

# La “part maudite” de l’humain chez Pascal Quignard

*Irena Kristeva*

Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria

**Abstract:** This article sets out to define the effects that the debate on animality between Pascal Quignard and his predecessors and contemporaries had on his essays. For this purpose, following Quignard, we will first try to identify the traces of animality in humans. We will then head upstream to the theme of ancestral animality in the primitive world. Finally, we will try to discern animality’s avatars. **In the end**, we aim to prove that according to Quignard the human ethos requires re-examination of the animal part of our being.

**Keywords:** animality – Apollonian – Dionysian – humanity – myth – transgression.

**L**e lecteur de Pascal Quignard aura remarqué la concordance voulue et résolue de la forme et du contenu, de l’écriture et du mouvement de la pensée dans son œuvre. Ses écrits, qui illustrent magnifiquement l’affinité entre la littérature et la réflexivité, évoluent vers une forme de plus en plus fragmentaire. Ses recherches stylistiques l’amènent à rédiger des essais qu’il commence à produire bien avant la parution des *Petits traités : L’être du balbutiement, La Parole de la Délie, Le vœu de silence, Sarx, Une gêne technique à l’égard des fragments*, etc. Il continue à en produire après la sortie des huit volumes de cet ouvrage hors du commun : *La nuit et le silence, Le sexe et l’effroi, La haine de la musique, Rhétorique spéculative, La nuit sexuelle*, etc. Résumant la tentative de saisir la singulière constellation instantanée, l’intention rhétorique bien marquée, la forme explosive très prononcée, les *Petits traités* servent de point pivot à ses écrits postérieurs, en ouvrant la voie à une narration expérimentale, pour ne citer que les onze volumes du *Dernier royaume*.

Difficilement assimilables aux genres bien assis du canon littéraire, les essais quignardiens se soustraient à toute tentative de classification. Leur lecture confronte constamment à l’enchevêtrement systématique du récit et du commentaire, qui traduit la double intention et la double ambition de l’écrivain et du penseur. Loin d’être réductible à des raisonnements ou à des rationalisations faciles, la narration s’y transforme en méditation libre où se croisent le spontané et le spéculatif.

Décider si la réflexion quignardienne se présente comme un système de pensée ou s’exprime plutôt comme de la littérature n’est donc pas un simple problème de

classement. Cette réflexion va au-delà du concept classique de l'art de poser des questions et d'une discipline prétendument scientifique visant à systématiser les réponses. Peut-on parler alors d'une pensée renforcée par le recours à la littérature, à la philologie, à la mythologie ? Si tous ces emprunts apparaissent incontestablement dans l'œuvre de Quignard, leur circulation, voire leur communication les uns avec les autres trouve la seule continuation possible dans la forme de l'essai. Cette réflexion spécifique ne se prête pas pour autant à une détermination philosophique, parce qu'elle se déploie au-delà de la pensée, dans la découverte désenchantée que de nos jours penser ne peut être que repenser au sens de reparcourir, relire, retrouver à chaque fois les traces des itinéraires précédents approchés avec le sentiment d'inquiétante étrangeté.

Accordant une importance particulière aux influences subies, Quignard en dresse la liste détaillée dans *Rhétorique spéculative*. À la regarder de près, on se rend compte qu'il s'intéresse aux ouvrages extraordinaires au niveau de l'implication ou de l'écriture, touchant ce qui réside au fond de ses préoccupations intellectuelles ou formelles : « La lignée qui va de Freud à Lacan, la lignée qui va de Michelstaedter ou de Heidegger à Grassi, la lignée qui va de Gourmont ou de Schwob à Caillois, c'est-à-dire à Borges, à Des Forêts, à Leiris, à Ponge, à Bataille, à Genet, à Klossowski » (78). Il apparaît, certes, comme un lecteur psychanalytiquement et philosophiquement avisé, mais il reste avant tout un écrivain ancré dans une tradition concrète : celle du Collège de Sociologie et des tendances esthétiques qui l'accompagnent. Sa résolution de frayer un chemin à travers la forêt de mythes, de symboles, d'images fait ressortir les deux pôles de ses écrits : l'érudit et le *rudis*. Sa méthode consiste à renverser l'acheminement mythique dans un mouvement régressif vers l'origine, cette image qui « manque à la source » (*Sur l'image qui manque à nos jours* 8). Or, il ne se contente pas de s'inspirer des idées de ses maîtres-penseurs, mais les développe. C'est notamment ce que nous allons essayer de démontrer à travers la problématisation de l'animalité dans son œuvre.

L'apparition de l'homme préhistorique, qui marque le début du Paléolithique, signale le passage du seuil qui sépare l'animalité et l'humanité. La question des limites de l'humain, qui en découle, acquiert une importance capitale pour la pensée critique contemporaine. Dans les essais littéraires de Pascal Quignard, cette question va de pair avec celle de la menace constante pour l'homme de retomber dans la bestialité archaïque, autrement dit de succomber à l'« assaut de l'animalité » (*Sur l'image qui manque à nos jours* 219). Par conséquent, la transgression y rend manifeste, aussi bien sur le plan de l'image que sur le plan du langage, la « part maudite »<sup>1</sup> de l'humain qu'est l'animalité (Vouilloux 160).

Georges Bataille rapporte du coup la transgression à la logique de la dépense et de la destruction du système des interdits. Cette logique inhérente à l'homme devient une

---

<sup>1</sup> C'est ainsi que Bataille désigne l'énergie subjective sans utilité sociale, dépensée dans l'érotisme, l'excès ou la violence (*La part maudite* 57-80) : « Au moment où le *surcroît* des richesses est le plus grand qui fut jamais, il achève de prendre à nos yeux le sens qu'il eut toujours en quelque façon de *part maudite* » (*La part maudite* 76-77).

pulsion qui transcende l'immanence : un excès. Et s'il est vrai que le monde humain est fondé sur des normes et des interdits, il n'en reste pas moins vrai qu'il est impossible de démolir son ordre symbolique sans sortir de soi : un *double bind aporétique*. La logique paradoxale d'exclusion-inclusion s'avère alors la logique aporétique qui régit le monde brut et fulminant de la *Bruta animalia*<sup>2</sup> et de la *Bruta fulmina*<sup>3</sup> (Quignard, *Petits traités I* 27), le monde antérieur à la délimitation du dionysiaque et de l'apollinien. La norme n'y serait possible qu'en tant que négation du désordre originaire et de la fluidité organique du monde animal. L'excès n'y serait possible qu'en tant que transgression de l'ordre symbolique inscrit dans l'ordre normatif : un *double bind constitutif*.

Nous allons essayer de circonscrire dans les essais de Quignard les retombées de son débat sur l'animalité avec ses prédécesseurs et ses contemporains. Dans ce but, nous allons chercher à repérer, d'abord, les traces de l'animalité dans l'humanité. Nous allons retourner, ensuite, en amont de l'animalité ancestrale. Pour tenter de discerner, enfin, les avatars de l'animalité. Nous avons l'intention de démontrer ainsi la conviction de l'écrivain que l'*ethos* humain requiert de réexaminer la part animale de l'être humain.

### L'animalité dans l'humanité

Projetés sur la roche à partir de la vision involontaire interne que provoquaient la faim, la nuit, le froid, la drogue, la lueur, la peur de périr, le remords d'avoir tué, le rêve où tout resurgit, les premiers hommes d'avant l'histoire, eux-mêmes levant les premières torches enfumées au fond des cavernes dont ils avaient délogé et décimé les ours, effaçant ou réanimant les griffures des ours qui les avaient précédés dans les conduits eux-mêmes creusés et abandonnés par les glaciers, dessinaient les contours des silhouettes qui étaient disparues. (*Sur l'image qui manque à nos jours* 17)

La grotte s'est imposée à la fois comme le lieu de la confrontation entre l'homme et l'animal, le lieu de la genèse du mythe et de la religion, le lieu de l'acquisition du langage. Dans la tradition européenne, nonobstant ses connotations particulièrement riches, relevées dans les œuvres de penseurs de l'envergure de Bataille (1979) ou de Bachelard (2004), la caverne demeure, depuis l'*Enéide* de Virgile (Chant VI), une ouverture vers l'autre monde, une initiation à la descente aux Enfers. Quignard, en revanche, ne se préoccupe guère de son aspect sacré. Il s'intéresse surtout au rôle joué par cet endroit du conflit primordial entre le prédateur et la proie dans la naissance de l'art premier. D'autant plus que ce dernier a influencé à travers ses vestiges le développement ultérieur de l'art. Il est donc légitime de se demander si le projet esthétique de l'écrivain ne se révélerait

<sup>2</sup> *Bruta animalia ratione uti* [Que les bêtes ont l'usage de la raison] (Plutarque, *Moralia* XII, 65, 985c-992e).

<sup>3</sup> *Bruta fulmina et vana* [Des foudres aveugles et vaines] (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* II, XLIII, 3).

antihumaniste, étant donné qu'il implique le retour en amont à la grotte préhistorique que l'homme disputait aux bêtes sauvages.

À en juger par les premières représentations picturales, apparues au cours du Paléolithique supérieur et conservées dans les grottes d'Altamira, de Lascaux et de Chauvet, l'homme des cavernes traduisait l'image du monde où il vivait dans le même genre de dessins : figurations animales et humaines, signes géométriques. Situées à l'intersection du geste et de la parole, ses créations figuratives témoignent, en outre, de l'acquisition du langage. La proximité de la production langagière de l'homme primitif et des signaux vocaux émis par ses semblables, les autres hominidés, justifie la certitude quignardienne que « nous ne sommes jamais complètement des hommes » (Quignard, *L'enfant d'Ingolstadt* 157), en suscitant quelques questions existentielles : « Que veut dire ressembler si l'image est d'abord dans le rêve ? Si elle apparaît avant même la naissance ? Qui connaît le visage du premier porteur de son patronyme ? » (*L'enfant d'Ingolstadt* 157).

L'art, né dans le monde originaire, enlève l'âme pour la transporter dans le monde onirique ou imaginaire. C'est notamment dans ce rapt que s'opère le rapprochement des dessins pariétaux aux rêves et des visions nocturnes aux ténèbres. Quignard fait ressortir les affinités de l'onirique et du visuel avec l'inconscient<sup>4</sup>, en indiquant tout de même que leur rapport est affecté par la contingence. Le rêve, en tant que production psychique incontrôlable, est une espèce d'accomplissement d'un désir inconscient ; l'inconscient « n'est qu'un mot récent pour dire l'animalité » (*Le sexe et l'effroi* 206) : « rêver, lire, parler, écrire, cela fait quatre, il y a quatre régimes dont le premier est spontané, animal » (« Le mot littérature est 'd'origine encore inconnue' » 307).

L'obscurité caverneuse incite Pascal Quignard à structurer ses idées esthétiques autour des *topoi* clos comme la grotte de Lascaux, la Villa des Mystères, la chambre non balayée de Sôsos de Pergame ou la chambre dépouillée de Georges de La Tour. Convaincu que l'art nécessite un espace transitionnel qui efface la communication verbale pour s'ouvrir vers une communication non verbale avec l'autre monde, il affirme, dans un premier temps, que la caverne permet de dévier la communication traditionnelle entre les êtres humains vers une communication avec l'inhumain, l'invisible, le fantasmagorique. Il émet, dans un deuxième temps, l'hypothèse que la création des premières images, traces matérielles de l'activité artistique de l'homme préhistorique, était très probablement accompagnée de musique. Il partage donc l'idée du syncrétisme de l'art généré dans la grotte, qui a pris forme dans l'essai *Lascaux ou la naissance de l'art* de Georges Bataille : placée à l'origine de toute activité artistique, la caverne « ne cessera jamais de répondre à cette attente de miracle, qui est, dans l'art ou dans la passion, l'aspiration la plus profonde de la vie » (*Lascaux ou la naissance de l'art* 15-16). Il avance, dans un troisième temps, que les interdits qui y naissent et qui y sont transgressés, déclenchent une angoisse profonde

---

<sup>4</sup> Ces affinités ont été mises en évidence par la psychanalyse : « Le rapport du visuel à l'inconscient n'est pas contingent mais essentiel » (Pontalis 280).

dont l'unique remède anxiolytique serait l'excitation transgressive sinon l'extase religieuse :

C'est l'état de transgression qui commande le désir, l'exigence d'un monde plus profond, plus riche et prodigieux, l'exigence, en un mot, d'un monde sacré. Toujours la transgression se traduit en formes prodigieuses : telles les formes de la poésie et de la musique, de la danse, de la tragédie ou de la peinture. (*Lascaux ou la naissance de l'art* 40-41)

Bataille décèle « dans l'art pariétal le moment même de la césure qui excepte l'humanité de la vitalité brute » ; Quignard y discerne « la pulsion prédatrice immanente à la bestialité de l'être vif [...], le livret d'une festivité sacrificielle où la culpabilité quant aux pulsions meurtrières et sexuelles se déchaîne à la fois et se nie en se sublimant » (Lyotard 291). Espace clos idéal pour se mettre à l'abri du monde réel ou pour accéder au monde imaginaire, la caverne produit des conditions propices à l'expansion des arts autographiques et allographiques :

Les premiers hommes peignirent leurs *visiones nocturnae* en se laissant guider par les propriétés acoustiques de certaines parois. Dans les grottes ariégeoises, les peintres-chamans paléolithiques représentent les rugissements, juste au-devant de la gueule ou du mufler des fauves, sous formes de traits groupés. [...] La résonance, dans le grand sanctuaire résonateur, était liée à l'apparition, derrière les draperies des stalagmites. (*La haine de la musique* 150)

Quignard évoque les dessins pariétaux sans pour autant analyser leur signification à la lumière des croyances de l'homme des cavernes. Contrairement à Bataille, il ne propose ni des interprétations symboliques des figures peintes dans la grotte, ni des explications de l'évolution de l'animal à l'humain parce que, pour lui, ces deux états sont inséparables. Il est persuadé, de surcroît, que l'homme primitif visait à transmettre par ces images une passion condensée, expression de ses désirs corporels ; qu'il tentait de représenter les cris dans la « première narration figurée [...] peinte au fond d'un puits, lui-même au fond d'une grotte complètement obscure. C'est un homme ithyphallique mourant renversé en arrière, un bison, éventré par un épieu, qui le charge, un bâton surmonté d'une tête d'oiseau à bec recourbé » (*La haine de la musique* 153).

Les sons cavernaux amplifient les effets hallucinatoires de la drogue ; ils ébauchent des images acoustiques censées reconquérir le monde. Les grottes sont « des résonateurs nocturnes [...] peints dans l'invisible », « des chambres à écho ». « L'écho est la voix de l'invisible. [...] C'est le cache-cache entre le visible et l'audible. [...] L'écho engendre le mystère du monde *alter ego* » (*La haine de la musique* 148-151). Contrepoin de l'image réfléchie, l'écho devient la réverbération acoustique de ce qu'on ne voit pas. Situé dans le monde réel, il détient le mystère du monde invisible. Et si, dans la dialectique de la

reconnaissance, l'œil reflète le reflet dans le miroir visuel, l'oreille entend la voix résonnante dans le vide qui « réclame obéissance ou conviction » (Lacan, *L'angoisse* 319). Ses caractéristiques d'omniprésence et de fragmentarité mises de côté, ce « miroir sonore » (Anzieu 175) réfléchit le cri primordial : il fait résonner l'espace psychique primaire, lieu de collision des pulsions de vie et de mort. L'écho demeure d'ailleurs l'unique repère dans les ténèbres mystérieuses de la crypte intra-utérine, dans les détours énigmatiques du monde inconnu : bref, dans tous les cas où la formation de l'image dans l'œil s'avère impossible. On pourrait donc retenir de l'analyse des diverses connotations de la caverne dans l'œuvre quignardienne (Boulard 2004), renchérie par les travaux de Bonnefis (2001 ; 2013), que « la grotte et la mère archaïque sont une seule et même chose qui, de tout temps, retient en son sein les sons prisonniers » (Boulard 119).

L'art et la magie offrent les premiers vestiges de la vie symbolique de l'homme primitif. Ces « fragments de vérités » (Leroi-Gourhan, « Les hypothèses de la Préhistoire » 545-570), qui témoignent d'un comportement religieux chez les peuples sans tradition écrite, nous donnent quelques indices du rapport entre le langage, la création figurative et les croyances de l'homme du Paléolithique. Parler de « religion préhistorique » revient, bien entendu, à parler de la croyance au surnaturel, et par conséquent, à rapporter la représentation artistique au comportement religieux. Et si le mythe et le rituel constituent l'essentiel religieux, l'art pariétal reflète le stade du langage et l'état des croyances, en nourrissant l'idée de la caverne-sanctuaire. Les incisions, tracées apparemment au cours d'un processus incantatoire, se laissent considérées comme des expressions rythmiques ; les cupules comme des figurations de constellations ; l'ocre rouge, le principal colorant utilisé par l'homme préhistorique, comme un symbole vital dans la peinture pariétale, comme un symbole magique quand il est répandu sur le sol ou comme un symbole funèbre lorsqu'il recouvre les morts (Leroi-Gourhan, *Les religions de la Préhistoire* 61-63). Liée moins à l'esthétique qu'à la pratique magico-religieuse, la couleur rouge établissait un rapport entre le décoratif et le sacré.

La recherche constante de l'aspect pulsionnel de l'art, qui bouleverse en même temps l'âme et le corps, accentue sa nature dionysiaque, y compris quand il s'agit des arts mimétiques, traités traditionnellement d'apolliniens :

Les œuvres, quelque modernes qu'elles se prétendent, sont toujours plus inactuelles que le temps qui les accueille ou qui les rebute. Toujours, elles sont inspirées par des « paniquées ». Les paniquées, accompagnées des thyrses chamaniques, des flûtes de Pan et des chants rauques mimétiques, en latin les *bacchatio*, consistaient à mettre à mort un jeune homme en le déchirant vivant et en le mangeant cru aussitôt. (*La haine de la musique* 14)

L'opposition nietzschéenne des arts assigne le caractère apollinien, solaire, à la peinture et à la sculpture, et le caractère dionysiaque, orgiaque, au chant et à la danse. Les traits distinctifs du dionysiaque, tels qu'ils sont définis dans *La naissance de la tragédie* (1977),

à savoir l'animalité naturelle mélangeant la volupté et la cruauté, et la puissance grotesque et brutale, expliquent la dominante dionysiaque dans l'interprétation quignardienne des arts mimétiques. L'écrivain saisit chaque occasion pour signaler la plasticité excessive de l'art quel qu'il soit : la musique (Orphée ou Marsyas) ou la peinture (Parrhasios ou les fresques de Pompéi). Or, si Nietzsche proclamait l'inséparabilité de la jouissance tragique et de la douleur originaire de l'art, qui résulte de la tension éternelle entre l'apollinien et le dionysiaque, Quignard articule cette jouissance autour de la fascination et de l'effroi. Il développe le présupposé nietzschéen qu'« il n'y a pas de belle surface sans une profondeur effrayante » (Nietzsche 277), en établissant une connexion entre la beauté et l'horreur.

L'explicitation de l'élément dionysiaque dans son œuvre succède à la mise en valeur de l'élément archaïque dans l'indicible et dans l'invisible. On pourrait définir alors son esthétique comme une esthétique de l'irreprésentable et de l'affect. L'écrivain cherche à faire passer la possibilité de l'image à travers l'inimaginable, voire le sans-image. La représentation ou plutôt la non-représentation de l'irreprésentable constitue son problème majeur : De quelle manière l'irreprésentable se prête-t-il à une représentation théorique ? Quant aux affects, ils déterminent les activités artistiques ou intellectuelles de l'homme ; influencent son comportement, ses désirs, ses rêves ; « affectent » son corps :

L'odorat et l'ouïe repaissent des symboles qui comptent parmi les plus forts. Ils émeuvent et révoltent plus que tout. Odeurs et cris, il semble qu'ils entrent dans le corps. La vue et le toucher bouleversent aussi – toutefois d'une façon moins assaillante. [...] La vue ne communique pas – au contraire de l'odeur, du son, ou du toucher. Une distance sans cesse l'entoure et la protège. La proximité rend la vue aveugle. Enfin la voix : de façon à la fois très subtile et très compliquée et très abstraite. La langue ne communique rien d'immédiatement saisissant. Elle est à peine le reflet d'une odeur, le son d'un toucher, le visage d'un écho. Mais bouleverse aussi selon son mode, qui se substitue à tous les modes, mais de manière toujours différée et secondaire. (*Petits traités I* 551)

Les affects concernent les sensations humaines qui relèvent du pulsionnel. Dans un premier temps, Quignard met l'accent sur les sens : l'odorat, l'ouïe, la vue, le toucher ; dans un deuxième temps, sur la voix ; dans un troisième temps, sur la langue. L'odorat et le cri insistent, au demeurant, sur l'animalité face à l'humanité portée par la langue. Bref, l'écrivain juxtapose les sens et les affects afin de souligner d'une manière redondante et paradoxale l'« accent humain » du langage qu'ils représentent.

### **L'animalité ancestrale**

Nous sommes nés animaux : c'est la « bêtise » dont l'humanité ne s'émancipe pas, quoi qu'il advienne des vœux que ses représentants

nourrissent et des lois que les cités édictent pour confisquer leur violence. Rome replongea la Grèce dans l'animalité de l'espèce, dans ce que la Grèce aurait plutôt nommé l'Égypte du genre humain, dans ce que les modernes appellent l'inconscient, qui n'est qu'un mot récent pour dire l'animalité qui fait souche ainsi que la revisitation du corps par les rêves chez les homéothermes. (*Le sexe et l'effroi* 205-206)

Estimant que la bestialité était l'une des caractéristiques essentielles du mythe antique, Pascal Quignard s'applique à présenter ses différentes manifestations. Il précise, dès l'Avertissement du *Sexe et l'effroi* (12-13), que la violence surgit lors du séisme provoqué par le contact de deux mondes : soit de la confrontation entre deux civilisations ; soit de la collision entre l'animalité archaïque de l'éros et le langage craignant la menace de la démesure dionysiaque ; soit du croisement entre l'angoisse et le rire, qui les transforme en fascination et en sarcasme. La brutalité du mythe affleure dans la lacération du tissu social. Cette fonction régulatrice s'exerce grâce à l'effroi qui remplace le *tremendum* (Otto 29). Le raisonnement de l'écrivain à ce sujet se recoupe avec la position de Marcel Détiéne qui, en prenant en considération le renversement opéré au sein du mythe de Dionysos, le pose à la fois comme celui de l'origine de l'homme et de sa rechute dans l'animalité :

Le dionysisme permet d'échapper à la condition humaine en s'évadant dans la bestialité, par le bas, du côté des animaux, tandis que l'orphisme propose la même évasion du côté des dieux, par le haut, en refusant l'alimentation carnée qui fait couler le sang des vivants et en ne consommant que des nourritures parfaitement pures. L'omophagie dionysiaque est l'homologue du végétarisme orphique. [...] Le tout-puissant « mangeur de chair crue » devient dans l'histoire des Titans la victime pitoyable d'une bande de cannibales. (Détiéne 198)

La puissance civilisatrice de la cuisson a incontestablement bouleversé les habitudes culinaires des hominidés : manger cru et manger cuit distinguaient les animaux des hommes. Par la référence à l'interprétation orphique selon laquelle ses membres étaient d'abord bouillis, et ensuite rôtis par les Titans, Dionysos incarne non seulement la fougue libertine, mais aussi le mythe gastronomique. Détiéne oppose le « chasseur sauvage », figure emblématique de l'anthropophagie, à la civilité orphique, en le plaçant dans l'espace cynégétique où se meut un autre grand chasseur mythique, Actéon, qui fut d'ailleurs lié par parenté à Dionysos.

L'ambiguïté du dieu du sacrifice sanglant et de l'excès est conservée dans le traitement quignardien du mythe, qui établit un parallélisme entre la cuisson culinaire et la fabrication du livre. Engagé à démontrer le versant démesuré de la lecture, l'auteur des *Petits traités* accuse l'importance des similitudes dans les métamorphoses survenues lors des processus de la production du pain et du livre : « Sorti du four, le pain est devenu *autre*

*chose* [...] 'Il est désormais nourriture humaine'. Sorti de la presse, le texte est devenu 'autre chose'. Il est désormais – si l'on veut – 'lecture humaine'. [...] 'Pièce de viande crue et sanglante transformée en mets civilisé' » (*Petits traités I* 431). La métaphore grecque des « trois cuissons » (*Petits traités I* 427) suscite la question de la fonction médiatrice de la lecture et de son aptitude à métamorphoser le donné. Elle présente la lecture comme un procès de civilisation, autrement dit un procès d'intériorisation, d'élaboration et de suppression de la violence. À ce propos, Quignard se meut dans la foulée de Lévi-Strauss qui attire l'attention sur le fait que la pensée primitive conçoit la cuisson comme une médiation, en décelant « dans les opérations culinaires, des activités médiatrices entre le ciel et la terre, la vie et la mort, la nature et la société » (Lévi-Strauss 72-73). Mais il y introduit en plus une dimension humaine universelle qui dépasse le cadre culturel strictement hellénistique. Son approche du mythe de Liber-Dionysos évoque plutôt le « vertige dionysiaque » (Caillois, « L'ambiguïté du sacré » 373) que la juxtaposition du dionysisme et de l'orphisme articulée par Détiene. Ce dieu transgressif et excessif offre une double possibilité d'évasion dans l'autre monde : soit par le biais de l'ivresse soit par celui de la lecture.

Après avoir exploité l'animalité primordiale de Dionysos, Pascal Quignard se concentre sur son homologue italique Liber Pater, le dieu de l'ébriété et de la fécondité. Conscient que l'identité culturelle des Anciens était déterminée dans une grande mesure par le mystère dionysiaque, il enrichit cette figure composite par des éléments empruntés au dieu étrusque de la jouissance Fufluns et aux dieux romains Jupiter et Vénus. Encore faut-il rappeler que c'est notamment à partir du rapport de Liber avec d'autres divinités qu'Enrico Montanari (12) déduit ses quatre fonctions fondamentales : la *voluntas* – de sa relation avec Dionysos ; la *libertas* – de sa relation avec Fufluns ; la *civitas* – de sa relation avec Jupiter ; la *voluptas* – de sa relation avec Vénus. Les fonctions principales de Liber étant la volonté, la liberté, la civilité et la volupté, il fait converger et rassembler plusieurs généalogies mythiques. Montanari observe aussi que Rome avait adapté le mystère dionysiaque à ses propres exigences religieuses, en remplaçant l'interprétation « mystériale » par une interprétation « civique ». Après avoir explicité à son tour les activités et les pratiques romaines à travers ce dieu, Quignard fonde le processus civilisateur sur ses métamorphoses : son Liber abolit, en effet, les divergences entre le Liber italique (l'expression agraire) et le Liber romain (l'expression urbaine), en amplifiant en même temps l'éventail de ses fonctions par une dimension culturelle et populaire. On retrouve du reste des réminiscences de l'ambivalence dionysiaque dans le chamanisme, dans lequel l'écrivain découvre le noyau du rapport complexe entre l'animalité, l'animisme et la chasse :

Le chamanisme, c'est la chasse aux âmes qui sautent d'animal en animal dans la double immensité des mondes visible et nocturne, c'est-à-dire réel et onirique. Cette chasse est un voyage dont il faut revenir. C'est

la culpabilité paléolithique : être capable de ramener la proie qui s'est faite le prédateur de son prédateur.

Un bon chaman est un ventriloque. L'animal pénètre celui qui le hèle dans son cri. Le dieu entre dans le prêtre. C'est l'animal qui chevauche, c'est l'esprit qui met en transe celui qu'il possède. Le chaman se bat avec lui. Il devient la proie du chaman. Le chaman devient boîte-à-dieu. Il n'imité pas le sanglier : c'est le sanglier qui grogne en lui ; c'est le bouquetin qui bondit en lui ; c'est le bison qui talonne le piétinement de la danse. (*La haine de la musique* 114-115)

La nature inhumaine de l'esprit qui possède le chaman découle d'un parcours intestinal du mal dévorant, voire métamorphosant l'homme en sanglier, bouc ou bison. Les métaphores animales, qui ponctuent la parenté du chaman et du prédateur, sont condensées dans la figure hybride de l'animal de chasse et du chasseur des âmes : l'*épervier-chaman*. La chasse

[...] déclencha un très long processus d'imitation des fauves pendant lequel la proie a acquis des habitudes et des compétences du prédateur, la première desquelles a été la carnivorie. L'hominisation est le lent et timide devenir-prédateur de la proie. Dans ce processus de cynégétisation, les préhumains se sont déspecialisés mais ils ne se sont pas désanimalisés. Bien au contraire, ils se sont suranimalisés. (Álvares 47)

Alain Schnapp pose le chasseur dans l'espace liminaire entre l'animalité et l'humanité, tout en classant la chasse parmi les valeurs fondatrices de la cité : « La chasse est la métaphore des pulsions qui travaillent la cité [...] Métaphore de l'amour, de la quête érotique, de l'appât du gain, la chasse peut être le moyen de refonder la cité sur des bases nouvelles » (163). Pascal Quignard, pour sa part, va au-delà de la compréhension de la chasse comme métaphore de la poursuite érotique et y décèle l'animalité primordiale de l'homme. Il en fait, par conséquent, la métaphore de la ville de Rome qui exhibe aussi bien la violence réelle de la chasse et des jeux des gladiateurs que la violence symbolique des rites :

La chasse factice et la chasse inversée et humaine, voilà Rome. L'amour et les jeux de l'arène ne sont pas dissociables [...] La passion de Sylla était celle d'Actéon. Ce fut Auguste qui demanda que les jeunes patriciens ou les *juvenes* des *municipes* descendissent dans l'arène comme bestiaires. Suétone affirme qu'Auguste fut le premier à composer des spectacles uniquement de chasses. [...] C'est ainsi qu'à la passion de la chasse s'ajouta à Rome le goût pour la bestialité. (*Le sexe et l'effroi* 214-216)

Quignard déplace les connotations érotiques de la chasse du monde grec au monde romain qui transforme « l'érotisme joyeux » (*Le sexe et l'effroi* 11) des Grecs en perversions effrayantes. Et puisqu'il situe l'origine des Temps modernes à l'époque de la Rome antique, il étend le « sexuel primordial » (Botella 1157) que celle-ci implique sur l'humanité tout entière. L'érotisme de la chasse renvoie d'ailleurs au mythe de Diane et Actéon que l'écrivain reprend dans la version ovidienne. Sa touche personnelle consiste dans la mise de l'accent sur la transgression de l'interdit, provoquée par le désir, et ses conséquences. Structuré au-delà de la volonté consciente, le désir relève de la nature amorphe de l'inconscient :

C'est parce qu'Actéon n'a pas eu d'effroi devant la divinité nue qu'il s'est transformé en bête. Il s'est transformé en bête veut dire : le bas de son corps a désiré la déesse. Mais c'est parce que la beauté était une chasserresse ôtant son voile qu'il s'est transformé en bête. Parce que la définition de la chasserresse est ce qui désire une proie. (*Le sexe et l'effroi* 263-264)

Ainsi, le chasseur Actéon, qui a osé regarder la belle chasserresse, devient la proie de son propre regard que Diane lui renvoie. Fléché par ce regard, il est dévoré par ses compagnons de chasse, ses chiens. Le regard du voyeur contient donc la castration en puissance, mais il dissimule en même temps une certaine curiosité malgré les dangers que celle-ci comporte. Actéon partage le sort de Dionysos : son dépècement réitère la violence originelle subie dans les grottes paléolithiques par les hominidés « chassés par des animaux et dévorés par eux » (Quignard, *Les désarçonnés* 192). Pourtant, en tant que simple mortel, il n'a pas le privilège de renaître.

Un autre aspect du rapport complexe entre l'animalité et la sexualité est révélé par le mythe d'Achille et Trôïlos qui apparaît, dans *Le sexe et l'effroi*, en deux variantes : picturale et littéraire. La version picturale est celle des fresques étrusques de la Tombe des Taureaux à Tarquinia : elle reprend le mythe grec. La version littéraire est triple : d'abord, celle de l'*Iliade* qui met en évidence la prophétie selon laquelle Troie aurait été sauvée si Trôïlos avait atteint vingt ans ; ensuite, celle des *Chants cypriens* qui se focalise sur le fait que Trôïlos fut tué au coucher du soleil ; et enfin, une version anonyme qui met en avant le désir homosexuel comme mobile du meurtre du jeune guerrier troyen.

L'embuscade d'Achille occupe la paroi centrale de la tombe étrusque. Elle est surmontée par la frise des taureaux témoins de deux scènes érotiques : celui de gauche tourne le dos aux ébats amoureux de deux hommes et d'une femme ; celui de droite, au visage humain, regarde furieux un acte homosexuel en cours. Ce taureau « saillissant surplombe l'instant qui précède la mort de Trôïlos » (*Le sexe et l'effroi* 220). Les scènes du fronton symbolisent le harcèlement sexuel : à gauche, un lion ailé est persécuté par une sphinge ; à droite, un cavalier monté sur un cheval rouge est traqué par un taureau. Ces figurations, et la dernière en particulier, peuvent être interprétées comme un redoublement allégorique de la fresque de la paroi centrale.

Les fresques de la Tombe des Taureaux offrent un exemple éloquent de l'« assaut de l'animalité » qu'est le désir sexuel : « C'est un 'chien en nous, un taureau en nous' » (*Le sexe et l'effroi* 219) :

À gauche, accroupi, Achille est aux aguets derrière la fontaine. À droite, Trôilos s'approche à cheval. Au centre un palmier rouge les sépare. [...] Le sang et la mort sont conjoints, comme les deux morts de Trôilos et d'Achille vont être conjoints dans la même journée, comme sont conjoints l'éros du taureau et celui des hommes, comme sont conjoints la concentration thanatique du guet-apens et la monumentalité érotique et divine du Taureau divin et ithyphallique qui se rue sur les amants. (*Le sexe et l'effroi* 220-221)

La description quignardienne insiste, d'une part, sur la couleur rouge en tant que signe précurseur de la mort violente de Trôilos en premier lieu et d'Archille en second lieu. Elle fait ressortir le lien entre le désir des hommes et la prédation des animaux : « Le prédateur immobile guette (devant lui) sa proie (qu'il ne voit pas, mais qu'il attend de pied ferme, quelle qu'elle soit, prêt à bondir vers la chose mystérieuse qui va bondir-devant) » (*Sur l'image qui manque à nos jours* 48). Bref, la pulsion « crève la surface calcifiée de la paroi » (« Le mot littérature est 'd'origine encore inconnue' » 317).

### Les avatars de l'animalité

Les Romains figurèrent la bestialité, revivifiant les mythes, les arrachant à ce dégagement hors des formes animales que les Grecs avaient imposé. Les *Métamorphoses* d'Ovide sont le livre universel de cette anthropomorphose si instable et si angoissante qui fait le peu d'humanité de l'humanité. (*Le sexe et l'effroi* 206)

La peinture murale « fixe le point d'instabilité avant la métamorphose » (*Le sexe et l'effroi* 42) omniprésente dans l'Antiquité romaine. Du reste, Quignard perçoit la scène originaire comme une métamorphose animale ; la passion comme une métamorphose prédatrice ; la lecture comme une métamorphose boulimique ; etc. La valeur de la métamorphose dans son œuvre ne découle pas cependant de la tension interne de la distance sémantique ni de l'irréductibilité apparente de deux réalités éloignées, mais de la suppression de toute distance et de l'identification avec la chose. Cette métamorphose représente une tentative d'aller au-delà des limites posées par la réflexion, de combler les hiatus, de retourner à l'animalité originaire. Elle suppose une désobjectivation totale qui s'avère, en fait, une ré-objectivation : l'unique manière de « faire un accord avec le monde » (Kristeva 100), merveilleusement illustrée par les fresques de la Villa des Mystères à Pompéi.

La métamorphose quignardienne agit d'une manière rétrospective sur le monde matériel. Comme la magie, elle est apte à réunir des réalités disjointes et à exercer un impact sur ce qui n'est pas présent. Ce bricolage magico-métaphorique nécessite la désarticulation, la disjonction, le morcellement, l'arrachement, le dépècement. Son « fond ensorcelant » (*Rhétorique spéculative* 73) comporte un aspect transformationnel effrayant qui va ensemble avec un pouvoir régénérateur : « Kirke chante un chant plaintif et langoureux et son chant transforme ceux qui l'écoutent en porcs » (*La haine de la musique* 165) ; « Osiris ithyphallique féconde sur les murs des tombes enfouies des pyramides l'oiseau Isis, qui chevauche son ventre, en train de concevoir l'homme à tête d'oiseau, le faucon Horus » (*La haine de la musique* 172-173). La métamorphose véhicule pour l'écrivain la régression de l'homme à l'état animal : il l'envisage comme « un saut rétrospectif vers l'origine » ; « un saut dans l'abîme du monde » (Kristeva 52). Voilà pourquoi il cherche à ouvrir son sens métaphorique à des profondeurs allusives et inexplorées angoissantes.

Le mythe ne réfléchit-il pas alors la situation instantanée du monde ? Quignard le considère, en effet, comme un vestige qu'il faut ranimer, ressusciter et remettre en circulation, un résidu vital qu'il faut rendre vivace, un « fossile en mouvement »<sup>5</sup>. Et il assigne un rôle actif au rite dans la mesure où celui-ci peut agir sur le mythe afin de l'adapter aux besoins de la communauté. Son désaccord avec Caillois s'aggrave, d'autant plus que ce dernier pense que, régis de l'intérieur par une « dialectique spécifique d'auto-prolifération et d'auto-cristallisation », les mythes donnent lieu de « parler de mythologie interne » (Caillois, *Le mythe et l'homme* 22-30). Mais il va également à l'encontre de Barthes qui soutient que le rite est une application de la « parole mythique » (Barthes 181-233). Si pour Caillois et pour Barthes le mythe est primaire et actif, et le rite secondaire et reproductif, Quignard postule l'antériorité et la productivité du rite par rapport au mythe : « Un mythe est l'image dansée du rite lui-même dont on attend de l'attraction sur le monde » (*La haine de la musique* 179).

L'Antiquité utilisait tant le rite que le mythe pour instaurer, défendre ou renforcer certains intérêts politiques, pour maintenir ou reproduire le *statu quo*. D'où l'importance des rites de passage. Dans l'interprétation de Victor Turner, ces « unités liminaires », qui caractérisent l'espace culturel instable, se trouvent toujours dans l'entre-deux : entre les positions ordonnées par les lois, les us et les rituels. Dans les sociétés enclines à ritualiser les transitions sociales et culturelles, telles la Grèce ou la Rome antiques, elles s'expriment à travers une abondante variété de symboles :

Ainsi, la liminarité est-elle fréquemment assimilée à la mort, au fait d'être dans les entrailles, à l'invisibilité, à l'obscurité, à la bi-sexualité, aux vastes

---

<sup>5</sup> Aby Warburg forge le concept de *Leitfossil* (fossile en mouvement) pour désigner des « survivances incarnées, des 'formules primitives' capables d'agiter, de mouvoir le présent même de nos propres gestes » (Didi-Huberman 202). Le *Leitfossil*, qui exhume des énergies refoulées et les intègre dans le tourbillon de son mouvement orgiaque, fait retourner des anciennes formes, en les fragmentant et métamorphosant.

étendues désertiques et à une éclipse du soleil ou de la lune. On peut représenter les personnes liminaires [...] comme ne possédant rien. Elles peuvent être déguisées en monstres. (Turner 96)

Les « gens du seuil » seraient les néophytes, les artistes et les marginaux. Quignard prend en compte la symbolique singulière de leur liminarité. Dans la lignée du jugement de Turner, il se prononce sur les pratiques « monstrueuses » du peintre grec Parrhasios (*Le sexe et l'effroi* 48-49) qui, pour des raisons de véridicité artistique, se lance dans une violence gratuite, en faisait torturer son vieux modèle de Prométhée. L'esthétisation de la cruauté de l'artiste renforce, de surcroît, l'idée chère à l'écrivain de la régression de l'homme à l'animalité primitive.

*Le sexe et l'effroi* s'applique à prouver que le mythe romain « replonge » le mythe grec dans « l'animalité de l'espèce » à travers les métamorphoses des personnages et les transfigurations des jeux sarcastiques. Son auteur y examine, en outre, le rôle du travestissement dans les rituels des Anciens. Il s'agit tant du rite d'initiation à la vie d'adulte des jeunes filles d'Athènes qui faisaient les *arktoi* (ourses) au sanctuaire d'Artémis à Brauron, que du rite d'inversion de statut : Messaline était connue dans les lupanars de Rome comme *Lycisca* (petite louve) ; l'empereur Tibère s'adonnait aux jeux érotiques à Capri, revêtu d'une peau de bouc. Le travestissement explicite la brutalité latente qui renforce la perception du fantasme animal. Sa violence symbolique préannonce le passage à l'acte : le meurtre de Messaline, comme renseigne Tacite, a eu lieu le 23 août 48, « le jour où commençaient les fêtes des vendanges. [...] Les femmes, déguisées en bacchantes, avaient revêtu des peaux de bêtes féroces, honoraient le raisin, le pressoir, le moult, Liber et Bacchus, en dansant » (*Le sexe et l'effroi* 330). Dans son interprétation des Bacchanales, le culte orgiaque initiatique par excellence qui condense la pulsion de la sauvagerie et de l'ivresse, Quignard se range du côté de Caillois. L'homme est censé « *individualiser* les valeurs essentielles de la vie affective qui, signifiées en mythes et vécues dans les fêtes rituelles correspondantes, ont jadis été le poids et la mesure dans les groupements sociaux. Il fait notamment sien ce droit à la culpabilité et à la vie dionysiaque » (Caillois, *Le mythe et l'homme* 136).

Dionysos apporte donc une sorte de *catharsis* explosive qui renverse la connotation traditionnelle de la *catharsis* libératrice et purificatrice, dont la fonction est subliminale :

Dionysos, le dieu du sacrifice tragique du bouc, le dieu qui ravit par ses masques animaux les spectateurs, le dieu qui fait tournoyer dans la danse et qui fait délirer dans le vin, est le dieu qui rompt le langage. Il court-circuite toute sublimation. Il refuse la médiatisation des conflits. Il déchire tout vêtement sur la nudité originelle. (*Le sexe et l'effroi* 327)

Le caractère conflictuel de la sublimation, relevé par Quignard, occupe une place appréciable dans la réflexion psychanalytique qui insiste particulièrement sur le conflit

entre les pulsions du moi et les pulsions libidinales centrées sur l'action de l'imaginaire. Lacan pose, après Freud, la relation du sublime et de la sublimation au sein de la distinction du symbolique et de l'imaginaire :

Le propre de l'image, c'est l'investissement par la libido. [...] Quel est mon désir ? Quelle est ma position dans la structuration imaginaire ? Cette position n'est concevable que pour autant qu'un guide se trouve au-delà de l'imaginaire, au niveau du plan symbolique, de l'échange légal qui ne peut s'incarner que de l'échange verbal entre les êtres humains. (*Les écrits techniques de Freud* 162)

Sur le plan de la sublimation, l'objet ne doit pas être séparé des constructions imaginaires, et surtout artistiques. Pourtant, malgré le fait que par sa nature même la sublimation suppose la création, l'art ne représente que l'une de ses formes. Face au principe de la réalité, la sublimation entretient, comme d'ailleurs la perversion, une relation avec le désir. Quignard suit Lacan lorsqu'il situe l'érotisme sublime au bord de l'infini, mais il l'observe néanmoins à partir du fini qui subit son effet dévastateur. Vue dans cette perspective, l'œuvre d'art présente un double caractère d'objet créatif et d'objet destructif. Elle implique non seulement la pulsion de vie, et par son biais la sublimation, mais aussi la pulsion de mort.

Or, si le dionysiaque expose la métamorphose en cours, dénudée dans sa mise en acte, l'apollinien figure l'ordre, le sens et la rationalité occidentale. La question de savoir si le dionysiaque est vraiment vaincu par l'apollinien pousse l'écrivain à chercher ses manifestations là où le *ratio* se heurte à quelque chose d'irréductible, d'hétérogène, de violent : bref, dans le désordre. Le lien du dionysiaque avec la tragédie transparaît dans la tentative ambiguë de remédier au désordre par le désordre exhibé.

« Le mythe nous protège de la musique tout en étant seul à pouvoir lui donner la plus haute liberté. C'est pourquoi, en retour, la musique confère au mythe tragique une signification métaphysique » (Nietzsche 137). La dissonance – l'une des dimensions dionysiaques communes au mythe et à la musique, qui s'oppose à l'harmonie apollinienne – réside au fond de la douleur et de la terreur (Nietzsche 155). Le mythe et la souffrance, estime Quignard après Nietzsche, produisent les mêmes effets : ils envoûtent, paralysent, pétrifient. C'est bien le cas d'Auschwitz devenu l'insigne de la brutalité démesurée. Le mythe et la musique peuvent être considérés comme des langages transcendant le langage articulé mais qui, à la différence de la peinture, nécessitent une dimension temporelle pour se manifester :

Comme l'œuvre musicale, le mythe opère à partir d'un double contenu : l'un externe, dont la matière est constituée dans un cas par des occurrences historiques ou crues telles, formant une série théoriquement illimitée d'où chaque société extrait, pour élaborer ses mythes, un nombre

restreint d'événements pertinents ; et dans l'autre cas, par la série également illimitée des sons physiquement réalisables, où chaque système musical prélève sa gamme. Le second contenu est d'ordre interne. (Lévi-Strauss 24)

Le mythe et la musique se rapprochent aussi par leur aptitude à varier et à se multiplier. Le mythe, à l'instar de la musique, permet une kyrielle d'interprétations sans toutefois dévoiler son noyau. Au demeurant, dès le début de *La haine de la musique*, son auteur reprend l'idée bien connue que les muses<sup>6</sup>, Erato et Euterpe, jouent le rôle de médiatrices entre le mythe et la musique. *Musikè* n'est pas uniquement l'art des sons ; les Muses « médiatisent » la naissance de la parole et la transition des sons musicaux aux sons linguistiques.

La puissance enchanteresse de la musique découle de la nature dionysiaque de sa production. Quignard insiste sur cette affinité de la violence originare et de la musique. Pour prouver sa thèse, il recourt tant aux mythes antiques (le silène Marsyas est écorché pour avoir irrité Apollon ; Orphée est dépecé pour avoir ignoré les femmes après la mort d'Eurydice) qu'aux mythes religieux (le tambourinement évoque l'enfoncement des clous dans la chair du Christ) ou littéraires (le chant des Sirènes symbolise, dans l'*Odyssée*, la musique fascinante et meurtrière).

L'écrivain décèle au sein du mythe la fusion du dionysiaque et de l'apollinien, à la différence de Nietzsche qui les sépare. L'excès caractéristique du dionysiaque peut contaminer même ce qui devrait être apollinien par excellence, l'art autographique (Goodman 50). Myron qui « sculpta Marsyas, ligoté au tronc d'un arbre, en train d'être écorché vif » (*La haine de la musique* 176) en offre un exemple éloquent. Le mythe obéit donc « à un double codage, un codage de la réalité externe, botanique, cosmologique, sociopolitique, toponymique, religieuse, etc., et un codage de la réalité psychique interne par sa mise en correspondance avec les éléments codés de la réalité externe » (Anzieu 68). Le destin de Marsyas, qui indique le passage de « l'enveloppe sonore » de la musique à « l'enveloppe tactile » de la peau, démontre merveilleusement la réalité psychique visée par Didier Anzieu. Et si le mythe de Marsyas incarne la jonction du sonore et du tactile, celui de Narcisse et Écho traduit la connexion du visuel et du sonore.

Le mythe, en tant que transposition incessante et mouvement déstabilisant, se rapproche de la métamorphose qui, soumise à la même logique de la négativité, reflète le geste orgiaque, transgressif, animal. La « métamorphose définit la mutation sans retour en arrière possible » (Quignard, « Le mot littérature est 'd'origine encore inconnue' » 316). Ainsi, l'homme se retrouve menacé en même temps du dehors par le « tout Autre » (Otto 56 sq.) et du dedans par la régression à l'état animal.

---

<sup>6</sup> Le mot *muse* signifie la naissance miraculeuse de l'art.

## Conclusions

Pascal Quignard affranchit le sacré, entendu comme l'« effondement » de l'humain dans son ambivalence créative et destructive, des contraintes du divin. Il confère au mythe une « liberté flottante » qui s'exprime dans son aptitude à la déviation, apparaît dans la polysémie et les incarnations artistiques, s'épanouit dans le rituel. Qu'est-ce qui pourrait sauver alors le sacré dans les Temps modernes : le dionysiaque (le désordre) ou l'apollinien (la mise en ordre) ?

La référence nietzschéenne semble incontournable pour l'écrivain. Mais si le thème demeure le même, sa voix sonne diversement. Somme toute, il résout le conflit entre l'*ethos* apollinien et le *pathos* dionysiaque dans l'instant crucial ou étique (*Le sexe et l'effroi* 53-54) qui marque le paroxysme de la souffrance, de la passion originaire, de la passivité sacrificielle. Et il situe le fondement de l'existence « nue » de l'homme, condition de son agir et de son pâtir, dans le sacrifice qui transmet la mémoire du sacré, en cherchant à atteindre un *ethos*<sup>7</sup>.

En ce sens l'*ethos* humain, qui lacère, divise et provoque le malaise, peut être représenté par une schize qui fait sortir de soi et donne à penser le soi-même comme une identité déchirée par le *pathos*. À l'issue de ce parcours, on peut confirmer en accord avec Bernard Vouilloux que la réflexion sur l'*ethos* humain demande de « réinterroger cette part maudite qu'est en nous l'animalité » (160).

## OUVRAGES CITÉS

- Álvares, Cristina. « Jadis, dans le commencement la parole n'était pas. Sacré, anthropogénèse et animalité humaine chez Pascal Quignard. » *Çédille*, no 15, 2019, pp. 41-53.
- Anzieu, Didier. *Le Moi-peau*. Paris : Dunod, 1995.
- Bachelard, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 2004.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Éd. du Seuil, 1970.
- Bataille, Georges. *La part maudite*. Paris : Éd. de Minuit, 1967.
- . *Lascaux ou la naissance de l'art. Œuvres complètes*, vol. IX. Paris : Gallimard, 1979.
- Bonnefis, Philippe. *Pascal Quignard. Son nom seul*. Paris : Galilée, 2001.
- . *Une colère d'orgues : Pascal Quignard et la musique*. Paris : Galilée, 2013.
- Botella, César. « Figurabilité et régrédience. » *Revue Française de Psychanalyse*, no 4, 2001, pp. 1149-1239.

---

<sup>7</sup> Héraclite définissait l'*ethos* comme le *daimon* des hommes. Dérivé du verbe *daiomai* qui signifie lacérer, diviser ce qui destine, le *daimon* offre à l'homme l'unique possibilité d'auto-connaissance.

- Boulard, Stéphanie. « Écrire après Lascaux : Pascal Quignard romancier. » *Écrivains de la préhistoire*. Éd. André Benhaim et Michel Lantelme. Montpellier : Presses Universitaires du Mirail, 2004, pp. 115-129.
- Caillois, Roger. *Le mythe et l'homme*. Paris : Gallimard, 1987.
- . « L'ambiguïté du sacré. » *Le Collège de sociologie 1937-1939*. Éd. Denis Hollier. Paris : Gallimard, 1995, pp. 364-402.
- Détienne, Marcel. *Dionysos mis à mort*. Paris : Gallimard, 1998.
- Didi-Huberman, Georges. *L'image survivante*. Paris : Éd. de Minuit, 2002.
- Goodman, Nelson. *L'art en théorie et en action*. Trad. Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet. Paris : Éd. de l'Éclat, 1996.
- Klossowski, Pierre. *Le bain de Diane*. Paris : Gallimard, 1980.
- Kristeva, Irena. *Pascal Quignard : la fascination du fragmentaire*. Paris : L'Harmattan, 2008.
- Lacan, Jacques. *Le séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud*. Paris : Éd. du Seuil, 1975.
- . *Le séminaire. Livre X. L'angoisse*. Paris : Éd. du Seuil, 2004.
- Leroi-Gourhan, André. *Les religions de la Préhistoire*. Paris : PUF Quadrige, 1995.
- . « Les hypothèses de la Préhistoire. » *Histoire des religions*. Éd. Henri-Charles Puech. Paris : Gallimard, 1999, pp. 545-570.
- Lévi-Strauss, Claude. *Le cru et le cuit. Mythologiques*, vol. I. Paris : Plon, 1964.
- Liotard, Jean-François. « *Donec transeam*. » *Misère de la philosophie*. Paris : Galilée, 2000, pp. 285-298.
- Montanari, Enrico. *Identità culturale e conflitti religiosi nella Roma repubblicana*. Roma : Edizioni dell'Ateneo, 1988.
- Nietzsche, Friedrich. *La Naissance de la tragédie* suivie de *Fragments posthumes. Œuvres philosophiques complètes*, vol. I. Trad. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Paris : Gallimard, 1977.
- Otto, Rudolf. *Le sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*. Trad. André Jundt. Paris : Payot, 2001.
- Pline L'Ancien. *Histoire naturelle*, Livre II. Éd. d'Emile Littré. Paris : Dubochet, 1848-1850.
- Plutarchus. *Moralia*. Paris : Stephanus, 1572.
- Pontalis, Jean-Bertrand. *Perdre de vue*. Paris : Gallimard, 1988.
- Quignard, Pascal. *Le sexe et l'effroi*. Paris : Gallimard, 1994.
- . *La haine de la musique*. Paris : Gallimard, 1997.
- . *Petits traités I*. Paris : Gallimard, 1997.
- . *Rhétorique spéculative*. Paris : Gallimard, 1997.
- . *Les désarçonnés. Dernier royaume VII*. Paris : Grasset, 2012.
- . *Sur l'image qui manque à nos jours*. Paris : Arléa, 2014.
- . « Le mot littérature est 'd'origine encore inconnue'. » *Autour d'Emile Benveniste*. Éd. Irène Fenoglio. Paris : Éd. du Seuil, 2016, pp. 267-326.
- . *L'enfant d'Ingolstadt*. Paris : Grasset, 2018.
- Schnapp, Alain. *Le chasseur et la cité : chasse et érotique en Grèce ancienne*. Paris : Albin Michel, 1977.

- Turner, Victor. *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*. Trad. Gérard Guillet. Paris : PUF, 1990.
- Virgile. *Enéide*. Trad. P. Klossowski. Paris : Gallimard, 1964.
- Vouilloux, Bernard. « L'image spéculative. » *Europe*, no 976-977, 2010, pp. 145-161.