. « Les schémas d'images agissent comme des « distillateurs » des expériences spatiales et temporelles. Ces expériences distillées, à leur tour, sont celles que la linguistique cognitive considère comme la base de l'organisation de la connaissance et du raisonnement vis-à-vis du monde. »

⁵⁷⁵ D. Bottineau, « Parole, corporéité, individu et société : l'*embodiment* dans les linguistiques cognitives », *Texte !*, vol. XVII, n° 1 et 2, 2012. Bottineau traduit les « image schemas » en « schèmes-images ». Nous préférons cependant les appeler « schémas d'image ».

⁵⁷⁶ V. Evans, M. Green, *Cognitive Linguistics: An Introduction*, op. cit., p. 182. « les schémas d'images dérivent de l'expérience du corps, ils dérivent de notre manière d'interagir avec le monde. »

Or, prenons le cas de *Boutès*. Si nous considérons l'action du protagoniste et son mouvement de se jeter à l'eau, nous nous rendons compte que son geste désobéit au schéma d'image de la verticalité et de l'équilibre. Le fait de plonger la tête la première ne respecte pas le schéma d'image conventionnel que nous avons dans notre esprit. En raison de cette rupture avec le schéma figé et avec l'idée que nous avons de la posture humaine, son action apparaît imprévue et déconcertante.

L'esprit du lecteur est en effet « rassuré » par les scènes initiales, dans lesquelles d'autres schémas sont respectés : les marins rament contre la mer (schéma de la contre-force, du cycle), ils se rapprochent de l'île (schéma de la trajectoire, du près/loin), Orphée reste sur le bateau (équilibre). Pourtant, l'action de Boutès qui « saute » la tête la première altère la situation narrative initiale et inverse les schémas de l'équilibre et de la verticalité. Son geste déstabilise, surprend et fascine le lecteur.

Alors, les verbes « sauter », « se lever » et « se jeter » non seulement expriment l'action réelle du héros, mais ils relèvent de la pensée de notre écrivain. Boutès n'est pas comme tous les autres, il est celui qui a eu le courage de rompre avec la conventionalité, de renverser la situation et d'affronter le danger.

Cela nous conduit à un point fondamental, notamment que le langage reflète notre manière de penser, d'organiser les idées et aussi de les transmettre à notre interlocuteur. Comme Gibbs et Colston affirment :

One of the most interesting things about image schemas is that they motivate important aspects of how we think, reason, and imagine. The same image schema can be instantiated in many different kinds of domains because the internal structure of a single schema can be metaphorically understood.⁵⁷⁷

⁵⁷⁷ R. W. Gibbs, H. L. Colston, « *The cognitive psychological reality of image schemas and their transformations* », in D. Geeraerts (ed.), *Cognitive Linguistics: Basic Readings*, op. cit., p. 241. « L'une des choses les plus importantes sur les schémas d'images c'est qu'ils motivent des aspects importants sur notre manière de penser, raisonner et imaginer. Les mêmes schémas d'image peuvent être illustrés dans beaucoup de différents types de domaine, puisque la structure interne d'un simple schéma peut être métaphoriquement comprise. »

De fait, les schémas d'images sont souvent représentés par des métaphores, qui contiennent et respectent les schémas d'images. Ce type de métaphores reflètent aussi la manière de penser du locuteur et de l'écrivain et s'occupent de construire un réseau de correspondances dans l'esprit de l'interlocuteur ou du lecteur.

Pourtant, des métaphores qui contiennent les schémas d'images mais qui les renversent existent aussi, et elles provoquent la surprise et l'étonnement chez l'interlocuteur/lecteur. C'est bien le cas de l'expression « se jeter à l'eau », utilisée maintes fois par Quignard.

3.3 Le « contenant sonore » : métaphores de la musique originaire

Dans le cadre des métaphores présentes dans la narration de *Boutès*, il y en a un autre groupe qui mérite d'être pris en examen et qui concerne le sonore. L'œuvre même est définie par son auteur un « petit livre voué à la musique » (B, p. 15). Thème central dans la production quignardienne, la musique accompagne Quignard dès sa naissance et elle constitue dans ses ouvrages un sujet omniprésent et fondamental.

Dans *Boutès*, ce sont les Sirènes de la mythologie grecque qui personnifient la musique et son pouvoir fascinant. Leur chant hypnotisant séduit les Argonautes, mais Boutès est le seul qui cède à leur appel. La plupart des passages qui concernent directement la musique contiennent un langage particulièrement figuré, qui souvent aboutit à des métaphores et à des métonymies. Prenons en examen les exemples suivants :

Une voix féminine et merveilleuse **s'élève**. La voix **avance** sur la mer. (B, p. 9)

qui [les Sirènes] **élevaient** si haut leur chant (Ivi, p. 10)

Nous relevons d'abord l'élément qui frappe en premier, à savoir l'emploi de verbes de mouvement : « s'élève », « avance », « élevaient ». Les trois verbes rappellent le même mouvement que Boutès accomplit pour aller vers les Sirènes : « Boutès [...] monte sur le pont, saute dans la mer [...] il s'approche à la nage de la roche périlleuse » (B, p. 11). Un parallélisme est alors établi.

Ensuite, nous notons la métonymie « une voix » (qui après devient « La voix ») et « chant », qui indique les Sirènes et souligne de cette manière leur caractéristique principale. Cela est confirmé par une autre métonymie : « L'île qui chante » (B, p. 11) ou bien « le rivages « en-chantant », mais aussi la terre *enchanteresse* » (B, p. 11. Italique de l'auteur). Bien évidemment, le chant des Sirènes est si puissant que c'est comme si c'était toute l'île qui chantait. Quignard crée ainsi un lien étymologique entre « chanter » et « enchanter » : la musique est « en-chantante » par nature, car elle envoûte et séduit son auditeur.

Les liens entre métaphore et métonymie sont très étroits. Comme René Dirven et Ralf Parings l'affirment⁵⁷⁸, le premier à mettre en évidence ces liens est Roman Jakobson⁵⁷⁹. Pourtant, ce sont Lakoff et Johnson qui mettent finalement en évidence la valeur conceptuelle de la métonymie. Ils écrivent à ce propos :

Metaphor and metonymy are different *kinds* of processes. Metaphor is principally a way of conceiving of one thing in terms of another, and its primary function is understanding. Metonymy, on the other hand, has primarily a referential function, that is, it allows us to use one entity to *stand for* another. But metonymy is not merely a referential device. It also serves the function of providing understanding. For example, in the case of the metonymy THE PART FOR THE WHOLE there are many parts that can stand for the whole.

⁵⁷⁸ R. Dirven, R. Parings (eds), *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Mouton de Gruyter, Berlin, New York, 2003, p. 4.

⁵⁷⁹ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963 (tome 1), 1973 (tome 2).

Which part we pick out determines which aspect of the whole we are focusing on.⁵⁸⁰

Nous voyons bien alors la valeur d'un choix comme « L'île qui chante ». Il s'agit d'une métonymie très riche dans le cadre de la pensée quignardienne. Métaphore et métonymie dérivent, en général mais encore plus chez Quignard, de la même source des concepts de la pensée. Comme Gérard Genette écrit déjà en 1972, à propos de la métaphore chez Proust :

Ainsi, loin d'être antagonistes et incompatibles, métaphore et métonymie se soutiennent et s'interpénètrent, et faire sa part à la seconde ne consistera pas à en dresser une liste concurrente en face de celle des métaphores, mais plutôt à montrer la présence et l'action des relations de « coexistence » à l'intérieur même du rapport d'analogie: le rôle de la métonymie dans la métaphore.⁵⁸¹

En effet, comme nous l'avons déjà observé, écrire que l'île chante signifie créer à la fois une métaphore et une métonymie, qui expriment ensemble tout un système conceptuel d'idées et de pensée.

De plus, la terre et l'île constituent, dans le passage cité, une personnification : les deux, en effet, acquièrent les caractéristiques qui sont propres aux Sirènes. En tout cas, il s'agit bien de deux entités féminines, tout comme les Sirènes et la mer. Cette dernière est traversée donc par le chant des Sirènes, un chant qui dirige le navire, selon un mouvement qui va vers l'avant. Pourtant, il s'agit d'un mouvement illusoire.

⁵⁸⁰ G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphor We Live By*, op. cit., p. 36-37. Majuscules et italiques des auteurs. « La métaphore et la métonymie sont deux différents *types* de processus. La métaphore est principalement une manière de concevoir une chose dans les termes d'une autre chose, et sa fonction principale est la compréhension. La métonymie, de l'autre côté, a d'abord une fonction référentielle, c'est-à-dire qu'elle nous permet d'utiliser une entité pour en représenter une autre. Pourtant, la métonymie n'est pas seulement un mécanisme référentiel. Elle a aussi la fonction de fournir une compréhension. Par exemple, dans le cas de LA PARTIE POUR LE TOUT, il y a beaucoup de parties qui représentent le tout. C'est la partie que nous choisissons qui détermine quel aspect de ce tout nous voulons mettre en évidence. »

⁵⁸¹ G. Genette, *Figure III*, Seuil, Paris, 1972, p. 42.

Quignard, en effet, conçoit le temps et l'espace comme un mouvement ondulatoire, c'est-à-dire comme les ondes de la mer qui vont en avant vers la rive et en arrière vers la mer ouverte. Pareillement, si le chant des Sirènes va d'abord en direction du navire, ensuite il revient en arrière. Ainsi, la musique attire vers elle, puisque sa force amène à l'intériorité, à l'origine :

Maintenant l'intensité et la beauté de la mélodie des oiseaux
semblent **reculer** sur la mer. (B, p. 10)

Elle [la musique, *ndr*] *ordonne le retour*. (Ivi, p. 18. Italiques
de l'auteur.)

Le premier exemple montre clairement la conception quignardienne de l'espace. Le chant, qui auparavant avançait (B, p. 9), maintenant recule sur la mer, selon une image métaphorique d'une entité amorphe qui traverse la mer. Significativement les Sirènes sont ici appelées « oiseaux » et donc leur mélodie comparée à ces petits animaux.

D'un point de vue stylistique, « oiseaux » peut être considéré à la fois une synecdoque et une métaphore. En ce qui est du premier cas, en effet, l'écrivain avait déjà défini les Sirènes comme des êtres mi-femmes mi-oiseaux⁵⁸² et, en utilisant ici juste le terme « oiseaux », il indique la partie pour le tout, à savoir une synecdoque.

Bien évidemment, il s'agit aussi d'une métaphore. Ici, nous sommes en présence d'un autre type, étudié par George Lakoff : l'« image métaphore »⁵⁸³. La différence entre les métaphores qui comprennent plusieurs domaines croisés (domaine source, domaine cible et le *mapping*) et l'image métaphore est que cette dernière est la projection d'un domaine

⁵⁸² Il le fait à plusieurs reprises : « aux oiseaux à tête de femmes qui sont nommés en grec les Sirènes » (B, p. 9) ; « les voix aiguës des oiselles aux têtes et aux seins de femmes » (Ivi, p. 11) ; « déjà les oiseaux allaient lui ôter le retour » (Ivi, italiques de l'auteur) ; « Presque un poisson, presque un oiseau : ce sont bien les figures de Boutès et des Sirènes » (Ivi, p. 32. Nous relevons ici une métaphore de chasse : Boutès est comme un poisson, proie des Sirènes, qui sont des oiseaux) ; « Des oiseaux surmontés de la tête d'une femme la bouche ouverte qui chante, voilà comment étaient figurées les premières sirènes sur les vases grecs les plus anciens » (Ivi, p. 34).

⁵⁸³ « Image metaphores », G. Lakoff, *Conceptual Metaphors*, in D. Geeraerts (ed.), *Cognitive Linguistic: Basic Readings*, op. cit. p. 215. « Images métaphores ».

sur un autre. Autrement dit, il s'agit d'une image qui renvoie à une autre image. Lakoff l'explique :

Metaphoric image mappings work in the same way as all other metaphoric mappings: by mapping the structure of one domain onto the structure of another. But here, the domains are conventional mental images.⁵⁸⁴

Donc, les deux types de métaphores sont toujours conceptuelles, puisqu'elle expriment les concepts linguistiques élaborés par notre esprit, mais le *mapping* est différent. Ainsi, les Sirènes sont comparées aux oiseaux uniquement en raison de leur voix et de leur aspect physique. Il n'y a pas d'autres références et d'autres liens dans cette image, qui pourtant reste évocatrice.

Pour ce qui concerne le verbe « reculer », il renvoie à un mouvement vers l'arrière. Nous notons qu'il s'agit d'une image présente aussi dans la fresque de *L'homme de Lascaux*. Le mouvement vers l'arrière hante Quignard. C'est non seulement la métaphore du retour aux origines, mais aussi le symbole du vertige, de la perte des sens lors du retour à la condition primordiale ou de l'expérience de l'amour pur.

De manière significative, dans *Villa Amalia*, nous trouvons par exemple un petit fragment qui contient cette référence :

Car la vie entre les femmes et les hommes est un orage perpétuel. [...]

Parfois, de rares fois, de belles fois, la foudre tombe vraiment, tue vraiment. C'est l'amour.

Tel homme, telle femme.

Ils tombaient en arrière. Ils tombaient sur le dos. (VA, p. 125)

⁵⁸⁴ « Le *mapping* de l'image métaphorique fonctionne de la même manière que les autres *mappings* métaphoriques : en « mappant » la structure d'un domaine sur la structure d'un autre. Mais ici les domaines sont des images mentales conventionnelles. », Ibidem. Voir aussi la première partie de cette thèse.

Cet extrait de texte est très éloquent. D’abord, nous remarquons la présence – encore une fois – de l’orage, force mystérieuse et acqueuse, symbole de la musique originaire, en raison aussi du bruit de la pluie. Ensuite, d’un point de vue stylistique, il est intéressant de souligner l’emploi des répétitions, qui constituent une sorte de crescendo (« rares fois, belles fois », « tombe vraiment, tue vraiment »). Le passage d’un temps verbal à un autre – pratique qui habite l’œuvre de Quignard – crée un effet de surprise et d’oscillation. En effet, au début le lecteur a l’impression de lire un extrait de texte qui peut être rapproché de la *sententia*, à savoir un genre d’écriture qui vise à exprimer une vérité générale ; sauf qu’à la fin, l’écrivain semble reprendre le fil de la narration en revenant de nouveau à l’imparfait.

Une autre caractéristique que nous souhaitons mettre en évidence, dans *Boutès*, est l’emploi des métaphores qui symbolisent la force et le pouvoir de la musique. Ici, le choix des verbes joue un rôle fondamental :

Il frappe en s’aidant de son plectre **un contre-chant**. (B, p. 10)

Apollonios écrit que ce morceau d’Orphée est si **bruyant** que **les oreilles résonnent du seul bruit du plectre** (Ivi, p. 10. Italiques de l’auteur.)

Boutès nage vigoureusement tant son **cœur brûle d’entendre**. (Ivi, p. 11. Italiques de l’auteur.)

La cithare a violé le chant des vierges. (Ivi, p. 18. Italique de l’auteur.)

La première métaphore – « Il frappe un contre-chant » – se réfère à l’action d’Orphée qui, pour contraster le chant des Sirènes, commence à jouer de sa cithare. Cette expression peut être lue de deux manières différentes.

D’abord littéralement, en soulignant le verbe « frapper », ici utilisé pour exprimer l’action de « jouer des mains » les cordes de l’instrument, et aussi le terme « contre-chant » qui met en évidence l’objectif d’Orphée d’aller « contre » le chant des Sirènes. L’écrivain précisera en effet : « Il contre le chant de Ligia, de Leukosia, de Parthenopè » (B, p. 16). Et, en effet,

Quignard souligne l'idée de force du sonore : « La musique nous tente d'une tentation qui est au-dessus de nos forces » (B, p. 71).

Si nous considérons l'énoncé comme une métaphore conceptuelle, plusieurs significations jaillissent. « Frapper un contre-chant » pourrait indiquer aussi un acte rude de violence. De fait, le « contre-chant » constitue le domaine source, tandis que « frapper » représente le domaine cible. En effet, ce verbe renvoie non seulement à l'action de jouer sur les cordes de la cithare, mais aussi à l'idée de contraster quelque chose (notamment le chant des Sirènes) ou bien d'utiliser la violence contre quelque chose ou quelqu'un.

En effet, selon la vision de Quignard, la musique instrumentale – aussi dite « orphique » est vue d'une manière négative, puisqu'elle n'est pas naturelle. Ainsi Quignard spécifie-t-il : « une batterie instrumentale technique sociale immédiate a charge de brouiller l'appel vocal originaire et lointain insulaire. [...] la musique de la cithare fabriquée de main d'homme fait obstacle à la puissance sidérante du chant animal » (B, p. 16). Pour Quignard, « Les vraies musiciens sont ceux qui lâchent la corde de la **langue** » (B, p. 65), c'est-à-dire ceux qui sont capables de céder à l'animal, à abandonner tout ce qui, dans la musique, est artificiel.

Il est intéressant de noter que, dans *Boutès*, il existe des expressions qui concernent la musique et qui, en même temps, contiennent une référence à l'acte de « plonger ». Par exemple :

Le chant qui se tient avant la langue articulée **plonge** –
simplement **plonge**, comme Boutès **plonge** – dans le deuil de la
Perdue. (B, p. 19)

La répétition du verbe « plonger » ne fait que mettre en relief l'importance de cette action. Si d'un côté, l'énoncé « Boutès plonge » ne pose pas de problèmes, puisqu'il s'agit de l'action réelle accomplie par l'argonaute, pour « Le chant [...] plonge dans le deuil de la Perdue » le discours devient plus complexe. Nous sommes en présence, en effet, d'une métaphore qui peut

être conceptuelle si nous prenons en considération le système philosophique de Quignard.

Affirmer que « le chant [domaine source] plonge [domaine cible] » signifie conceptualiser une idée de fond bien précise : le sonore qui précède la langue⁵⁸⁵, (« qui se tient avant la langue articulée ») il plonge l'homme dans la douleur de quelque chose que nous sommes obligés de quitter (« la Perdue »), notamment la mère et son utérus.

D'ailleurs, à la lumière de ce que nous venons d'expliquer, l'action de Boutès doit être interprétée, elle aussi, métaphoriquement : lui aussi, en plongeant, veut rejoindre la dimension maternelle.

Pourtant, une fois quitté le ventre de la mère, pour Quignard cette dimension est perdue à jamais. Il n'y a pas de possibilité de se réunir à la condition originaire, mais il y a bien des tentatives de rattraper ce qui n'est plus là. Le sens de l'action n'est pas dans son achèvement, mais dans son incomplétude.

Il s'agit en tout cas de tentatives dangereuses, comme celle accomplie par Boutès :

C'est ainsi que **la musique est bien une « île » au milieu de l'océan** ; une « île » dont toute approche est impossible sauf à **périr noyé**. (B, p. 72)

Le héros mycénien risque, en effet, de mourir noyé pour le simple fait d'avoir tenté de suivre l'appel des Sirènes. Par le biais d'une métaphore (« la musique est bien une île »), la musique est comparée à l'île sur laquelle ces femmes habitent. Mais Quignard va au-delà. La musique n'est pas seulement une île, mais aussi « une île au milieu de l'océan ». D'un point de vue stylistique, cet énoncé constitue alors une double métaphore et aussi une synecdoque.

⁵⁸⁵ Il écrit aussi : « la musique, dans l'existence linguistique, est comme l'île des Sirènes dans la mer Tyrrhénienne » (B, p. 78).

D'abord, dans la première métaphore, la musique est l'île puisqu'elle est habitée par les Sirènes (qui, à leur tour, représentent la musique). Et, en effet, nous sommes en présence d'une synecdoque, qui indique une partie pour le tout (les Sirènes pour la musique). Ensuite, si nous considérons l'énoncé « la musique est une île », nous voyons bien qu'il s'agit d'une métaphore conceptuelle. L'île constitue en effet le domaine cible et la musique le domaine source.

L'île renvoie à plusieurs idées/concepts : un petit morceau de terre qui représente le repos de navigateurs, un lieu sauvage et donc mystérieux, un endroit loin du continent et donc des certitudes, mais surtout un lieu où les coordonnées temporelles sont anéanties.

Margaret Cohen souligne, dans son étude sur la mer en littérature, que « il tempo dell'isola azzera l'orologio della storia »⁵⁸⁶. Et cela est bien le cas de notre écrivain, qui entend la dimension de la musique comme appartenant au Jadis.

Dernièrement, affirmer que « la musique est une île au milieu de l'océan » signifie restreindre l'idée d'un petit morceau de terre, qui n'est rien par rapport à l'immensité de l'océan. Il s'agit là d'une autre métaphore conceptuelle. L'océan pourrait, en effet, évoquer l'idée de danger, d'infini, mais surtout symboliser le maternel par le biais de l'élément marin. Ce n'est plus seulement la mer, mais quelque chose de bien plus grand.

Un autre élément fondamental qu'il faut mettre en lumière est la présence de la corporalité dans les expressions qui ont comme sujet la musique.

La musique **touche** beaucoup plus que « l'audition » dans le **corps** de l'auditeur (B, p. 23)

Une musicalité latente qui **pénètre** l'âme (B, p. 63)

Vieux sonore qui **prémâche** la langue (B, p. 64)

La musique attire le **corps**. (B, p. 71)

⁵⁸⁶ « Le temps de l'île remet à zéro l'horloge de l'histoire », M. Cohen, *Il mare*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo IV. Temi, luoghi, eroi*, Einaudi, Torino, 2001, p. 441.

La musique nous **enveloppe** et c'est ainsi qu'elle nous **pénètre**.

(B, p. 76)

La musique est encore le sujet de cet ensemble de métaphores. Elle acquiert ici des connotations tactiles qui ont un rapport avec le corps. Les verbes tels que « toucher », « pénétrer », « prémâcher », « envelopper » ne font que renforcer l'idée d'une musique qui influence les corps et fait ressentir des émotions. D'ailleurs, la référence au corps est bien explicite, avec la répétition du mot « corps ».

Ici, il ne s'agit pas simplement de métaphores – qui sont par ailleurs riches et clairement interprétables – mais surtout de synesthésies. Les émotions qui sortent de l'écriture de Quignard impliquent, en effet, plusieurs organes sensoriels humains à la fois.

En effet, si la musique est la prérogative de l'ouïe, chez Quignard, elle implique cependant aussi le toucher. Le résultat est alors une correspondance entre les sens et une implication émotionnelle majeure.

Il est impossible de ne pas voir dans ces énoncés et dans le choix de ces verbes la concrétisation linguistique de la pensée quignardienne. Comme nous l'avons déjà souligné maintes fois, pour notre écrivain la première expérience corporelle de l'enfant – ou mieux du fœtus – est non seulement le toucher, mais aussi l'audition des sons au cinquième mois de gestation environ. Ces deux éléments, chez Quignard, se fondent : il n'y a plus un toucher séparé de l'ouïe, mais une audition tactile. La musique enveloppe l'enfant et pénètre son corps.

En particulier, les verbes « envelopper » est très présent dans les œuvres de Quignard. D'une manière significative, nous le trouvons répété plusieurs fois dans *Villa Amalia*.

La nuit **enveloppait** peu à peu leurs corps. (VA, p. 15)

Là, assise derrière le volant, à l'abri dans sa voiture, assourdie sous le bruit de la pluie martelant le toit de tôle de la voiture, **enveloppée** de nuit et de pluie, le long de la Seine, près de la

passerelle de l'Avre éclairée par les lampadaires, la paix se fit peu à peu en elle (Ivi, p. 37)

La terrasse était elle-même très longue [...] Ou on ne voyait que les arbres de la colline qui l'**enveloppait**, ou on ne voyait que la mer. Partout la mer. (Ivi, p. 134)

Une espèce de pluie lumineuse enveloppait la maison (Ivi, p. 134)

On ne voyait pas d'autres maisons. On ne voyait que la mer, le ciel, et maintenant la nuit qui **enveloppait** tout. (Ivi, p. 142)

La mer verte ou bleue glissait sur ses épaules, glissait sur sa nuque, glissait entre ses jambes, l'**enveloppait** de courant et de puissance. (Ivi, p. 146)

Dans *Villa Amalia*, alors, ce sont les paysages et les éléments naturels à être les sujets de l'action. Ici, nous voyons bien que la nuit (thème particulièrement cher à Quignard) en tant qu'entité qui « enveloppe » est bien présente. De même, la mer confirme son importance et sa prédominance, au point que – comme nous pouvons le voir dans ce dernier exemple – ce n'est pas Ann qui glisse dans la mer, mais cette dernière qui glisse⁵⁸⁷ en elle. La mer constitue ainsi le véritable sujet de l'action décrite.

Chez Quignard, donc, le choix sémantique des verbes joue le rôle de construction de véritables images plastiques, qui contiennent sa pensée sous formes de domaines conceptuels croisés. Mais les expressions métaphoriques et les verbes cités plus haut ont surtout le pouvoir de susciter

⁵⁸⁷ À propos du verbe « glisser », il est très intéressant de noter à quel point il est utilisé par Quignard dans *Villa Amalia*. Tout comme le verbe « envelopper », « glisser » renvoie clairement au toucher. Il peut avoir comme sujet des objets matériels qui sont sujets des scènes descriptives : « Elle alla à la piscine, nagea longuement. Dans la cabine, à l'instant de se rhabiller, elle glissa dans le sac en toile gris ses anciennes affaires. » (VA, p. 105), « Elle fit glisser la porte-fenêtre, elle avança sur la terrasse qui donnait sur la mer. » (Ivi, p. 116). Ou bien, ce verbe a comme sujet des entités abstraites et qui font partie de la nature : « Une impression plus triste se glissa en elle. » (Ivi, p. 74), « La mer verte ou bleue glissait sur ses épaules » (Ivi, p. 146). Mais il peut aussi posséder une évidente référence au corps et à la sexualité : « Alors j'ai senti une petite main qui se glissait entre mes doigts. » (Ivi, p. 181), « Ann glissa sur de grosses feuilles de châtaigniers et se tordit la cheville » (Ivi, p. 266-267), « Je me glissais tout entier sous elle. » (Ivi, p. 194), « Giulia glisse doucement sa main sous le ventre mouillé d'Anna. » (Ivi, p. 214). Et même à la mort : « Plus tard elle glissa sa main sous la main sous la main minuscule de la petite morte » (Ivi, p. 228).

et de transmettre des émotions au lecteur, qui transfère dans son esprit le contenu de ce qu'il lit.

3.4 L'image métaphorique du temps : l'origine et le Jadis

Dans *Boutès*, il y a aussi un autre groupe significatif de métaphores, celui qui concerne le temps, ou mieux l'idée de temps dans le système philosophique et littéraire de Quignard. L'auteur, en effet, exprime sa conception de la temporalité par le biais des métaphores aussi. De manière plus particulière, il donne au lecteur l'image de l'origine atemporelle grâce à un certain choix de verbes et d'expressions qui sont fortement métaphoriques.

Le mouvement qui concerne le temps, chez Quignard, est un mouvement qui va en arrière, mais il ne suit aucune catégorie classique établie par l'homme, comme par exemple le passé, le présent ou le futur.

Prenons l'action clé du livre. Lorsque Boutès se jette dans la mer, il retourne à l'origine. Son origine est le Jadis, la dimension pré-originale, atemporelle et non linguistique⁵⁸⁸ ; une dimension pure, comme celle des animaux. En effet, comme Quignard l'écrit : « L'élan de Boutès [est] vers l'animalité antérieure » (B, p. 28), là où l'adjectif « antérieure » met en relief justement le passé originel.

L'impulsion impétueuse du héros suit donc une direction temporelle qui va vers l'arrière. Et l'une des caractéristiques fondamentales de ce geste est, comme nous l'avons déjà mis en évidence, le fait que l'on ne peut pas revenir au point de départ. Quignard utilise alors des expressions métaphoriques précises pour exprimer cette idée :

On peut pas **revenir sur l'élan**. (B, p. 50)

On ne **rattrape pas le temps**. (Ivi, p. 52)

⁵⁸⁸ « Tout le monde subit cette musique de la langue dans le temps où la langue n'est encore qu'un langage. » (B, p. 21). « Dans le temps où » se réfère explicitement au Jadis.

Il n'est plus possible à celui qui **lance la pierre** de la **rattraper**
(Ibidem)

« Revenir sur l'élan », « rattraper le temps », « lancer la pierre », « rattraper la pierre » sont toutes des expressions au sens figuré qui contiennent des métaphores. En particulier, nous relevons dans les verbes « rattraper » et « lancer la pierre » la référence à la corporéité. Ce sont des actions qui ont un rapport avec le physique et qui, associées à une entité éthérée comme le temps, créent un fort contraste.

Il s'agit, en outre, d'expressions lexicalisées, utilisées dans le langage courant. Cependant, Quignard les applique à un thème philosophique, en créant ainsi un effet de contraste et surprise chez le lecteur.

Un autre aspect qui concerne le temps est sa non linéarité. Pour Quignard, les catégories de passé, présent et futur sont des inventions humaines et pour cela elles ne sont ni naturelles, ni véridiques. Le temps, comme l'histoire, suit un mouvement ondulatoire, qui oscille entre l'avant et l'arrière. Comment exprimer et transmettre alors cette idée à travers l'écriture ? À deux reprises, Quignard écrit dans *Boutès* :

C'est le temps de la terre qui **saute** dans le temps du monde. (B,
p. 38)

Il [Boutès] **saute** dans le temps. Il **saute** dans l'irréversibilité.
(Ivi, p. 54)

Le verbe « sauter » exprime cette non continuité dans la ligne classique du temps. Le verbe exclut donc toute linéarité et contient plutôt l'idée de quelque chose qui est en mouvement continu. Le temps saute, comme Boutès saute du navire et dans le temps.

3.5 Les métaphores du corps et du mouvement : effets neuro-cognitifs

L'intérêt vis-à-vis de la métaphore en tant qu'instrument linguistique résultant des systèmes conceptuels de notre cerveau et en tant que source d'émotions a fait en sorte que cette figure de style ait été approfondie d'un point de vue neurocognitif aussi. Avec le préfixe « neuro- », nous entendons toutes les études et les expérimentations conduites en laboratoire, à l'aide d'instruments de scansion cérébrale et neuronale, dont nous avons parlé au cours de la première partie de ce travail.

Déjà Lakoff et Johnson, en 1980, ont ouvert la voie aux études sur cette figure du langage d'un point de vue cognitif, en soulignant le rapport indissoluble entre corps-pensée-action-langage. Ainsi, en 1987, Mark Johnson pose-t-il les fondements de ce principe dans son volume *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. L'idée de base est que, d'un côté, les structures conceptuelles du langage dérivent de l'expérience, et de l'autre que c'est l'expérience (c'est-à-dire l'action, la perception) qui nous fait élaborer le langage (et donc les émotions).

Pendant ces dernières décennies, suite à l'essor de nouvelles machines de stimulation cérébrale, nombre de scientifiques s'occupent, de nos jours, d'étudier le langage et surtout la métaphore d'un point de vue neuro-cérébral. Grâce à ces machines, il est en effet possible de mesurer l'activité cérébrale pendant la lecture ou l'écoute de certaines expressions, ou bien de voir quelles parties du cerveau s'activent si, par exemple, on lit une expression métaphorique contenant l'idée de mauvaise odeur ou de mouvement.

Pourtant, cela n'est pas aussi simple qu'on puisse le penser. Nombres d'expérimentations ont produit des résultats contrastants et actuellement les travaux sur les effets neurocognitifs de la métaphore sont encore *in fieri*. Il est intéressant néanmoins de voir de quel type d'études il s'agit et quelles réponses elles peuvent nous fournir aujourd'hui.

En 2008, c'est encore George Lakoff qui publie un essai sur la métaphore. Cette fois, il s'agit de ce qu'il appelle « Théorie Neurale de la Métaphore ». Signe que les études sur cette figure de style ont changé au fil de ces dernières décennies, comme Lakoff l'observe :

The neural revolution is changing our understanding of the brain and the mind in radical ways, and that is no less true in the theory of metaphor. It is more than 27 years since Mark Johnson and I wrote *Metaphors We Live By* in 1979. Though the fundamental outlines of what we discovered remain as valid today as they were then, developments in brain science and neural computation have vastly enriched our understanding of how conceptual metaphor works.⁵⁸⁹

Les découvertes les plus récentes qui concernent le fonctionnement du cerveau pour la production et la réception de la métaphore et du langage sont très variées. En plus, elles ne concernent pas seulement la littérature, mais surtout l'étude des cas cliniques de patients affectés par des endommagements cérébraux ou par certains troubles langagiers et neuronaux, tels que l'autisme ou le syndrome d'Asperger, par exemple.

Ce qui nous intéresse ici c'est bien évidemment le rapport qu'un texte littéraire entretient avec les émotions, par le biais de cette figure de style particulière.

Tout au long de nos recherches, nous avons cerné deux aspects de la métaphore, qui sont à notre avis fondamentaux pour l'explication de l'essor des émotions grâce à la métaphore.

Le premier aspect concerne les émotions qui dérivent du caractère figuratif des métaphores. En particulier, nous sommes intéressés à la stimulation de l'hémisphère droit de notre cerveau lors de la lecture des métaphores.

⁵⁸⁹ G. Lakoff, « The Neural Theory of Metaphor », in R. Gibbs, *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, op. cit., p. 17. « La révolution neuronale est en train de changer de manière radicale notre vision du cerveau et de l'esprit, et cela n'est pas moins vrai pour ce qui est de la métaphore. Cela fait plus de 27 ans depuis que Mark Johnson et moi avons écrit *Metaphors We Live By* en 1979 [la publication a eu lieu en 1980, ndr]. Bien que les grandes lignes de ce que nous avons découvert soient encore valables aujourd'hui comme hier, des faits nouveaux sur le cerveau, la science et la computation neuronale, ont infiniment enrichi notre façon de comprendre la manière dont la métaphore conceptuelle fonctionne. »

L'autre aspect que nous souhaitons mettre en évidence concerne l'activation du processus neuronal d'empathie, par le biais de certaines expressions métaphoriques contenant des verbes d'action/mouvement. En effet, grâce aux neurones miroirs, notre cerveau est capable de projeter l'action lue (ou écouté, ou encore observée) et de stimuler les aires cérébrales spécifiques pour la réalisation des actions. Cela amène au processus de cognition incarnée : sentir ce que l'autre ressent, sentir l'action externe comme existant réellement dans notre corps.

3.5.1 La métaphore et ses images : perspectives neuronales

Pendant très longtemps, les scientifiques ont soutenu l'idée selon laquelle l'hémisphère gauche du cerveau était le seul responsable de la production et de l'élaboration du langage. Pour eux, la partie droite s'occupait principalement du mouvement et des aspects émotifs de la perception.

Aujourd'hui, cette distinction a été revue et reformulée, avec une réévaluation des compétences de l'hémisphère droit pour la compréhension du langage, surtout du langage figuré. Comment la science en est-elle arrivée à l'étude de ces deux hémisphères ?

La première distinction des deux hémisphères et de leurs fonctions respectives a été accomplie en 1861, par l'anthropologue et médecin français Paul Broca, qui a beaucoup étudié, entre autre, l'aphasie. Le cas de M. Leborgne, un patient du docteur Broca, affecté par l'épilepsie est désormais célèbre. Cet homme ne savait pas prononcer d'autres mots que « tan tan », d'où son surnom. Après la mort de Leborgne à l'hôpital de Bicêtre, le docteur Broca effectue sur le patient une autopsie cérébrale. La découverte est qu'il avait des endommagements à une partie spécifique du

cerveau : une aire du cortex cérébral de l'hémisphère gauche, qui prendra ensuite le nom de « aire de Broca »⁵⁹⁰.

Le lieu de la production du langage semblait alors trouvé. Treize ans plus tard, le psychiatre et neurologue Allemand Carl Wernicke découvre qu'en réalité l'aire de Broca n'est pas la seule responsable du langage. En effet, Wernicke se rend compte que des lésions de la surface supérieure du lobe temporal gauche provoque aussi des troubles langagiers. L'aire de Wernicke, située donc dans le lobe temporal du cortex gauche, est responsable de la compréhension du langage oral. Un endommagement de l'aire de Wernicke amène à l'ainsi dite « aphasie de Wernicke » : les patients arrivent à parler mais sans suivre un sens logique et leur compréhension du langage est elle aussi difficile.

À partir de ces découvertes, pendant presque tout le XIX^{ème} siècle, le mythe d'un cerveau divisé en deux, avec chaque partie ayant ses propres fonctions, prévaut avec conviction. Le premier pas vers une reformulation de la localisation du langage a été fait par le neurologue contemporain Indien Ramachandran. Quoiqu'avant lui d'autres scientifiques, tels que Thomas G. Bever⁵⁹¹ et Howard Gardner⁵⁹², aient tenté des reformulations,

⁵⁹⁰ Cf. : J.-J. Hublin (sous la dir. de), *Aux origines des langues et du langage*, Librairie Arthème Fayard, 2005.

⁵⁹¹ Actuellement professeur de linguistique, psychologie et neurosciences à l'University of Arizona, il a découvert pendant les années '70 que la musique est élaborée chez les gens communs par l'hémisphère droit, tandis que chez les musiciens par l'hémisphère gauche. Cela a éliminé la croyance qui voyait la musique comme prérogative de l'hémisphère droit. Voir à ce propos : L. A. Kellar, T. G. Bever, « Hemispheric asymmetries in the perception of musical intervals as a function of musical experience and family handedness background », *Brain and Language*, vol. 10, p. 24-38, 1980; T. G. Bever, « Cerebral asymmetries in humans are due to the differentiation of two incompatible processes: Holistic and analytic. », in D. Aaronson, R. Rieber, (eds), *Developmental psycholinguistics and communication disorders*, New York Academy of Sciences, p. 76-86, 1975 ; T. G. Bever, R. Hurtig, A. Handel, « Analytic processing elicits right ear superiority in monaurally presented speech. », *Neuropsychologia*, vol. 14, p. 175-181, 1976 ; T. G. Bever, R. J. Chiarello, « Cerebral dominance in musicians and non musicians », *Science*, vol. 185, p. 137-139, 1974.

⁵⁹² Psychologue et Professeur de cognition et comportement, Gardner a fait d'importantes études pour ce qui est de la musique dans son aspect cérébral. En particulier, pendant les années '90, il a découvert qu'un de ses patients du Veteran Administration Hospital avec des lésions cérébrales n'arrivait plus à lire ni nommer les objets, et pourtant il arrivait à lire et composer de la musique. De la même manière, d'autres patients avec de graves lésions à l'hémisphère gauche étaient parfaitement capables de raconter des blagues ou de comprendre des métaphores. Cf. : Howard Gardner, *To Open Minds: Chinese Clues to the Dilemma of American Education*, Basic Books, New York, 1989.

c'est Ramachandran qui a consolidé et démontré l'idée que le langage est élaboré à la fois par l'hémisphère droit et par l'hémisphère gauche.

En effet, ce qui est important, dans le processus de perception et d'élaboration du langage, c'est que les deux hémisphères dialoguent entre eux. Et ceci est possible grâce un organisme conciliateur : le corps calleux⁵⁹³.

Aujourd'hui, les scientifiques peuvent affirmer avec certitude que l'hémisphère gauche s'occupe de la production et de la compréhension du langage ordinaire, qui a un sens logique, systématique et clair. Par contre, l'hémisphère droit est le seul capable de saisir le sens figuré des expressions du langage, comme par exemple les métaphores ou les métonymies. Comme Norman Holland l'explique :

*When a word is presented, the right hemisphere activates a wider range of meanings than the left hemisphere does [...] In current thinking, the right hemisphere develops meanings that are less "salient," that is, less obvious or less likely to come first to mind.*⁵⁹⁴

Nous pouvons alors affirmer que l'hémisphère droit est le responsable du processus émotif du langage. En effet, continue Holland, « *when we are "transported" with a literary work, the right hemisphere language centers become more active than usual in language processing, and we open up a richness of meaning that we call "poetic" or "literary"* »⁵⁹⁵.

⁵⁹³ En effet, chez les patients avec les hémisphères divisés (le « split-brain », en anglais), toutes les fonctions cérébrales sont altérés. Voir à ce propos les ouvrages capitales : J. E. Ledoux, *The Integrated Mind*, Plenum Pub Corp, New York, 1978 ; A. Damasio, *L'Erreur de Descartes. La raison des émotions*, op. cit. ; L. Naccache, *Le nouvel inconscient : Freud, Christophe Colomb des neurosciences*, Odile Jacob, Paris, 2006.

⁵⁹⁴ N. Holland, *Literature and the Brain*, Psyart Foundation, Gainesville, FL, 2009, p. 202-203. Italiques de l'auteur. « Lorsque un mot est présenté, l'hémisphère droit active une série de significations plus amples par rapport à ce que l'hémisphère gauche fait [...] Dans la pensée courante, l'hémisphère droit développe des significations qui sont moins « saillantes », à savoir, moins évidentes ou moins immédiates pour l'esprit ».

⁵⁹⁵ Ivi, p. 205. Italiques de l'auteur. « Lorsque nous nous sentons « transportés » dans un texte littéraire, les centres langagiers de l'hémisphère droit deviennent plus actifs que d'habitude dans l'élaboration du langage, et nous ouvrons une richesse de significations que nous appelons « poétique » ou « littéraire » ».

S'il est vrai donc que l'hémisphère droit est le siège de la perception du langage figuré, il est vrai de la même manière que cela concerne non seulement la métaphore, mais aussi d'autres figures de style. Ce phénomène s'explique par le fait qu'elles sont une source très riche d'images et de stimulations de sens – il suffit de penser, par exemple, à la métonymie, à la synesthésie ou bien à l'oxymore – qui vont exciter cette partie du cerveau.

Prenons, par exemple, des énoncés métaphoriques de *Boutès* :

Il faut **céder un peu d'eau pure** [...] aux vieux noms qu'on ne prononce plus. Il faut se **pencher et exhumer les tombes qui se sont perdues dans les herbes et les siècles et les pierres**. Il faut **ouvrir** un instant [juste l'instant d'un petit livre ? *ndr*] **la porte d'un livre** à ces héros de la vie légendaire ou à ces **fantômes de la vie historique** qui ont été délaissés [...] il faut **laisser une chaise vide à ceux qui ont été injustement ostracisés**. (B, p. 29)

Il s'agit d'un ensemble d'expressions qui évoquent des images particulièrement riches et éloquentes, dont Quignard se sert pour exprimer sa pensée. De la même manière, nous pouvons considérer la citation qui suit très « imagée » :

C'est la **rétenion du souffle** avant la **détente musculaire du saut**. La **brusque rencontre de ce qui apparaît dans l'éclair**, au cours de l'**orage, entre nuit complète, lumière aveuglante, coups de tonnerre et roulement**. (B, p. 63)

D'un point de vue syntaxique, l'asyndète et le manque total, dans ce passage, de la conjonction « et » ne fait que rendre le rythme de l'écriture saccadé. Disposer les phrases et les séparer à l'aide de points ou de virgules, permet, en outre, d'isoler telle ou telle autre image créée par les métaphores.

Ici, nous relevons aussi la présence de l'oxymore « nuit/lumière », renforcé en plus par les adjectifs qui accompagnent ces substantifs, à savoir

« complète/aveuglante ». Il est aussi impossible de ne pas remarquer le choix des mots onomatopéiques « brusque rencontre de ce qui apparaît dans l'éclair, au cours de l'orage, entre [...] lumière [...] tonnerre et roulement ». Pour ce qui est de l'aspect phonétique, l'alvéolaire roulée /r/ restitue les sons d'un orage et le bruit de la pluie, phénomène particulièrement aimé par notre écrivain, en raison de sa musicalité.

De la même manière, par exemple, dans l'énoncé « Il s'approche à la nage de la roche périlleuse qui devance les rivages » (B, p. 11), nous trouvons l'alternance de deux post-alvéolaires : /ʃ/ et /ʒ/. Ces deux consonnes fricatives expriment en effet la fascination dangereuse, voire la sensualité, des Sirènes. Cet effet est complété par deux autres fricatives (alvéolaires, l'une sourde, l'autre sonore), à savoir /s/ et /z/ : « Il s'approche à la nage de la roche périlleuse qui devance les rivages ». Ainsi, ce n'est pas la roche (ici, métonymie qui indique l'« île ») qui est dangereuse, mais les Sirènes.

Dans *Boutès*, tout comme dans les autres écrits de Quignard, les exemples qui pourraient être faits à ce propos sont innombrables. Cela démontre le pouvoir émotif de son écriture, qui se soucie toujours de créer des images, des sons, des sensations chez le lecteur.

Julie Kane dédie un long article à l'importance de l'hémisphère droit et à son rôle spécifique dans la perception émotive de la poésie. Quoiqu'elle n'approfondisse pas le processus neuronal qui détermine l'activation de la partie droite du cerveau, elle met en évidence, à l'aide d'exemples cliniques, l'incapacité d'une personne avec des lésions à cette partie du cerveau de ressentir les émotions dérivées du langage. Elle affirme en effet :

The right hemisphere is essential for the comprehension of emotion in [...] language, as expressed by vocal tone, pitch accent, and modulation ('emotional prosody').⁵⁹⁶

⁵⁹⁶ J. Kane, « Poetry as a Right-Hemispheric Language », *Journal of Consciousness Studies*, op. cit. « L'hémisphère droit est fondamental pour la compréhension de l'émotion du langage [...], en tant qu'exprimé par le ton vocal, l'accent et la modulation (« la prosodie émotionnelle » »

C'est l'hémisphère droit alors qui apprécie et saisit la valeur émotive et le rythme d'une poésie aussi (ou, dans le cas de Quignard, d'une prose poétique). S'il est vrai que l'hémisphère gauche garde toujours son rôle, en s'occupant de la décodification du rythme du langage, toutefois seulement « the right hemisphere is able to recognize consonants when they are 'artificially lengthened' »⁵⁹⁷. Donc, l'hémisphère gauche reconnaît le rythme d'un vers, mais c'est l'hémisphère opposé qui apprécie émotionnellement la prosodie du vers poétique.

Toutes ces études contribuent donc à donner une réponse à la question « pourquoi l'écriture de Pascal Quignard peut être considérée émotionnelle ? » Comme nous l'avons vu, son style n'est pas seulement riche en images – rendues grâce à un excellent emploi de la métaphore, de la métonymie et de la comparaison – mais aussi grâce à un type d'écriture musicale qui fait de la prosodie son aspect le plus important.

3.5.2 De « movere » à « ex-movere », le mouvement et les émotions

Comme nous l'avons déjà annoncé, il y a un autre aspect qui concerne les émotions dans le langage métaphorique, notamment l'emploi des verbes d'action/mouvement, aussi bien dans les expressions métaphoriques que dans celles littérales.

Dans *Boutès* la plupart des expressions métaphoriques ou figurées contiennent des verbes de mouvement. Prenons, par exemple, la métaphore clé du livre : « se jeter à l'eau ». Le verbe pronominal « se jeter » évoque dans notre cerveau l'action de « se lancer » et implique un mouvement total du corps. Mais il nous faut être plus précis. Nous avons déjà dit que, d'un point de vue linguistique, l'expression « se jeter à l'eau » représente une

⁵⁹⁷ Ibidem. « L'hémisphère droit est capable de reconnaître les consonnes lorsqu'elles sont « allongées » ».

métaphore lexicalisée. Son contenu est entré dans le langage courant et ne constitue pas une métaphore conceptuelle.

Si une partie des études scientifiques⁵⁹⁸ affirme que les métaphores lexicalisées, même celles qui contiennent des verbes de mouvements, ne stimulent pas les aires cérébrales qui s'activent durant l'exécution de l'action, aujourd'hui de récentes études sur les neurones miroirs prouvent que la lecture de verbes liés à l'action déclenche l'activation neuronale du cortex pré-moteur, responsable de l'exécution des actions.

Cela se réalise grâce à la projection conceptuelle du verbe dans notre cerveau. C'est comme si, en lisant un énoncé contenant un verbe d'action/mouvement, le cerveau reproduisait dans les réseaux neuronaux ces mêmes actions/mouvements⁵⁹⁹. Les réseaux neuronaux dont nous parlons sont bien évidemment ceux des neurones miroirs. Ces derniers sont, en effet, une classe « spéciale » de cellules nerveuses qui reflètent l'action, qu'elle soit lue ou observée⁶⁰⁰.

Dans les écrits de Quignard, et en particulier dans *Boutès*, les verbes liés à l'action sont remarquablement nombreux. Il suffit de penser à la *Prière d'insérer*, où nous trouvons le verbe « sauter » qui a des liens conceptuels avec le verbe « se jeter » et qui inaugure toute une suite de verbes qui expriment sémantiquement la même idée, par exemple grâce au verbe « s'élever/lever » :

Tout à coup une voix féminine **s'élève**. (B, p. 9)

Ils **se lèvent** de leur banc. (Ibidem)

Ils détournent leur regard de ces trois oiseaux [...] qui **élevaient**
si haut leur chant. (Ivi. p. 10)

Quand Boutès quitte sa rame, il **se lève**. (Ivi, p. 16)

⁵⁹⁸ B. Keysar, B. M. Bly, « Swimming against the current: Do idioms reflect conceptual structure? », *Journal of Pragmatics*, vol. 31, 1999, p. 1559-1578 ; B. Keysar, Y. Shen, S. Glucksberg, W. S. Horton, « Conventional language: how metaphorical is it? », *Journal of Memory and Language*, vol. 43, 2000, p. 576-593; B. Bowdle, D. Gentner, « The career of metaphor », *Psychological Review*, vol. 112, 2005, p. 193-216.

⁵⁹⁹ V. Gallese, G. Lakoff, « The brains concepts: The role of the sensory-motor system in reason and language », *Cognitive Neuropsychology*, vol. 22, 2005, p. 455-479.

⁶⁰⁰ Voir à ce propos la première partie de ce travail, ainsi que notre interview au Professeur Marco Iacoboni.

Pareillement, nous relevons les verbes qui expriment ce même mouvement :

Boutès **s’envole** dans les bras de Cypris. (Ivi, p. 11)

Le petit corps nu qu[i] **s’élance** dans la mer. (Ivi, p. 12)

Le lasso que les Scythes **lançaient** au cou de leurs ennemis.
(Ivi, p. 15)

Si les verbes que nous venons de souligner appartiennent au langage figuré, dans *Boutès* sont aussi présents des verbes d’action à l’intérieur d’expressions métaphoriques bien plus riches. En voilà quelques exemples :

Boutès **plonge** – **dans le deuil** de la Perdue (B, p. 19)

Il **plonge dans le monde des morts**. (Ivi, p. 75)

C’est le temps de la terre qui **saute dans le temps** du monde.
(Ivi, p. 38)

On ne **rattrape pas le temps** (Ivi, p. 52)

Il n’est plus possible à celui qui **lance la pierre** de la **ratrapper**
(Ibidem)

Il **saute dans le temps**. Il **saute dans l’irréversibilité**. (Ivi, p. 54)

Le lecteur se sent donc dans l’action qu’il est en train de lire, puisque la lecture d’un verbe qui exprime une action active les mêmes aires cérébrales qui s’activeraient si l’action était accomplie par le sujet qui est en train de lire. C’est un domaine exploré et analysé par la sémantique incarnée⁶⁰¹.

Le principe qui gouverne ce champ d’études du langage est que la signification des mots habite notre système conceptuel cérébral. Les verbes contenant l’idée d’action/mouvement et leur signification activent et stimulent les mêmes parties du cerveau qui sont responsables de la réalisation de cette action spécifique.

⁶⁰¹ Pour un approfondissement, voir la première partie de cette thèse.

Comme pour suivre une ligne invisible de continuité, Quignard dédie un livre à l'action de « tomber de cheval » : *Les désarçonnés*. Qui sont ces désarçonnés ? Ce sont des hommes – Quignard raconte l'histoire des quelques-uns d'entre eux, comme Saint Paul, le père de George Sand, Abélard, Agrippa d'Aubigné⁶⁰² – qui, une fois tombés de leur cheval, touchent le fond, tombent en extase et acquièrent une conscience nouvelle qui poussent ces hommes à écrire⁶⁰³.

Il semble exister donc un lien, presque imperceptible, entre action vécue et geste d'écrire. Cela est vrai aussi d'un point de vue pratique, qui se réalise dans l'acte de lecture. Qu'ils tombent à l'eau ou de cheval, les personnages de Quignard impliquent avec leur action ceux qui lisent, en les immergeant dans l'histoire et en leur faisant ressentir ce que ces héros ressentent.

En 2012, Claudia Repetto, Barbara Colombo et Giuseppe Riva de l'Université Cattolica de Milan, confirment, en effet, que « language [of actions] itself triggers motor like responses within the cerebral areas where movement is represented »⁶⁰⁴. D'après Hauk et ses collègues :

The referential meaning of action words has a correlate in the somatotopic activation of motor and premotor cortex. This rules out a unified "meaning center" in the human brain and supports a dynamic view according to which words are processed by distributed neuronal assemblies with cortical topographies that reflect word semantics.⁶⁰⁵

⁶⁰² Et bien d'autres.

⁶⁰³ Par exemple : « il se trouve que, toutes les fois où elle se retrouvait à Nohant, George Sand écrivait dans la chambre où lui avait été annoncée [...] la mort de son père désarçonné » (D, p. 13) ; « Saint Paul, Abélard, Agrippa d'Aubigné se mettent à écrire parce qu'ils tombent de cheval » (Ivi, p. 45).

⁶⁰⁴ C. Repetto, B. Colombo, G. Riva, « The Link between Action and Language: Recent Findings and Future Perspectives », *Biolinguistics*, vol. 6, n. 3-4, 2012, p. 468. « Le langage [des actions, ndr] déclenche des réponses motrices à l'intérieur des aires cérébrales où le mouvement est représenté. »

⁶⁰⁵ O. Hauk, I. Johnsrude, F. Pulvermüller, « Somatotopic representation of action words in human motor and premotor cortex », *Neuron*, vol. 41, n. 2, Jan. 22, 2004, p. 301.

Hickok confirme à ce propos que « the meanings of action-related words are coded, at least in part, in motor regions that control the execution of those actions »⁶⁰⁶.

Ce qu'il arrive est alors un passage, pour utiliser les termes latins, de « movere » à « ex-movere », du mouvement à l'émotion. Comme leur étymologie le suggère d'une manière significative, les deux sont en effet étroitement liés et l'un est la conséquence de l'autre.

Dans *Boutès*, les métaphores que Quignard utilise, par le biais d'un certain choix de verbes de mouvement, concerne aussi et surtout la dimension tactile et même charnelle. Voyons quelques exemples :

La cithare a **violé le chant** des vierges (B, p. 18. Italique de l'auteur.)

Une musicalité latente qui **pénétrait l'âme** (Ivi, p. 63)

Vieux sonore qui **prémâche la langue** (Ivi, p. 64)

La musique nous **enveloppe** et c'est ainsi qu'elle nous **pénètre** (Ivi, p. 76)

La référence corporelle est, dans ces passages, clairement évidente. Ainsi l'écriture de Quignard provoque-t-elle une réponse somato-esthétique chez le lecteur. Nous sommes, en effet, en présence d'un processus appelé cognition incarnée (« embodiment », en anglais), qui explique comment les concepts sortant du langage se reflètent dans notre esprit et, par conséquent, dans notre corps.

Lorsque Quignard écrit que « La cithare a *violé* le chant des vierges », en lisant le verbe « violer », dans notre esprit s'ouvre tout un réseau qui crée des images ; nous percevons cette action et notre corps ressent les sensations qu'elle évoque. De la même manière, lire l'action « prémâcher » stimule – selon la théorie des neurones miroirs – les mêmes réseaux neuronaux qui s'activeraient en nous pendant la mastication. « Prémâcher la langue »

⁶⁰⁶ G. Hickok, « The Role of Mirror Neurons in Speech and Language Processing », *Brain Language*, vol. 112, n. 1, Jan. 2010, p. 25. « Les significations des mots reliés à l'action sont codifiées, au moins en partie, dans les régions motrices qui contrôlent l'exécution de ces actions. »

provoque en nous une sensation de souffrance, puisque l'expression projette dans notre cerveau l'action douloureuse de mâcher la langue. En outre, ce verbe rappelle inévitablement la nourriture et, par conséquent, l'anorexie et le mutisme vécus par notre écrivain. Le sonore, ainsi, vient prémâcher la langue, car cette dernière est incapable de mâcher aussi bien la nourriture que le langage.

Nous voyons bien, alors, comment notre système cognitif et neuronal joue un rôle déterminant pour l'expression et la perception des émotions. Cela est encore plus vrai dans le cas de l'écriture littéraire. Si observer une action dans la réalité c'est comme la ressentir dans notre corps à l'instant précis où nous la regardons, lire des expressions de mouvement dans un texte littéraire, sollicite encore plus notre système neuronal. En effet, le langage d'un texte de littérature non seulement est composé par des expressions qui sont le produit des domaines conceptuels croisés, mais aussi par d'autres éléments, comme la prosodie, la synesthésie, ou tout simplement la disposition du texte, qui lui confèrent un caractère unique. Et sa valeur émotionnelle s'éternise enfin sur la page.

QUATRIÈME PARTIE

Introduction

Cette dernière partie sera consacrée à l'étude de l'image et de la danse. En particulier, nous analyserons les images qui constituent l'arrière-texte de *Boutès*, ainsi que la danse butō, vue comme expression du mouvement primordial vers lequel Boutès s'élance.

Dans le premier chapitre, nous examinerons non seulement les deux fresques antiques auxquelles Quignard fait référence – à savoir *L'Homme de Lascaux* et le *Plongeur de Paestum* – mais surtout le dessin que l'écrivain a fait et confié à Irène Fenoglio. En particulier, nous focaliserons notre attention sur l'idée de mouvement que ces images transmettent à l'observateur.

Le deuxième chapitre abordera ainsi le concept de mouvement dans l'art de la danse. Nous verrons alors comment Quignard traite le rapport entre littérature et danse, grâce à son spectacle *Medea*.

Le troisième chapitre concernera enfin l'analyse de l'image et de la danse selon une perspective neuro-esthétique. En prenant en examen le plus petit dénominateur commun, notamment le mouvement, que les deux arts partagent dans l'œuvre quignardienne, nous mettrons en relief leurs effets empathiques chez le lecteur/observateur.

CHAPITRE I

Les images dans *Boutès*, pour une réflexion sur la « chute »

Seules les images, devenues les fictions,
montrent le voile auquel elles font appel.

P. Quignard, *Lycophron et Zétès*

1.1 Les images derrière le texte *Boutès*

Les images qui ont inspiré *Boutès* – *L'Homme de Lascaux* et *Le Plongeur de Paestum* – ont toujours fasciné Quignard. D'ailleurs, l'aboutissement de ce livre ne s'est pas fait en peu de temps, mais il faut plutôt le voir comme le résultat d'un processus de réflexion sur ces images et qu'il a élaboré au fil des années⁶⁰⁷. En effet, Quignard parle à plusieurs reprises de ces deux fresques.

⁶⁰⁷ Voir à ce propos notre interview de 2013 à l'écrivain, dans l'Annexe II, où il explique la genèse de *Boutès*.

L'art préhistorique et les références à Homère et les Sirènes apparaissent par exemple déjà dans *La haine de la musique*⁶⁰⁸, tandis que la fresque de Lascaux est décrite clairement dans *Vie secrète* :

Le premier homme peint tombe. (Sur la paroi soustraite deux fois aux regards, au fond du puits, dans la grotte de Lascaux au-dessus de Montignac.) Le premier homme est en train de tomber devant la bisonne éventrée qui accouche du soleil qu'elle avait avalé durant tout l'hiver. Le premier homme figuré n'est ni debout ni par terre. C'est la première figure pariétale humaine connue, datant de – 16 000. L'homme tombant. (VS, p. 467-468)

Quignard souligne donc le fait que la première figuration humaine – la première fois qu'un homme est représenté dans l'art – c'est un homme qui tombe à l'arrière. L'image de l'homme tombant intéresse Quignard depuis longtemps⁶⁰⁹. La description qu'il en fait dans *Vie secrète* est répétée presque fidèlement dans *Abîmes*, où il parle encore de *L'Homme de Lascaux* : « Hémorragie qu'on voit dans la scène du puits de la grotte de Lascaux à Montignac. Bison blessé, le ventre ouvert, hémorragique, solaire, retournant sa tête. » (Ab, p. 174). Dans *La nuit sexuelle*, Quignard intitule le chapitre IX « Lascaux », au cours duquel il écrit :

Au fond du puits obscur – au fond du puits très difficile d'accès dans la nuit de la grotte de Lascaux qui est située juste au-dessus du village de Montignac – est peint un homme nu à tête d'oiseau, le sexe érigé, étendu sur le dos tombant en arrière à côté d'un bison éventré, d'un javelot, d'un bâton porte-oiseau. (NS, p. 74)

⁶⁰⁸ Aux pages 167, 168, 169.

⁶⁰⁹ Comme Quignard nous raconte : « J'ai collectionné, pendant des années, des images des hommes et des femmes qui tombaient à l'arrière, qui tombaient en transe. Et la transe – je pense que la figure de Lascaux est une transe aussi – est une sensation primordiale. Tourner et tomber, je crois que cela a commencé très tôt. « Tomber », « lâcher prise », « s'abandonner », c'est cela que je cherche », Interview de 2013, Annexe II de cette thèse.

Comme il apparaît évident, cette fresque est particulièrement chère à notre écrivain et il la décrit aussi dans *Boutès* :

Il est érigé. Il meurt. Il tombe en arrière. On dit que c'est un homme qui désire et qui meurt [...] mais, si on regarde de plus près, cet homme a une tête d'oiseau et, devant lui, un oiseau se tient sur sa perche. (B, p. 34)

Au cours de son entretien avec Chantal Lapeyre-Desmaison, Quignard décrit encore cette fresque, en soulignant le fait qu'elle contient un récit qui va au-delà de l'image :

Prenez la scène du puits de Lascaux [...] Regardez. C'est la première figuration humaine. Regardez-la longtemps. [...] Regardez longtemps l'homme, son bec, son sexe dressé, la tête d'oiseau fichée sur son lanceur, la flèche, le bison, sa tête rétrocéphale, ses entrailles solaires, le rhinocéros qui le devance, les points par paires qui sortent de l'anus... Plus on la médite, plus on pense qu'il y a un récit mythique derrière elle.⁶¹⁰

En effet Quignard extrait son récit mythique, en comparant cet homme qui tombe en arrière à Boutès qui se lance dans l'eau. Cette image obsédante de l'homme qui tombe en arrière côtoie aussi celle que « les hellénistes ont pris l'habitude d'appeler le Plongeur de Paestum [qui] renvoie à la scène philosophique dite du Saut du cap Leucate » (B, p. 49). Cette fois, l'homme ne tombe pas à l'arrière, mais en avant, il plonge. Quignard précise, dans *Boutès* :

L'homme qui saute du cap Leucate ne saute pas dans l'air ou dans le vide ou dans la mort. Il saute dans le temps. Il saute

⁶¹⁰ Ch. Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, op. cit., p. 193.

dans l'irréversibilité. Comme il se *précipite* c'est une irréversibilité qui *s'accélère*. [...] La structure du temps fait que tout ce qui paraît présent est l'obligé de la pulsion originaire. (B. 53-54. Italiques de l'auteur.)

Ces deux figures d'hommes qui tombent, l'une en se jetant en arrière, l'autre plongeant en avant, deviennent la métaphore d'un mouvement vers l'origine, le Jadis. Dans le cas de *L'Homme de Lascaux*, c'est un retour vertigineux vers le vide, l'inconnu, puisque l'homme ne voit pas ce qu'il y a derrière lui ; tandis que le *Plongeur de Paestum* se jette dans l'eau, vers l'avant et, en plus, il symbolise le retour vers le liquide utérin.

Quignard lie donc ces deux images à la figure mythique de Boutès, à qui il dédie le livre éponyme. Il est évident que le lien entre Boutès « le Plongeur » (B, p. 12) et les figures de l'art dont nous avons parlé plus haut est très étroit.

Toutefois, l'écrivain ne s'arrête pas à l'appel aux images préhistoriques, pour essayer de dévoiler le récit qu'elles cachent⁶¹¹, mais il va bien au-delà. En effet, au milieu des anciennes versions papier de *Boutès*, qu'il confie à Irène Fenoglio, il ajoute aussi des dessins faits de sa propre main⁶¹². Il y en a un⁶¹³, en particulier, qui rassemble tous les éléments des deux fresques concernant l'action de « tomber » et même le récit mythique des Sirènes. Sur une page au fond jaune, Quignard dessine en noir l'homme de Lascaux, le bison qui fait partie de la fresque originale, puis il ajoute le plongeur de Paestum se jetant de l'acropole, et enfin Héraclès et Orphée se forçant de résister à l'appel des Sirènes.

Quignard unit donc en une seule image non seulement les fresques qui ont inspiré *Boutès*, mais aussi une partie du récit mythique qui leur est associé. En effet, grâce à la présence d'Héraclès et Orphée, l'écrivain joint

⁶¹¹ Il dit à ce propos à Lapeyre-Desmaison : « On sait qu'on ne saura jamais le sens de la scène figurée faute de connaître cette langue et le dit qui s'y exprime. Mais on sait, on soupçonne qu'il y a un dit. Cette idée de soupçonner un dit me hante », in Ch. Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, op. cit., p. 193.

⁶¹² Nous avons déjà dit que Quignard s'est dédié, à plusieurs reprises dans sa vie, à la peinture et au dessin.

⁶¹³ Table n. 3, dans la Table des illustrations, Annexe III de cette thèse.

l'élément littéraire à l'image, en se référant à l'*Odyssée* d'Homère et à l'histoire des Sirènes qu'il raconte.

1.2 Le mouvement et la chute : « se jeter à l'eau »

La métaphore qui est à la base de toutes ces images est bien évidemment celle de « se jeter à l'eau ». Si, en français, cette expression d'usage commun indique le fait d'avoir le courage de vivre une expérience nouvelle, ou bien de « prendre soudainement une décision importante et risquée »⁶¹⁴, dans le cas de Quignard cela signifie aussi un retour à l'eau, au maternel⁶¹⁵ et à la musique originaire. Comme Quignard écrit dans *Boutès*, le héros :

Quitte son banc. Il monte sur le pont, saute dans la mer.
Il nage à travers les flots qui bouillonnent.
Sa tête s'éloigne, fend l'eau, monte, descend dans les vagues
noirâtres – en grec porphyres – qui se soulèvent aux abords des
premiers rochers de l'île.
Boutès nage vigoureusement tant son cœur *brûle d'entendre*,
écrit Apollonios, les voix aiguës des oiselles aux têtes et aux
seins de femmes qui attirent son corps tendu et humide. [...]
Déjà il va aborder l'île qui chante. (B, p. 11. Italiques de
l'auteur.)

L'appel des Sirènes est, en effet, avant tout musical :

Il y a dans toute musique un appel qui dresse, une sommation
temporelle, un dynamisme qui ébranle, qui fait se déplacer, qui
fait se lever et se diriger vers la source sonore. (B, p. 13)

⁶¹⁴ Trésor de la Langue Française Informatisé :
<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?40;s=3492756420;r=3;nat=;sol=7>
(consulté le 31/07/2015).

⁶¹⁵ Cf. : l'étude classique de G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1942.

Musical et surtout maternel : « Comme le corps du fœtus au fond du liquide sonore, tel est le corps de Boutès l'Argonaute périssant dans la mer » (B, p. 76). Un appel qui attire mais qui fait à la fois peur :

J'approche du secret.

Qu'est-ce que la musique originaire? Le désir de se jeter à l'eau.

[...] Qu'y a-t-il au fond de se jeter à l'eau ? Qu'y a-t-il au fond du désir de s'immerger dans la chose qui hante ? (B, p. 26)

« La chose qui hante » fait clairement référence à la scène primitive du puits de Lascaux et elle se répète d'innombrables fois dans l'œuvre quignardienne : « Étrange pénombre maternelle, étrange en ceci que son obscurité précède chez les hommes la nuit elle-même » (B, p. 76).

Les images de Quignard sont donc des images qui parlent de l'origine et du Jadis. Comme Fenoglio affirme, dans son étude philologique sur le manuscrit originaire de *Boutès* :

Ouvrir le manuscrit de *Boutès* c'est aller chercher l'origine de l'écriture de ce texte mais aussi de l'origine de l'écriture en général, mais aussi de l'origine du désir d'écrire, l'origine du désir de se jeter à l'eau de l'écriture ; recherche vouée à l'échec, certes, mais recherche tout de même, inlassable, que nous avons tous, ici présents, nous lecteurs, quel qu'en soit la mode.⁶¹⁶

Boutès est un ensemble d'images, de mythes, de récits qui veulent aller chercher l'origine dans l'idée de la chute. Comme Irène Fenoglio souligne encore, en reprenant le Barthes de *La chambre claire* (1980) : « La plongée de Boutès c'est le *punctum* que Barthes cherche à déceler dans toute photographie, un mythe, une image, un symbole, un retro-souvenir qui

⁶¹⁶ I. Fenoglio, « Art graphique et création verbale. Le « jadis » manuscrit de Boutès », in M. Calle-Gruber, G. Declercq, S. Spriet (éds), *Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses*, op. cit., p. 82.

hante et s'obstine. Ce *punctum* du plongeur est la marque, la trace, l'écho du *jadis* »⁶¹⁷.

Il apparaît désormais évident que ce sont toujours des images qui concernent l'action de « tomber », « chuter », « précipiter », « s'abandonner » à la source initiale.

Irène Fenoglio, qui dans son *Sur le désir de se jeter à l'eau*, reconstruit comme un puzzle les étapes qui ont vu la création de *Boutès*⁶¹⁸, retrouve dans les versions précédentes des chapitres intitulés « CHUTES », qui ont cependant disparu dans la dernière version⁶¹⁹.

Le manuscrit de *Boutès* comporte une configuration particulière. De nombreuses versions se terminent par une partie intitulée « CHUTES ». [...] Les CHUTES disparaissent entre la version seize et la version vingt-deux.⁶²⁰

Quignard avait nommé « chutes » des chapitres pour signaler le geste des hommes qui se jettent à l'eau. Toutefois, ces « chutes » sont elles aussi « chutées » du texte, éliminées à jamais. Fenoglio écrit à ce propos, à l'aide d'une métaphore :

Le mot, le graphe « CHUTES » sera lui-même détruit par les ciseaux de l'auteur-tailleur grâce à la touche « couper » de l'ordinateur.⁶²¹

⁶¹⁷ Id., *Sur le désir de se jeter à l'eau*, Presses Sorbonne Nouvelles, coll. « Archives », Paris, 2011, p. 80.

⁶¹⁸ Quignard confie à la chercheuse tous les brouillons de son manuscrit : « J'ai demandé à Pascal Quignard la possibilité d'observer l'intégralité d'un de ses manuscrits. Sa réponse, positive, a été de conserver à mon intention l'ensemble des éléments relatifs à l'écriture en cours d'un texte. Il s'agissait de *Boutès* », Ivi, p. 13.

⁶¹⁹ D'autres images puisées dans l'histoire de l'art qui représentent justement des chutes ont disparu dans la dernière version. C'est le cas, par exemple, d'Ulysse et de la Sirène dans la *Mosaïque de Dougga*, conservé au Musée du Bardo à Tunis ; ou bien du *Suicide de la Sirène*, représentation à figures rouges sur un vase du 480, conservé au British Museum de Londres.

⁶²⁰ I. Fenoglio, *Sur le désir de se jeter à l'eau*, op. cit., p. 263-264. Majuscules de l'auteure.

⁶²¹ Ivi, p. 270. Majuscules de l'auteure.

Le mouvement de « tomber » alors ne concerne plus seulement le corps des personnages de l'art ou de la littérature, mais aussi le geste de l'écriture, qui tombe de la page elle aussi. En outre, puisque le son des mots n'est jamais sans significations chez Quignard, Fenoglio met en évidence comment le terme « chute » fait penser à un appel au silence : « Il est dire « chut... », laissons ce morceau faire silence, laissons-le reposer »⁶²².

À notre avis, en effet, l'écrivain a laissé reposer ces « chutes » pour ensuite les reprendre en 2012. Ces « chutes » peuvent être bien considérées comme l'arrière texte d'un autre livre : *Les désarçonnés*. Il s'agit d'un texte qui se présente avant tout comme une méditation sur l'histoire, la guerre, mais surtout qui nous présente les nombreuses figures d'hommes « tombées de cheval ». Leur chute symbolise la mort qui amène à la renaissance. Une chute qui les amène d'abord dans un état d'extase et ensuite vers une nouvelle manière de vivre la vie. C'est le cas, par exemple, de Saint Paul, ou d'autres qui remontent en selle pour entamer un nouveau voyage, comme Agrippa d'Aubigné. Il s'agit là de figures de désarçonnés qui acceptent de « tomber », toucher le fond, pour ensuite se lever et ressurgir.

Tomber en arrière ou tomber tout court. En tout cas, il s'agit de s'abandonner à la source initiale, à l'état originaire que l'homme contemporain, selon Quignard, ne parvient même plus à chercher.

⁶²² Ivi, p. 271.

CHAPITRE II

La danse et le corps : les mouvements de l'origine

Une danse est un poème.

D. Diderot, *Sur le fils naturel*

2.1 La danse, de *Boutès* à *Medea*

Dans l'œuvre de Pascal Quignard, plusieurs arts se rencontrent, jusqu'à se fondre. La portée spéculative qu'ils possèdent a toujours un rapport avec l'origine de l'homme et le monde prénatal. Dans *Boutès*, Quignard écrit:

Was ist Musik ? Tanz.

Qu'est-ce que la musique ? La danse.

Or, qu'est-ce que la danse ?

Le désir de se lever de façon irrépressible. (B, p. 25-26)

Dans sa forme aphoristique, ce passage condense la pensée quignardienne sur la musique et sur la danse. Ce sont, en effet, les deux moyens par excellence pour retourner au Jadis, pour répondre à l'appel originaire.

Si la musique *est* la danse, cette dernière n'est que le mouvement du corps du fœtus qui « nage » dans l'utérus de la mère. En soulignant le fait que l'homme, avant de se mettre debout, est un être dansant, Quignard avoue à Chantal Lapeyre-Desmaison à propos de la danse :

Pour moi c'est un art plus fascinant qu'un autre parce que c'est un art en amont de l'art. L'homme s'est dressé. Ce qui le définit comme homme. Il marche sur deux jambes – mais il ne marche pas nativement ainsi, il marche toujours en vacillant ainsi. Il avance en tombant en avant. [...] La danse c'est se lever vraiment. C'est tout.⁶²³

L'argonaute Boutès incarne justement ce mouvement, lui qui quitte son banc, se lève « d'une façon irrépressible », pour rejoindre sa condition originaire :

Quand Boutès quitte sa rame, il se lève.
Quand Boutès monte sur le pont, il saute.
Boutès danse. (B, p. 16)

Quignard précise ainsi que parler de la danse signifie, pour lui, en parler indirectement aussi, en exprimant ce geste « sous la forme du corps humain tournant la tête, tombant les bras levés, versant en arrière »⁶²⁴. La référence est clairement à *L'Homme de Lascaux*, arrière-image – avec *Le Plongeur de Paestum* – de *Boutès*. Puisque, pour Quignard, qui épaissit les réseaux qui lient les arts, « La danse *est* une image. Comme la peinture *est* un chant. [...] Un mythe *est* l'image dansée du rite lui-même dont on attend de l'attraction sur le monde » (HM, p. 179. Italiques de l'auteur), écrit-il déjà dans *La haine de la musique*.

⁶²³ Ch. Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, op. cit, p. 204.

⁶²⁴ Ibidem.

Les liaisons entre image, danse, musique et mythe apparaissent alors de plus en plus évidentes. Comme Stefano Genetti souligne dans son étude sur la danse chez Quignard :

Dans la mesure où elle renvoie à l'origine des pratiques artistiques, à la « danse-ronde pré-humaine, pré-musicale, pré-dansée, pré-linguistique [...] » la scène derrière la danse indique – *image* – le perdu apparaissant, présent et absent à la fois, en tant que condition de l'acte créateur.⁶²⁵

L'argonaute mythique danse puisqu'il répond à l'appel de la musique, en rejoignant l'eau, qui est l'élément originaire par excellence, le maternel perdu à jamais.

Il faut souligner que Boutès répond à l'appel de l'autre monde, et non pas à celui de la mort, ni à celui de la naissance, mais plutôt à celui sans-le-temps et sans-le-langage : le Jadis. Genetti observe à ce propos :

C'est en proie à l'autre monde, à l'autre du langage, fasciné, saisi et foudroyé, sidéré, le corps envahi par la musique, « miroir du perdu », et *transi* par la danse, que Boutès se lève et saute. Sa danse désigne l'*ensase*, extase abyssale, extime, qui abolit les frontières entre l'intérieur et l'extérieur, « Chronos achrone », désorienté, et espace dépaysant.⁶²⁶

La danse devient alors une dimension qui permet une *regressus ad uterum*. En effet, Quignard écrit :

La musique replonge le corps dans le contenant sonore où il se mouvait.
Ballotte et danse et cherche à rejoindre la vieille rythmique aqueuse des vagues. (B, p. 65)

⁶²⁵ S. Genetti, « Approche de la danse, tremblements », in M. Calle-Gruber, G. Declercq, S. Spriet (sous la dir. de), *Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses*, op. cit., p. 132. Italique de l'auteur.

⁶²⁶ Ivi, p. 130. Italiques de l'auteur.

Les vagues dont Quignard parle ici sont en réalité celles du liquide amniotique de la mère. Il est intéressant de voir que, dans *Abîmes*, Quignard s'est déjà livré à une confession autobiographique, pour exprimer ce *regressus ad uterum* :

Il y a un lieu que j'aime loin du monde, où j'ai vécu, avant les dix-huit premiers mois de mon enfance [...]. Endroit du monde où l'eau est si pure qu'il n'y a pas de reflets. Je ne sais plus où se trouve ce lieu ou cette espèce de ruisseau qu'il me semble avoir connu sur la terre. Il était peut-être, sur la terre, dans ma mère, derrière son sexe invisible, dans l'ombre qui y était logée. C'est [...] un minuscule lieu, cette chose que je nomme le jadis » (Ab, p. 13).

Nostalgie du perdu ou, mieux, de la « danse perdue », puisque la première danse de l'homme est accomplie dans le ventre de notre génitrice.

L'image de la danse est donc l'image de l'homme plongeant, tombant en arrière, se bougeant de manière vertigineuse et se jetant vers le lieu d'où il provient.

2.2 La danse et le mythe, de la page au théâtre

Comment, alors, exprimer le *fascinus* de la danse perdue ? Quelle danse serait-elle capable d'exprimer et d'incarner les mouvements primordiaux de l'homme ? Quignard répond à ces questions grâce à une explication étymologique et culturelle :

La cérémonie de la voix perdue, en grec, c'est la tragôdia.

La cérémonie de la danse perdue, en japonais, c'est l'ankoku butō. (OD, p. 36)

Comme nous l'avons déjà annoncé dans la deuxième partie de ce travail, Quignard voit dans la danse butō l'expression de la danse perdue, de l'homme qui surgit des ténèbres.

C'est ainsi que le spectacle *Medea*⁶²⁷ est créé, en collaboration avec la danseuse japonaise Carlotta Ikeda, qui est donc appelée à incarner la figure de la matricide la plus célèbre de la littérature classique.

Habillée de son seul kimono – rouge au début, noir à la fin – elle met en scène des mouvements rythmiques, qui rappellent la pulsation des vagues, dont Quignard parle pour indiquer le liquide amniotique. Sa danse ne connaît pas le temps chronologique, de même que le Jadis est le *sans-le-temps*.

Écriture et danse se rencontrent ainsi dans un seul geste. Nous assistons, en effet, à une fusion complète des arts : l'écriture, la danse et même la musique⁶²⁸. Le dos tourné vers le public, Quignard lit son texte, éclairé d'une lampe au milieu d'une salle obscure, où l'on entend une musique étrange, qui reproduit les bruits d'une nature violente et fascinante à la fois, comme par exemple le son des orages⁶²⁹. La voix de l'écrivain accompagne les mouvements compulsifs d'Ikeda, qui exprime tout le drame de la matricide barbare.

En raison de cette alliance entre les deux arts, Chantal Lapeyre-Desmaison parle de « voix de la danse », qui donne aussi le titre à son volume sur Quignard⁶³⁰. L'écrivain, en effet, donne voix à la danse dans un double sens : il confère à la danse le pouvoir de communiquer les émotions ; il accompagne, littéralement, la danse avec sa propre voix, en lisant le texte

⁶²⁷ Une référence à une œuvre musicale dédiée à la figure de Médée est aussi contenue dans *Villa Amalia* : « Elle était plongée dans Jiri Benda. Jadis la *Médée* de Benda avait totalement subjugué Mozart » (VA, p. 268).

⁶²⁸ Musique : Alain Mahé. Création lumière : Éric Blosse. Conseiller artistique : Stéphane Vérité. Régie générale : Laurent Rieuf.

⁶²⁹ Dans *Villa Amalia*, les références à l'orage sont particulièrement nombreuses (voir la deuxième partie de cette thèse). En particulier, Ann se compare à un orage pour décrire son état d'âme à son ami Georges : « – Je suis électrisée. Comme une boule d'orage » (VA, p. 89). Médée, elle aussi, est décrite comme un orage avant que la pluie ne tombe : « Elle est comme l'orage. Elle est comme l'orage à l'instant où la nuée s'accumule dans le ciel, avant qu'on sache s'il passe ou s'il crève. Avant l'orage, soudain, c'est une espèce d'accalmie » (SIM, p. 29).

⁶³⁰ Ch. Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard. La voix de la danse*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2013.

qu'il a composé. Le spectacle, qui dure quarante-cinq minutes, prévoit en effet Carlotta Ikeda dansant sur scène, en silence, et Pascal Quignard sur un côté lisant son texte.

Il s'agit de l'expression des arts – danse, littérature et musique – représentés dans leur forme dépouillée, vierge et ancestrale, pour donner au spectateur le sens le plus profond de l'originaire qui habite l'homme.

2.3 L'écriture comme danse du langage

L'écriture, seule manière de parler en se taisant, comme Quignard l'a maintes fois répété, est l'instrument dont l'écrivain est presque obligé de se servir, pour exprimer sa pensée. Le *stilus* donne alors voix à l'écrivain qui, à travers un style qui lui est propre, donne son empreinte à la page.

Si Quignard nous parle philosophiquement de la danse, s'il donne vie à un spectacle théâtral de danse butō, il crée également une danse sur la page, grâce à une disposition bien précise des mots et des phrases. Comme nous pouvons le voir dans les tables n. 6, il s'agit d'un type d'écriture irrégulière. Le rythme est convulsif et syncopé, tantôt suffocant, tantôt suffoqué. Cela rappelle bien évidemment le style de la danse butō que Carlotta Ikeda met en scène. Le but est de reproduire le caractère archaïque des émotions primordiales qui habitent Médée, mais aussi la danse spasmodique du fœtus dans le ventre de la mère.

Ainsi sommes-nous en présence d'un type de poème – puisque *Medea* est à considérer comme une prose en vers et non comme une prose classique – que nous définirions « graphique ». Nous voulons dire par là, que l'écriture acquiert un aspect spécifique, grâce à une disposition précise des mots et des phrases.

L'écriture de Quignard, « graphique » puisqu'elle danse, vise à exprimer le mouvement de l'origine. Ce qui plus est, elle veut reproduire, par le biais du rythme, la musique qui accompagne la danse butō. Il s'agit d'un rythme haletant, heurté et saccadé, comme Médée l'est sur scène.

Comme Chantal Lapeyre-Desmaison l'affirme dans son étude sur « la voix de la danse » chez Quignard :

La langue, émietlée, disjointe d'elle-même dans l'espace et le temps, n'offre plus son habituelle compacité rassurante, elle se dévoile, au contraire, elle affiche son accointance avec le temps, et donc avec le hors-temps.⁶³¹

En effet, tout comme la danse butō, l'écriture devient une sorte d'automatisme corporel, un geste compulsif. Il n'y a pas de prose qui rassure, ni de poésie élégamment et régulièrement embellie. L'aspect fragmentaire qui caractérise les pages de *Medea* a pour objectif d'exprimer la tentative de récupérer ce qu'il reste des ruines. Dans *La suite des chats et des ânes*, Quignard affirme :

Il y a deux perdus. Il y a un perdu irrécupérable – c'est le perdu qui s'est véritablement égaré dans les ruines. Et il y a un perdu qu'on retrouve en soulevant les pierres, en désarticulant les mots, en décomposant les symboles et en recomposant les fragments. D'un côté le temps passé (l'Histoire), de l'autre côté l'analyse (la psychanalyse, l'archéologie des morpho genèses, la physique du jadis). (SCA, p. 61)

Il faut donc chercher le perdu dans le fragment, dans ce qui reste des bombardements qui ont détruit Le Havre ou les bombes atomiques Hiroshima et Nagasaki⁶³².

Pour ce qui est des pauses, elles sont encore une fois reproduites par le biais de nombreux espaces blancs sur la pages⁶³³, qui occupent parfois plus d'une page entière. Pauses et silences qui expriment les moments où « Médée méditante » (Table 6.4) « médite (meditari), qui pré-médite, qui

⁶³¹ Ch. Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard. La voix de la danse*, op. cit., p 106.

⁶³² Quignard fait référence souvent aux accidents nucléaires de Fukushima aussi. Cf. : Annexe II de cette thèse.

⁶³³ Table des illustrations n. 6.

voit à l'avance, qui voit en songe » (Ivi). Le blanc sur la page constitue donc le moment de réflexion⁶³⁴.

La disposition du texte, avec des vers composés d'un seul terme, voire d'une seule préposition, a la fonction de mise en relief de certains mots. La table n. 6.1, par exemple, montre bien ce phénomène : « ils exploraient », « ils dansaient presque » soulignent les gestes mouvant des fœtus dans l'utérus ; de même, « surgissent » et « tombent » qui, seuls, occupent chacun un vers, renforcent sémantiquement leurs actions, selon un mouvement qui va du haut vers le bas (surgir/tomber) qui rappelle celui de Boutès, qui monte sur le pont du navire et puis saute dans la mer.

La même technique est adoptée à page 26 (Table n. 6.11), avec une mise en relief de « La mère » en début du vers et éloignée syntaxiquement du verbe de la principale qui emphatise la figure de Médée ; ce procédé insiste aussi sur « de son sexe », « existence » et le mot final « anéantir ».

Si nous observons la table n. 6.8, qui correspond à la page 20 de *Medea*, nous voyons aussi un exemple de changement de rythme. Les quatre premiers vers sont alourdis par l'emploi d'un énoncé caractérisé par l'hypotaxe, accélère d'un coup son rythme par le biais de six vers composés par un seul mot, deux vers composés par deux mots et les deux derniers vers par quatre mots. Le crescendo rythmique est ainsi évident. La présence de la virgule après chaque mot – ainsi que l'augmentation du nombre des mots qui occupent les vers à la fin – sert à ralentir cependant à nouveau le rythme.

Comme nous pouvons le voir encore dans la table n. 6.8, la présence de la rime pauvre (« hiras/barsassa », « mendiants/itinérants »), ainsi que de quelques consonances (« bardassa/berdaches »), donne une sonorité musicale à ces vers. L'ensemble de la disposition textuelle donne l'idée d'une danse sinueuse et ondoyante, qui est accompagnée par la musique des mots⁶³⁵.

⁶³⁴ Tables des illustrations n. 6.2, 6.3, 6.8, 6.9, 6.10.

⁶³⁵ Nous entendons approfondir cet aspect dans nos prochaines études, qui concernent le rapport entre musique et écriture, selon une approche plus spécifiquement stylistico-cognitive.

Aussi la table n. 6.10 met en scène un rythme nerveusement intense et saccadé, avec la scission syntaxique des énoncés. La réflexion que Quignard conduit dans ces deux pages constitue le cœur de sa pensée, mais l'effet stylistique du rythme communique le rapprochement de la fin tragique de l'histoire de Médée.

Donc, en lisant le petit livre sur Médée, livre sur la danse comme *Boutès* l'est, nous percevons la plasticité de l'écriture. Elle ne constitue plus tout un simple moyen pour « parler en se taisant », mais elle devient un véritable instrument du mouvement et du corps, qui vise à reproduire l'art dont l'écrivain est en train de parler, à savoir la danse.

Il en suit que l'écriture, dans ses formes en mouvement, acquiert une dimension corporelle, voire tactile. Lapeyre-Desmaison met en évidence cet aspect :

Écrire pour Pascal Quignard revient ici, nécessairement, à écrire le corps, et à partir du corps, non à le signifier ou à le représenter, mais à rendre sensible le toucher du corps, ou sa touche.⁶³⁶

Écrire, danser, cela revient au même. Car la parole peut danser sur la page, tout comme le corps peut se mouvoir sur la scène. Comme Alexandre Eyries met en évidence : « Pour Pascal Quignard, la parole est fascinante [...] parce qu'elle est du langage fait corps, de la voix si j'ose dire **incorporée** ou plutôt **incarnée** »⁶³⁷.

La dimension émotive du corps est fondamentale chez Quignard. C'est le corps qui fait ses expériences primordiales, le corps qui entend, qui chante, qui se meut et qui s'émeut, au contact avec l'utérus de la mère, avec la musique. C'est le corps qui nous permet de nous exprimer et faire ressentir aux autres ce que nous ressentons.

⁶³⁶ Ch. Lapeyre-Desmaison, « L'écriture à corps perdu de la danse dans l'œuvre de Pascal Quignard », in M. Calle-Gruber, G. Declercq, S. Spriet (sous la dir. de), *Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses*, op. cit., p. 121.

⁶³⁷ A. Eyries, « Pascal Quignard : la voix du silence », *Loxias*, vol. 14, mis en ligne le 13 septembre 2006 et consultable à l'adresse suivante : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1220> (consulté le 07/09/2015). Gras de l'auteur.

CHAPITRE III

Le corps en mouvement : effets neuro-esthétiques

L'art vise à imprimer en nous des sentiments
plutôt qu'à les exprimer.

H. Bergson, *L'énergie spirituelle*

3.1 La neuro-esthétique et les lois de Ramachandran. Analyse du dessin inédit de Quignard

Au cours de ce travail, nous avons vu comment la science s'est intéressée aux arts, comme la littérature, la musique, mais aussi la danse et la peinture. C'est notamment à cette dernière, que nous appellerions plutôt « art de l'image », que les scientifiques se sont adressés, à partir environ des années '90.

Grâce à la rencontre entre les neurosciences et l'esthétique, une nouvelle science est née : la neuro-esthétique⁶³⁸. Employé pour la première fois par Semir Zeki, ce terme se réfère à l'étude des bases neuronales de la perception de l'art⁶³⁹. En effet, l'objectif principal de cette discipline est d'étudier les mécanismes d'appréciation d'une œuvre d'art, à travers l'analyse des aires cérébrales spécifiques qui s'activent lors de l'observation de l'objet artistique. C'est grâce aux instruments d'imagerie cérébrale que les scientifiques ont découvert que :

The aesthetics experience of visual artworks is characterized by the activation of : sensorimotor areas; core emotional centres, and rewarded-related centres.⁶⁴⁰

À partir de cette perspective, nous envisageons l'analyse du dessin inédit de Quignard, pour démontrer dans quelle mesure l'image, elle aussi, est source d'émotions et de stimuli pour son spectateur/lecteur. En effet, comme l'exergue à ce chapitre le dit, l'art possède non seulement la fonction d'exprimer les émotions, mais aussi de les « imprimer » dans l'esprit de l'observateur/lecteur.

Nous savons bien que les deux images qui ont inspiré *Boutès* sont *L'Homme de Lascaux* et *Le Plongeur de Paestum*. Dans son édition de 2008 chez Galilée, *Boutès* porte un bandeau qui entoure la couverture du livre et qui représente deux silhouettes noires sur un fond blanc, l'une tombant en arrière, l'autre plongeant vers l'avant, toutes les deux dans le vide⁶⁴¹. Il s'agit bien évidemment de l'homme de Lascaux et du plongeur de Paestum.

⁶³⁸ Pour une étude générale et introductive sur la neuro-esthétique, nous renvoyons à la première partie de cette thèse.

⁶³⁹ Cf. : C. Di Dio, V. Gallese, « Neuroaesthetics : a review », *Current opinion in Neurobiology*, op. cit. p. 682.

⁶⁴⁰ C. Di Dio, V. Gallese, « Neuroaesthetics : a review », *Current opinion in Neurobiology*, op. cit. p. 682. « L'expérience esthétique des œuvres d'art visuel est caractérisée par l'activation de : aires sensori-motrices ; le plus profond des centres émotionnels ; les centres liés à la récompense. »

⁶⁴¹ La présence de ce « bandeau » est relevé aussi par Irène Fenoglio, qui a accompli une étude particulièrement fascinante sur la genèse du manuscrit de *Boutès*, que l'écrivain lui a confié. Cf. : I. Fenoglio, « *Art graphique et création verbale. Le « jadis » manuscrit de Boutès* », in M. Calle-Gruber, G. Declercq, S. Spriet (sous la dir. de), *Pascal Quignard ou*

Cependant, ce qui nous intéresse ici ce n'est pas l'analyse de ces deux œuvres telles qu'elles sont, mais la transformation que Quignard en fait pour expliquer son texte. L'écrivain reproduit ces deux œuvres dans un dessin, qu'il donne à Irène Fenoglio, pour qu'elle l'insère dans son étude philologique sur le manuscrit de *Boutès*.

Objet de notre analyse sera donc ce dessin, puisqu'il condense l'histoire racontée et contient la reproduction de deux fresques et du texte d'Homère. Notre analyse neuro-esthétique portera donc sur la reproduction et la transformation des fresques originales, opérée par Quignard dans son dessin. Fenoglio nous explique l'importance de ce dessin et d'autres que l'écrivain lui confie. Selon la linguiste, ces dessins constituent la genèse du texte *Boutès* :

L'analyse de ces [...] dessins, dans leur relation à l'ensemble du corpus manuscrit de *Boutès* nous porte à considérer qu'ils constituent, en quelque sorte, le *premier jet* du texte. Dessiner diffère de l'écriture tout en la préfigurant, le tracé iconique constituant comme une lecture intériorisée, secrète, de l'énoncé encore absent.⁶⁴²

Ainsi faut-il préciser que nous sommes en présence non plus de la peinture, mais de l'image⁶⁴³. L'image est une entité bien plus abstraite que la peinture, plus proche du rêve, qui donne matière et voix à l'écriture. Voici le lien intime entre image et écriture chez Quignard, un lien que nous pourrions définir « icônopoïétique » : l'écriture qui surgit suite à la formation d'images dans l'esprit.

Dans un entretien contenu dans le volume de Fenoglio, Quignard affirme justement qu'il commence à écrire « quand la vision se relève aussi précise

la littérature démembrée par les muses, op. cit., p. 65 ; I. Fenoglio, *Sur le désir de se jeter à l'eau*, op. cit.

⁶⁴² I. Fenoglio, *Sur le désir de se jeter à l'eau*, op. cit., p. 26. Italiques de l'auteur.

⁶⁴³ En ce qui est de la différence entre peinture et image chez Quignard, nous renvoyons à notre interview de 2013 à l'écrivain, annexe II de cette thèse.

qu'un tableau de Van Eyck, si j'ose dire [...], cela signifie que le désir a résisté au temps. Alors je peux écrire à toute vitesse »⁶⁴⁴.

Toutefois, Quignard ne se contente pas d'observer une œuvre d'art pour en trouver l'inspiration. Il recrée les images par sa propre main. En effet, ce qu'il arrive c'est que :

Cette émancipation graphique, par la main de Quignard du plongeur de Paestum s'inscrira peu à peu verbalement, les mots, à leur tour, s'émancipant peu à peu de la représentation graphique pour devenir texte.⁶⁴⁵

La pratique verbale, littéraire et silencieuse, tire son sens de l'image et se renverse dans la page, en restituant au lecteur toute la force qui l'a inspirée.

Il est intéressant alors de voir quels sont les mécanismes qui s'activent dans la perception de ces images. En d'autres termes, pourquoi le lecteur/observateur est si impliqué par ce texte et ces images ? Pour expliquer cet aspect nous souhaitons nous rapprocher d'une autre méthode d'analyse, plus récente et peut-être plus fascinante. Plus particulièrement, nous envisageons appliquer les principes d'appréciation de l'art, expliqués par Ramachandran⁶⁴⁶, aux dessins que Quignard fait du plongeur et de l'homme de Lascaux. Notre objectif est, en effet, de cerner les éléments esthétiques qui déterminent une réponse émotive chez le lecteur/observateur.

Il est désormais démontré que les effets esthétiques de l'image ont aussi des répercussions au niveau neuronal. Selon Ramachandran le neurobiologiste Indien, chef de file de la neuro-esthétique, l'émotion naît parce que le cerveau est stimulé par les éléments qui caractérisent l'image, par leur nature et leur disposition.

Prenons par exemple le dessin de Quignard. Face à cette image, l'observateur/lecteur relève de suite la présence d'une composition

⁶⁴⁴ Ivi, p. 26. Voir aussi notre interview de 2011 à l'écrivain, à propos de la genèse de *Villa Amalia*. Annexe I de cette thèse.

⁶⁴⁵ Ivi, p. 27.

⁶⁴⁶ Voir la première partie de cette thèse.

d'images. Il ne s'agit pas d'un seul sujet, mais de plusieurs. Ensuite, il relève une autre caractéristique fondamentale : les images sont accompagnées de l'écriture. Quignard explique, en effet, que les figures représentées sont (de gauche à droite) : « Montignac-Lascaux », « Paestum », et (en bas), « Héraclès Orphée ».

Ainsi faisant, l'écrivain précise que ses dessins font référence à d'autres œuvres. Mais surtout il crée un lien entre art et écriture non seulement puisqu'il insert des didascalies, mais aussi en raison du fait qu'il dessine deux figures de l'art ancien – *L'Homme de Lascaux* et *Le Plongeur de Paestum* – et d'un texte ancien – *Les Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes.

En suivant les lois de l'appréciation artistique de Ramachandran, nous relevons d'abord le « peak shift principle ». Ce qui est subitement reconnaissable aux yeux du spectateur c'est la délinéation de quatre silhouettes. Pas de regards ou de visages qui puissent donner une personnalité ou une épaisseur psychologique à ces corps. Il s'agit plutôt de donner à l'observateur/lecteur la matière pour réfléchir sur la posture et sur les mouvements de ces personnages. Quignard n'est pas intéressé à la psychologie des sujets représentés, ce qui compte pour lui c'est la portée spéculative du récit que l'image véhicule.

De cette manière, le « peak shift principle » nous conduit à deux autres lois : l'isolation et le contraste. En effet, de deux images et du texte originaire, Quignard conserve juste ce qui est essentiel pour comprendre le message philosophique ; tous les autres détails sont éliminés. Par exemple, de *L'Homme de Lascaux*, il reproduit juste la figure ithyphallique, le bison (quoiqu'incomplet) et l'oiseau. Du *Plongeur de Paestum*, il garde juste le promontoire et le plongeur. De l'histoire des *Argonautiques* d'Apollonios juste la figure d'Orphée e d'Héraclès. Le tout est noir sur fond jaune, presque comme dans les peintures attiques des vases grecques.

La sélection que Quignard opère fait en sorte que l'esprit de l'observateur se concentre sur des détails précis, notamment sur les mouvements que ces corps accomplissent. Comme l'explique

Ramachandran : « you cannot have two overlapping patterns of neural activity simultaneously »⁶⁴⁷. En effet, s'il est vrai que notre cerveau peut recevoir plusieurs stimuli en même temps, il est vrai aussi que notre attention peut se concentrer sur un seul détail, ce qui arrive en regardant le dessin de Quignard.

Ainsi, lorsque nous regardons une image, notre cerveau isole automatiquement ce qui est important et écarte tout ce qui ne l'est pas. En d'autres mots, le cerveau cerne les éléments qui comptent pour la compréhension et surtout l'appréciation de l'image.

En isolant ces figures, Quignard va encore plus loin, en amenant l'observateur à se concentrer seulement sur de petits détails de la matière représentée. L'emploi du noir, qui met en relief les figures et les parties de leurs corps, ne fait que renforcer cet effet.

En observant ces figures, il y a aussi un autre élément qui saute aux yeux, à savoir l'emphase sur leur sexe. Il s'agit, pour Quignard, du symbole de l'élément originaire de l'origine, tout comme l'était par exemple le sexe féminin pour Gustave Courbet dans *L'origine du monde*. De manière significative, Quignard en parle dans *La nuit sexuelle*, ce « livre-fétiche, livre-photoplasticon, livre-à-voir ou – si l'on veut – album à lire »⁶⁴⁸. Pourquoi l'écrivain met-il l'accent sur cette partie du corps ? Et pourquoi l'observateur/lecteur en est si fasciné ?

Bien évidemment, il ne s'agit ni de perversion ni de voyeurisme. Cette attention sur la sexualité se construit, chez Quignard, sur des bases philosophiques précises. Pour lui, en effet :

Il y a quatre mondes au cours du destin : le monde fœtal, le monde infantile, le monde puéril, le monde génital. (NS, p. 38)

⁶⁴⁷ V. S. Ramachandran, *The Artful Brain*, op. cit., p. 49. « On ne peut pas avoir une superposition de motifs dans une activité neuronale en même temps. »

⁶⁴⁸ K. Przyluska-Urbanowicz, « Les images qui guettent. Des phallophanies de Quignard », in A. Koziej, J. Rachwalska von Rejchwald (sous la dir. de), *La Rencontre. Études sur l'œuvre de Pascal Quignard*, op. cit., p. 74.

À ces quatre mondes correspondent quatre nuits, respectivement : utérine, céleste, infernale et « la vraie nuit » (NS, p. 190), qui correspond au Jadis :

La nuit de la nuit, non biologique, la nuit d'avant la vie, la nuit d'avant l'être, la nuit d'avant le Big Bang.

Nuit du temps, néant au fond de l'univers, sans vocation, faisant le vide, brûlante, excessivement noire.

Nuit fossile.

Au fond de la nuit du passé il y a la nuit du jadis. (NS, p. 190)

Sans aucune référence explicite, Quignard explique donc que les organes génitaux sont le lieu pré-originaire, d'avant la conception même et, bien sûr, d'avant la naissance. Et c'est justement dans *La nuit sexuelle* que Quignard explique le pouvoir des images, par rapport à la parole. Il le fait en expliquant l'image de *L'Homme de Lascaux* : « Au fond du puits obscur [...] est peint un homme nu à tête d'oiseau, le sexe érigé, étendu sur le dos ou tombant en arrière » (NS, p. 74). Dans l'image, le sexe mis en évidence fascine et hante, encore plus que la parole ne le fait, puisque pour Quignard :

La pensée en image (*Denken in Bildern*) est plus hallucinante que la délibération verbale. Elle est à la fois plus ancienne que la pensée en mots et plus saisissante que la conscience qui dérive de cette dernière. La grotte définit la demeure originelle où est recelée une nuit perpétuelle. Leroi-Gourhan disait : Ils peignirent là où le soleil n'entrait pas. Ils confièrent les premières images à des lieux-nuits. (NS, p. 74. Italiques de l'auteur).

Nous voyons donc le lien que l'écrivain instaure entre l'origine et la nuit, cette dernière représentant le lieu où l'image peut être rêvée.

D'une manière significative, lorsque Ramachandran explique, dans son article, le principe universel de l'isolation, il fait référence aux images des puits de Lascaux. Le neurobiologiste explique, en effet, que :

Similarly, the cartoonlike outline drawings of bulls in the Lascaux caves are much more powerful and evocative of the animal than a *National Geographic* photograph of a bull. Hence the famous aphorism in art: "Less is more".⁶⁴⁹

Donc, grâce au principe de l'isolation, le cerveau « isole » un ou quelques détails, pour pouvoir ensuite apprécier leur valeur artistique.

Une autre catégorie expliquée par Ramachandran, et que nous avons relevée dans la composition de Quignard, est la symétrie. Il est scientifiquement démontré que notre cerveau apprécie les objets qui sont symétriques dans une image. Si nous regardons l'image composée de Quignard, nous voyons bien que l'homme de Lascaux, le plongeur de Paestum, Héraclès et Orphée forment un « V », par couple ; tandis que le bison est parallèle au plongeur. Toutes les figures de la composition de Quignard résultent être alors parfaitement symétriques.

Comme Ramachandran et Hirstein l'expliquent :

Intriguingly, it has recently been shown experimentally that when choosing a mate, animals and humans prefer symmetrical over asymmetrical ones and evolutionary biologists have argued that this is because parasitic infestation — detrimental to fertility — often produces lopsided, asymmetrical growth and development. If so, it is hardly surprising that we have a built-in aesthetic preference for symmetry.⁶⁵⁰

⁶⁴⁹ V. S. Ramachandran, *The Artful Brain*, op. cit, p. 49. « D'une manière similaire, les peintures des bisons qui ressemblent à des dessins animés et qui se trouvent dans les grottes de Lascaux sont beaucoup plus puissantes et évocatrices d'un bison photographié par la *Nation Geographic*. D'où le principe artistique : « Le moindre c'est le plus ».

⁶⁵⁰ V. S. Ramachandran, W. Hirstein, « The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience », *Journal of Consciousness Studies*, vol. 6, n. 6-7, 1999, p. 27. « Il a été démontré d'une manière scientifique et fascinante que lors du choix d'un copain, aussi bien les animaux que les humains préfèrent la symétrie plutôt que l'asymétrie et les

Outre à la symétrie, parmi les lois de l'appréciation artistique de Ramachandran, la plus importante est sans nul doute la métaphore visuelle. Selon Ramachandran et Hirstein, notre cerveau est particulièrement sensible aux métaphores et aux analogies présentes dans les objets observés. En effet, cela n'est pas valable seulement pour le système linguistique mais aussi pour système sémiotique visuel.

Il a été montré que, lorsqu'il découvre des analogies et des significations autres dans ce qu'il est en train d'observer, notre cerveau active sa partie « émotionnelle », à savoir le système limbique. Le système cérébral reconnaît de suite une image qui évoque quelque chose d'autre. Comme Ramachandran et Hirstein le soutiennent, il y a des toiles qui évoquent une réponse émotionnelle tout de suite, bien avant que la métaphore ne soit explicite⁶⁵¹. Donc, lorsque nos yeux observent une image, le cerveau perçoit immédiatement la présence d'autres significations qui vont au-delà de l'interprétation superficielle.

Bien évidemment, cela est particulièrement valable pour l'image dessinée par Quignard. Toutefois, ce que l'écrivain accomplit va bien au-delà de la simple construction d'un réseau d'analogies et de métaphores visuelles. Si d'un côté, nous pouvons relever des éléments communs aux images à l'intérieur du dessin – le fait de tomber, de jouer d'un instrument, la présence de l'oiseau et de la tête d'oiseau – de l'autre, Quignard crée des métaphores intertextuelles. Ses images ne dialoguent pas seulement entre elles, mais surtout avec d'autres images et avec d'autres textes. Ainsi le lien entre image et écriture se fait-il encore plus étroit et fort.

Pour Quignard, l'homme de Lascaux représente le retour aux origines de Boutès, son « retour en arrière », tandis que le plongeur de Paestum

biologistes de l'évolution ont affirmé que cela arrive en raison du fait que les infestations des parasites – néfastes pour la fertilité – provoquent une croissance et un développement asymétriques et déformés. Si cela est vrai, il est difficilement surprenant que nous avons une préférence esthétique incarnée pour la symétrie. »

⁶⁵¹ « There are many paintings that instantly evoke an emotional response long before the metaphor is made explicit by an art critic », Ivi, p. 31. « Il y a beaucoup de tableaux qui évoquent tout de suite une réaction émotionnelle avant que la métaphore ne soit rendue explicite par un critique de l'art ».

symbolise le courage du héros mycénien de se jeter à l'eau la tête la première. Héraclès et Orphée représentent par contre le *fascinus* de la musique des Sirènes, auquel ils essaient de résister en jouant.

Pareillement, la présence de l'oiseau à côté de l'homme de Lascaux est reprise par ce dernier, qui possède lui aussi une tête d'oiseau. Cet animal renvoie clairement aux Sirènes, ces « oiseaux à tête de femmes » (B, p. 9).

En outre, le sexe de l'homme de Lascaux et de celui du plongeur de Paestum, dessiné sur ces corps en mouvement, renvoie à la référence sexuelle contenue dans *Boutès* qui « s'envole dans les bras de Cypris. Il est collé à elle. Il la pénètre. » (B, p. 12).

De plus, la référence au membre masculin fait penser aux origines mythiques de la déesse de l'amour : Boutès pénètre Cypris, qui est « l'Aphrodite des vagues. Aphrodite est très précisément la déesse née quand le sexe d'Ouranos, tranché par Chronos, est tombé du ciel dans la mer » (B, p. 12).

Jouant de leurs instruments pour contraster l'appel des Sirènes, Héraclès et Orphée font écho aux *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, en créant ainsi un autre lien entre image et littérature.

Nous voyons bien alors que le texte et le dessin de Quignard « chatouillent » l'esprit du lecteur/observateur. Ils stimulent son cerveau, ils satisfont sa soif de savoir et son plaisir esthétique. Grâce aux études de Ramachandran et Hirstein, nous avons vu comment et dans quelle mesure cette richesse textuelle stimule le cerveau, particulièrement sensible aux analogies et aux métaphores, qui sont reconnues et élaborées par le système limbique, le grand centre émotionnel de notre esprit.

3.2 Les neurones miroirs et l'image de la chute

Il est désormais évident que la perception visuelle du mouvement est réglée par les neurones miroirs. Cinzia Di Dio et Vittorio Gallese mettent en

évidence l'implication du système visuo-moteur dans la perception d'une image, surtout pour les images qui expriment l'idée de mouvement⁶⁵².

D'un point de vue neuro-esthétique, il y existe un lien entre image-émotion-empathie. L'idée de fond est que l'observation d'images contenant une action ou une idée de mouvement active les mêmes parties du cerveau qui s'activeraient si nous accomplissions ces mêmes actions. L'observation active un processus d'empathie et de « simulation incarnée ». Quoiqu'ils puissent sembler banals, ces postulats sont scientifiquement démontrés, grâce à la découverte et aux études sur les neurones miroirs et sur les neurones canoniques.

Nous nous demandons alors pourquoi l'image de l'homme de Lascaux qui tombe en arrière ou du plongeur de Paestum qui se jette dans la mer – actions complémentaires – suscitent en nous des réponses émotionnelles et somatiques.

Dans un article très intéressant, publié en 2007, David Freedberg et Vittorio Gallese affirment que :

A crucial element of esthetic response consists of the activation of embodied mechanisms encompassing the simulation of actions, emotions and corporeal sensation, and these mechanisms are universal.⁶⁵³

L'historien de l'art et le neuroscientifique veulent alors démontrer une hypothèse déjà avancée par Robert Visser, spécialiste allemand de l'art du XIX^e siècle.

Visser inventa le terme « Einfühlung » pour définir l'empathie qui naît à partir de l'observation d'une œuvre d'art et qui implique nos sensations corporelles. Bien évidemment, il s'agit d'une hypothèse développée, comme

⁶⁵² C. Di Dio, V. Gallese, « Neuroaesthetics: a review », *Current opinion in Neurobiology*, op. cit.

⁶⁵³ D. Freedberg, V. Gallese, « Motion, emotion and empathy in esthetic experience », *TRENDS in Cognitive Sciences*, op. cit., p. 197-203. « Un élément crucial de la réponse esthétique consiste dans l'activation des mécanismes incorporés incluant la simulation d'actions, d'émotions et de sensations corporelles, et ces mécanismes sont universels. »

nous l'avons déjà vu, par Maurice Merleau-Ponty, qui affirmait la primauté du corps pour l'expérience mentale de la réalité et de l'art.

Freedberg et Gallese reprennent donc cette idée, mais ils la démontrent scientifiquement, en décrivant ce qui se passe dans notre cerveau lors de l'expérience artistique visuelle. Ils commencent en affirmant que : « Even when image contains no overt emotional component, a sense of bodily resonance can arise »⁶⁵⁴. Pourquoi cela se passe-t-il ? Prenons par exemple le dessin de Quignard. En l'observant, nous notons tout de suite que l'idée de mouvement domine cette image : l'homme de Lascaux tombe en arrière, le plongeur de Paestum se jette à la mer, Héraclès et Orphée jouent de leurs instruments et ils ont les muscles de leur corps bien contractés.

Or, selon la simulation incorporée, nous percevons une action observée de la même manière que nous la sentirions si nous étions impliqués personnellement dans cette action. Ce mécanisme se vérifie en raison de l'existence de neurones miroirs, qui reflètent l'action vue à l'extérieur dans notre système cérébral, en activant les mêmes circuits neuronaux qui s'activeraient lors de l'exécution de l'action. Comme Freedberg et Gallese l'expliquent :

The discovery of mirror neurons illuminates the neural underpinnings of the frequent but hitherto unexplained feeling of physical reaction, often in apparent imitation of the actions represented within a work of art or suggested by the implied movements involved in its making.⁶⁵⁵

Ainsi les neurones miroirs seraient-ils la réponse à la question de l'implication physique du sujet qui observe une action dans une image. Par conséquent, comme nous savons bien que réaction physique équivaut à réaction émotionnelle, les neurones miroirs peuvent aussi expliquer

⁶⁵⁴ Ivi, p. 198. « Même lorsqu'une image ne contient pas de composantes émotionnelles déclarées, un sens de résonance corporelle peut surgir. »

⁶⁵⁵ Ivi, p. 199. « La découverte des neurones miroirs éclaire les soutiens neuronaux du sentiment fréquent et pourtant inexplicable de la réaction physique, souvent en imitation apparente des actions représentées à l'intérieur d'une œuvre d'art ou suggérées par les mouvements implicites qui sont impliqués dans sa formation

pourquoi une image contenant un mouvement ou l'idée de mouvement susciterait en nous une réponse émotive. En effet, comme Freedberg et Gallese l'observent dans leur étude :

Mirror neurons also offer the possibility of a clearer understanding of the relationship between responses to the perception of movement within paintings, sculpture and architecture [...] and the emotions such works provoke.⁶⁵⁶

Dans le dessin de Quignard, nous voyons bien que le mouvement des corps est bien présent. L'image de la chute hante l'écrivain – qui aux hommes tombés de cheval dédie le VIIème tome de *Dernier Royaume, Les désarçonnés* – et domine l'image du livre *Boutès*.

Ces hommes qui tombent, nous font tomber aussi, ou mieux, nous font ressentir les sensations de ce qu'une chute pourrait provoquer. L'homme de Lascaux qui se jette en arrière, presque en perdant l'équilibre, vers un point ou un lieu inconnu, suscite en nous un sentiment de vertige, de frisson. Il n'a pas d'appui, ses mains sont en l'air et il est en train de tomber, sans aucune possibilité de revenir sur son élan. Cela nous donne l'impression de tomber dans le vide nous aussi, la tête en arrière, ce qui renforce la puissance de l'action, puisque les yeux ne voient pas la direction que le corps prend, ni où il va se diriger.

De la même manière, le plongeur de Paestum qui est en train de se plonger dans la mer nous fait revivre la sensation de nous jeter à l'eau, l'adrénaline, le sens du vide sous notre corps, le fait d'avoir quitté le lieu de départ, et ensuite de nous faire ressentir le contact enveloppant avec la mer.

En outre, en voyant les muscles tendus des corps d'Orphée et d'Héraclès, notre cerveau fait vivre à notre corps les mêmes sensations. Les deux hommes qui essaient de résister, de tout leur corps, au chant fascinant des

⁶⁵⁶ Ivi, p. 200. « Les neurones miroirs offrent aussi la possibilité d'une compréhension plus claire sur la relation entre les réactions à la perception des mouvements dans la peinture, sculpture et architecture [...] et les émotions que telles œuvres provoquent. »

Sirènes expriment une tension très forte qui arrive à l'observateur en raison de leur posture et de la mise en évidence des muscles.

Les neurones miroirs reflètent non seulement les effets du mouvement de l'homme des grottes de Lascaux et du plongeur de Paestum, mais aussi de l'effort musculaire d'Héraclès et d'Orphée.

Ce qui est intéressant c'est que notre cerveau, grâce aux neurones miroirs, est parfaitement capable de « compléter » une action observée. Nous voulons dire par là que, lorsque nous observons une action « qui est en train de » – et même lorsque nous entendons les bruits d'une action – notre système cognitif et neuronal réussit à comprendre ces actions dans leur totalité. Il s'agit de ce que les neuroscientifiques appellent « simulation incorporée ». En effet :

Mirror neurons have now also been shown to respond to actions that are implied where, for example, their final stage is occluded. Thus, they enable the understanding of the action of others by means of embodied simulation, by activating the motor representation of the same action, even when its conclusion is not implied.⁶⁵⁷

Le pouvoir des neurones miroirs explique donc l'empathie, mais aussi la raison pour laquelle observer une action – qui est en train d'être accomplie mais qui n'est pas encore achevée – active en nous les mêmes circuits neuronaux qui s'activeraient lors de l'observation de son achèvement.

À vrai dire, les neurones miroirs ne sont pas les seuls à percevoir la complétude d'une action et, par conséquent, son sens. Comme nous l'avons déjà expliqué dans la première partie de cette thèse, il existe une autre classe de neurones qui s'occupe de « faire sentir » une action juste en observant sa potentialité. En d'autres termes, nos aires visuelles et motrices s'activent

⁶⁵⁷ Ibidem. « Il a été démontré que les neurones miroirs répondent aux actions qui sont impliquées là où, par exemple, leur phase finale n'est pas montrée. Ainsi, ils sont capables de comprendre l'action des autres par le biais de la simulation incorporée, en activant la représentation motrice de la même action, même lorsque sa conclusion n'est pas implicite. »

aussi lors de l'observation d'objets statiques qui contiennent l'idée potentielle de mouvement⁶⁵⁸. Freedberg et Gallese expliquent ce phénomène en affirmant :

The discovery of 'canonical neurons' in the macaque premotor cortex [...] showed that the observation of static graspable objects activates not only visual areas of the brain but also motor areas that control object-related actions such as grasping.⁶⁵⁹

Ainsi nos neurones canoniques s'activent-ils lorsque la possibilité d'une action intrinsèque à un objet, communiquée grâce à la vue, se présente. Cela a donc pour effet de reproduire dans notre cerveau, simplement en regardant, l'action possible, en nous faisant ressentir la même sensation que nous ressentirions si nous accomplissions cette même action.

Nous comprenons bien alors que le processus d'empathie n'est pas un phénomène mystérieux ou inexplicable. Au contraire, la science est aujourd'hui capable d'éclairer et nous démontrer notre capacité innée de sentir ce que les autres sentent, juste en observant leurs actions.

Dans le cas littéraire pris ici en examen, nous voyons dans quelle mesure cela est applicable aux mécanismes de perception de l'art. Le dessin de Quignard constitue un exemple remarquable. Les hommes qui tombent et le mouvement de leurs corps nous donne un ensemble d'émotions qui naissent suite à l'activation des circuits neuronaux que nous venons d'expliquer.

⁶⁵⁸ Pour une analyse de cet aspect, nous renvoyons à : M. A. Umiltà et al., « I know what you are doing : a neurophysiological study », *Neuron*, vol. 31, n. 1, 2001, p. 155-165 ; L. Fogassi et al., « Parietal lobe : from action organization to intention understanding », *Science*, vol. 302, 2004, p. 662-667 ; M. Iacoboni et al., « Grasping the intentions of others with one's mirror neuron system », *PLoS Biology*, vol. 3, 2005, p. 529-535 ; V. Gallese, « Embodied simulation : from neurons to phenomenal experience », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 4, 2005, p. 23-48.

⁶⁵⁹ D. Freedberg, V. Gallese, « Motion, emotion and empathy in esthetic experience », *TRENDS in Cognitive Sciences*, op. cit., p. 200. « La découverte des « neurones canoniques » dans le cortex pré-moteur du macaque a montré que l'observation d'objets statiques qui pourraient être saisis active non seulement les aires visuelles du cerveau, mais aussi les aires motrices qui contrôlent les actions reliées aux objets, telles que saisir. »

3.3 Les neurones de la danse et la simulation incorporée

L'écriture de Pascal Quignard est donc une écriture du mouvement et du corps. Ce dernier représente une composante fondamentale chez Quignard. Il écrit dans *La nuit sexuelle* : « Déjà jadis il y eut il y a. Pour le dire autrement en latin : *A corpore non possum, nec ipsum a me fugare, alligatum est mihi*. Je ne puis fuir mon corps, ni lui moi, il est enchaîné à moi » (NS, p. 198-199. Italiques de l'auteur). Le corps est donc lié à l'expérience du Jadis.

Le mouvement de *Boutès* représente ainsi la danse originaire, celle du fœtus dans le ventre de la mère. Être non langagier, non contaminé par la dimension sociale, le fœtus dansant dans le liquide amniotique constitue pour notre écrivain l'image la plus pure de l'origine :

Incroyable danse expulsive (perte des eaux) intrusive
(l'intrusion de l'air dans le corps), chute sur la terre (dans la non
motricité, dans la possibilité de la mort, dans la défécation, dans
la faim), tel est le fond de l'expérience des hommes. (OD, p. 33)

Si, dans *Boutès*, Quignard nous parle de ces mouvements par le biais de l'écriture, par la suite il décide de mettre en scène la danse par le biais de la danse même. Le personnage de Médée, figure archaïque des émotions primitives et originaires, est donc appelé à incarner au théâtre le sens ultime de l'origine. La danse choisie est l'« ankoku butō » japonais :

Tel est l'ankoku buto, la danse obscure qui agite les naissants
qui cherchent à se déplacer et à suivre à la surface de la terre,
poussant les os des morts qui les ont engendrés avec leurs sexes
encore tuméfiés et vivants. [...]

« Ankoku buto » veut dire exactement « danse-issuе-des-
ténèbres-qui-monte-à-ras-du sol ». Qui re-naît. Danse qui tente

la renaissance. Vie qui cherche à renaître au cours d'une motricité originare. (OD, p. 33)

Médée symbolise l'origine et la mort à la fois. Allégorie de l'origine est aussi son nom, comme Quignard l'explique : « En grec les medea, ce sont les testicules » (OD, p. 18), organes de la reproduction qui donnent vie. De même, dans le mythe d'Aphrodite, que Quignard raconte dans *Boutès*, les « medea » donnent vie à la déesse de l'amour :

Kronos prit, des mains de sa mère, la faucille, et coupa les medea du Ciel. Les couilles tombèrent dans l'océan. Aphrodite surgit de cette écume.

Aphro-dite veut dire la produite de l'aphros, celle qui est née de l'écume du père dans la mer.

Comme Aphrodite est la fille du Ciel, Médée est la fille du Temps. (OD, p. 18)

Dans le spectacle théâtral, Carlotta Ikeda incarne parfaitement cette figure mythique. Ses gestes sont archaïques, ses mouvements compulsifs, son expression tragique et chargée de *pathos*.

Nous nous demandons, alors, quels sont les effets émotifs sur le spectateur et dans quelle mesure la danse, tout comme l'écriture, chez Quignard, est synonyme d'émotions. En effet, si l'écriture nous parle du corps et du mouvement, si l'image les représente, alors la danse les met en scène physiquement. Ainsi la danse est-elle une forme de communication plus directe par rapport à la parole écrite ou à l'image, puisqu'elle parle du corps à travers le corps et afin d'impliquer les corps d'autrui.

Nous faisons appel, encore une fois, au système des neurones miroirs pour tenter de donner une explication à la perception émotive de l'œuvre de Quignard. Comme Filippo Fimiani l'observe :

Depuis la découverte des neurones miroirs [...], nous savons que pendant la vision d'un corps mouvant ou de son image –

que celui-ci soit agent d'une manière transitive et visant un but [...], ou d'une manière intransitive, communicative et expressive, c'est-à-dire sans un but explicité ou visible [...] – se produit une décharge neuronale et s'activent des potentiels d'action virtuelle, même lorsque le spectateur est immobile et voit, entend ou imagine par inférences ce qui va être effectué [...] par d'autres ou par lui-même.⁶⁶⁰

Il s'agit de ce que Gallese et Freedberg appellent « embodied simulation » (« simulation incorporée »), en se référant au corps non seulement comme moyen d'expression des émotions sources, mais surtout comme lieu où les émotions naissent suite à l'observation d'un autre corps faisant un mouvement. Les parties cérébrales impliquées dans ce processus cognitif sont notamment les neurones miroirs et les neurones canoniques des aires de Brodman, « qui président aux réactions provenant des différents stimuli à la vision d'actions finalisées et communicatives, au mouvement, au goût, aux sons etc »⁶⁶¹.

Pourquoi alors, une fois que ces aires sont stimulées, nous ressentons des émotions suite à l'observation d'une action ? Pourquoi, par exemple, l'expression douloureuse d'Ikeda sur la scène nous émeut ? De nombreuses études⁶⁶² ont démontré que l'observation d'expressions faciales exprimant des émotions, telles que la peur, la douleur, la joie, la surprise, etc., non seulement active le mécanisme de *mirroring* des neurones miroirs, mais elle va stimuler aussi notre système limbique et l'amygdale, sièges de la production des émotions primaires. Une communication entre les neurones

⁶⁶⁰ F. Fimiani, « Simulations incorporées et tropismes empathiques. Notes sur la neuroesthétique », *Image Re-Vue*, 2009, op. cit.

⁶⁶¹ *Ivi.*

⁶⁶² V. Gallese, A. Goldman, « Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 2, 1998, p. 493-501 ; R. J. Blair, « Facial expressions, their communicatory functions and neuro-cognitive substrates », *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B: Biological Sciences*, vol. 358, 2003, p. 561-572 ; T. Singer, S. J. Kiebel, et al., « Brain responses to the acquired moral status of faces », *Neuron*, vol. 41, 2004, p. 653-662 ; T. Singer, B. Seymour, et al., « Empathic neural responses are modulated by the perceived fairness of others », *Nature*, vol. 439, 2006, 466-469.

miroirs et le système émotif de notre cerveau est possible grâce à la présence de l'insula⁶⁶³.

L'observation d'une action ou d'un geste stimule en nous les circuits neuronaux identiques à ceux qui s'activeraient lors de l'exécution de ces mêmes actions ou gestes. Antonio Damasio appelle ce mécanisme « as-if body loop », c'est-à-dire notre manière de répondre à ce stimulus « comme si » nous étions impliqués dans la même action.⁶⁶⁴

Observer des corps qui dansent active donc en nous des circuits neuronaux qui nous font « vivre » les mouvements observés. Il est évident que le processus d'empathie se déclenche et qu'une forme d'identification et de partage des émotions d'autrui se met en acte dans l'expérience esthétique.

Les neurones miroirs, tout comme notre système cognitif, jouent donc un rôle fondamental dans la perception des arts – image et danse, dans notre cas. Nous pouvons même affirmer que le sens de l'existence de l'art est justement d'exprimer et de faire ressentir les émotions à travers le corps et grâce au corps. Il s'agit de ce que Filippo Fimiani et l'histoire de l'esthétique appellent « esthésique »⁶⁶⁵ : un sentir *dans* le corps ce que la vue nous communique, qu'il s'agisse d'une peinture, d'une performance théâtrale ou autre.

⁶⁶³ Cf. : la première partie de cette thèse.

⁶⁶⁴ D. Freedberg, « Movement, Embodiment, Emotion », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009 : <http://actesbranly.revues.org/330> (consulté le 08/09/2015). « The ways in which we respond *as if* we were actively engaged in the same action – or placed in the same situation – as others we observe, without actually engaging in the same actions ourselves » (Italiques de l'auteur). « Les manières grâce auxquelles nous réagissons comme si nous étions activement impliqués dans la même action – ou si nous nous trouvions dans la même situation – que les autres que nous observons, sans vraiment être impliqués nous-mêmes dans ces actions. »

⁶⁶⁵ F. Fimiani, « Simulations incorporées et tropismes empathiques. Notes sur la neuroesthétique », *Image Re-Vue*, op. cit.

CONCLUSION

Tout au long de ce travail, nous avons montré l'importance des émotions dans l'expérience littéraire, tant pour ce qui est de la production d'une œuvre que de sa réception. Grâce à l'analyse de *Boutès* de Pascal Quignard, nous avons pu voir que les émotions littéraires sont analysables d'un point de vue scientifique aussi. La démarche adoptée a été, en effet, cognitive et neurocognitive : nous entendons par là un ensemble d'approches qui visent à étudier l'élaboration de l'expérience en tant que résultat des mécanismes cérébraux et corporels.

À la lumière de ce que nous avons traité au cours de ce travail, nous pouvons donc affirmer que les émotions sont non seulement le canal privilégié à travers lequel le vécu d'un écrivain voyage et arrive au lecteur, mais aussi qu'elles sont la principale source d'empathie.

Nous avons essayé de démontrer que l'écriture est à même de véhiculer un grand nombre d'éléments qui sont porteurs d'émotions. En particulier, la poétique cognitive – avec son examen des deixis, des mondes textuels, des schémas d'images – a mis en évidence comment la pensée de l'écrivain a organisé l'expérience vécue et, surtout, pourquoi le lecteur se sent bien dans le texte. La linguistique cognitive avec ses piliers théoriques – la métaphore conceptuelle et la métonymie – nous a aidé à comprendre comment l'esprit humain conçoit l'expérience et la transforme en concepts linguistiques. L'étude des neurones miroirs nous a conduit dans le domaine fascinant de l'empathie, due à l'identification et à la perception des actions observées, lues ou tout simplement écoutées. Enfin, la neuro-esthétique nous a offert des outils intéressants pour l'interprétation des émotions qui naissent suite à l'expérience artistique de l'art picturale et de la danse.

L'objectif de notre analyse était donc d'apporter une contribution à l'étude des émotions en littérature. Tous ces éléments dont nous avons parlé plus haut ont contribué à l'élaboration d'un cadre de l'étude des émotions qui n'est plus seulement théorique mais épistémologique aussi.

Toutefois, nous tenons à souligner le caractère non exhaustif de notre travail. Il est plutôt à considérer comme une introduction à l'analyse des émotions littéraires selon des approches (neuro) cognitives, qui souhaite un élargissement d'horizons et un approfondissement futur des sujets traités.

Vu le lien important que Quignard entretient avec d'autres arts, telles que la musique, l'image et la danse, il serait intéressant d'approfondir des aspects du langage des émotions que nous n'avons pas eu l'occasion d'approfondir au cours de notre travail, à savoir le processus d'empathie qui se déclenche suite à la lecture de l'écriture « musicale ». L'œuvre de Quignard fascine, en effet, surtout pour le mélange des systèmes sémiotiques différents qui sont, chez cet écrivain, particulièrement puissants pour la naissance des émotions chez le lecteur/observateur.

Nous croyons donc qu'une étude approfondie de tous ces moyens d'expression, et en particulier de la musique, représenterait un parcours prolifique pour l'investigation des émotions chez un écrivain dont l'œuvre cache des significations qui vont bien au-delà de la surface des mots.

ANNEXE I

Interview à Pascal Quignard, août 2011

Villa Amalia, une œuvre publiée en 2006, chez Gallimard, et qui paraît un an après la publication des Paradisiaques, chez Grasset, le quatrième volume de Dernier Royaume. Pouvez-vous me raconter quelle est la genèse de ce roman ?

C'est très difficile pour moi de répondre à cette question. Je ne vais pas pouvoir y arriver... Avez-vous lu un livre qui s'appelle *Boutès* ?

Non, je n'ai pas encore eu le plaisir.

Il faut que je vous le donne alors. Si vous voulez, c'est un ensemble d'images. L'image derrière tout cela, c'est le fait de plonger dans l'eau, ce que fait d'ailleurs – mais pas pour se tuer – Ann Hidden. Elle manque, en se jetant de la falaise ainsi, dans l'eau, en plein plongeon. Voilà, ma méditation se fait sur cela. Elle commence par la première figuration humaine, qui est un homme qui tombe à la renverse. Cette peinture a été trouvée en 1968 à Paestum : un plongeur qui tombe dans l'eau. Et ce qui m'intéresse, si vous voulez, le plus, c'est le fait que la peinture montre dans ces deux images-là une action qui n'est pas achevée : l'homme qui tombe à la renverse en transe, qui n'est pas tombé encore et le plongeur qui n'a pas encore atteint l'eau dans l'image. Alors là, il y a... Vous savez, je ne fais toujours une chose que par image sur mes romans. Et c'est en essayant de comprendre la vision, c'est ce qui paraît un peu plus des essais, c'est quand même le même univers. Donc c'est ça l'univers... Je réponds mal à votre question, je ne saurais pas dire qu'est-ce qui a précédé quoi et comment je m'y suis pris, ça non.

Vous avez déclaré plusieurs fois que le personnage d'Ann n'est pas à considérer comme un personnage autobiographique mais comme une sœur,

en quelque sorte. Pourtant, il est inévitable de voir dans sa vie beaucoup d'éléments que vous avez vécus aussi : vous avez abandonné le Festival de Versailles, en mars 1994, démissionné des éditions Gallimard le mois suivant, quitté Paris pour aller habiter Sens.

Je suis passé par la psychanalyse. Je veux dire par là que je ne crois pas une seconde qu'une femme puisse se prendre pour un homme ou qu'un homme puisse se prendre pour une femme. Donc ce n'est pas autobiographique vraiment. Mais, si vous voulez, le roman permet de poser la question de ce qu'on ne comprend jamais, c'est pour ça que mes personnages sont de plus en plus féminins plutôt que masculins, parce qu'un homme peut essayer de rêver ce qu'est une femme, de même qu'une femme peut essayer de rêver de comprendre ce que c'est un homme. Mais en fait, il n'y a qu'une chose vraiment autobiographique dans Ann Hidden : c'est le fait que je me suis mis, là – vous voyez, j'ai des trios de Hayden – je me suis mis à ne plus interpréter de musique mais à ré-aiguiller. En harmonie, on prend ça, on peut prendre les partitions de trois, quatre voix, *et cætera*, pour ne conserver ce qui nous paraît le plus émouvant. Et ça, je le fais, moi, et elle le fait, elle ! Ce désir qu'elle a eu, cette façon de vivre la musique dans une espèce de rétraction, cela m'a passionné.

Lorsqu'Ann découvre que son compagnon la trahit, elle comprend tout d'un coup – comme si elle réveillait d'un sommeil – que sa vie est fausse, qu'elle doit fuir loin de tout ce qui lui appartient. Elle décide alors de tout quitter et de partir, pour trouver sa liberté. Pensez-vous qu'il s'agit là d'une véritable conquête de liberté ou plutôt d'une libération ? Ou plutôt des deux choses à la fois ?

Je ne suis pas tout à fait d'accord avec vous parce que, d'une part, je me demande : est-ce que ce qu'elle voit c'est vrai ou pas vrai ? Moi, j'aurais l'impression que tout d'un coup elle trouve tout ça, l'univers de ces tromperies, de ces infidélités, nul, inintéressant. Et elle quitte tout ça, en

effet. Elle souffre du caractère minable, misérable de ce genre de choses et c'est plus profond, c'est plutôt une *révolution* intérieure, ce n'est pas... Bien sûr qu'elle veut le punir, cet homme, bien sûr. C'est possible, mais c'est pas que ça. Sa vie lui paraît de toute façon... Vous voyez, la vie de couple, elle a assez vécu ça... Aussi la vie dans la ville, les amis, elle veut quelque chose de plus profond, je crois.

S'agit-il d'une libération du passé, donc ?

Non, c'est plutôt, comment dire, donner congé, dire adieu à sa vie, vivre une autre vie, voilà.

Dans Villa Amalia, l'eau est un élément fondamental. Ann aime nager (dans une piscine quand elle se trouve à Paris, dans la mer ouverte une fois qu'elle s'établit à Ischia). Et l'eau est d'ailleurs un élément maternel par excellence (il suffit de penser à l'homophonie classique « mer-mère »). Peut-on voir dans l'amour d'Ann pour la nage, le désir de combler le vide que le rapport manqué avec sa mère a laissé ?

Ah oui, en tout cas vous avez bien raison. D'un point de vue autobiographique, j'ai besoin toujours d'avoir des maisons au bord de l'eau et de passer des vacances au bord de l'eau. Vous avez peut-être raison sur le plan large, je n'avais pas pensé en effet que le lien d'Ann avec sa mère était si difficile, que l'eau serait ce désir pour Ann. Mais voilà comment je vois la chose : l'homophonie que vous dites entre la « mer » et la « mère » est parfaitement vraie en français. Mais il y a aussi le fait que ce qui est connu dans la première vie que nous menons/vivons avant de naître, dans cette eau utérine, là il n'y a pas de mer. Enfin, nous sommes dans la mère mais nous ne savons pas qu'elle existe... Il y en a un lieu d'eau, si heureux, dont nous avons toute la vie la nostalgie. Et cette proximité de l'eau est profondément vraie, aussi bien chez Ann Hidden que chez moi-même.

Et donc s'agirait-il d'une manière de combler de ce vide ?

Et qui serait lié quand même à la mère par le fait du souvenir de celle qui l'a faite ? C'est très possible ce que vous dites. Connaissez-vous un livre qui s'appelle *Thalassa* d'un disciple de Freud ? L'eau qui fait l'aventure humaine, qui fait partie de notre expérience comme si par phylogénèse, par toutes les étapes successives, nous sortions encore comme des salamandres de l'autre pour la rejoindre. Freud aimait beaucoup ce livre de son disciple, c'est bien sur un mythe. Pas seulement un mythe, une rêverie du psychanalyste. Mais il y a quelque chose dans ce livre qui est très proche de *Villa Amalia* de diverses manières.

Pourtant c'est justement dans l'eau qu'on peut se perdre. Ainsi qu'Ophélie (qui possède d'ailleurs des connotations, à mon avis, plus tragique vis-à-vis d'Ann) qui se noie dans l'eau, lors de l'un de ses bains, dans la baie de Naples, et après des crampes, Ann risque de mourir. Enfin, elle est sauvée... S'agit-il du prix à payer, pour rejoindre la liberté, ou la preuve que nous ne pouvons pas nous passer des autres (Ann l'avait cru, en quittant toutes les personnes qui peuplaient sa vie et toute chose) ? En fait, vous écrivez : « On a peur, parfois, en avançant sur l'eau, de l'y rejoindre, d'y tomber, d'y mourir » ...

Elle est très compliquée la question, parce qu'il y a plusieurs choses. Pourtant, je sais principalement que l'enfant est très important. Dans le livre, par exemple, je pense que c'est... Alors, je n'ai pas critiqué le film de Benoît Jacquot, et je n'ai pas à critiquer. Chaque artiste fait ce qu'il veut avec ce qu'il a, ce n'est pas du tout pour critiquer. Pourtant, le fait qu'il n'y ait pas du tout l'enfant dans le film, ça m'a embarrassé beaucoup, parce qu'il est très important. Pourquoi est-il important ? Est-ce que Ann aurait voulu être mère ? Je ne sais rien du tout ! Est-ce qu'il s'agit de besoin des autres ? Je pense plutôt qu'il s'agit du besoin de l'enfant. C'est d'avoir le

regard aussi intense que les enfants ont, sans culture, plus proche de la nature. Et ça lui permettait de faire un peu de musique, ça lui permettait de la faire à partir de l'orage avec l'enfant. Cela comptait beaucoup pour moi. S'il y a une scène merveilleuse que j'aime dans le livre, c'est la scène où elles écoutent toutes les deux l'orage, comme la musique.

Le besoin, c'est un enfant dans l'orage. C'est ça l'expérience pour moi, musicale, dans *Villa Amalia* : un enfant qui découvre pour la première fois un orage, la symphonie des symphonies, et c'est là la musique comme désir en effet de rejoindre la mort dans l'eau. En français, « se donner à l'expérience », se « donner » complètement à sa vie, à l'amour, s'appelle « se jeter à l'eau », c'est-à-dire s'abandonner totalement. Par rapport à l'art, c'est important, cette notion de se jeter à l'eau.

Pendant un dîner avec Léo, Ann lui dit : « Je pense qu'il y a en moi un fond d'obstination passive qui a fait le malheur de ma vie ». Pourriez-vous m'expliquer cette affirmation ?

Là, vous pouvez presque dire que c'est un petit peu autobiographique. Ce n'est pas pour vous porter mon malheur, mais chez les intellectuels, pour quelqu'un comme moi, qui adore lire, qui adore contempler, qui adore être ému, il y a quelque chose de passif, d'obstinément passif, c'est quelque chose de fasciné. Pour moi c'est une haute valeur de contempler la mer, le paysage, c'est la passivité quand même. On pourrait dire que le fond d'obstination passif a fait à la fois le bonheur et le malheur de ma vie.

La mort de la petite Lena convie chacun à la solitude et surtout elle nous rappelle que le désir de disparition de Ann Hidden a toujours à voir avec une formidable pulsion de mort (risque de mort de Ann, mort de la petite, mort de George).

Je comprends votre question, mais je ne peux pas y répondre. Le « perdu », ça existe, vous savez... Les morts comptent beaucoup pour moi. Je réponds

oui, mais c'est parce que je ne peux pas vous répondre. Votre question est juste, mais je ne sais pas. Je ne pense pas que l'art soit lié à la vitalité la plus forte.

Les dernières pages du roman se terminent avec la répétition, quasi obsédante, de « tous les trois ». Ann commence à se souvenir de beaux moments à Ischia, à l'Eden où elle vivait avec Juliette et Lena. Ce sont des souvenirs qui ne provoquent pas la douleur, parce qu'Ann a désormais vécu le vide de la souffrance et l'image de la péniche (« venue d'un autre temps » comme l'était Ann quand Juliette lui avait dit « vous avez l'air de venir d'un autre monde ») symbolise le passage des souvenirs. Pensez-vous que l'on doit toujours perdre ses propres paradis, pour atteindre la sagesse et dépasser la douleur ?

Il y a dans ce que je fais, dans ma vie, en tant que lecteur aussi, quelque chose d'extrêmement pacifié, vivant. Je ne suis pas du tout un prophète de malheurs. Il n'y a pas quelque chose de malsain dans ce que j'écris. Et je pense et espère que ce que j'écris/décis est quelque chose de paradisiaque dans la vie d'Ann Hidden. Ce n'est pas non plus une vie ratée, sinistre... Je pense que même si tout est perdu, tout est endeuillé, on peut vivre des instants d'intensité, de grâce. Je pense même que l'arrière-plan de perte ne diminue pas la beauté du printemps ou de l'automne.

Le dernier mot du roman, « paradis », rappelle Les Paradisiaques. Y-a-il un lien, un fil invisible que le lecteur doit percevoir ?

Dernier Royaume est un projet dans lequel je mourrai, c'est quelque chose qui accompagne mes jours. Les images de fond, quand je ne les comprends pas, je les laisse au monde du roman. Et en fait mes romans ne sont pas composés de façon très passive, parce qu'ils sont des suites d'images, car je trouve que ce qui est beau, c'est qui y ait des suites d'image et des « trucs » différents. Et puis les essaie de comprendre. Mais... Je ne sais pas comment

vous dire ça... Pour moi, en tous cas, créer est ne pas être conscient, c'est avoir le plaisir d'être dans son livre et de le composer de la façon qui me plaît le plus. Ce n'est pas de programmer la chose.

Un peu comme les surréalistes...

Oui, c'est vrai, c'est vrai. Mais chez les surréalistes l'arbitraire entre les images qui se suivent (surtout celle de la psychanalyse) donnent un discours sans queue ni tête.

Dans le conte qui précède Le nom sur le bout de la langue, c'est-à-dire Froid d'Islande, vous citez l'affirmation suivante d'Aristote : « La parole est un luxe sans lequel la vie est possible ». Pourquoi ?

Moi, je veux dire par là que les images sont indépendantes de la parole. La parole qui ne vivrait pas, nourrie de tout ce qui l'entoure, rêves, sensations, nature, mort, vide, désir. Tout ce que l'on veut, c'est pour moi une parole morte. C'est ça que ça veut dire.

Et dans Vie secrète, un livre que j'aime vraiment beaucoup, vous affirmez que « c'est le langage qui divise », et vous le dites évidemment par rapport à la société, aux règles qu'elle établit. Donc, à votre avis, est-il impossible que la société que nous connaissons, caractérisée par le langage, soit pure et authentique ?

Le langage étant mensonge, hallucination... Le fait de dire « je, tu », le fait qu'on puisse parler c'est quelque chose de terrible. Le langage est bien ce qui crée les disputes. Quand on se met à côté d'un chat, et qu'il vous pousse avec le front, il n'y a pas le problème d'avoir des disputes ! Je crois que le chat est plus pur que l'homme.

C'est pour la même raison que, comme vous écrivez, « Un livre doit être un morceau de langage déchiré, un morceau qu'on arrache à la parole » ?

Je ne suis plus assez d'accord avec ma phrase. Je pense que c'est « arracher », oui, au sens où l'expérience doit être un peu plus profonde et la langue un peu plus intense. Que les mots doivent avoir plus de force et que l'expérience soit un peu plus profonde et ne soit pas uniquement linguistique.

Et cela est justement la caractéristique fondamentale de Petits Traités. À ce propos, Irena Kristeva a relevé que même si la narration de cette œuvre est discontinue et fragmentaire, la présence du mythe lui assure continuité et homogénéité. Êtes-vous d'accord ?

Non. Je pense que la Seconde Guerre Mondiale a fracassé vraiment les grands discours, l'élite et les grandes illusions. Cette nature, là... Il ne faut surtout pas que ça revienne. Même si c'est une chose difficile à comprendre, je pense qu'il faut laisser les choses à l'état démembré. Elles sont très très belles en cet état, pas besoin de reconstruire Rome, laissons cela à l'état de ruines.

Votre philosophie refuse le pouvoir de la raison et conteste aussi le pouvoir du « logos », c'est-à-dire le langage en tant qu'instrument.

Je n'ai rien contre la raison. Je suis très heureux de l'état d'inventions techniques et modernes. Je pense qu'il ne faut pas en faire une petite succession galiléenne très particulière. Je pense qu'il y a la vie elle-même, la nature elle-même, regardez précisément, quand la raison est déraisonnable comme à Fukushima. Je pense que ça a une rationalité qui est plus vaste que la raison humaine. Je pense que c'est très rationnel au fond.

Saint-Colombe, dans Tous les matins du monde, affirme : « la musique est simplement là pour parler de ce dont la parole ne peut pas parler ». Donc la musique comme la forme de communication privilégiée qui peut aussi se substituer à la parole ?

Qui peut réparer à la parole, plutôt que la substituer. La musique pense la douleur, pense des états de choses que la parole ne peut pas exprimer. Il vaut mieux écouter Schubert, en des cas difficiles, qu'autre chose.

Votre vie et, par conséquent, vos œuvres entretiennent des relations intimes avec la musique, surtout dans ses rapports avec l'écriture et le langage. Vous affirmez qu'« il n'y a aucune différence entre écrire un livre silencieux et faire de la musique ». Dans quelle mesure ?

Le silence dit quelque chose qui crée le langage, comme son contraire ; et j'aimerais bien que le silence du langage, comme le silence de la lecture, soit aussi beau qu'une musique de Schubert dont je parlais. Il y a des tas de musiques qui sont très inférieures, les musiques militaires par exemple, au silence de la lecture. Je ne dis pas quand même que la littérature puisse atteindre la puissance de la musique quand elle est géniale. Non, je ne crois pas.

Je sais que vous avez fait des tentatives du côté de la peinture, dans les années '60. Pourtant, après quatre ans de travail, vous y avez renoncé brutalement en brûlant en '68 toute votre production. Pourquoi ?

Je ne crois pas que je pouvais donner l'échange, car c'est la même chose que les mouvements qui m'ont poussé à brûler aussi des tas de manuscrits que j'avais. Donc, c'étaient des plaisirs de destruction provoqués par mes dépressions nerveuses. Mais ça n'a été pas parce que j'ai un mépris pour l'image. Je n'ai pas un mépris pour l'image. Même si je fais une grande

différence entre la peinture et l'image. Mais je ne sais pas comment vous répondre.

Pourtant vous avez gardé l'amour pour la peinture ; un amour que vous démontrez d'une manière très érudite et fascinante dans La nuit sexuelle. Quel est, à votre avis, le lien entre la peinture, la littérature et le langage ?

Je me permets de vous reprendre. Tout ce que vous dites est vrai, mais ce n'est pas « la peinture », c'est plutôt « l'image » qu'il faut dire. La différence, c'est que l'image est involontaire. Je suis un des rares à penser ça, mais comprenez-moi, je vous explique tout simplement. La peinture, c'est quelque chose de très rare, lorsque vous n'avez plus que lumière, un peu comme la nature qui apparaît dans la lumière ou dans la nuit, dans le crépuscule, lorsque vraiment la couleur est là. En revanche, ce qui m'intéresse énormément ce sont les images, les images involontaires qui surgissent, comme par exemple un des plus grands fabricants, je ne parle pas de nous-mêmes (dans les rêves on est des très grands fabricants d'images étranges), mais l'un des plus grands fabricants d'images qui était en même temps un peintre, c'est Caravage. Il a inventé des images que personne n'avait inventées avant lui. Mais en plus il était un peintre. Vous voyez la différence que je fais entre image et peinture ?

Dans Villa Amalia, en fait, il y a beaucoup d'images et j'ai eu l'impression, au fur et à mesure que j'avançais dans ma lecture, que dans mon esprit se formait des peintures, parfois extrêmement lumineuses, parfois complètement obscures. Mais c'est une sensation tout-à-fait personnelle...

Voilà, là vous avez bien raison d'utiliser le mot « peintures » ! C'est pour vous faire sentir une petite différence entre deux mots. Il y a des images et je n'écris des scènes que par images, comme des figurations, comme des situations dans l'espace. Et puis, tant mieux, qu'il y ait quelque chose d'aussi sensoriels que la peinture... Je suis un écrivain, comme l'était un

peu Colette avant moi, très très sensible aux détails sensoriels, donc cela me fait plaisir que vous ayez saisi ça dans mon écriture.

Vous avez fait des études philosophiques à Nanterre. Levinas et Ricœur étaient vos maîtres à penser. Quelle est la leçon la plus importante qu'ils vous ont transmise ?

Lorsque le philosophe est très génial, comme l'était Emmanuel Levinas, les mots prennent un sens différent en sa bouche. Il n'y a pas une grande différence finalement entre un philosophe qui emploie des mots de façon abrupte et un poète. Et pour moi, le principal c'est ça... Des mots un peu déplacés qui deviennent tout à fait profonds.

L'année 1968 est marquée par la rupture avec Levinas et, dans la même année, vous avez renoncé aussi à terminer votre thèse qui portait sur le langage chez Bergson. Pour quelles raisons ?

1968, c'était donc à Nanterre, ça a été soudain le refus de la transmission par l'enseignement et c'était la critique par tous les étudiants du rapport professeur-élève. Donc je n'ai plus voulu être professeur. Et Emmanuel Levinas en a été très très attristé. Parce que Levinas, lui, il pensait que la transmission était plus importante que tout. Et moi, je vous avouerais que, même en vieillissant, je trouve que l'étude, la curiosité sont plus importantes que la transmission. Je ne change pas d'avis.

Je me souviens que, dans Villa Amalia, Ann se refuse aussi de donner des leçons de musique.

Ah, oui... Là je me suis projeté en elle.

L'année suivante (1969) vous avez publié L'Être du balbutiement : essai sur Sacher-Masoch. Malheureusement, je n'ai pas trouvé beaucoup d'informations sur ce livre. Sur quoi portait-il ?

C'est très curieux que vous en parliez parce que je viens de lire un livre d'un psychanalyste qui fait référence à ce livre. C'est la description de l'œuvre littéraire de Sacher-Masoch. Vous savez, quand tout à l'heure nous avons parlé de cette « obstination passive » ? C'est absolument ça qui est touché par cette œuvre-là. La seule chose que je pense de plus en plus, je ne sais pas si ça vous est arrivé, c'est que j'avais moi-même quelques comportements un peu limites... Des prostrations comme enfant, d'anorexie et de grande passivité. Je pense que c'est peut-être l'état de la plus grande envergure possible de l'ouverture au monde. Il fallait vraiment être dehors le plus possible. C'est un peu maladif, peut-être, mais c'est pourquoi je ne supporte pas les définitions du dictionnaire. C'est pour cela que je veux que dans la définition d'humanité il y ait aussi l'autisme et les possibilités aussi extraverties, même au risque de mourir sur place. Vous voyez pourquoi dès mon premier livre publié je parle de ça ? Je pense qu'un jour, je me replongerai sur cette position qui n'a rien à voir avec le sadisme, ni rien de similaire, ce n'est pas du tout un couple, comme ça, sadomasochiste ... Il y a une position d'extrême passivité qui est quelque chose de magnifique. Vous savez, il y a des animaux que l'on ne « guette » pas forcément, qui sont des chats, des chiens, qui sont immobiles, dans un état d'offrande au lieu, qui sont magnifiquement bien, qui sont dans un état de passivité extrême.

Votre production littéraire est très variée : elle passe de l'essai au conte philosophique, du roman à la poésie... Savez-vous quelle direction elle va prendre maintenant ?

Je n'ai jamais aimé les genres. Restons à ce que nous disions : sur un fond d'incompréhensibilité, de difficulté à vivre initiale, il me faut beaucoup

d'efforts pour comprendre ce monde. J'ai besoin que tous les mots et toutes les scènes – comme dans mes romans justement – soient revisités dans une espèce de son qui touche à des choses variées.

Je voudrais savoir, si possible, quelle est l'œuvre dans laquelle vous vous reconnaissez particulièrement et celle sur laquelle vous avez investi le plus.

C'est très difficile... Je pense que celle dans laquelle j'ai investi le plus, c'est mon premier roman vraiment sensoriel, *Le salon du Wurtemberg*. L'autre est *Le nom sur le bout de la langue*, qui est un mélange de deux genres : c'est un conte et une réflexion sur le langage. Tout y est mêlé à la fois, la réflexion, mais aussi la philosophie. En plus, il s'agit d'un conte très fin qui peut être compris aussi par les enfants.

Quel est votre rapport avec l'Italie ?

Il y en a plusieurs, parce qu'il y a plusieurs Italies en fait. Il n'y a pas d'années de toute façon où je ne vais pas travailler à Ischia et dans la ville de Naples. C'est un des plus beaux lieux du monde, pour moi, la baie de Naples. Il y a trois lieux que j'aime profondément : ce sont Naples, la baie d'Istanbul (qui ressemble beaucoup à la baie de Naples, à Capri et à Ischia) et Tokyo. Je pense que c'est parce que je ressens leur côté volcanique, leur énergie, la terre vibre, un peu, comme je vous disais, aussi, un arrière-goût de mort... Cela donne l'impression de pouvoir se cacher là.

Avez-vous assisté au tournage de Villa Amalia à Ischia ?

Non, pas du tout.

Avez-vous des projets imminents ?

Oui, j'irai au Japon en octobre, avec Carlotta Ikeda. Nous avons travaillé ensemble à *Medea*, une lecture de la pièce grecque. Je ne m'imaginais pas faire cela, monter sur scène, me mettre à nu devant un public, ramper pour essayer de renaître. Et étant originaire du port du Havre, une petite ville détruite pendant la guerre, me rendre sur la terre entière, à Tchernobyl, Fukushima, tous ces lieux de destruction, m'apporte une sensation d'accomplissement. Comme l'essence de ce que je fais est une quête de renaissance, disons que mon projet pour les années à venir est là. Nous n'avons pas encore prévu de jouer en Italie, mais peut-être, si vous nous invitez...

Interview à Pascal Quignard, février 2013

Boutès, un livre publié en 2008 chez Galilée et dédié à la musique. Un retour à un mythe qui est peu connu. Quelle est la genèse de ce livre ?

[Silence] Vous avez ce livre que Irène Fenoglio a écrit sur les manuscrits de *Boutès* ? Au fait, j'écris beaucoup. Et donc après, pour me libérer le cerveau (et aussi la maison), je jette dans la poubelle, je brûle, tout ce qui ne sera pas publié. Un jour, une dame que j'aime beaucoup, Irène Fenoglio (elle est spécialiste de manuscrits) m'a demandé les brouillons de ce *Boutès*. Moi, je n'aime pas les institutions, je n'ai pas donné mes livres, mes manuscrits à la Bibliothèque Nationale par exemple, ou à l'institut IMEC en France, qui achète et prend les manuscrits. Les amis ont tout donné, comme Marguerite Duras. Moi, je ne veux rien donner du tout, je préfère brûler les choses, c'est plus simple. Mais pour une fois, j'ai voulu donner à Fenoglio les étapes de mon livre.

Alors, le livre a peut-être commencé comme ça : je recopie les mythes des Argonautes, je regarde le texte grec, parce que j'ai un esprit très curieux. Ensuite je recopie de petites notes. Mais à ce temps-là, je ne savais pas que j'allais faire un livre, ni rien. Mais de là à répondre à vos questions...

Il y a très longtemps, j'ai travaillé sur la figure d'Ulysse, si vous voulez il y a une chose qui me paraît... Vous savez, on se méfie de soi, on sait pas si on se ment à soi-même ou si on se dit la vérité dans les remémorations, dans les souvenirs... [silence] On dit toujours que les Chinois sont les inventeurs des pires supplices. Et il y a un philosophe français qui s'appelle François Jullien, qui compare sans cesse la Grèce, la Chine, la Grèce, la Chine. Il est sinologue du côté chinois. Et il y a quelque chose qui me trouble beaucoup, c'est que toutes les scènes grecques – grecques de Grèce, de Sicile ou de n'importe où – sont des scènes dont le dispositif me paraît ahurissant. Platon, la caverne, ces corps immobilisés, qui voient des reflets fixés à la paroi. Ce sont des scènes très curieuses. Ulysse qui, ficelé à un mât, écoute la musique des Sirènes, c'est quand même très curieux. Ou Tantale, avec de

l'eau jusqu'à la poitrine, immobilisé lui aussi, sans qu'il ne soit pas capable de prendre des fruits ou de boire. Reconnaissez qu'il y a des scènes de torture, plus que chinoises, dans la Grèce antique. Et cela m'a beaucoup frappé. Et je pense que je cherchais depuis longtemps des scènes très originaires, par rapport à Ulysse, à Homère. D'admirables scènes. Avec ce mot grec – moi qui ai fait une psychanalyse de huit ans – « anelussan » lorsque les Argonautes le délient... Je crois que je cherchais la scène source. C'est cela que je cherchais. Je ne saurais pas vous dire honnêtement comment j'ai commencé exactement à écrire *Boutès*. Le texte de Fenoglio reconstruit toutes les étapes, là vous avez aussi le premier moment quand j'ai commencé à traduire. Ah voilà, ou alors, c'est autre chose. En '69/'70, je travaillais dans une revue [*L'Éphémère, ndt*], avec André du Bouchet, Louis-René des Forêts, qui m'a tout donné. J'étais tout jeune. Et là, il y avait un poète allemand, Paul Celan, qui maintenant est très connu mais qui n'était pas du tout connu à l'époque. Ils nous faisaient traduire à tous sans arrêt. Il voulait que, pendant les années '70, ce soit une revue de traduction. J'ai traduit de l'allemand Paul Celan qui travaillait à l'École Normale Supérieure. Et il y avait le texte de *Lycophron*... Vous avez la nouvelle édition du texte, accompagnée par *Zétès* ?

Non, pas la dernière.

Alors, je vais vous le donner. Je veux que vous partiez couverte de livres aujourd'hui. Je ne le fais pas pour vous embarrasser, mais pour vous faire comprendre. Alors, *Zétès* était un compagnon d'Ulysse sur le bateau Argo. Et je vais aussi vous donner un autre texte, celui de *Medea*. Là vous allez comprendre. L'histoire de Médée est bien plus ancienne que celle d'Ulysse et c'est aussi l'histoire de la première navigation dans la Méditerranée. J'ai vécu toute mon enfance dans un port complètement ruiné par l'aviation alliée. J'aime énormément la littérature japonaise, je pense que c'est celle qui a le plus compté pour moi...

C'est pour ça que vous avez créé un spectacle avec la danseuse japonaise Carlotta Ikeda ?

Voilà ! Tout ceci se fait... [pause] l'Histoire comme une mauvaise mère, comme Médée, nous donnons naissance dans les ruines de la Seconde Guerre Mondiale. Et la navigation originaire, celle d'Ulysse, de Jason, Médée comme la mère, par excellence, comme la Venus paléolithique de la Méditerranée. Voilà ce qui était à l'origine de ma quête. Tout cela, c'est Médée. C'est pour ça que je vais vous donner ce livre, tout cela a un sens et tout y est mélangé. J'ai eu beaucoup de mal à comprendre – et là c'est personnel – pourquoi j'avais été à ce point détesté par ma mère. Et je pense que c'était l'Après-guerre, les souffrances qu'elle a eues elle-même, les dépressions et les maladies, justifiaient tout à fait cette figure de mauvaise mère, quelque chose avec laquelle il fallait me réconcilier, avec violence. Et ce n'est pas tout à fait terminé. Je vais repartir au Havre, le 29 avril. Ce sera avec Carlotta Ikeda, pour représenter pour la dernière fois le spectacle de Médée, dans les ruines du Havre, comme moi j'avais fait pour elle dans les ruines de Tokyo. Cela fait une espèce de boucle dans ma vie. Vous comprenez ? De port en port... Vous voyez le lien avec la mer, avec la navigation ? Dans le monde grec, le vaisseau Argo est le premier bateau inventé. On dit que la punition des Argonautes a été justement celle d'avoir souillé l'élément intact de la mer. Vous voyez par rapport à des ports, tout cela a un sens tout ensemble. Et donc, à quelle occasion j'ai pu tomber sur ce texte ? Je ne comprends pas toujours pourquoi cette magnifique légende de Boutès m'a intéressée tellement. Il faut aussi comprendre que si les autres Argonautes se sont ficelés ou bouché les oreilles, *etc.*, c'est parce qu'un a eu le courage d'affronter le danger.

Et donc de se jeter à l'eau ?

Oui, voilà !

En risquant de mourir aussi.

Oui. Vous voyez, l'expression française « se jeter à l'eau » ? Bien sûr, chez Boutès c'est le risque de mourir, mais en français cela veut dire tout simplement « avoir le courage », pas plus que ça. Quand on dit « elle s'est jetée à l'eau », cela veut dire « bon, elle a eu le courage de tomber amoureuse, de partir, de quitter le lieu ».

Boutès est enfin sauvé par Aphrodite et ensemble ils donnent vie à Eryx. Donc, lorsqu'il est proche de la mort, il donne vie à quelque chose. Il y a une combinaison dans vos œuvres de vie et de mort, deux éléments indissolubles...

Oui, complètement. [silence] Je réfléchis parce que, pour moi, cela ne compte pas beaucoup à ce point. Je crois que se laisser engloutir par les émotions de la musique, et donc se laisser engloutir par la mer, ce n'est pas aussi morbide que l'on croit. Je veux dire, il n'y a pas besoin qu'Aphrodite le sauve ou qu'Eryx naisse. Je sais que c'est difficile à comprendre et c'est très psychanalytique. Vous voyez, il y a eu des articles sur moi, très intéressants, qui m'ont accusé et qui ont dit qu'il y avait trop de pulsions de mort en moi. Or, il ne faut pas du tout croire qu'il y a en moi une aspiration morbide. Il y a chez moi une aspiration océanique, qui est une chose très importante. Je pense qu'il faut se donner à quelque chose de plus ancien que nous : la mer, le ciel, les émotions.

Boutès doit se séparer de ses compagnons pour sauter et pour se jeter à l'eau. Et donc, en quelque sorte, il choisit la solitude pour retrouver soi-même. Pensez-vous qu'il faut s'éloigner des autres pour retrouver le sens ultime des choses ?

Ah oui, moi je le pense, je le pense. La société dit souvent le contraire, qu'il faut le groupe pour pouvoir survivre. Moi, je pense fortement que ce que

vous avez dit est vrai, au travers de la psychanalyse et au travers de la philosophie, par exemple. Vous voyez, vous pouvez prendre un très grand théologien, qui est Saint-Augustin, qui dit que dans notre première vie, dans le ventre de notre mère, nous avons une expérience et cette expérience fait référence. La vie que nous avons connue avant de naître fait référence pour la vie que nous avons après être nés. Or la vie que nous avons connue avant de naître était une vie solitaire. Je le crois, aussi bien religieusement que politiquement. Je pense qu'on ne peut pas du tout gagner en faisant une société, en faisant une foule, qui se fait la guerre. Je crois que ça est possible en faisant une ascèse individuelle. Là c'est mon côté mystérieusement très bouddhique, je crois qu'il y a une possibilité de rédemption qui est solitaire et qui est aussi intense que la vie que nous avons connue avant de naître et qui nous sert d'étalon, d'étalonnage, voilà. Je ne cherche pas à vous convaincre, hein, je parle juste de moi...

L'eau, l'élément de la mer est toujours lié au maternel et aussi à la musique. En effet, on dit que l'ouïe est le premier de nos sens à se développer quand nous sommes encore dans le ventre de notre mère. Dans le cas de Boutès, tous ces éléments se rejoignent. Avez-vous vécu des expériences similaires ? Quel est votre rapport avec l'eau, la mer ? Je fais l'exemple de Ann, musicienne qui adore nager, se plonger dans cet élément maternel...

Elle est riche votre question. Il faut que je la divise. Dans ma vie, j'ai toujours eu le besoin d'être relié, par l'eau, à ma naissance, au premier monde. J'ai très longtemps vécu au bord de la Seine, j'ai vécu l'essentiel de ma vie à Paris. Mais pendant l'été je vais vivre à Sens, au bord de l'Yonne qui se jette après dans la Seine, qui me fait sentir toujours en contact avec le Havre... Si je touche l'eau, je sais qu'elle va au Havre. Et je suis né dans une petite ville sur un fleuve qui s'appelle Avre. Il y a donc cette espèce de communication avec l'eau. Si vous prenez l'image du temps, ce « il arrive » perpétuel du temps dans le monde, il y a aussi une « rive » qui reste dans

l'espace et qui crée une sorte de *dérives*. Cette idée de rive perpétuelle, c'est une idée « liquide », une idée de « bord d'eau », c'est extraordinairement apaisant. Et j'aime énormément le Japon. Je pars en été pour les vacances, cela m'est arrivé deux années en Sicile, maintenant c'est plus souvent l'île d'Ischia, près de Naples. Mais il faut que je sois toujours au contact de l'eau, de me réveiller près de l'eau, de travailler près de l'eau. L'eau est là où la vie a commencé, là où tout a été inventé. Malheureusement, pour ce qui est de la nage, je suis un très mauvais nageur. Méfiez-vous de personnages de mes livres que vous citez, moi je ne suis pas comme eux en ce sens-là. Ce sont des personnages à la limite de la mort, mais ce n'est pas quelque chose de morbide, c'est une immersion par engloutissement et... Je vais vous dire quelque chose qui est de la fantasmagorie, qui n'est pas fini, mais... L'arrière-fond de la dépression nerveuse pour moi c'est le fait d'un retour dans le monde maternel, tel qu'on se retrouve dans un état d'apnée panique – parce que la dépression nerveuse c'est panique, c'est une angoisse panique, j'espère que vous n'avez jamais fait expérience de cela, mais c'est réellement panique – de quelqu'un qui se retrouve dans l'eau. Or, nous ne pouvons pas vivre, sans suffocation totale, dans l'eau. Pour moi la dépression nerveuse c'est une expérience de suffocation panique. Cela est de la rêverie, mais angoissante quand même.

Et par rapport à la musique. Que représente l'eau ?

Alors, par rapport à la musique, je vous fais l'exemple d'un très bon linguiste, dont Irène Fenoglio a publié les derniers cours qu'il avait donnés au Collège de France avant de mourir : Émile Benveniste. Il avait une maladie qui a fait qu'il a perdu le langage. Pas la tête, mais la parole. Et bon, je ne veux pas expliquer toutes les théories de Benveniste sur le langage, mais il a été un très bon linguiste. Il me confirme qu'il y a vraiment une autonomie mystérieuse de la langue et de son apprentissage, qui s'acquiert complètement vers six ou sept ans, un système de double division

entre le signifiant et le signifié, qui se construit après entre la bouche et l'oreille.

C'est un peu ce que Saussure avait théorisé en premier.

Bien sûr, en plus Benveniste était élève de Saussure. Vous savez, mon grand-père accueillait des grammairiens à la maison. J'ai vu, quand j'étais petit, Benveniste à l'appartement de ma grand-mère. Cela a fait des mythologies. Bien sûr, ce n'est pas parce que j'ai vu Émile Benveniste que je suis plus intelligent [il rit], mais cela fait en moi une espèce d'obligation. Donc, pour revenir à ce que nous disions, l'apprentissage de la langue est très douloureux, c'est un processus qui a besoin de beaucoup d'étapes, moi j'ai eu du mal. Après, une fois acquis, on a l'impression que c'est naturel, mais ce n'est pas naturel. Et ce système est un système d'oppositions, c'est-à-dire marche par deux. Ce sont des oppositions violentes, hostiles. D'ailleurs, il est possible que la racine des corps humains, au travers de la guerre, soit née de la langue. Les langues elles-mêmes se différencient entre elles par une espèce d'hostilité spontanée. Et d'une espèce de différenciation pour s'opposer à l'autre. Cela est une rive, une rive tardive. Et il y a aussi une autre rive, celle que nous la partageons avec les animaux, nous la partageons avec une preuve absolue, qui est le rêve. C'est une rive, comment on pourrait dire, une rive « ondulatoire », ce sont des ondes, lentes, particulièrement lentes pour les rêves et qui fait que les animaux, que nous-mêmes par des séquences d'associations d'images on arrive à faire revenir, à faire ressentir par rapport aux émotions que l'on a ressenties. Et ce sont les ondes, les vagues qui nous amènent vers la mer. Le premier monde est totalement ondulatoire et d'autres mondes oppositifs extrêmement symboliques d'un côté et de l'autre. Donc, c'est peut-être une fantasmagorie, mais c'est quand même marqué dans la réalité ontologique.

Donc Boutès se jette dans...

...Dans l'onde, dans l'onde...

Et en le faisant, son mouvement est physiquement vers l'avant, mais ontologiquement vers l'arrière. Il tombe, ou retombe, dans le Jadis, une dimension atemporelle.

Là je me permets de vous reprendre un peu, c'est pas pour vous, vous m'avez bien lu. Mais ce n'est pas atemporelle, c'est *devenu* atemporelle. Quand les amis ont vu arriver le tsunami, je dansais déjà avec Carlotta Ikeda, et j'y suis allé après la vague, après le tsunami, ils m'ont dit « et voilà, le Jadis s'est vengé ». Ce que je veux dire c'est que le Jadis n'est pas atemporelle, parce qu'il peut devenir *historique*. Là où vous avez raison, c'est qu'il n'est pas linéaire. La construction linéaire est une construction narrative, cela a besoin du langage, tout ce qui est narratif procède par lignes. L'histoire est une confiscation légendaire et une domestication de la temporalité. Mais c'est l'histoire qui est mensongère, pas la temporalité. En essayant de nous faire croire qu'il y a une narration des événements du monde qui aurait un début et une fin, une cause et un effet. Tout cela est absolument improbable. Je ne crois absolument pas, comme la philosophie française, italienne, allemande, grecque, *etc.* nous a fait croire, que le temps ait ces trois dimensions de passé, présent et futur. Ce n'est pas parce que je suis irrationaliste, mais parce que je ne les prouve pas dans ma vie. Le temps se donne sous formes d'impulsion, des vagues, ce que je nomme le Jadis, qui vient du fond du monde et qui surgit sans cesse, de marée en marée. Je voudrais que le temps soit une seule dimension, cette pulsion, explosion, comme une vague. Même dans les passions, il n'y a pas un moment précis, mais des pulsions de temps, cette montée, qu'en grec on appelle « physis ».

La nature, la nature même...

Voilà, c'est la nature même. C'est pour cela que je vous reprends, parce que ce n'est pas de l'atemporalité, mais de la temporalité sous forme de pulsions. Ce n'est pas linéaire, mais c'est profondément le fond du temps. Quelque chose qui « arrive ».

Donc, face au Jadis l'homme n'a pas de pouvoirs...

J'ai un très grand ami, c'est un grand écrivain contemporain japonais, il s'appelle Kenzaburō Ōe, et je suis en grand désaccord avec lui. Pour répondre à votre question, qui est pour moi très difficile, on peut pas dire que l'homme soit le gardien de la terre. Avec ce qu'il a fait en disposant des centrales nucléaires sur les rives (pour reprendre mon thème de la rive) des villes japonaises. Vouloir mettre quelque chose qui est de l'ordre du stellaire, de l'énergie solaire, sur la rive, sur la mer qui est une amande de la vie, sur la terre, et que des vagues puissent entrer en court-circuit avec tout cela... Terrible désastre !

Le silence, le pouvoir du silence. Kafka, en 1917, avait imaginé les Sirènes de la mythologie grecque comme des êtres silencieux. Ses Sirènes utilisent le silence comme « outil » pour attirer Ulysse. Qu'est-ce que vous en pensez ?

J'admire énormément Kafka, ce n'est pas un hasard. Mais je pense qu'il a tort. Je ne suis pas d'accord avec Kafka. Moi je pense... J'hésite... Bon, toute la question est d'abord de définir le silence. Moi, je pense finalement que le silence est une créature seconde par rapport à la langue. C'est grâce à la langue qu'on peut avoir le silence. Et le silence je le définirais comme le contraire du langage. Mais cela veut dire, dans ce cas-là, qu'il n'y a pas de silence avant la langue et c'est tellement vrai de la beauté des oiseaux, des vagues dont nous parlions, *etc.* C'est-à-dire qu'il y a quelque chose avant qui est de l'ordre du chant. Je pense que le chant est bien plus originaire que le silence. Je pense que le silence est quelque chose d'absolument

vertigineux, mais qui naît à partir du langage. Dans ce cas-là je dirais... Si on pense à ces mondes de langages qui sont les religions. Le silence auquel cherche à atteindre Buddha, par exemple, ou bien le silence que Saint Bernard cherche à atteindre. C'est extraordinaire cette mort du langage. Mais c'est une chose qui existe pour des créatures du langage, je ne pense pas qu'il existe pour des bêtes merveilleuses comme les merles, les chats, ce n'est pas quelque chose pour leur monde. Il y a même quelque chose d'assourdissant qui est le contraire du langage mais qui n'est pas le contraire du silence, quelque chose qui va arriver dans deux ou trois mois, quand à quatre heures du matin il y a les bruits insensés de la nature. Vous voyez ce que je veux dire ?

Oui, tout à fait. Donc le silence comme quelque chose d'opposé à la musique...

Oui, mais juste pour l'homme. Et permettez-moi de dire que la musique est quelque chose qui précède tout et qui a des maîtres insensés comme les animaux. L'homme n'est pas un maître de musique, c'est un maître de silence.

Et pas seulement du monde animal, mais aussi la musique de la nature alors. Je sais que vous aimez beaucoup les orages.

Les animaux c'est la vie, les orages non, ce n'est pas la vie, c'est même quelques chose d'avant la vie, quelque chose de pré-biotique. Ma mère était très angoissée par les orages, moi j'en étais fasciné.

Comment ne pas penser, dans Villa Amalia, à la scène où la petite Magdalena regarde l'orage derrière la fenêtre avec Ann, fascinée et épouvantée à la fois.

Voilà... C'est une scène significative. Vous voyez, le film de Jacquot manque de cette scène-là. Or je n'ai pas à critiquer son film, chacun fait ce qu'il veut avec son art et avec le matériel qu'il a, mais je crois que cette scène est *la* leçon de musique. La leçon de musique, c'est la musicienne qui écoute le son de l'orage avec la petite fille.

C'est aussi de l'ordre de la fascination, non ? Presque du rêve...

Tout à fait, de l'ordre aussi du chaos intérieur. Pas forcément du rêve, le rêve est déjà de la narration, du temps, l'orage n'a pas de temps narratif.

À propos de votre mère, dans Villa Amalia, ainsi que dans Les solidarités mystérieuses, il y a toujours la présence d'une mère absente ou morte. Et d'un rapport difficile entre mère et enfant aussi. S'agit-il d'un élément autobiographique ?

Ah oui, bien sûr. Quand vous, moi, tout le monde sur terre naît, c'est ce que Freud appelle la détresse originaire : nous sommes expulsés de notre mère et violés par l'air, on crie et cela c'est la naissance. Là nous crions, et cela déclenche la respiration, c'est la *psyché*. Alors là il y a deux écoles si vous voulez : il y en a pour qui spontanément respirer c'est dire « oui », crier c'est appeler, et la mère reste là. Moi, je crois que crier reste crier, la mère ne revient pas. Avec une hésitation, une hésitation à vivre. Avec des subterfuges, comme le fait d'écrire. Nous on a eu un chat, qu'on a retrouvé et adopté, qui hésitait à vivre. Je l'ai ressenti de suite. Vous voyez, il y a un clivage entre ceux qui crient et disent « oui » et ceux qui crient et frissonnent et hésitent. Cela ne veut pas dire qu'ensuite on est moins extasié par la vie par rapport aux autres, mais c'est toujours sur un fond d'hésitation. Il faut aussi dire que toute personne, pour vivre, doit dire « adieu » à la mère et la chasser. Non seulement on est chassé, expulsé d'elle, mais en plus on doit la quitter aussi. Le langage est ce qui dit « adieu » à la mère. C'est le destin de tout le monde.

C'est le fond d'obstination passive dont vous parlez dans Villa Amalia ?

Tout le monde n'est pas voué à la passivité. Je suis voué à une étrange passivité, qui fait de moi un intellectuel, quelqu'un de contemplatif. La lecture aussi est quelque chose qui appartient à cela.

Au cours du XXème siècle, beaucoup d'écrivains ont opéré une réécriture du mythe. Il suffit de penser à Sartre, Giraudoux pour en donner des exemples. Irena Kristeva parle, à propos de votre traitement du mythe, d'une « régressivité ». Comment pourriez-vous expliquer cette définition ? Au fait, vous ne réécrivez pas le mythe. Je crois que vous « réfléchissez » plutôt sur le mythe.

Vous voyez, moi je ne m'accuserais pas de ça. Je m'accuserais plutôt d'être beaucoup plus « mythographe ». Je ne critique pas Kristeva, je dis juste que j'aime plutôt écrire sur de petits mythes – vous voyez par exemple *Dernier Royaume* – parce que le mythe est un récit, un arrière-plan pour essayer de donner une explication à quelque chose qui soit une cause à l'état actuel. C'est forcément régressif, quel que soit le mythe.

Les pages de vos livres possèdent une intensité émotive incroyable. Il y a trois données qui les caractérisent : la musique, le silence et les images qui se fondent. Et ce sont des données qui sont en apparence incompatibles... Avez-vous une théorie, une manière d'écrire, derrière tout cela ? Ou bien, écrivez-vous d'une manière totalement spontanée ?

Alors, je vais vous répondre selon l'idée que je m'en suis fait. Et l'idée que je m'en suis fait ne correspond pas forcément au réel. Quand vous m'avez posé la question j'ai pensé à la manière dont les japonais composent leurs bouquets. Ils cueillent les fleurs, ils coupent les plantes comme s'il s'agissait de tuer des gibiers. Eux, ils ne font pas différence entre plantes et animaux,

ils font la différence entre tout ce qui est horizontal (sur la branche) et tout ce qui est vertical. Et pour eux, un bouquet magnifique est fait pour l'offrir aux morts, ce n'est pas comme nous qui l'offrons comme un cadeau, pour faire plaisir, par exemple. Et cela va durer peu de temps, l'état le plus vital, le plus intense, il faut le consommer vite. Pour eux, donc, c'est une sorte de sacrifice. Moi, j'écris dans tous les sens et mon véritable plaisir n'est pas d'écrire, mais de couper de ce que j'ai écrit, de couper, de donner une sorte de « fond », comme vous dites. C'est une sorte de silence qui tombe du langage. C'est un fond, un abîme sur lequel les phrases les plus émouvantes – pour moi, je dis pas pour tout le monde – puissent surgir et toucher au cœur et au soi.

C'est une manière, comment dirais-je, « sensitive » alors ?

Vous voyez Zurbarán, le peintre espagnol du XVII^{ème} siècle ? Il composait des natures mortes, comme Georges de la Tour. On lui reprochait de ne pas savoir composer. Il posait une tasse, une chaise, Jésus, dans le vide. Tout cela était posé d'une façon inexplicable dans le noir, pas associé. Et les gens n'aimaient pas cela. Voilà, c'est ce que j'aime le plus. Le fait de couper comme cela les choses, en laissant complètement à l'âme de celui qui reçoit le choix de les associer. Je n'aime pas quand on explique tout, j'aime quand le lecteur est libre d'interpréter. Et moi aussi je veux être libre de faire, d'écrire ce que je veux.

La narration crée toujours des images. On a l'impression, en lisant les pages de vos livres, que des images surgissent au fur et à mesure que les mots avancent. Et il s'agit aussi d'un plaisir du détail, de trouver plein d'éléments, dans les scènes descriptives surtout.

Vous avez raison. C'est pour cela que j'aime énormément cette écrivaine qui était Colette. C'est sensoriel aussi, ce n'est pas seulement des images, c'est aussi les odeurs, les couleurs. J'aime beaucoup, pour cette raison, les

Japonais, qui ont le goût pour le détail sensoriel. Je n'aime pas les œuvres abstraites. Je crois que la nature nous offre plein de belles choses que nous pouvons décrire ; la nature est plus puissante que l'homme (sauf pour la bombe atomique).

Quel est le rapport entre l'image et l'écriture. Je veux dire, c'est l'image qui crée l'écriture ou c'est l'écriture qui crée les images ?

C'est difficile de répondre, parce qu'on n'est pas totalement conscient quand on écrit. Moi, je commence par des images. Quand je commence à écrire, je suis sûr qu'en cherchant une étymologie, soudain apparaît une image. Et puis, en expliquant un mot soudain cela me fait transformer l'image. Et j'en profite à fond de cette grotte qui s'ouvre, de cette fleur qui s'ouvre. Mais quand j'écris, c'est encore plus le son qui naît, en cherchant une belle position dans la phrase, la mélodie qui se crée... Les rêves sont des ondes d'images, désorientées et désorientantes. Je crois que les maîtres des hommes et des animaux ce sont les rêves, les hallucinations, involontaires, non programmés. Les images peuvent être à l'origine du texte, mais elles peuvent être aussi à l'intérieur

S'agit-il de l'image, du rêve dont vous parlez dans La nuit sexuelle, l'image qui vous hante, celle de l'origine ?

Je vais écrire un livre pour expliquer comment, pendant des millénaires, on a créé des scènes qui montrent des scènes qui n'étaient pas montrées [*Sur l'image qui manque à nos jours*, ndr]. Ce n'est pas la même chose que l'image forcément sexuelle, qui serait notre source. Je pense que notre cerveau est habité toujours par une image qui manque, y compris celle-ci. Dans les scènes de Lascaux, on voit bien le bison mais on ne sait pas de quoi il s'agit comme scène, comme rêve. On voit qu'il est droit, qu'il est en train de tomber, mais l'action n'est pas encore finie. Dans l'autre de Paestum, on voit l'acropole au pied, bien évidemment c'est une construction

humaine, on voit l'eau verte, le plongeur qui s'est élancé mais il n'a pas encore atteint l'eau. C'est encore une scène qui n'est pas accomplie. C'est toujours le moment d'avant, avant que Médée massacre, elle médite. Et donc, la scène ostentatoire, la scène principale, n'est pas là. Je pense que notre système psychique est fait comme ça. Notre désir pour qui doit encore arriver, nous désirons en effet les conditions de cette arrivée. Quelque chose qui est en amont. Dans chaque image, il y a toujours une image qui manque. Ce que nous voyons n'est pas la seule image de l'image.

Pour en revenir à Villa Amalia et aux Solidarités mystérieuses. Deux romans, deux femmes du même âge, qui choisissent un mouvement. L'une en avant, l'autre en arrière. L'un linéaire, l'autre circulaire. Pourriez-vous expliquer cela ?

En ce qui est du deuxième mouvement, je dirais plutôt que c'est un mouvement plus proche de celui des bêtes. Vous savez quand les animaux se retirent dans la terre, rentrent dans leurs petites maisons. Voilà, je crois que pour Claire c'est plutôt ce mouvement-là. C'est la rotation pour s'en tirer. Pour le fait que ce soit des femmes, je pense que les romans sont le seul lieu où on peut avoir le droit de dire ce que l'autre sexe pense. Déjà Mme de Lafayette avait affirmé cela, avec son duc de Nemours. Je veux dire, je suis un homme et jamais je ne pourrais avoir la prétention d'affirmer ce qui se passe dans la tête d'une femme ; de même une femme ne pourrait jamais dire ou savoir ce qu'un homme pense. S'il y a un havre, un refuge, où on puisse penser à l'autre genre, ce lieu est le roman.

Cela n'a pas un caractère psychanalytique ?

Oui ! Cela pourrait être de l'ordre de l'identification aussi... Le transfert, c'est ça le transfert.

Il y a beaucoup d'éléments en commun entre Ann et Claire : la présence obsessionnelle de la nourriture, l'amour pour la mer, le rapport difficile avec la mère, etc.

Vous voyez, *Villa Amalia* est un roman « fait », composite. L'autre est un vrai mystère pour moi. Je vais écrire un livre, un complément aux *Solidarités mystérieuses*, et il paraîtra dans un an. La référence de la vérité d'un livre, c'est la lecture. C'est l'abandon de la lecture au texte. Ce que j'ai voulu faire dans un livre, moi l'écrivain, ne sera jamais aussi profond de ce qui sera reçu par la lecture de celui-ci. Je le crois d'expérience. Je vais vous dire maintenant mon problème. Il y a une chose que personne n'a pas vu dans *Les solidarités mystérieuses*. C'est qu'à partir de la page 120, Claire devient un chat, qui devient le lieu, un chat qui attend dans les coins, qui simule, qui va boire à la source. Et personne ne s'en est rendu compte, j'en reste très étonné. Claire n'est plus du tout une femme, elle est un chat. Et personne ne l'a vu. Je suis très content d'avoir fait cela. Mais ce n'est pas pour ça que j'ai raison. J'ai aimé un livre de mon enfance, *L'âne d'or* d'Apulée, j'ai été fasciné par Lucius qui devenait un âne et maintenant j'ai écrit un livre sur une femme qui devient un chat. Et je suis très content de moi.

Je n'avais pas vu ça. Mais j'avais vu qu'à partir d'un certain moment, Claire s'identifie totalement avec le lieu, elle devient la nature même...

Voilà, et donc un animal aussi. Et donc, entre une femme qui écrit de la musique, qui est là avec ses partitions et une autre qui devient un chat, je ne crois pas avoir écrit deux romans qui se ressemblent. Je ne m'étais pas rendu compte qu'il y avait les ressemblances que vous avez vues, que les autres critiques ont vues. Je m'en suis rendu compte après !

Les solidarités mystérieuses est un livre qui a été inspiré d'un Nocturne de Chopin. Le lien entre écriture et musique est toujours là...

Est-ce que, selon vous, j'ai rempli le contrat ? Est-ce que j'ai restitué ce nocturne dans les paragraphes du livre ?

Oui, tout à fait. C'est un très beau Nocturne, que la musicalité des phrases restitue.

Vous voyez que je fais mes compositions, mes livres comme cela. C'est très simple, il ne faut pas aller chercher des symboles. Je réfléchis à votre affirmation de tout à l'heure et oui, je crois que s'il y a un rapport entre la musique et le langage ceci est à trouver dans la découpe des silences. Il y a des pauses, des points, des suspensions.

Claire est une femme qui fuit. Vous écrivez à ce propos : « C'était vraiment une habitude chez elle de fuir ». Ann aussi, elle fuit...

Ann surtout. Pour Claire, c'est un « entrer dans le lieu ». Dans *Les désarçonnés*, j'ai fait un éloge de la fuite, de la fuite politique, en songeant aussi à la Seconde Guerre Mondiale. Il fallait fuir, il fallait fuir de l'Allemagne, il fallait fuir de l'Italie, de la France.

En revenant sur ce que nous disions, en dépit des noms « Claire », « le port de la clarté », en dépit des images si lumineuses, il y a toujours la présence de la mort (qui pourtant n'est pas « mortifère »), des lieux obscurs. Comment conciliez-vous tout ça ?

Vous me posez une question à laquelle je tiens à répondre. Il y a beaucoup de gens, des critiques, qui, en lisant mes livres, ont vu en moi un homme voué à la mort, à l'ennui. Mais je ne suis pas du tout comme ça. Pourtant, la mort a fait partie de ma vie. J'ai eu à des reprises des hémorragies, très très proches de la mort. Donc, je sais qu'il y a la présence de la mort. Il y a un livre que j'ai beaucoup aimé, il s'appelle *La sculpture du vivant* du

biologiste Jean-Claude Ameisen. Il montre qu'il y a un processus de négativité, de suicide cellulaire qui, en réalité, garantit la vie. Pour moi, vie et mort ne sont pas deux opposés, comme par exemple Freud avait affirmé. Il y a, au contraire, une construction qui se fait par la déconstruction, aussi dans la nature, avec les feuilles qui tombent des arbres par exemple. Et même la fragmentation, qui habite mes livres, est faite de ce mouvement de « suicide cellulaire ». La mort n'est pas mortifère, mais vivifiante.

Dans vos livres, les personnages veulent se défaire de leur identité. Ils changent leurs noms, les modifient. Il y a le refus du nom donné par les parents. S'agit-il juste d'un refus identitaire ou aussi social ?

Dans le livre que je vais publier, *Leçons de solfège et de piano*, où je raconte de mon éducation musicale, j'écris qu'on était une famille pauvre. Mais une thêière était plus suffisante que tous les châteaux d'Espagne. Je n'ai jamais pensé de changer mon nom, de refuser mon identité familiale. C'est plutôt le fait de ne pas avoir trop d'identité, ce n'est pas une revanche sociale qui m'habite. Il ne faut pas avoir un poids trop lourd de ce qui est l'identité sexuelle, sociale, etc. Je crois que je suis de l'ordre un petit peu mystique et religieux.

Les désarçonnés, VIème volume de Dernier Royaume. Où va ce projet ? Qui sont pour vous, aujourd'hui, les désarçonnés ?

Là c'est très difficile. Vous avez travaillé sur *Boutès* et je vous remercie infiniment pour cela, pour avoir vu des choses qui ont restitué au texte son sens, d'avoir vu dans le plongeon pas un geste de mort, mais de vie. *Les désarçonnés* sont aussi de l'ordre de tomber. J'ai collectionné, pendant des années, des images des hommes et des femmes qui tombaient à l'arrière, qui tombaient en transe. Et la transe – je pense que la figure de Lascaux est une transe aussi – est une sensation primordiale. Tourner et tomber, je crois que cela a commencé très tôt. « Tomber », « lâcher prise », « s'abandonner »,

c'est cela que je cherche. Boutès, lui, il tombe, bien sûr, mais il y va, il précipite la tête la première. Ce qui m'anime le plus comme sensation, par contre, c'est le fait de tomber en extase. C'est ça la danse, c'est cela le plaisir de nous oublier nous-mêmes, de ne pas savoir quelle heure il est où de voir le temps qui passe.

Un vertige...

C'est ça, un vertige.

Et à chaque fois on se retrouve des êtres nouveaux ?

Oui, à chaque fois que cela arrive, on se restaure. Le sommeil aussi est une chute. Le corps devient plus lourd, on pèse sur le matelas, on accepte de se perdre. Ce vertige qui accepte de se décoordonner complètement. Une extase presque.

Quelles sont vos lectures en ce moment ?

Je lis énormément de choses. Voilà, là j'ai Marguerite Duras, un livre de Bataille et un sur Alexandre le Grand. Plein de livres que j'ouvre comme ça, quand j'en ai besoin et envie.

ANNEXE II

Interview à Marco Iacoboni⁶⁶⁶, été 2015

Monsieur le Professeur, je tiens d'abord à vous remercier d'avoir accepté avec enthousiasme cette interview à distance. Vous êtes professeur de psychiatrie et de sciences comportementales, ainsi que directeur du laboratoire Transcranial Magnetic Stimulation, auprès du Ahmanson-Lovelace Brain Mapping Center de Los Angeles. Depuis plusieurs années, vous vous occupez de l'étude des neurones miroirs et vous avez dirigé de nombreuses expérimentations sur ce sujet.

Comment expliqueriez-vous à un public, en l'occurrence « littéraire », la nature des neurones miroirs et pour quelles raisons leur découverte est-elle si importante ?

Les neurones miroirs sont des cellules nerveuses motrices qui ont des propriétés sensorielles insoupçonnées. Elles s'activent non seulement lorsque nous accomplissons des actions, mais aussi lorsque nous regardons un autre individu accomplir les mêmes actions ou des actions similaires visant à atteindre le même objectif. L'importance de leur découverte dérive du fait que l'on présume que les neurones miroirs sont l'un des mécanismes cérébraux qui facilitent toute une série de capacités importantes pour le comportement humain, de l'imitation (qui nous permet de comprendre en observant) à l'empathie.

Depuis que vous vivez et travaillez à Los Angeles – vingt ans environ, si mes calculs sont bons, d'après ce que vous dites dans votre I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri – quelles ont été les découvertes les plus importantes que vous avez faites sur cette classe « spéciale » de cellules nerveuses ?

⁶⁶⁶ L'interview originale est en langue italienne. Nous l'avons traduite en français.

Nous avons découvert que les neurones miroirs ne sont pas localisés seulement dans deux aires cérébrales, mais qu'ils sont distribués dans plusieurs parties du cerveau. Nous avons découvert aussi que les patients qui souffrent d'autisme ont tendance à avoir des réponses « miroirs » mineures. Nous avons découvert que le mécanisme des neurones miroirs est important aussi pour la perception du langage (les aires motrices pour le langage s'activent aussi lorsque l'on écoute quelqu'un parler). Nous avons également compris que les neurones miroirs sont importants pour comprendre les actions d'autrui. Et même les émotions d'autrui. Ce n'est pas une moindre affaire, je crois !

Quels sont, à l'heure actuelle, les instruments les plus efficaces utilisés pour la décodification des activités des neurones miroirs ? Et lesquels utilisez-vous à Los Angeles ? Quelle est leur tâche principale ?

Nous utilisons principalement les neuro-images et les techniques de neuro-modulation non invasive (c'est-à-dire, nous stimulons les aires cérébrales sans aucune intervention chirurgicale). Ceux qui étudient les animaux de laboratoire tendent à utiliser des méthodes susceptibles d'enregistrer l'activité neuronale directement à partir des simples cellules.

Avec qui travaillez-vous à Los Angeles ? Sur quels aspects les différentes équipes sont-elles en train de travailler ?

Je travaille avec de nombreux scientifiques différents par formation. A partir de physiciens des neuro-images jusqu'à des ingénieurs spécialisés dans les analyses des neuro-images ou de nanotechnologie, à des neurologues et des psychiatres, à des psychologues et des anthropologues, et même des musicologues ! Nous nous occupons surtout des rapports entre les neurones miroirs et la capacité à aider les autres. En outre, nous étudions les rapports entre les neurones miroirs et la capacité à apprécier l'art, notamment la

musique. J'ai aussi collaboré avec une professeur de littérature française à Duke, Deborah Jenson.

Les études sur les neurones miroirs et les expérimentations qui sont liées à cette classe de cellules nerveuses ont mis en évidence des éléments d'une importance extraordinaire pour le traitement de certaines maladies qui concernent l'activité motrice, la génétique, mais aussi les troubles d'ordre psychiatrique. L'étude des neurones miroirs a permis de reformuler aussi certains des principes qui n'étaient pas explorés par la science, mais sur lesquels la philosophie a toujours spéculé : le problème des émotions et de l'empathie. Pourriez-vous nous expliquer de quelle manière ?

L'idée de base est que les neurones miroirs nous permettent de comprendre les émotions d'une manière immédiate. Lorsque je vois quelqu'un rire, les neurones miroirs responsables du rire s'activent et c'est comme si je riais en moi-même, dans mon cerveau. Ils créent une connexion instantanée entre personnes, en facilitant ainsi le partage des émotions.

Dans une de vos études, conduite en collaboration avec L. Carr, M. C. Dubeau, J. C. Mazziotta et publiée en 2008, vous mettez en évidence le substrat neuronal à partir duquel l'empathie naît. De manière particulière, vous démontrez les rapports qui lient les neurones miroirs, le système limbique et le cortex insulaire. Pourriez-vous expliquer comment vous avez conduit l'expérimentation et pourquoi les résultats sont si importants ?

Nous avons utilisé les neuro-images fonctionnelles, qui nous permettent de mesurer l'activité cérébrale chez des sujets qui exécutent des tâches. Les sujets regardaient et imitaient des expressions faciales émotives. L'idée que nous avons testée est que si les neurones miroirs facilitent la compréhension immédiate des émotions d'autrui, ils le font en communiquant avec les aires cérébrales importantes pour les émotions, comme l'insula et le système limbique. L'hypothèse était que ces aires cérébrales s'activent non

seulement pendant l'imitation des émotions, mais aussi pendant l'observation (mais en mesure mineure pour cette dernière). Les données empiriques ont confirmé l'hypothèse.

Les neurones miroirs, également appelés visuo-moteurs, s'activent lorsque quelqu'un observe quelqu'un d'autre accomplir une action (de la même manière qu'ils s'activent lorsque c'est le sujet lui-même qui accomplit cette action). Pendant longtemps, il a été affirmé que le processus d'identification aux émotions des autres, à savoir l'empathie, est plus fort lorsque les actions sont observés en direct plutôt que, par exemple, aux émotions lues dans un livre ou vues sur un tableau. Aujourd'hui, pouvons-nous encore affirmer que les émotions sont plus « vives » lorsque nous assistons à l'accomplissement d'une action et non lorsque nous l'observons, pour ainsi dire, « in absentia » ?

En général, je dirais que oui. Mais le contexte joue un rôle important. Si l'action décrite dans un livre est captivante, je m'attendrais qu'elle arrive à mes neurones miroirs beaucoup plus qu'une action triviale que je vois dans la réalité.

Comme vous l'expliquez dans un article écrit en collaboration avec L. Aziz-Zadeh, G. Rizzolatti et S. M. Wilson, publié dans Current Biology en 2006, les neurones miroirs s'activent aussi pendant la lecture des phrases qui expriment des actions. Si, par exemple, nous lisons un roman dans lequel l'un des personnages se trouve en équilibre instable au-dessus d'un ravin, avec de grandes probabilités qu'il tombe dans le vide, nous sentons, nous aussi, cette sensation vertigineuse, de peur, de danger, de risque de ne plus rien avoir au-dessous de nos pieds. Donc, les neurones miroirs s'activeraient aussi pendant la simple lecture d'expressions qui se réfèrent aux verbes de mouvements. Une question surgit alors : si les neurones miroirs s'activent durant l'observation d'une action accomplie par les autres, mais encore pendant la lecture et durant l'écoute des sons qui

rappellent une action, la distinction entre événements réels et événements simulés est donc annulée dans notre esprit ... Ne serait-ce qu'en partie?

Je ne dirais pas que la distinction soit totalement annulée. Pourtant sans nul doute c'est la capacité à simuler des neurones miroirs – ou peut-être de d'autres mécanismes cérébraux que nous ne connaissons pas encore – qui permet d'apprécier l'art et la littérature d'une manière si prenante.

L'un des aspects clés que les études sur les neurones miroirs ont révélé est sans aucun doute le lien entre langage et action. Non seulement parce que, d'un point de vue anatomique, l'aire F5 du cerveau (dédiée à l'action) est liée à l'aire de Broca (dédiée au langage), mais aussi parce que d'un point de vue anthropologique le langage a une origine gestuelle. Il suffit de penser que, chez les enfants, le geste précède la parole et que, durant une deuxième phase, le geste accompagne la parole. Avez-vous fait récemment des expérimentations pour soutenir ou approfondir ce principe ?

Pas récemment, mais il y a quelques années nous avons fait des études sur la perception des gestes et les neurones miroirs. Je dirais que nous avons démontré que les neurones miroirs sont absolument impliqués dans la perception des gestes communicatifs qui concernent le langage.

L'un des principes fondamentaux de la linguistique cognitive concerne le contenu des mots. Je veux dire par là que la langue n'est plus conçue comme pure forme – selon la tradition formaliste russe – mais comme contenu. Les prépositions aussi, par exemple, ont pour la linguistique cognitive un substrat conceptuel, puisqu'elles peuvent déterminer la position d'un objet par rapport à un autre et/ou la perception du sujet par rapport à ces objets. Ces unités micro-linguistiques sont appelées « deixis cognitives spatiales » (mais il y en a d'autres types) et elles sont responsables du « positionnement » du lecteur dans une scène et, par conséquent, son implication émotionnelle dans la narration. Les neurones

miroirs ont-ils un rôle dans la perception de l'action dans l'espace ? Ou bien leur tâche concerne-t-elle seulement l'action observée ?

Il y a des neurones miroirs qui codifient sélectivement les actions qui ont lieu de près ou de loin, par rapport à l'observateur. L'idée est que cette codification nous permet de distinguer les actions sur lesquelles nous pouvons agir, c'est-à-dire celles qui sont plus près de nous, des actions que nous pouvons juste observer, autrement dit celles qui sont plus loin de nous.

Dans une étude conduite grâce à l'IRMf, publiée en 2008 dans le Journal of Physiology, A. Damasio et L. Aziz-Zadeh ont démontré que la lecture des expressions métaphoriques, qui contiennent des verbes de mouvements particuliers, active le cortex pré-moteur, le même qui s'activerait si nous observions ou accomplissions ces mêmes actions. En particulier, cela se vérifie dans le cas de verbes qui expriment des actions accomplies par la bouche, les mains et les pieds. Cette thèse pourrait-elle être appliquée à tous les verbes de mouvements qui expriment une métaphore et qui ne sont pas forcément liés à la bouche, aux mains ou aux pieds ? Comme par exemple « se jeter à l'eau », ou « se jeter la tête la première » ?

Je dirais que oui ! La raison pour laquelle nous utilisons ces métaphores basées sur des activités physiques c'est aussi parce que même les concepts les plus abstraits que nous réussissons à développer sont en réalité basés sur nos expériences perceptives et motrices.

De nombreuses expérimentations conduites durant ces dernières années (Juslin, 2004 ; Phillips-Silver et al, 2005 ; Koelsch, 2014) ont mis en évidence le lien qui existe entre musique et émotions. Dans le cas de la littérature, et en particulier de la poésie, y a-t-il ou pourrait-il y avoir le même genre de rapport, lorsque nous nous trouvons en contact avec un type d'écriture « musicale » ? En d'autres termes, de quelle manière le cerveau est-il stimulé (ou pourrait être stimulé) suite à la lecture, par exemple,

d'une poésie riche en répétitions, assonances, ou consonances ? Les neurones miroirs pourraient-ils avoir un rôle dans ce processus ? Quelles aires cérébrales sont activées lors de la lecture de ce type de texte ?

Je voudrais, tout d'abord, préciser que ma réponse est basée sur des intuitions qui dérivent d'expérimentations et de données qui ne sont pas directement liées à la question. En tout cas, je dirais que la lecture d'une poésie riche en ces éléments devrait sans aucun doute activer un grand nombre d'aires cérébrales, et le contenu de la poésie aurait également un rôle déterminant dans ce type d'activation (à cause des mécanismes dont j'ai parlé dans ma réponse précédente). Mais pour ce qui est de l'aspect plus spécifiquement « musical » de la poésie, je m'attendrais à obtenir les mêmes réponses que nous avons vues dans des études précédentes sur la perception musicale, à savoir les réactions cérébrales liées à l'implication du corps dans l'exécution musicale. Dans le cas des musiciens, cela dépend des instruments joués. Dans le cas des non musiciens, la voix même, l'instrument musical de ceux qui ne jouent pas. S'il y avait un aspect rythmique dans la poésie, je m'attendrais aussi à des activations qui ont un rapport avec la production du rythme, qui est une chose que nous savons tous plus ou moins faire avec nos mains et nos pieds.

Ces dernières années, V. S. Ramachandran et S.Zeki se sont occupés d'expliquer les relations qui existent entre cerveau et art. Pour ce qui concerne l'élaboration émotionnelle d'un certain type de tableaux, notamment ceux qui reproduisent des mouvements, peut-on supposer une implication des neurones miroirs ? Si oui, de quelle manière ?

Pour ce qui est de ce secteur, nous avons déjà les premiers résultats expérimentaux qui démontrent que l'observation d'une œuvre d'art « visuelle » est responsable des mêmes phénomènes de résonance motrice que l'on observe lors de la perception d'actions.

Y a-t-il un aspect de la vie de l'homme ou de la société qui reste pour vous encore un mystère ? Et que vous voudriez réussir à expliquer scientifiquement ?

Je dirais qu'il n'y a encore aucun aspect de la vie de l'homme ou de la société que nous avons entièrement compris. D'ailleurs, je ne pense pas qu'il y ait des aspects qui soient totalement mystérieux.

Y a-t-il un aspect des neurones miroirs que vous avez découvert et dont vous ne soupçonniez pas l'existence ?

Oui, la découverte des neurones miroirs dans les aires médianes temporelles. Je ne m'attendais pas du tout à en trouver dans cette partie du cerveau. En fait, lorsque l'un de mes élèves m'a montré les résultats pour la première fois, j'étais incrédule et je pensais qu'il y avait une erreur. Les aires médianes temporelles sont importantes pour les processus mnémoniques, mais elles ne sont pas associées aux actes moteurs. Donc, pour moi, cela n'avait pas de sens qu'il y ait des réponses « miroirs ». Ainsi, après avoir observé plusieurs fois le phénomène, j'ai dû changer d'avis. Et maintenant, je crois qu'il s'agit d'un aspect très fascinant de l'activité « miroir » des neurones médians temporaux. L'idée serait que lorsque je te vois saisir une tasse de café, mes réponses miroirs ne concernent pas seulement les plans moteurs de saisissement, mais elles concernent aussi le rappel mnémonique de mon action précédente, c'est-à-dire l'action de saisir la tasse de café, accomplie il y a quelques heures (ou la veille, par exemple). Cette découverte a rendu l'activité miroir de notre cerveau beaucoup plus riche que je ne le soupçonnais.

Je vous pose une question que l'on vous a posée sûrement maintes fois déjà, mais qui est aujourd'hui d'extrême actualité. Conseilleriez-vous aux jeunes chercheurs de quitter l'Italie et de diriger leur regard vers d'autres

pays pour pouvoir réaliser leurs recherches ? Et voudriez-vous revenir en Italie ?

Je conseille toujours aux jeunes de suivre leurs propres passions et de se mettre en condition de faire ce qui rend leur vie intéressante, pleine de sens. Où ? Peu importe. Ce qui compte, c'est réussir à faire ce que l'on veut faire. Je me suis toujours considéré un citoyen du monde. Et j'avoue, qu'après avoir vu beaucoup de ce monde, je pense que la Californie du Sud est l'un des plus beaux endroits où vivre. Si je veux revenir en Italie ? J'y reviens souvent, en vacances, pour rendre visite à la famille et aux amis. Mais je doute que je réussirais à être heureux si je devais y travailler.

ANNEXE III. Tables des illustrations



Table 1. *L'Homme de Lascaux*. Grottes de Montignac.



Table 2. *Le Plongeur de Paestum*. Musée de Paestum.



Table 3. Dessin inédit de Quignard.



Table 4. *Achille en embuscade*. Casa dei Dioscuri.



Table 5. *Médée Méditante*. Casa dei Dioscuri.

Table 6. Pages du livre *Medea*

	Dans l'eau du ventre ils se déplaient, ils touchaient, ils exploraient, appuyant le pied sur un point d'élan ils gravitaient, ils tournaient et se retournaient, ils dansaient presque.
	Tout à coup ils dansent vraiment : tout à coup ils surgissent dans la lumière dans le froid dans l'air et ils tombent, ils s'effondrent dans la décoordination, dans la non motricité, dans la défaillance musculaire. Ils font sous eux. Ils ne sont plus des fœtus, ils sont devenus des en- fants. Ils ne nagent plus dans l'eau nourissante de Celle- qui-est-sans-nom-dans-leur-mère-avant-leur-mère. Ils sont tombés sur la terre. L'air envahit tout leur corps comme une tempête.

Table 6.1

Les quatre fers en l'air, ils agitent les deux bras qu'ils meuvent en tous sens, ils ne savent plus comment être debout, ils ouvrent toute grande la bouche, ils avalent l'air, ils poussent un premier cri.

De même qu'il y a une *voix perdue* lors de la mue des adolescents (quand leur voix, au fond de leur corps, devient autre et, brusquement, s'abaisse) de même il y a une *danse perdue* (dans le corps tombé, natal, souillé, atterré, vagissant, des naissants).

Table 6.2

La petite amie de mes douze ans,
sa mère voulait la tuer dans la baignoire.

Table 6.3

Médée méditante.

Les mots sont vivants.

«Med» est la racine du nom de Médée. Du nom de Médée, trois mots, en latin, en italien, en français, dérivent encore.

Midi.

Médecine.

Méditer.

Médée est midi. Médée est la petite fille du Soleil. Le soleil à son plus haut définit midi. C'est le moment le plus brillant du jour. C'est le point le plus haut du parcours de l'astre dans le ciel. Enfin c'est le moment le plus visible du temps.

Le mot de médecine vient du nom de Médée la magicienne. Les «médecines» de «Médée», ce sont les onguents, les oints, les christis, les baumes, tout ce qui permet à «médée» de re-médier.

Enfin Médée est celle qui médite (meditari), qui pré-médite, qui voit à l'avance, qui voit en songe. De même que le mot de méditation procède du nom même de Médée, de même se tient derrière Médée la Magna Mater, la Grande Mère de la montagne, Mèter Oreia. Elle est la chamane qui voit, à l'intérieur d'elle-même, ce qui monte et va surgir.

Table 6.4

En grec les medea, ce sont les testicules, que les hommes se tranchent avec le couteau de pierre et qu'ils déposent sur l'autel de la Grande Mère, Cybèle.

Kronos prit, des mains de sa mère, la faucille, et coupa les medea du Ciel. Les couilles tombèrent dans l'océan. Aphrodite surgit de cette écume. Aphro-ditè veut dire la produite de l'aphros, celle qui est née de l'écume du père dans la mer.

Comme Aphrodite est la fille du Ciel, Médée est la fille du Temps.

Médée est Midi veut dire : elle est le temps arrêté en elle.

À midi, arrivé au plus haut du ciel, le soleil arrête sa course, lâche les rênes.

Midi Médée médite.

Voici l'histoire de Médée.

Jadis le Temps régnait au bout du monde, sur le plus haut sommet du Caucase.

Sur l'écorce d'un chêne immense, le Temps avait cloué la toison dorée et blanche d'un bélier.

Soudain Médée arrache la toison d'or à l'arbre. Elle l'offre à l'homme qui vient d'arriver de Grèce, sur une grande barque à voile, unique, à vingt rames, par la mer.

Médée est tombée instantanément amoureuse de cet homme qui s'est dressé, très grand, devant elle. Il a le corps couvert d'une peau de panthère jaune et noire. Son pied droit n'a jamais glissé dans le cuir d'une chaussure. Son pied gauche est chaussé d'une sandale d'or. Il boite d'une façon affreuse.

Il s'appelle Iasôn.

Son bateau a pour nom Argô.

Iasôn laisse tomber sa peau de panthère par terre.

De la main droite il saisit la dépouille d'or du bélier que la fille du Temps lui tend.

La main droite de Médée tient la main gauche de Iasôn et sa main gauche tient la main droite de son petit frère, Apsyrtos.

Ils montent tous les trois précipitamment sur la grande barque qui est en flammes. Les marins hissent la voile. Ils partent.

Table 6.5

La flotte du Temps les poursuivait.
 Or, comme le Temps s'approchait, Mèdeia prit
 son petit frère, le déchira vivant, émietta ses
 mains, ses pieds, ses oreilles, son nez, son sexe
 enfin, sur la mer.
 Le temps que prit son père pour recueillir les
 membres d'Apsyrtos – ils avaient disparu.

Les os dispersés d'Apsyrtos furent enterrés à
 Tomes.

Deux fils naquirent de Mèdeia et de Iasôn. Ils les
 appelèrent Merméros et Phérès. Les deux enfants
 eurent pour précepteur Tragos. Tragos, autrefois,
 avait été le précepteur de Phrixos.

Tous les cinq débarquèrent dans le port de Co-
 rinthe.

Le roi Créon, roi de Corinthe, avait une fille qui
 s'appelait Créüse.

Quand Iasôn vit la fille du roi Créon qui s'appe-
 lait Créüse, il oublia Médée.

Il demanda aussitôt au roi de Corinthe la main
 de sa fille.

Médée tissa la robe nuptiale. Elle l'oignit lon-
 guement. Cette robe s'embrasa à l'instant où elle
 enroba la peau nue de la jeune princesse si ra-
 vissante, couverte de crème, de parfum, de fards,
 de poisons, de médecines, qui avaient tous, eux-
 mêmes, été préparés par Médée. La jeune fille
 brûla comme une torche, en un instant, et tout
 le palais de Corinthe fut incendié élevant, d'un
 coup, une énorme nuée blanche dans le ciel.

Médée est debout dans le temple d'Héra.

Midi Médée médite.

Elle voit sur la droite, au loin, les ruines du palais
 qui a été brûlé, surmonté par la poussière et la
 nuée.

Table 6.6

Elle a un air étrange, recueilli. Elle tient ses paupières baissées. Ce qu'elle médite monte en elle. Elle n'a pas encore d'intention. Elle hésite. Elle aime les petits. Elle hait son époux. Quelle est la plus grande joie pour une femme ? Se venger de son époux ? Préserver ses petits ? Elle est partagée : elle médite. Elle est déchirée : elle médite. Elle est extraordinairement belle. Elle se tient toute droite, à l'extrémité droite de la fresque de la maison des Dioscures, à Pompéï. Cela grandit en elle. Elle tient une épée dans ses mains mais elle ne la tient pas par la poignée. L'épée, simplement retenue entre les doigts mêlés de ses mains, repose sur le bombement de son sexe.

Sur la gauche, on voit le vieux pédagogue Tragos qui surveille les deux enfants.

Juste au centre de la fresque, les deux enfants, Merméros et Phérès, jouent aux osselets qu'ils sont en train de devenir.

La nuée blanche continue de monter au-dessus de la cité qui s'écroule dans les flammes. Quelque chose monte en elle.

Soudain elle les tue.

Et, aussitôt après, elle soulève sa tunique ; elle écarte les jambes ; avec son épée elle nettoie l'intérieur de sa vulve de toute trace du troisième enfant qu'elle a conçu de Iasôn.

Mèdeios est le nom de l'enfant non né – du troisième enfant qui ne naquit jamais, que sa mère, Mèdeia, nettoya avec le fer de son épée avant qu'il pût apparaître dans le jour.

C'est midi.

Médée monte, avec le soleil, jusqu'au soleil.

Médée rejoint le Temps, son père, auprès du Soleil, son grand-père.

Table 6.7

Les grands prêtres de la Grande Mère,
après s'être coupés leurs medea avec le couteau
de pierre ou bien avec l'épée de bronze,
recevaient le nom de
énarrées,
assinnu,
galloi,
hijras,
bardassa,
berdaches,
prêtres mendiants,
moines itinérants,
poudrés, masqués, déguisés, efféminés,
chanteurs, flûtistes, tambourineurs, danseurs.

Pourquoi les femmes désirent-elles tellement des
enfants ?
Pour qu'ils les vengent.

- Envoie en l'air, comme une fronde, ton bébé.
C'est à cela que servent les bébés. Ils ont le temps
pour eux. Les nourrissons tuent tous les vivants
sur leur passage.

Il n'y a pas grand chose qui différencie la reine
Médée de la vierge Marie,
elles lancent, toutes les deux, sur le monde, des
enfants morts.

Table 6.8

Marie au pied de la croix, le voile enveloppant sa
tête,
Médée méditant, le glaive sur le sexe, les yeux
clos,
Qui est cette femme dont je tombe ?

Qui est cette femme dont je tombe,
ce visage aux paupières baissées, cette peau si pâle,
ce corps immense qui penchait son long torse en
avant,
les lourdes mamelles tombant,
ce mince et terrible visage tout couvert de la vio-
lente lumière qu'il recevait des flammes,
au loin,
du palais du roi embrasé dans la nuit ?
Qui était-elle ?

Table 6.9

Qui
était-elle ?

Y a-t-il un dedans, y a-t-il un dehors, quand on naît ?

Il *était* une fois, il y *avait* un dedans : il est perdu.

Le monde du dedans commence de se perdre dès le
cri de la naissance,
dès le
premier cri,
et il continue de se perdre dans le langage sans
finir.

Table 6.10

En dormant, elle s'est retournée, et son petit est mort.

La mère,
celle qui a soin des medea du père,
celle qui garde dans son ventre les semences qui
proviennent des medea du père,
celle qui a soin des tout petits enfants qui sortent
de son sexe,
peut, aussi bien, dans un mouvement inverse,
tout à coup, se retournant simplement sur elle-
même, d'un coup de rein, non pas les nourrir de
son lait, mais empoisonner leur
existence,
non pas les sauvegarder, mais
anéantir.

En dormant, elle s'est retournée, et son petit est mort.

Dormiens, eum oppressit.

Elle s'est retournée, elle l'a opprimé, elle a oppressé son souffle, et il est mort.

Car celle qui, dans la société humaine, a l'unique pouvoir de reproduire la société humaine, celle qui a l'unique pouvoir de la naissance, du temps, du soleil, de la fécondité, du sang mensuel, de la vie, possède, dans un mouvement inverse, tout à coup, se retournant simplement sur elle-même, d'un coup de rein, la toute puissance de la mort, du désert stérile, de l'esseulement, du désespoir, du sang mortel, de la nuit.

Alors, Salomon tendit son épée aux deux mères et leur demanda de découper l'enfant.

Table 6.11

BIBLIOGRAPHIE

PARTIE I

Pascal Quignard

1. Œuvres de Pascal Quignard

L'Être du balbutiement: essai sur Sacher-Masoch, Mercure de France, Paris, 1969.

Alexandra de Lycophron, Mercure de France, Paris, 1971.

Michel Deguy, Seghers, Paris, 1975.

Sang, Orange Export Ltd, Paris, 1976.

Le lecteur, Gallimard, Paris, 1976.

Hiems, Orange Export Ltd, Paris, 1977.

Carus, Gallimard, Paris, 1979.

Inter aerias fagos, Orange Export Ltd, Paris, 1979.

Petits traités, Tome I, (1981), Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2008.

Petits traités, Tome II, (1983), Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2008.

Petits traités, Tome III, Clivages, Paris, 1984.

Les tablettes de buis d'Apronenia Avitia, Gallimard, Paris, 1984.

Le vœu de silence: essai sur Louis-René des Forêts, Éditions Fata Morgana, Paris, 1985.

Le salon du Wurtemberg, Gallimard, Paris, 1986.

Une gêne technique à l'égard des fragments, (1986), Galilée, Paris, 2005.

La leçon de musique, (1987), Gallimard coll. « Folio », Paris, 2008.

Les escaliers de Chambord, Gallimard, Paris, 1989.

Albucius, POL, Paris, 1990.

Tous les matins du monde, (1991), Gallimard coll. « Folio », Paris, 2011.

Georges de la Tour, Flohic, Paris, 1991.

Le nom sur le bout de la langue, (1993), Gallimard coll. « Folio », Paris, 2009.

Le sexe et l'effroi, Gallimard, Paris, 1994.

L'occupation américaine, Éditions du Seuil, Paris, 1994.

Rhétorique spéculative, Calmann-Lévy, Paris, 1995.

La haine de la musique, (1996), Gallimard coll. « Folio », Paris, 2002.

Vie secrète (qui fera partie de *Dernier Royaume, Tome VIII*), (1998), Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2010.

Terrasse à Rome, Gallimard, Paris, 2000.

Les ombres errantes (Dernier Royaume, Tome I), (2002), Gallimard coll. « Folio », Paris, 2010.

Sur le jadis (Dernier Royaume, Tome II), (2002), Gallimard coll. « Folio », Paris, 2013.

Abîmes (Dernier Royaume, Tome III), Grasset, Paris, 2002.

Les paradisiaques (Dernier Royaume, Tome IV), Grasset, Paris, 2005.

Sordidissimes (Dernier Royaume, Tome V), (2005). Gallimard coll. « Folio », Paris, 2007.

Écrits de l'éphémère, Galilée, Paris, 2005.

Pour trouver les Enfers, Galilée, Paris, 2005.

Villa Amalia, Gallimard coll. « Folio », Paris, 2006.

L'enfant au visage couleur de la mort, Galilée, Paris, 2006.

Triomphe du temps, Galilée, Paris, 2006.

Ethelrude et Wolfram, Galilée, Paris, 2006.

Le petit Cupidon, Galilée, Paris, 2006.

Requiem, Galilée, Paris, 2006.

La nuit sexuelle, Flammarion, Paris, 2007.

La barque silencieuse (Dernier Royaume VI), Le Seuil, Paris, 2009.

Lycophron et Zétès, Gallimard coll. « Poésie », Paris, 2010.

Medea, Éditions Ritournelles, Paris, 2011.

Les solidarités mystérieuses, Gallimard, Paris, 2011.

L'origine de la danse, Galilée, Paris, 2013.

Leçons de solfège et de piano, Arléa, Paris, 2013.

La suite des chats et des ânes, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2013.

Les désarçonnés (Dernier Royaume, Tome VII), Gallimard, Paris, 2014.

Mourir de penser (Dernier Royaume, Tome IX), Grasset, Paris, 2014.

Une vie de peintre, Marie Morel, (avec M. Morel), éditions Galerie B. Pont-Aven et Les amis de Marie Morel, 2014.

Sur l'image qui manque à nos jours, Arléa, Paris, 2014.

Sur l'idée d'une communauté de solitaires, Arléa, Paris, 2015.

Critique du jugement, Galilée, Paris, 2015.

2. Études sur Pascal Quignard

Asselin, G., « Un nocher pour les athées, *La barque silencieuse. Dernier Royaume VI* de Pascal Quignard », *Spirale*, n. 235, hiver 2011.

Id., « La pensée désarçonnée. *Les désarçonnés*, de Pascal Quignard », *Spirale*, n. 246, Grasset, 2013, p. 66-67.

Bellemare, Y., « Qui est Pascal Quignard? », *Québec français*, n. 77, 1990.

Berquin, F. (sous la dir. de), « Pascal Quignard. *Le Salon du Wurtemberg et Villa Amalia* », *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XXème siècle*, n. 44, décembre 2007.

Bonnefis, Ph., *Son nom seul*, Galilée, Paris, 2001.

Bonnefis, Ph., Lyotard, D. (sous la dir. de), *Pascal Quignard, figure d'un lettré*, Galilée, Paris, 2005.

Bourassa, L. (sous la dir. de), « Pascal Quignard ou le noyau incommunicable », *Études françaises*, vol. 40, n. 2, 2004, p. 5-130.

Brulotte, G. « Les mondes opposés de Pascal Quignard », *Liberté*, vol. 37, n. 3, 1995.

Calle-Gruber, M., Degenève, J., Fenoglio, I. (sous la dir. de), *Pascal Quignard, Translations et métamorphoses*, Hermann, Paris, 2015.

Cousin De Ravel, A., « La Peinture, pré-texte à l'écriture chez Pascal Quignard », *L'Esprit Créateur*, vol. 52, 2012, p. 48-58.

Cousin de Ravel, A., Lapeyre-Desmaison, Ch., Rabaté, D. (sous la dir. de), *Les Lieux de Pascal Quignard*, Les Cahiers de la NRF, Gallimard, 2014.

Côté, M., « Le silence va bien aux mots », *Jeu : revue de théâtre*, n. 124, 2007.

Chauvan, E., Cousin de Ravel, A., et al., *Une enfance havraise*, Éd. l'écho des vagues, Paris, 2013.

Durand-Bogaert, F., Hersant, Y. (sous la dir. de), « Pascal Quignard », *Critique*, n. 721-722, juin-juillet 2007.

Eyries, A., « Pascal Quignard : la voix du silence », *Loxias*, vol. 14, mis en ligne le 13 septembre 2006 et consultable à l'adresse suivante : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1220> (page consultée le 07/09/2015).

Farasse, G., Bonnefis Ph., et al. (sous la dir. de), « Pascal Quignard », *Revue des sciences humaines*, vol. 260, n. 4, 2000. Avec un conte de P. Quignard, « L'image et le Jadis ».

Fenoglio, I., « *Fête des Chants du Marais*, un conte inédit de Pascal Quignard. Genèse *in vivo* et traitement du texte », *Genesis* 27, éd. J.-M. Place, 2007, p. 73-95.

Id., « Pascal Quignard. Dessins, images: une lecture *for-intérieure* de l'œuvre à venir », C. Bustarret, Y. Chevrefil-Desbiolles, C. Paulhan (sous la dir. de), *Dessins d'écrivains. De l'archive à l'œuvre*, Le manuscrit, Paris, 2011, p. 137-155.

Id., Quignard, P., *Sur le désir de se jeter à l'eau*, Presses Sorbonne Nouvelles, coll. « Archives », Paris, 2011.

Irène Fenoglio, Galíndez-Jorge, V. (sous la dir. de), *Pascal Quignard. Littérature hors frontières*, Hermann, Paris, 2014.

Gefen, A., Rabaté D. (sous la dir. de), « Pascal Quignard », *Europe*, n. 976-977, août-septembre 2010. Avec une lettre de Pascal Quignard à D. Rabaté.

Gorrillot, B., « L'auteur Pascal Quignard », *Littérature*, vol. 3, n. 155, 2009, p. 68-81.

Kristeva, I., *Pascal Quignard. La fascination du fragmentaire*, L'Harmattan, Paris, 2008.

Lapeyre-Desmaison, Ch., *Pascal Quignard le solitaire*, Galilée, Paris, 2000.

Id., *Pascal Quignard. La voix de la danse*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2013.

La Rocca, M. C., « Pascal Quignard e il richiamo della musica. *Boutès*: « se jeter à l'eau » », *Le forme e la storia*, vol. 1, Rubbettino editore, Catania, 2013, p. 117-127.

Id., « Le vin dans *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard, un symbole entre musique et peinture », *Plaisance*, a. IX, n. 33, 2014, p. 67-78.

Id., « Filmer, c'est lire. *Villa Amalia*, de Pascal Quignard à Benoît Jacquot », *Plaisance* a. XII, n. 35, 2015, p. 13-23.

Id., « *Le nom sur le bout de la langue*, ou l'impossibilité de communiquer les émotions », in K. Wołowska et M. Posturzyńska-Bosko (sous la dir. de), *Les émotions et les valeurs dans la communication*, Peter Lang, 2016 (à paraître).

Id., « Style musical et ontologie de la musique chez Pascal Quignard : le cas de *Boutès* », *Musurgia*, 2016 (à paraître).

Id., « *Sur l'image qui manque à nos jours*, Pascal Quignard et l'imaginaire de l'absence », *Quêtes littéraires*, n. 5, 2016 (à paraître).

Marchetti, A. (sous la dir. de), *Pascal Quignard. La mise au silence*, Champ Vallon, Paris, 2000.

Margantin, L., « Pascal Quignard : ultime nostalgie », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n. 91, 2003.

Pautrot, J.-L., *Pascal Quignard ou le fond du monde*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2007.

Id., *Pascal Quignard*, Gallimard-Grasset/Institut français, Paris, 2013.

Id., « De *La leçon de musique* à *La haine de la musique* : Pascal Quignard, le structuralisme et le postmoderne », *French Forum*, vol. XXII, n. 3, septembre 1997.

Rodriguez, Ch., Vignes, S., (sous la dir. de), *Pascal Quignard et l'amour*, Presses Universitaires du Mirail, 2013.

Salgas, J.-P., Quignard P., « Ecrire n'est pas un choix, mais un symptôme », *La quinzaine littéraire*, n. 565, 1 novembre 1990.

Vouilloux, B., *La nuit et le silence des images. Penser l'image avec Pascal Quignard*, Éditions Hermann, coll. « Savoir Lettres », Paris, 2010.

Millet, C., « « Sur la sexualité ». Rencontre avec Pascal Quignard », *L'en-je lacanien*, vol. 2, n. 9, 2007, p. 195-212.

Rachawska von Rejchwald, J., « La paléontologie du Verbe. Langage et Société dans l'œuvre de Pascal Quignard », *Synergie Pologne*, n. 7, 2010, p. 49-56.

PARTIE II

Linguistique, littérature, sciences cognitives et neurosciences

Aaronson, D., Rieber, R. (eds), *Developmental psycholinguistics and communication disorders*, New York Academy of Sciences, 1975.

Ablali, D., Kastberg Sjöblom, M. (sous la dir. de), « Linguistique&Littérature, Cluny 40 ans après », Actes du Colloque organisé à Besançon, Presses universitaires de France-Comté, coll. « Annales littéraires de l'université de Franche-Comté », Besançon, 2010.

Adam, J.-M., « Langue et style : une contre-lecture de Charles Bally », *Études de linguistique appliquée*, n. 102, 1996, p. 237-256.

Adam, J.-M., *Le style dans la langue*, Delachaux/Nestlé, Lausanne-Paris, 1997.

Anker, S., Frazetto, G., « Neuroculture », *Nature*, vol. 10, nov. 2009, p. 815-822.

Antony, L. M., Hornstein, N. (eds), *Chomsky and His Critics*, Blackwell Publishing, 2003.

Aziz-Zadeh, L., Damasio, A., « Embodied semantics for actions: Findings from functional brain imaging », *Journal of Physiology*, vol. 102, n. 1-3, Paris, January-May 2008, p. 35-39.

Aziz-Zadeh, L., Wilson, S. M., Rizzolatti, G. et al., « Congruent embodied representations for visual presented actions and linguistic phrases describing actions », *Current Biology*, vol. 16, 2006, p. 1818-1823.

B. Bowdle, D. Gentner, « The career of metaphor », *Psychological Review*, vol. 112, 2005, p. 193-216.

Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.

Ball, T. et al., « Response properties of human amygdala subregions : evidence based on functional MRI combined with probabilistic anatomical maps », *Public Library of Science*, 2007 : <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0000307> (consulté le 10/03/2015).

Bally, Ch., *Traité de stylistique française*, Klincksieck, Paris, 1909.

Id., *Linguistique générale et linguistique française*, (1932), Ernest Lerou, Paris, 1944.

Barcelona, A. (ed.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroad*, Mouton de Gruyter, Berlin, New York, 2000.

Barsky, R., *Noam Chomsky : une voix discordante*, Odile Jacob, Paris, 1998.

Bartels, A., Zeki S., « The neural correlates of maternal and romantic love », *NeuroImage*, vol. 21, 2004, p. 1155-1166.

Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*, (1953), Seuil, Paris, 1972.

Id., *Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris, 1972.

Bauer, J., *Pourquoi je ressens ce que tu ressens*, G. Trédaniel, Paris, 2012.

Bechtel, W., *Filosofia della scienza e scienza cognitiva*, tr. di M. Maraffa, Laterza, Bari, 2001.

Id., Abrahamsen, A., Graham, G., *Menti, cervelli e calcolatori: storia della scienza cognitiva*, Laterza, Bari, 2004.

Becker, J., « L'action-dans-le-monde. Émotion musicale, mouvement musical et neurones miroirs », *Cahiers d'éthnomusicologie*, vol. 23, 2010, p. 29-52.

Benveniste, É., *Problèmes de linguistique générale, 1*, (1966), Gallimard, Paris, 1976.

Id., *Problèmes de linguistique générale*, 2, Gallimard, Paris, 1974.

Bever, T. G., « Cerebral asymmetries in humans are due to the differentiation of two incompatible processes: Holistic and analytic », in Aaronson, D., Rieber, R. (eds.), *Developmental psycholinguistics and communication disorders*, New York Academy of Sciences, 1975, p. 76-86.

Id., Chiarello, R. J., « Cerebral dominance in musicians and non-musicians », *Science*, vol. 185, p. 137-139, 1974.

Bever, T. G., Hurtig, R., Handel, A., « Analytic processing elicits right ear superiority in monaurally presented speech », *Neuropsychologia*, vol. 14, 1976, p. 175-181.

Biason, M. T., *Retoriche della brevità*, Il Mulino, Bologna, 2002.

Black, M., « Metaphor », *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 55, 1954, p. 273-294 : <http://web.stanford.edu/~eckert/PDF/Black1954.pdf> (consulté le 02/01/2015).

Id., *Modelli archetipi di metafore*, Pratiche, serie « Le forme del discorso », vol. 33, Parma, 1983, p. 51-60.

Blanckeman, B., *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Prétexte éditeur, Paris, 2002.

Id., Millois, J.-Ch. (sous la dir. de), *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Prétexte éditeur, Paris, 2004.

Blair, R. J., « Facial expressions, their communicatory functions and neuro-cognitive substrates », *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B: Biological Sciences*, vol. 358, 2003, p. 561-572.

Bordas, É., *Les chemins de la métaphore*, PUF, Études littéraires Recto-verso, Paris, 2003.

Borillo, M., Goulette, J.-M. (sous la dir. de), *Cognition et création. Exploration cognitive aux processus de conception*, Éd. Margada, Liège, 2002.

Bottineau, D., « Parole, corporéité, individu et société : l'*embodiment* dans les linguistiques cognitives », *Texte !*, vol. XVII, n° 1 et 2, 2012.

Id., « Les linguistiques cognitives en France, problématiques actuelles » : <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00656291/document> (consulté le 05/06/2015).

Bottini, G., Corcoran, R. et al., « The role of the right hemisphere in the interpretation of figurative aspects of language. A positron emission tomography activation study », *Brain*, vol. 117, n. 2, 1994, p. 1241, 1253.

Bouju, E., Gefen, A. (sous la dir. de), *L'Émotion, puissance de la littérature ?*, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2012.

Boulez, P., Changeux, J. P., Manoury, Ph., *Les neurones enchantés. Le cerveau et la musique*, Odile Jacob, Paris, 2014.

Bråten, S. (ed.), *On being moved: from mirror neurons to empathy*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, Philadelphia, 2007.

Brooke-Rose, C., *A grammar of metaphor*, Secker & Warburg, London, 1970.

Cacciari, C. (a cura di), *Teorie della metafora: l'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, Ed. Cortina, Milano, 1991.

Calabrese, S. (a cura di), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Archetipo Libri, Bologna, 2009.

Caminade, P., *Image et métaphore : un problème de poétique contemporaine*, Bordas, Paris, 1970.

Canessa, N., Gorini, A., *Le scienze cognitive classiche: un panorama*, Einaudi, Torino, 2008.

Cappelletto, C., *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Einaudi, Torino, 2009.

Carli, E., *Cervelli che parlano: dibattito su mente, coscienza e intelligenza artificiale*, Mondadori, Milano, 2003.

Carr, L., Iacoboni, M., Dubeau, M. C., Mazziotta, J. C., et al. « Neural mechanisms of empathy in humans: a relay from neural systems for imitation to limbic areas », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 7th april, 2003, p. 5497-502 : <http://www.pnas.org/content/100/9/5497.full#fn-4> (consulté le 29/12/14).

Casasanto, D., Dijkstra, K., « Motor action and emotional memory », *Cognition*, vol. 115, 2010, p. 179-185.

Casati, R., Pignocchi, A., « Mirror and canonical neurons are not constitutive of aesthetic response », *Trends in Cognitive Sciences*, 2007, p. 1.

Chamak, B., « Les sciences cognitives en France », *La revue pour l'histoire du CNRS*, 10, 2004, mis en ligne le 23 février 2006 : <http://histoire-cnrs.revues.org/583> (consulté le 23/12/2014).

Id., « Étude de la construction d'un nouveau domaine : les sciences cognitives », Thèse de doctorat d'histoire des sciences, Paris VII, 1997.

Id., « The Emergence of Cognitive Science in France: a Comparison with the USA », *Social Studies of Science*, 29 octobre 1999.

Chandler, D., *Semiotics : the basics*, Routledge, London, 2007.

Chiss, J.-L., « La stylistique de Charles Bally : de la notion de « sujet parlant » à la théorie de renonciation », *Langages*, 19^{ème} année, n. 77 mars 1985, p. 85-94.

Chomsky, N., *New Horizon in the Study of Language and Mind*, Cambridge University Press, 2000.

Citron, F., Goldberg, A., « Metaphorical Sentences Are More Emotionally Engaging than Their Literal Counterparts », *Journal of Cognitive Neuroscience*, vol. 26, n. 11, 2014, p. 2585-2595 : http://www.princeton.edu/~adele/Princeton_Construction_Site/Pubs-by-topic_files/14Metaphors_elicit_emotion_JoCN.pdf (consulté le 26/03/2015)

Cogard, K., *Introduction à la stylistique*, Champs Universitaires Flammarion, Paris, 2001.

Cohen, J., *Structure du langage poétique* (1966), Flammarion, coll. « Champs essais », Paris, 2009.

Cohen, M., *Il mare*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo IV. Temi, luoghi, eroi*, Einaudi, Torino, 2001.

Collier, P., Horowitz, D. (eds), *The Anti-Chomsky Reader*, Encounter Books, 2004.

Combettes, B., Karabétian, E. S., « Analyse linguistique des textes et stylistique », *Langue française*, n. 135, 2002, p. 95-113.

Cometa, M., *La scrittura delle immagini*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010.

Costa, S., *Introduzione alla poetica cognitiva. Per un'analisi cognitiva dei testi letterari tedeschi*, Aracne, Roma, 2014.

Crane, M. T., *Shakespeare's Brain. Reading with Cognitive Theory*, Princeton University Press, 2000.

Id., Richardson, A., « Literary Studies and Cognitive Science: Toward a New Interdisciplinarity », *Mosaic*, vol. 32, n. 2, 1999, p. 123-140.

Damasio, A., *L'Erreur de Descartes*, Odile Jacob, Paris, 1995.

De Vogüé, S., « Littérature et linguistique : la catégorie de l'histoire », *Semen*, n. 4, 1989, mis en ligne le 11 novembre 2008 : <http://semen.revues.org/6713> (consulté le : 01/09/2014).

Dehaene, S., *Les neurones de la lecture*, Odile Jacob, Paris, 2007.

Dekoninck, R., Guiderdoni-Bruslé, A., Kremer, N. (sous la dir de), *Aux limites de l'imitation. L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVIe-XVIIIe siècles)*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2009.

Deleuze, G., *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1968.

Desail, R. H., Binder, J. R., et al., « The Neural Career of Sensory-motor Metaphors », *Journal of Cognitive neuroscience*, vol. 23, n. 9, Sept. 2011, p. 2376-2386.

Di Dio, C., Gallese, V., « Neuroaesthetics: a Review », *Current opinion in Neurobiology*, n. 9, 2009, p. 682-687.

Dirven, R., Parings, R. (eds), *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Mouton de Gruyter, Berlin, New York, 2003.

Dupuy, J.-P., *Aux origines des sciences cognitives*, La Découverte, Paris, 1999.

E. Winner, H. Gardner, « The comprehension of metaphor in brain-damaged patients », *Brain*, vol. 100, 1977, p. 717-729.

Eco, U., *Lector in fabula : la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979.

Edelman, G. M., *Il presente ricordato. Una teoria biologica della coscienza*, Rizzoli, Milano, 1991.

Id., *Seconda natura: scienza del cervello e conoscenza umana*, R. Cortina, Milano, 2007.

Id., *Più grande del cielo: lo straordinario dono fenomenico della coscienza*, Einaudi, Torino, 2004.

Evans, V., Bergen, B. K. (eds), *The Cognitive Linguistics Reader*, Equinox Publishing, London, 2007.

Fadiga, L., Craighero, L., et al., « Speech listening specifically modulates the excitability of tongue muscles : a TMS study », *European Journal of Neuroscience*, vol. 15, 2002, p. 399-402.

Fainsilber, L., Ortony, A., « Metaphorical uses of language in the expression of emotions », *Metaphor and Symbolic Activity*, vol. 2, 1987, p. 239-250.

Fawcett, A. J., Nicolson, R. I., « Persistent deficits in motor skill of children with dyslexia », *Journal of Motor Behavior*, vol. 27, 1995, p. 235-40.

Feldman, J., *From Molecule to Metaphor. A Neural Theory of Language*, MIT Press, London, 2008.

Fimiani, F., « Simulations incorporées et tropismes empathiques. Notes sur la neuroesthétique », *Image Re-Vue*, 2009 : <http://imagesrevues.revues.org/426> (consulté le 06/09/2015).

Fogassi, L. et al., « Parietal lobe : from action organization to intention understanding », *Science*, vol. 302, 2004, p. 662-667.

Fogliani, T. M., *Empatia ed emozioni*, Cuecm, Catania, 2003.

Fontanier, P., *Manuel classique pour l'étude des tropes, ou Éléments de la science du sens des mots*, Belin-Leprieur, Paris, 1821.

Fowler, R., *Linguistics and the Novel*, Routledge, London, 1977.

Id., *Literature as Social Discourse*, Batsford, London, 1981.

Frédéric, M., *La répétition : étude linguistique*, M. Niemeyer, Tübingen, 1985.

Freedberg , D. , « Movement, Embodiment, Emotion », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009 : <http://actesbranly.revues.org/330> (consulté le 08/09/2015).

Id., Gallese, V., « Motion, emotion and empathy in esthetic response », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 11, n. 5, 2007, p. 197-203 : <http://www.columbia.edu/cu/arhistory/faculty/Freedberg/Motion-Emotion-Empathy.pdf> (consulté le 30/03/2015).

Freeman, M., « Cognitive mappings in Literary Analysis », *Style*, n. 36, vol. 2, 2002, p. 466-483.

Id., « What is Cognitive Poetics ? Review of Tsur's *Toward a Theory of Cognitive Poetics* », 2nd edition, *Pragmatics & Cognition*, vol. 17, n. 2, 2009, p. 450-457.

Fromilague, C., *Introduction à l'analyse stylistique*, Dunod, Paris, 1992.

Fussell, S. R., Moss, M., « Figurative language in emotional communication », in Fussell, S. R., Kreuz, R. (eds.), *Social and cognitive approaches to interpersonal communication*, Erlbaum, Mahwah, 1998, p. 113-141.

Fussell, S. R., *The Verbal Communication of Emotions: Interdisciplinary Perspectives*, L. Erlbaum Associates, Mahwah, 2002.

Gaeta, L., Luraghi, S., *Introduzione alla linguistica cognitiva*, Carocci, Roma, 2003.

Gaillard, M., « Le fragment comme genre », *Poétique*, n. 120, novembre 1999, Seuil, Paris.

Galantucci, B., et al., « The motor theory of speech perception reviewed », *Psychonomic Bulletin & Review*, vol. 13, 2006, p. 361-377.

Gallagher, S., *La mente fenomenologica: Filosofia della mente e scienze cognitive*, Raffaello Cortina, Milano, 2009.

Gallese, V., Goldman, A., « Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 2, 1998, p. 493-501.

Gallese, V., « Embodied simulation : from neurons to phenomenal experience », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 4, 2005, p. 23-48.

Id., « Mirror Neurons, Embodied Simulation, and the Neural Basis of Social Identification », *Psychoanalytic Dialogues*, vol. 19, 2009, p. 519-536.

Id., Lakoff, G., « The brain's concepts: The role of the sensory-motor system in reason and language », *Cognitive Neuropsychology*, vol. 22, 2005, p. 455-479.

Gardes-Tamine, J., *La stylistique*, Armand Colin, Paris, 2010.

Gardner, H., *Sulla materia della mente*, Adelphi, Milano, 1992.

Id., *The Mind's New Science*, Basic Books, New York, 1985.

Gavins, J., Steen, G. (eds), *Cognitive Poetics in Practice*, Routledge, London, 2003.

Gavins, J., *Text World Theory : An Introduction*, Edinburgh University Press, 2007.

Id., Stockwell, P., « About the heart, where it hurt exactly, and how often », *Language and Literature*, vol. 21, n. 20, 2012, p. 33-50.

Geeraerts, D. (ed.), *Cognitive Linguistics: Basic Readings*, Mouton de Gruyter, Berlin, 2006.

Id., Cuyckens, H. (eds), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, OUP, London, 2010.

Genette, G., *Figures I, Essais*, Seuil, Paris, 1966.

Id., *Figure III*, Seuil, Paris, 1972.

Id., *Mimiologiques*, Seuil, Paris, 1976.

Id., *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.

Gibbs, R., *The Poetics of Mind: Figurative thought, language, and understanding*, Cambridge University Press, New York, 1994.

Id., *Embodiment and cognitive science*, Cambridge University Press, New York, 2006.

Id. (ed.), *Cambridge handbook of metaphor and thought*, Cambridge University Press, New York, 2008.

Id. (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, 2008.

Id., Colston, H., *Interpreting Figurative Meaning*, Cambridge University Press, New York, 2012.

Goatly, A., *The Language of Metaphors*, Routledge, London, 1997.

Goldberg, A. (ed.), *Conceptual Structure, Discourse, and Language*, Cambridge University Press, 1995.

Golfam, A., Rovshan, B., Shir Reza, F., « The Application of Text World Theory to Recognize Narrative Elements in Shazdeh Ehtejab : A Cognitive Poetics Approach », *Language Related Research*, vol. 5, n. 5, tome 21, January, February & March 2015, p. 183-206.

Goossens, L., « Metaphtonymy the interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic action », *Cognitive Linguistics*, vol. 3, n. 1, 1990, p. 323-340.

Goswami, U., Thomson, J., Richardson, U., et al., « Amplitude envelope onsets and developmental dyslexia: a new hypothesis », *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, vol. 99, 2002, p. 10911-10916.

Graesser, A., Gernsbacher, M. A., Goldman, S. R. (eds), *Handbook of Discourse Processes*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, NJ, 2011.

Green, K., *New Essays in Deixis*, Rodopi, Amsterdam, 1995.

Id., Brock, T. C., « The role of transportation in the persuasiveness of public narratives », *Journal of personality and social psychology*, vol. 65, 2000, p. 221-233.

Grezes, J., Armony, J. L., Roweand, J., et al., « Activations related to “mirror” and “canonical” neurones in the human brain: an fMRI study », *Neuroimage*, vol. 18, 2003, 928-937.

Groupe μ , *Rhétorique de la poésie. Lecture tabulaire, lecture linéaire*, Éd. Du Seuil, Paris, 1990.

Hagström, A. C., *Un miroir aux alouettes ? Stratégies pour la traduction des métaphores*, Uppsala Universitet, 2002.

Hampe, B., Grady, J. E. (eds), *From Perception to Meaning : Image Schemas in Cognitive Linguistics*, Mouton de Gruyter, 2005.

Hauk, O., Johnsrude, I., Pulvermüller, F., « Somatotopic representation of action words in human motor and premotor cortex », *Neuron*, vol. 41, n. 2, Jan. 22, 2004, p. 301-307.

Henry, A., *Metonymie et métaphore*, Klincksieck, Paris, 1971.

Hickok, G., « The Role of Mirror Neurons in Speech and Language Processing », *Brain Language*, vol. 112, n. 1, Jan. 2010, p. 25-35.

Hidalgo Downing, L., *Negation, Text Worlds, and Discourse, The Pragmatics of Fiction*, Ablex Publishing Corporation, 2000.

Hirigoyen, W. (ed.), *CogniSciences. Journal des sciences de la cognition*, n. 3, juin 2011.

Hogan, P. C., *What literature teaches us about emotion*, Cambridge University Press, New York, 2011.

Holland, N., *The Brain of Robert Frost: A Cognitive Approach to Literature*, Routledge, New York and London, 1988.

Id., *Literature and the Brain*, Psyart Foundation, Gainesville, FL, 2009.

Hublin, J.-J. (sous la dir. de), *Aux origines des langues et du langage*, Librairie Arthème Fayard, 2005.

Hurley, S., Chater, N. (eds), *Perspectives on Imitation: from Cognitive Neuroscience to Social Science*, MIT Press, Cambridge- London, 2005.

Iacoboni, M. et al., « Grasping the intentions of others with one's mirror neuron system », *PLoS Biology*, vol. 3, 2005, p. 529-535.

Id., « The role of premotor cortex in speech perception: evidence from fMRI and rTMS », *Journal of Physiology*, vol. 102, n.1-3, 2008, p. 31-34.

Id., *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*, trad. de Olivero, G., Bollati Boringhieri, Torino, 2008.

Id., « Imitation, Empathy and Mirror Neurons », *Annual Review of Psychology*, n. 60, 2009, p. 653-670.

Iser, W., *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. de E. Sznycer, éd. Mardaga, Bruxelles, 1976.

J.-M. Schaeffer (sous la dir. de), *Théorie des genres*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1986.

Jacobsen, T., Schubotz, R. I., Hofel, L. et al., « Brain correlates of aesthetic judgment of beauty », *NeuroImage*, vol. 29, 2006, p. 276-285.

Jakobson, R., *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963 (tome 1), 1973 (tome 2).

Id., *Il farsi e il disfarsi del linguaggio: linguaggio infantile e afasia*, Einaudi, Torino, 1971, trad. de Livia Lonzi.

Id., *Il farsi e il disfarsi del linguaggio: linguaggio infantile e afasia*, Einaudi, Torino, 1971.

Id., Waugh, L., *La charpente phonique du langage*, Éditions de minuit, Paris, 1980.

Jauss, H. R., « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1978.

Jenkins, J. M., Oatley, K., Stein, N. L., *Human Emotions : a Reader*, Wiley-Blackwell, 1998.

Johnson, M., *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago University Press, Chicago, 1987.

Id., *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*, Oxford University Press, 1996.

Kane, J., « Poetry as Right-Hemispheric Language », *Journal of Consciousness Studies*, vol. 11, n. 5-6, 2004, p. 21-59 : http://www.psyartjournal.com/article/show/kane-poetry_as_right_hemispheric_language (consulté le 14/03/2015).

Karabétian, E., *Histoire des stylistiques*, Armand Colin, 2000.

Katz, A. et alt., *Figurative Language and Thought*, OUP, New York, 1998.

Kawaba, H., Zeki, S., « Neural correlates of beauty », *Journal of Neurophysiology*, vol. 91, 2004, p. 1699- 1705.

Kellar, L. A., Bever, T. G., « Hemispheric asymmetries in the perception of musical intervals as a function of musical experience and family handedness background », *Brain and Language*, vol. 10, 1980, p. 24-38.

Kerbrat-Orrechioni, C., *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Colin, Paris, 1980.

Keysar, B., Bly, B. M., « Swimming against the current: Do idioms reflect conceptual structure? », *Journal of Pragmatics*, vol. 31, 1999, p. 1559-1578.

Keysar, B., Shen, Y., Glucksberg, S. et al., « Conventional language: how metaphorical is it? », *Journal of Memory and Language*, vol. 43, 2000, p. 576-593.

Kneepkens, E.W., Zwaan, R. A., « Emotions and reading comprehension », *Poetics*, vol. 23, 1994, p. 125-138.

Koelsch, S. et al., « Investigating emotion with music: an fMRI study », *Human Brain Mapping*, n. 27, 2006, p. 239-250 : <http://www.cell.com/trends/cognitive-sciences/pdf/S1364-6613%2810%2900003-3.pdf> (consulté le 10/03/2015).

Kohler, E., Keysers, C., Umiltà, M. A. et al., « Hearing sounds, understanding actions: action representation in mirror neurons », *Science*, vol. 297, 2002, p. 846-848.

Kohler, E., Keysers, Ch., Umiltà, M. A. et al., « Audiovisual mirror neurons and action recognition », *Exp Brain Res*, n. 153, 2003, p. 628-636.

Kolinsky, R., et al., *Musique, langage, émotion. Approche neuro-cognitive*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010.

Kövecses, Z., *Metaphors of anger, pride, and love: a lexical approach to the structure of concepts*, John Benjamins, Amsterdam, 1987.

Id., Radden, G., « Metonymy : developing a cognitive linguistic view », *Cognitive Linguistics*, vol. 9, n. 1, 1998, p. 37-77.

Kövecses, Z., *Metaphor and emotion: language, culture and body in human feeling*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

Id., *Metaphor and culture: universality and variation*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

Id., Koller, B., *Language, mind and culture: a practical introduction*. Oxford University Press, Oxford, 2006.

Kövecses, Z., *Metaphor. A Practical Introduction*, Oxford University Press, New York, 2010.

Kristiansen, G., Achard, M., Dirven, R., Ruiz de Mendoza, F. (eds), *Applications of Cognitive Linguistics: Foundations and Fields of Application*, Mouton de Gruyter, Berlin, 2007.

Kristiansen, G., Dirven, R. (eds), *Cognitive Sociolinguistics: Language Variation, Cultural Models, Social Systems*, Mouton de Gruyter, Berlin, 2008.

Kürtös, K., *Henri Michaux et le visuel. Ekphrasis, mimèsis, énergie*, Peter Lang, Wien, 2009.

Lakoff, G., Johnson, M., *Metaphor We Live By*, University of Chicago Press, 1980.

Id., *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York, 1999.

Leder, H., Belkel, B., Oeberst, A. et al., « A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments », *British Journal of Psychology*, vol. 95, 2004, p. 489-508.

Ledoux, J., *Le cerveau des émotions. Les mystérieux fondements de notre vie émotionnelle*, (1998), Odile Jacob, Paris, 2005.

Id., « The amygdala », *Current Biology*, vol. 17, 23 octobre 2007, p. R868–R874.

Legrenzi, P., *Come funziona la mente*, Laterza, Bari, 2001.

Id., *Prima lezione di scienza cognitive*, Laterza, Bari, 2010.

Levin, S. R., *The semantics of metaphor*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1977.

Liberman, A. M., Mattingly, I. G., « The motor theory of speech perception revisited », *Cognition*, vol. 21, 1985, pp. 1-36.

Livingstone, S. R., Palmer, C., Schubert, E., « Emotional Response to Musical Repetition », *Emotion*, vol. 12, n. 3, 2012, p. 552-567.

Lucignani, G., Pinotti, A. (a cura di), *Immagini della mente. Neuroscienze, arte e filosofia*, Cortina, Milano, 2007.

Maffei, L. (in coll. con Mecacci, L.), *La visione : dalla neurofisiologia alla psicologia*, Mondadori EST, Milano, 1979.

Maffei, L., Fiorentini, A., *Arte e cervello*, Zanichelli, Bologna, 1995.

Id., *Fisiopatologia del sistema visivo*, Primula, Ghezzano, San Giuliano Terme, 2001.

Maffei, L., *Il mondo del cervello*, Laterza, Roma, 2004.

Maingueneau, D., « Linguistique et littérature : le tournant discursif », in *Prospettive della francesistica nel nuovo assetto della didattica universitaria*, Fabbricino, G. (sous la dir. de), Società Universitaria per gli Studi di Lingua et Letteratura Francese, Actes du Colloque International de Napoli-Pozzuoli, 2000.

Maiocchi, M., *The Neuroscientific Basis of Successful Design: How Emotions and Perceptions Matter*, Springer, Milano, 2014.

Manning, N., « L'autorité de l'affect & ses risques rhétoriques : les frontières d'une critique émotionnelle émergente », *Acta fabula*, vol. 15, n. 4, « Autopsie des émotions », avril 2014 : <http://www.fabula.org/revue/document8658.php> (consulté le 03 septembre 2014).

Mar, R., «The neuropsychology of narrative: Story comprehension, story production and their interrelation», *Neuropsychologia*, vol. 42, 2004, p. 1414-1434.

Maraffa, M., Paternoster, A., *Scienze cognitive: un'introduzione filosofica*, Carocci, Roma, 2011.

Maraffa, M., *Persone, menti, cervelli : storia, metodi e modelli delle scienze della mente*, Mondadori, Milano, 2012.

Marchetti, M., Scelfo, M. L., Rizzo, C. et al. (a cura di), *Questions et suggestions. Miscellanea di studi in onore di Maria Teresa Puleio*, Cuecm, Catania 2013.

Marchetti, M., *Un discours fragmentaire. Essais de littérature française contemporaine*, Schena-Nizet, Fasano di Brindisi, 1996.

Marconi, D., *Filosofia e scienza cognitiva*, Laterza, Bari, 2001.

Marouzeau, J., *Précis de stylistique française*, Masson, Paris, 1941.

Mashal, N., Faust, M. et al., «An fMRI investigation of the neural correlates underlying the processing of novel metaphoric expressions », *Brain and Language*, vol. 100, n. 2, 2007, p. 115-126.

Matthieu-Castellani, G. (sous la dir. de), *Le pensée de l'image : Signification et figuration dans le texte*, Presses Universitaires de Vincennes, 1994.

Miall, D. S., «Metaphors and Literary Meaning », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 17, 1977, p. 49-59.

Id., «Beyond the Schema Given : Affective Comprehension of Literary Narratives », *Cognition and Emotion*, vol. 3, 1989, p. 55-78.

Id., Kuiken, D., «A Feeling for Fiction: Becoming What We Behold », *Poetics*, vol. 30, 2002, p. 221-241.

Miall, D. S., « Episode Structures in Literary Narratives », *Journal of Literary Semantics* n. 33, 2004, p. 111-129.

Id., *Literary Reading: Empirical and Theoretical Studies*, Peter Lang, New York, 2006.

Migliori, M., et al., *Interiorità e anima : la psychè Platone*, V&P, Milano, 2007.

Miller, G. A., « The cognitive revolution: a historical perspective », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 7, n. 3, 2003, p. 141-144.

Mitchell, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, 1986.

Id., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, 1994.

Mitchell, W. J. T., *The Language of Images*, University of Chicago Press, 1980.

Molinié, G., Cahné, P. (sous la dir. de), *Qu'est-ce que le style ?*, PUF, Paris, 1994.

Molinié, G., *Éléments de stylistique française*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997.

Molnar-Szakacs, I., Overy, K., « Music and mirror neurons: from motion to 'e'motion », *Social Cognitive & Affective Neuroscience*, vol. 1, n. 3, 2006, p. 235-241.

Montadon, A., *Les formes brèves*, Hachette, Paris, 1994.

Morabito, C., *La mente nel cervello. Un'introduzione storica alla neuropsicologia cognitiva*, Laterza, Bari, 2004.

Moretti, F. (a cura di), *Il romanzo, IV. Temi, luohi, eroi*, Einaudi, Torino, 2003.

Naccache, L., *Le nouvel inconscient : Freud, Christophe Colomb des neurosciences*, Odile Jacob, Paris, 2006.

Nannini, S., *L'anima e il corpo: un'introduzione storica alla filosofia della mente*, Laterza, Bari, 2011.

Narjoux, C. (sous la dir. de), *Au-delà des frontières : Perspectives de la stylistique contemporaine*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2012.

Nelissen, K., Luppino, G., Rizzolatti, G. et al., « Observing others: multiple action representation in the frontal lobe », *Science*, vol. 310, 2005, p. 332-336.

Oatley, K., *Best Laid Schemes : the Psychology of Emotions*, Cambridge University Press, 1992.

Id., Keltner, D., Jenkins, J. M., *Understanding Emotions*, Wiley-Blackwell, 2006.

Ohmann, R. M., *Shaw: The Style and the Man*, Wesleyan University Press, Middletown, 1962.

Oliverio, A., *Prima lezione di neuroscienze*, Laterza, Bari, 2008.

Omacini, L., Bellini, L. (sous la dir. de), *Théorie et pratique du fragment, Actes du Colloque International de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF)*, Venise 28-30 novembre 2002, Slatkine Érudition, Genève, 2004.

Ortony, A., « Why metaphors are necessary and not just nice », *Educational Theory*, vol. 25, 1975, p. 45-53.

Id. (ed.), *Metaphor & Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.

Özçalışkan, Ş., « Metaphorical motion in crosslinguistic perspective. A comparison of English and Turkish », *Metaphor and Symbol*, vol. 18, n. 3, 2003, p. 189-228.

Panther, K. U., Radden, G. (eds), *Metonymy in Language and Thought*, John Benjamins, Amsterdam, 1999.

Paturet, J.-B., « Méditations sur la *Théogonie* d'Hésiode », *Topique Revue Freudienne, Mythes et Anthropologie*, vol. 3, n. 84, 2003, p. 103-124.

Paveau, M.-A., « L'analyse linguistique du texte littéraire. Une fausse évidence », *Le français aujourd'hui*, vol. 175, 2011, p. 83-96.

Peron, G., Andreose, A., *Anaphora : forme della ripetizione : atti del XXXIV Convegno Interuniversitario* (Bressanone/Brixen 6-9 luglio 2006), Esedra, Padova, 2011.

Pinto, M. A., Danesi, M., *La metafora fra processi cognitivi e processi comunicativi*, Bulzoni, Roma, 1992.

Pioletti, A., *La porta dei cronotopi. Tempo-spazio nella narrativa romanza*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2014.

Ponterotto, D., « Metaphorical aspects of motion verbs: a contrastive view of English and Italian », in Mininni, G., Manuti, A. (eds), *Applied Psycholinguistics: positive effects and ethical perspectives*, Franco Angeli, Milan, 2012, p. 407-432.

Prandi, M., *The Building Blocks of Meaning*, John Benjamins, Amsterdam, Philadelphia, 2004.

Prudhomme, S., « Littérature et sciences cognitives », *Labyrinthe*, vol. 20, 2005, p. 93-97.

Pulvirenti, G., Gambino, R., « Imagination as Poetics of Cognition », *Enthymena*, n. 8, 2013.

Quintili, P., *Anima, mente e cervello: da Descartes all'Ottocento*, Unicopli, Milano, 2009.

Rabaté, D., *Le roman français depuis 1900*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », n. 49, 1998.

Radden, G., Kövecses, Z., *Towards a Theory of Metonymy*, John Benjamins, Amsterdam, 1999.

Radman, Z. (ed.), *From a metaphorical point of view: a multidisciplinary approach to the cognitive content of metaphor*, Mouton de Gruyter, Berlin, 1995.

Ramachandran, V. S., Hirstein, W., « The science of art. A neurological theory of aesthetic experience », *Journal of Consciousness Studies*, vol. 8, 1, 2001, p. 35-51.

Ramachandran, V. S., Rubbard, E. M., « Synaesthesia – a window into perception, thought and language », *Journal of Consciousness Studies*, vol. 8, 1, 2001, p. 3-34.

Ramachandran, V. S., *The Artful Brain*, Fourth Estate, 2002.

Rapaport, W. J., et al., « Deictic center and the cognitive structure of narrative comprehension », Center for Cognitive Science State University of New York at Buffalo: : <http://www.cse.buffalo.edu/~rapaport/Papers/dc.pdf> (consulté le 05/05/2015).

Repetto, C., Colombo, B., Riva, G., « The Link between Action and Language: Recent Findings and Future Perspectives », *Biolinguistics*, vol. 6, n. 3-4, 2012, p. 462-474.

Richards, I. A., *The Philosophy of Rhetoric*, (1961), OUP, New York, 1965.

Ricœur, P., *La métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975.

Riffaterre, M., « L'illusion d'ekphrasis », in Matthieu-Castellani, G. (sous la dir. de), *Le pensée de l'image : Signification et figuration dans le texte*, PUV, Vincennes, 1994, p. 211-29.

Rizzolatti, G., Sinigaglia, C., *So quello che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Cortina, Milano, 2006.

Rizzolatti, G., *Nella mente degli altri: neuroni specchio e comportamento sociale*, Zanichelli, Bologna, 2008.

Rizzolatti, G., Voza, L., *Nella mente degli altri. Neuroni specchio e comportamento sociale*, Zanichelli, Bologna, 2008.

Robinson, J., *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, OUP, New York, 2007.

Rosso, C., *La « maxime ». Saggi per una tipologia critica*, Il Mulino, Bologna, 2001.

Roukhomovsky, B., Bergez, D., *Lire les formes brèves*, Armand Colin, Paris, 2005.

Ruwet, N., *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris, 1972.

Salgado, M., « Stories without Words : Narratives of the Brain », *Cognitive Philology*, n. 2, 2009, p. 1-9.

Sammler, D., et al., « Music and emotion: electrophysiological correlates of the processing of pleasant and unpleasant music », *Psychophysiology*, n. 44, 2007, p. 293-304.

Sandström, K., *When motion becomes emotion; a study of emotion metaphors derived from motion verbs*, Lulea University of Technology, Lulea, 2006.

Saussure, F., *Cours de linguistique générale*, (1916), Payot, coll. « Grande bibliothèque Payot », Paris, 1995.

Schaeffer, J.-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, Paris, 1989.

Schmidt, G. L., DeBuse, C. J., Seger, C. A., « Right hemisphere metaphor processing? Characterizing the lateralization of semantic processes », *Brain and Language*, vol. 100, n. 2, Feb. 2007, p. 127-141.

Schmitt, A., « De la poétique cognitive et de ses (possibles) usages », *Poétique*, vol. 2, n. 170, 2012, p. 143-162.

Semino, E., « Schema theory and the analysis of text worlds in poetry », *Language and Literature*, vol. 4, n. 2, May 1995, p. 79-108.

Id., Culpeper, J. (eds), *Cognitive Stylistics : Language and Cognition in Text Analysis*, John Benjamin, Amsterdam, 2002.

Singer, T., Kiebel, S. J. et al., « Brain responses to the acquired moral status of faces », *Neuron*, vol. 41, 2004, p. 653-662.

Singer, T., Seymour, B. et al., « Empathic neural responses are modulated by the perceived fairness of others », *Nature*, vol. 439, 2006, 466-469.

Skov, M., Vartanian, O. (eds), *Neuroaesthetics*, Baywood Publishing, Amityville, NY, 2009.

Soares da Silva, A., Torres, A., Gonçalves, M. (eds), *Linguagem, Cultura e Cognição: Estudos de Linguística Cognitiva*, vol. 2, Almedina, Coimbra, 2004.

Solms, M., Turnbull, O., (pref. di Sacks, O.) *Il cervello e il mondo interno. Introduzione alla neuroscienze dell'esperienza soggettiva*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002.

Spitzer, L., *Études de style*, précédé de « Leo Spitzer et la lecture stylistique » par J. Starobinski, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, 1970.

Stamenov, M. I., Gallese, V., *Mirror neurons and the evolution of brain and language*, J. Benjamins Publishing, Amsterdam, Philadelphia, 2002.

Stockwell, P., *Cognitive Poetics. An Introduction*, Routledge, London, 2002.

Id. (ed.), *Stylistics. A Resource book for Students*, Routledge, London, 2004.

Id., « Language and Literature : Stylistics », *The Handbook of English Linguistics*, Blackwell, 2006, p. 742-758.

Id., *Sociolinguistics. A Resource Book for Students*, Routledge, 2007.

Id., *Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading*, Edinburgh University Press, 2012.

Id., Whitley, S. (eds), *The Cambridge Handbook of Stylistics*, Cambridge University Press, 2014.

Tadié, J.-Y., *Il senso della memoria*, Dedalo, Bari, 2000.

Tettamanti, M. et al., « Listening to action-related sentences activates fronto-parietal moto circuits », *Journal of Cognitive Neuroscience*, vol. 17, 2005, p. 273-281.

Tranel, D., Kemmerer, D., Damasio, A. et al., « Neural correlates of conceptual knowledge for actions », *Cognitive Neuropsychology*, vol. 20, 2003, p. 409-432.

Trevarthen, C., *Empatia e biologia. Psicologia, cultura e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1998.

Tsur, R., *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, North Holland, Amsterdam, 1992.

Turner, M., *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, OUP, New York, 1996.

Id., Fauconnier, G., « A Mechanism of Creativity », *Poetics Today*, vol. 20, n. 3, automne 1999, p. 397-418.

Turner, M., *The Literary Mind: the Origins of Thought and Language*, Oxford University Press, New York, 1996.

Umiltà, M. A. et al., « I know what you are doing : a neurophysiological study », *Neuron*, vol. 31, n. 1, 2001, p. 155-165.

Vernay, J.-F., *Pour un renouveau de l'émotion en littérature*, Éditions Complicités, Paris, 2013.

Verschueren, J., Östman, J.-O., Blommaert J. (eds), *The Handbook of Pragmatics*, University of Antwerp/University of Helsinki, 1995.

Vion-Dury, J., « Entre mécanisation et incarnation. Réflexions sur les neurosciences cognitives fondamentales et clinique », *Revue Neuropsychologie*, 2007, vol. 17, n. 4, p. 293-361.

Wallin, N. L., Merker, B., Brown, S. (eds), *The Origins of Music*, The MIT Press, 1999, p. 271-301.

Werth, P., *Text Words: Representing Conceptual Space in Discourse*, Prentice Hall, 1999.

Wilson, R. A., Keil F. C., *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*, Bradford Book, Boston, 2001.

Wolff, P. H., « Timing precision and rhythm in developmental dyslexia », *Reading and Writing*, vol. 15, 2002, p. 179-206.

Yang, J., « The role of the right hemisphere in metaphor comprehension: a meta-analysis of functional magnetic resonance imaging studies », *Human Brain Mapping*, vol. 35, n. 1, Jan. 2014, p. 107-122.

Young, K., Saver, J., « The neurology of narrative », *Substance*, vol. 30, n. 1-2, 2001, p. 72-84.

Zeki, S., « Art and Brain », *Dædalus* 127, n. 2, 1998, pp. 71-103.

Id., *The Inner Vision: An Exploration of Art and Brain*, Oxford University Press, 1999.

PARTIE III

Générales

1. Études théoriques générales

Agamben, G., *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino, 2001.

Id., *Infanzia e storia: distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino, 1978.

Anzieu, D. et al., *Psychanalyse et langage : du corps à la parole*, Dunod, Paris, 1977.

Anzieu, D., *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1995.

Bachelard, G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1942.

Id., *Psychanalyse du feu*, (1938), Gallimard, Paris, 2007.

Bakhtine, M., *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, 1984.

Barbaras, R., *Introduction à la philosophie de Husserl*, Éditions de la Transparence, Chatou, 2004.

Barthes, R., *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957.

Id., *S/Z*, Seuil, Paris, 1970.

Id., *La chambre claire*, Gallimard, Paris, 1980.

Bataille, G., *L'érotisme*, Éditions de Minuit, Paris, 1957.

Bzaïllas, A., *Musique et inconscience : introduction à la psychologie de l'inconscient*, F. Alcan, Paris, 1908.

Boisvert, Y., *Le monde postmoderne. Analyse du discours sur la postmodernité*, L'Harmattan, Paris, 1988.

- Collot, M. , *La matière-émotion*, PUF, Paris, 1997.
- Compagnon, A., *Le Démon de la théorie*, Seuil, Paris, 1998.
- Curvelier, A., *La musique et l'homme, ou la relativité de la chose musicale*, Presses universitaires de France, Paris, 1949.
- Da Vinci, L., *Trattato della pittura, Codice Urbinate lat. 1270*, Biblioteca Vaticana, cap. 29, Roma, 1512.
- Ferenczi, S., *Thalassa: psicoanalisi delle origini della vita sessuale*, Astrolabio, Roma, 1965.
- Foucault, M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris, 1964.
- Id., *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975.
- Freud, S., *Contribution à l'étude des aphasies*, (1891), trad. Reeth., C., Presses Universitaires de France, Paris, 1983.
- Genette, G., *Mimologiques : voyage en Cratylie*, Seuil, Paris, 1972.
- Id., *Métalepse : de la figure à la fiction*, Seuil, Paris, 2004.
- Guillaume, P., *La psychologie de la forme*, Flammarion, Paris, 1979.
- Howard, W., *La musique et l'enfant*, Presses universitaires de France, Paris, 1963.
- Hutcheon, L., *The Politics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London, 1988.
- Jourdan, F., *Orphée et les chrétiens : la réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles*, Belles lettres, Paris, 2010-2011.
- Jung, G., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1972.

Kandel, E. R., *The Age of Insight : The quest to understand the unconscious in art, mind, and brain from Vienna 1900 to the Present*, Random House, 2012.

Lacan, J., *L'acte psychanalytique : [Séminaire] 1967 – 1968*, Association freudienne, Paris, 1994.

Id., *Le Séminaire V. Les formations de l'inconscient*, Seuil, Paris, 1998.

Laplanche, J., *Nouveaux fondements pour la psychanalyse : la séduction originaire*, Presses universitaires de France, Paris, 1987.

Lefort, C., *Préface à Maurice Merleau-Ponty, Notes de cours. 1959-1961*, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque de philosophie », Paris, 1996.

Lévi-Strauss, C., *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958.

Id., *Mythologiques IV: L'homme nu*, Plon, Paris, 1971.

Lyotard, J.-F., *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Éditions de minuit, Paris, 1979.

Lyotard, J.-F., *Moralités postmodernes*, Galilée, Paris, 2005.

Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.

Id., *Notes de cours. 1959-1961*, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque de philosophie », Paris, 1996.

Nee, P., *Pensées sur la « scène primitive ». Y. Bonnefoy, lecteur de Jarry et de Lély*, Éditions Hermann, coll. « Savoir lettres », Paris, 2009.

Ricœur, P., *Philosophie de la volonté, tome I : Le volontaire et l'involontaire*, Aubier, 1950.

Rudhardt, J., *Le thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque*, Francke, Berne, 1971.

Rudhardt, J., *Le thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque*, Francke, Berne, 1971.

Taylor, V. E., Winquist, Ch. E., *Postmodern. Critical Concepts*, Routledge, London, 1998.

Thierry, Y., *Du corps parlant. Le langage chez Merleau-Ponty*, Ousia, Paris, 2000.

Wittgenstein, L., *Philosophical Investigations*, Macmillan, New York, 1953.

Wojciechowska, B. (sous la dir. de), *De la musique avant toute chose*, L'Harmattan, 2014.

2. Œuvres littéraires

Bergson, H., *L'énergie spirituelle*, (1919), Alcan, Paris, 1936.

Id., *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1980.

Id., *L'entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969.

Id., *La part du feu*, Gallimard, Paris, 1949.

Brisson, L., *Introduction à la philosophie du mythe*, Vrin, Paris, 2005.

Claudel, P., *Positions et propositions*, (1928-1934), Tome 1 e 2, Gallimard, Paris, 1948-1946.

Diderot, D., *Œuvres complètes*, Kraus, Liechtenstein, Nendeln, 1966.

Hugo, V., *Le dernier jour d'un condamné*, (1829), Flammarion, Paris, 2010, présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie par Stein, M.

Kafka, F., *Tutti i romanzi, i racconti, pensieri e aforismi*, Newton compton, Roma, 2010.

Mauriac, F., *Œuvres complètes*, A. Fayard, Paris, 1950.

Rodio, A., *Le Argonautiche*, IV, Rizzoli, Milano, 1986.

Sarraute, N., *Les fruits d'or*, Gallimard, Paris, 1963.

Schmitt, É.-E., *L'évangile selon Pilate*, (2000), Le Livre de Poche coll. « Littérature & Documents », Paris, 2006.

Stendhal, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, (1884), Ulan Press, 2012.

Valéry, P., *Tel Quel*, (1941), Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1996.

3. Dictionnaires

Chantraine, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1999.

Chemama, R. (sous la direction de), *Dictionnaire de la psychanalyse : dictionnaire actuel des signifiants, concepts et mathemes de la psychanalyse*, Larousse, Paris, 1993.

Childs, P., Fowler, R., *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, London, 2006.

Dubois, J. et al, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse, Paris, 2012.

Ducrot, O., Schaeffer, J.-M., *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil, Paris, 1995.

Ducrot, O., Todorov, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.

Gardes-Tamine, J., Hubert, M.-C., *Dictionnaire de Critique littéraire*, Armand Colin, Paris, 1993.

Laplanche, J., Pontalis, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses universitaires de France, Paris, 1973.

Le Robert, *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 2009.

Mazaleyrat, J., *Vocabulaire de la stylistique*, PUF, Paris, 1989.

Mounin, G. (sous la dir. de), *Dictionnaire de la linguistique*, Presses universitaires de France, Paris, 2004, 4^{ème} édition.

Picoche, J. (avec la coll. de Rolland, J.-C.), *Dictionnaire étymologique du français*, Le Robert, Paris, 2009.

Rey, A. (sous la di. de) *Le Grand Robert de la Langue Française*, 2^{ème} éd., 2009.

SITOGRAPHIE

<http://www.neurohumanitiestudies.eu/> (consulté le 17/07/2014)

<http://www.sins.it/> (consulté le 12/11/2014).

<http://atilf.atilf.fr/> (consulté le 20/09/1014)

<http://www.neurosciences.asso.fr/V2/index.php?height=768> (consulté le 08/03/2015).

http://www.dailymotion.com/video/xgo9aj_medea-carlotta-ikeda-pascal-quignard_creation (consulté le 18/07/2015).