



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 6, n° 3, Automne 2005
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.1107>

Pascal Quignard et la parole des enfers

Bénédicte Gorrillot

Pascal Quignard, *Pour trouver les enfers*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005, 60 p.



Pour citer cet article

Bénédicte Gorrillot, « Pascal Quignard et la parole des enfers », *Acta fabula*, vol. 6, n° 3, , Automne 2005, URL : <https://www.fabula.org/revue/document1107.php>, article mis en ligne le 02 Octobre 2005, consulté le 10 Mai 2026, DOI : 10.58282/acta.1107

Pascal Quignard et la parole des enfers

Bénédicte Gorrillot

Du *Dernier royaume* aux *Enfers*

Pascal Quignard vient de publier, chez Galilée, un nouvel *opus*, *Pour trouver les enfers*. Ce livre, mariant pour l'essentiel des vers libres à quelques proses, frappe par ses petites dimensions (60 pages) en comparaison de l'imposant massif, *Dernier royaume*, comptant pas moins de cinq tomes épais (dont les deux derniers, « Les Paradisiaques » et « Sordidissimes », sont parus chez Grasset en janvier 2005). Dans *Dernier Royaume*, l'écrivain a poursuivi sa quête, presque poétique, engagée depuis ses premiers écrits, de la forme juste que peut prendre la parole du « jadis », c'est-à-dire de l'origine qui nous hante. Il s'agit, pour le créateur, de cet état éperdu de *l'infans* qu'a connu tout humain, quand il est séparé de la mère, autant que de ce paradis d'une vie immédiate, sensible et sensuelle, perdu par chacun d'entre nous lors de l'acquisition du langage maternel et rationnel. L'origine renvoie donc à notre état naissant. L'auteur peut y comprendre, plus avant, notre naissance et, plus loin même, cette « scène invisible » de notre conception par nos parents, dont l'invisibilité nous hante et nous fascine. La forme adéquate tentant d'exprimer ce passé de la « secousse originelle », invisible sauf en fantasmes, fragmentaire car issu de souvenirs (*d'images*) si dispersés et lacunaires qu'ils en semblent spectraux, ne peut être qu'une forme elle-même fragmentaire, privilégiant les éclats de textes brefs, soit une somme compilatoire, de logique non cartésienne, mêlant les langues, les genres et défaisant les syntaxes. En effet, « l'art [...] doit rejoindre un rythme, une *attaca*, une violence assertive, une fragmentation massacrée, *bruta*, *brusca*, qui aient à voir avec la haine originaire et avec la poussée vivante qui nous précède » (*in Sordidissimes*, p. 161).

Le petit opuscule *Pour trouver les enfers* prolonge, concentre et épure tout à la fois, ces réflexions, sous le véhicule d'une fable sans âge, venue de l'Antiquité gréco-latine. Il s'y agit, en effet, pour l'écrivain, d'interroger le chemin qui permet de descendre aux enfers, tel l'Orphée chanté par Virgile et Ovide. Or ces « enfers » (*infera*), où veut descendre P. Quignard, sont autant « lieux d'en dessous » et « soubassement » de toute existence terrestre que lieux de passion et de souffrance. La souffrance dans laquelle le créateur se plonge (et nous invite à le suivre) est notamment celle générée par la quête (si ce n'est la conquête) de cette expression impossible de notre origine, sans cesse dérobée à notre claire vision, et

cependant omniprésente à notre esprit, comme le trou constitutif d'où s'éprouve notre « ergo sum ». Le romancier invoque ainsi, dans ce livre, le premier vers de l'épopée étiologique, *Les Métamorphoses*, où le poète latin Ovide, juste avant le commencement de l'ère chrétienne, tente cette parole impossible des débuts du monde et de chaque être : « in nova corpora mutatas dicere formas. Je dis les corps qui mutent. Je commence au chaos qui précéda le ciel » (*Pour trouver les enfers*, désormais abrégé PTE, p. 39). L'auteur français ajoute un peu plus loin, une glose scellant cette idée qu'une origine fascinante constitue l'homme par « en dessous », comme une couche *infera* invisible mais non moins brûlante et pressante : « dans tout avenir/ le trouble instable de ce qui a été progresse/ tant dans l'avenir le passé tend ses pièges » (*Ibid.*, p. 58). Et il rappelle que « l'origine résurgente est terrible » (*Ibid.* p. 57). Ce commentaire permet de saisir que, dans *Pour trouver les enfers*, P. Quignard s'assimile plus largement encore qu'à Orphée, à Ovide et à ces poètes grecs ou latins qui ont tenté ce dire fondateur de l'Origine (Hésiode, Homère, les prophètes, etc.)

Un enfer de lectures possibles

C'est pourtant un autre « enfer » que risque d'abord de « trouver » le lecteur s'aventurant sur le chemin « ardu, escarpé » où le conduit Pascal Quignard, dès un « Prière d'insérer » aussi éclairant que problématique : « En 2004, Ingrid von Wantoch Rekowski collecta vingt-trois partitions d'opéra. Toutes ces partitions avaient été inspirées par les quinze livres des *Métamorphoses* d'Ovide aux compositeurs baroques européens. Ingrid von Wantoch Rekowski nourrissait le désir de faire une métamorphose de ces métamorphoses. Je lus » (PTE). L'écrivain semble prévenir son public de la nature problématique du texte offert. En effet, comment faut-il le considérer ? Comme un écrit « métamorphosant » un socle « inferus » latin écrit ? Comme le livret d'un poème-opéra, puisque, selon une autre indication du créateur, « en 2005, *Pour trouver les enfers* est créé au Théâtre national de Bruxelles le 18 octobre » ? Par ailleurs, comment cet *opus* (le mot présente l'avantage d'être commun au vocabulaire littéraire et musical) va-t-il être reçu par ce même public ? Il ne pourra en effet être perçu comme la métamorphose hypertextuelle effective (extrêmement synchrétique, concentrée et raccordée à des fantasmes existentiels personnels) de l'épopée ovidienne qu'à la condition d'appartenir à la communauté des lettrés restés, en ce début de XXI^e siècle, familiers d'une langue morte et d'une culture en voie de disparition. Mais qu'en est-il pour le lecteur de rencontre, sur la table du libraire, certes amateur de lettres mais point familier des Latins, qui reçoit ces citations d'Ovide pas toujours traduites comme autant d'énigmes linguistiques et de mots barbares à ses oreilles ? Pascal Quignard abandonne son public à un enfer de lectures possibles — non sans une distance souriante face à la réception de son texte qui rappelle de nouveau la figure auctoriale complexe d'Ovide.

En cultivant la multiplicité des accueils possibles de *Pour trouver les enfers*, l'écrivain montre aussi qu'il reste fidèle à ses premières propositions esthétiques présentées dans *Le Lecteur* (1976) ou dans les *Petits traités* (1990). Il invitait à y confondre « écriture » avec « lecture » et même avec « relectures » ou bien, selon le mot de Barthes, avec ce « pluriel de charmes » auquel chaque lecteur associe un nom d'œuvre ou d'auteur. C'est pourquoi, même la réception embarrassée du non-latiniste (ayant le sentiment de plonger aux enfers d'une langue inconnue), renverra à l'un des chemins de sens possibles de cet opuscule. Car ce lecteur-là touchera du doigt la seule parole adéquate, selon l'écrivain, à l'indicible origine, grâce au silence abscond (figure de cet indicible) que gardera la langue morte, proche du français (sans l'être assez), qu'est pour lui le latin. D'ailleurs, dans *Pour trouver les enfers*, le créateur place souvent au centre de la scène textuelle ce motif récurrent des « voix venues d'on ne sait où » (PTE, p. 44), voix confuses d'Apollon, d'Orphée ou de Myrrha, reçues comme pur bruit, barbare mais signifiant, doté d'un sens non clair mais certain et effrayant.

La parole des *infera* : la parole venant d'*en-dessous*, du socle gréco-latin

Pascal Quignard invite tous les lecteurs *pour trouver les enfers*. Mais il compte assurément sur le lettré savant, familier d'Ovide, pour savoir réentendre au-delà de la barbarie de leurs cris inarticulés, la voix latine de ces héros en majorité empruntés au fonds mythologique grec, par lesquels il trouve aussi sa propre voix et dit son propre enfer. Le romancier écrivait dans *Rhétorique spéculative* (1995) : « avancer un masque, en latin une *persona*, exhibe dans son élection encore plus de soi que la complexité *immedita*. Nul ne sait ce qu'il montre quand il cache » (*Op. cit.* p. 96). Le dire *media* dit plus sur soi que le dire direct. L'écrivain interdit donc *pareillement* que l'on fasse l'économie de la lecture érudite de *Pour trouver les enfers*. Celle-ci offre de reconnaître le travail de « métamorphose des *Métamorphoses* » et permet de saisir quand le créateur français « quitt[e] l'inferral empire [gréco-latin d'Ovide]/ pour trouver les enfers chez [lui] » (PTE, p. 50).

Environ dix-sept pages, sur les soixante que compte *Pour trouver les enfers*, empruntent de façon claire aux chants X et XI des *Métamorphoses* d'Ovide. Ceux-ci sont consacrés à l'histoire tragique d'Orphée (mort d'Eurydice, catabase, désespoir, mort par démembrement du poète) et à la retranscription fictive de quelques-uns de ses chants (sur Ganymède, sur Pygmalion, Myrrha et Adonis). Les autres pages empruntent en majorité aux livres I (Introduction, Deucalion, Io, Daphné), III (Actéon, Narcisse, Cadmos), IV (Cadmos et Harmonie, Persée, Pyrame et Thisbé), VIII (Scylla) et XII (Kaenis-Cénéé). Pour n'être pas exclusive, la référence à l'épisode d'Orphée n'en est pas moins privilégiée et découvre un fil interprétatif majeur. Parmi maints épisodes de métamorphoses d'humains (en animaux ou en végétaux), tous perdant leur identité avec la perte de leur voix articulée en des circonstances

violentes, Pascal Quignard place donc l'accent principal de son *opus* sur l'histoire d'Orphée.

Il suit en cela Ovide qui, parmi la centaine de personnages que comptent les quinze chants son épopée étiologique, lui consacre à lui seul plus d'un *carmen* complet. Le poète latin a voulu, le premier, faire de cette figure mythologique l'occasion d'une triple réflexion en abyme : sur sa propre conception fragmentée (et anti-horatienne) de l'écriture, sur sa critique de l'utilité réelle de la parole poétique, ainsi que sur la figure démembrée de l'auteur (du créateur poétique).

En témoigne d'abord le personnage central du chant X, Orphée : c'est l'un des trois poètes fondateurs de la poésie (avec Apollon et Deucalion). Cet Orphée y raconte notamment l'histoire d'un autre créateur, Pygmalion, dont l'art semble tout puissant : ses statues prennent vie et deviennent humaines. Orphée voudrait être son héros et partager avec lui ce pouvoir artistique magique (car il voudrait pouvoir redonner vie à Eurydice par ses chants). Mais Ovide le laisse chanter ce désir sur le seul mode « disharmonieux » de l'irréel d'une fiction. Il laisse ainsi poindre le jugement critique qu'il porte sur tout art, poétique ou non : aucun n'a de prise sur les mystères de la nature (naissance ou mort), comme rien de ce qui est humain. La preuve en est la conclusion des efforts poétiques d'Orphée. Non seulement il ne fléchit pas les enfers (pour autoriser un deuxième retour vers le monde d'en bas et vers Eurydice), mais trop occupé à soigner narcissiquement son chant, il est surpris par les femmes de Thrace jalouses du mépris dans lequel Orphée les tient, et il est massacré par elles.

La structuration du chant X témoigne aussi d'un calcul réflexif. Empruntant à l'esthétique ludique (et distanciée) de la fable milésienne, Ovide y enchâsse trois voix de conteurs différents. Ainsi narre-t-il (récit 1) l'histoire d'Orphée, chantant (récit 2), pour se consoler ou pour infléchir les divinités infernales, les histoires de Ganymède, Pygmalion, Myrrha et Vénus — celle-ci racontant (récit 3) à son tour à son amant Adonis l'aventure édifiante d'Atalante et Hippomène. L'enchâssement complique et fragmente la narration principale de l'histoire d'Orphée, d'autant que, de façon aléatoire, Ovide cultive ou néglige les transitions d'un récit secondaire à un autre. Le but du créateur latin, face au discours de l'ordre classique horatien ou cicéronien, était de produire une parole du désordre, du chaos — que cette instabilité soit cosmique ou psychologique. Cette parole fragmentée, non linéaire, par *percutio*, convenait seule pour dire le désordre originaire du monde et de l'homme, ou plutôt pour dire l'incapacité humaine à traduire un ordre naturel qui lui échappe et reste la propriété des dieux.

L'enchâssement narratif complique aussi la perception de la figure de l'auteur. Qui parle dans les cent derniers vers du chant X ? Ovide ? Orphée ? Vénus ? ou Atalante s'adressant à Hippomène ? L'unité de la voix auctoriale explose sous ce concert

orphique d'autres voix de créateurs ou de héros mythiques. Il faut alors comprendre, combien, sous l'impulsion même de l'écrivain latin, Orphée mène à Ovide. Par son biais, Ovide parle de lui-même, de sa figure d'auteur et de sa parole démembrées, de sa lucidité quant au pouvoir relatif des mots pour dire les choses (et leurs métamorphoses), de son effort héroïque pour le faire cependant.

Ovide poursuit ces réflexions métatextuelles dans les quatorze autres livres des *Métamorphoses*, dont P. Quignard retient aussi (et logiquement) quelques extraits complémentaires.

« Tu quittes l'inferral empire/ pour trouver les enfers chez toi » (PTE, p. 50)

On peut maintenant mesurer l'écho profond existant entre les réflexions d'Ovide et de l'écrivain français, mais aussi l'inflexion personnelle que ce dernier impose, dans *Pour trouver les enfers*, au matériau hérité du Romain.

Comme Ovide, Pascal Quignard interroge l'origine. Mais il est plus occupé par l'origine de chaque homme que par celle globale du monde physique. Et il tente d'élaborer une parole à l'enjeu moins cosmogonique qu'existential. Cette focalisation est à induire de la façon dont l'auteur français contamine le texte des *Métamorphoses* par d'autres sources antiques, en particulier les *Tristes*. Les *Tristes* sont ces lettres élégiaques autobiographiques où « Ovide [...] comme Orphée d'Hémus et de Rhodope » (PTE, p. 5) revient sur le « regard de trop » qu'il a porté à Rome dans l'entourage de l'empereur Auguste et qui lui a valu son exil définitif à « Tomes » : « j'ai vu ce que je ne devais pas voir./ Publius Ovidius Naso/ l'empereur l'exila/ [...] dans le cité de Tomes » (PTE, p. 2). Cette référence biographique ajoute une dimension nouvelle, absente du mythe d'Orphée : le tort d'Ovide est d'avoir vu soit Livie, la femme sexagénaire d'Auguste, nue, soit la femme de Mécène (ministre d'Auguste) dans le lit de ce dernier. Les traditions divergent car Ovide est resté allusif, mais P. Quignard semble y avoir retrouvé l'*imago* d'une de ses propres énigmes. Le tort du Latin est d'avoir vu la nudité de la femme, de la mère (Livie), et même (peut-être) de la femme dans l'acte sexuel. Or ces scènes d'où nous procédons nous doivent rester invisibles ou plutôt l'imaginaire quignardien les maintient comme l'invisible par excellence. Leur manque creuse l'homme d'une *tension* permanente, constitutive de l'être d'intensité par lequel l'écrivain se figure le « vivant ». Ce rajout biographique révèle comment Pascal Quignard s'approprie les *Métamorphoses* d'Ovide. Dans *Le Sexe et l'effroi* (1994), le romancier a déjà posé les bases d'une telle appropriation : « Pourquoi Orphée regarde-t-il vers l'arrière ? Dans le scène originaire, c'est l'origine du sujet qui cherche à se voir figurée comme une sentinelle guette ou comme un voyeur étreint entre ses doigts ce qu'il voit par ses yeux. C'est parce qu'ils coïtaient que nous existons. Au pluriel sexuel au mode imparfait répond « ego » au présent . L'arrière est dans la vue [le déjà vu] comme le

passé vit dans le présent. La scène première est invisible, inaccessible» (*Op. cit.*, p. 226).

Dans *Le Sexe et l'effroi*, l'auteur prévient aussi que cette tentative de parole reste un piège tendu, un leurre mimétique qui ne dit que peu (sinon rien) des choses : « la scène première est invisible ». *Pour trouver les enfers* réitère l'avertissement : « La musique ne civilise pas [ne maîtrise et n'ordonne pas]/ L'art ne sublime pas [les mots en choses]» (PTE, p. 10). *La Haine de la musique* (1996) semble résonner en écho dans ces mots venus des enfers. Suggérerait-elle une haine analogue (par désillusion ou extrême lucidité ?) de l'écriture littéraire ? Cependant, comme Ovide, Pascal Quignard tente le pari de produire un discours, le plus proche possible de ce « jadis » insaisissable et omniprésent à son esprit. Ovide totalise les mythes de toute une culture gréco-latine, cumule plusieurs genres (épopée, épyllion, bucolique, poème didactique) dans un seul vers (l'hexamètre dactylique). Il cumule les figures contradictoires de plusieurs poètes, artistes ou conteurs. Le romancier français va plus loin dans la compilation et la fragmentation de son expression, de manière à approcher mieux « le chaos » figurant « la fin » et « l'origine » (PTE, p. 60) — ce qui, dans la religion païenne, correspond au même enfer, le royaume des ombres d'où nous naissons et où nous retournons après la mort. Il va plus loin dans la compilation, mobilisant des sources écrites, mais aussi musicales, recourrant aux langues latine, grecque, mais aussi anglaise, allemande, italienne, espagnole et française.

Pour trouver les enfers joue d'ailleurs le chaos logique bien plus que les *Métamorphoses*. Ovide maintient encore certaines transitions, même si elles paraissent souvent aléatoires (comme entre les récits de Hyacinthe et des Propétides). Ovide maintient d'autres principes d'une organisation logique. Ses « Metamorphoseon » (PTE, p. 3) suivent l'ordre temporel « historique », depuis les origines (chant I) jusqu'à l'époque romaine contemporaine d'Auguste (Chant XV). Dans le chant X, il reste possible de hiérarchiser les différents niveaux de narration, entre le récit principal d'Ovide et ceux secondaires d'Orphée et des divers épisodes mythologiques chantés par Orphée. Or qui peut reconnaître, à la lecture des pages du petit livre de P. Quignard ce qui appartient aux discours d'Orphée ou à ceux des personnages qu'Orphée fait parler ? L'écrivain français aplatit presque toute hiérarchisation. Il présente sur le même plan la parole d'Orphée (« J'ai vu ce que je ne devais pas voir », p. 2), celle d'Ovide « Dieux ! que je ne puis-je être à la place de mon livre ! », p.3), celle de Myrrha (peut-être) (« Je perdray / reine triste dont le visage est encore plein d'effroi et de désir », p. 31) et celle du narrateur (P. Quignard peut-être) : « Qu'est-ce que mon livre ? » (p. 37).

Le romancier fait encore l'économie de la succession chronologique. Il convoque dans le désordre les divers chants des *Métamorphoses*, passant par exemple du livre

XI (pages 8 et 9) au livre IV (pages 14 ou 19). Il compile les temporalités, au lieu de les enchaîner, cette compilation ayant pour but de les mélanger et de les confondre. Car seul un dire sorti de la succession analytique temporelle et rendu à la durée confuse d'un « toujours présent » pourra figurer adéquatement l'omniprésente pression de l'obsession originaire. *Le Sexe et l'effroi* prévenait que « Le passé vit dans le présent ».

Enfin, plus gravement qu'Ovide, Pascal Quignard fait exploser l'identité des êtres, en particulier celle de la figure de l'auteur. La page 37 est exemplaire : Qu'est-ce que mon livre ? Ce sont toutes les fresques qui ont été déposées sur les murs des villas bâties sur le pourtour de la baie de Napoli ». Comme Ovide et (plus près de nous) comme Mallarmé, l'auteur *est* « tous les livres qu'il a lus » ; mais sa « chair reste triste, hélas ». Car, dans ce livre élixir, concentrant en soixante pages les traits d'une quête littéraire (pour ne pas dire poétique) engagée depuis trente ans, il ne paraît toujours pas avoir le sentiment de toucher au dire de son origine singulière, par l'entremise de cette parole démembrée, totalisatrice, atemporelle.

Pascal Quignard-Ovide-Orphée

Il reste une question dont il paraît impossible de faire l'économie : pourquoi l'auteur Pascal Quignard en Ovide et en « Ovide comme Orphée d'Hémus » ? Pourquoi l'écrivain français en un Latin, et même en un Latin s'affiliant à un mythe grec ? La réponse se trouve dans *Le Sexe et l'effroi* (1994) : « sans cesse la langue souche, la langue protomaternelle est la langue de l'outrage où l'obscénité se désire le plus. C'est la langue latine. Ce qui est avant notre langue renvoie à ce qui est avant notre naissance. La couche la plus ancienne (le latin) dira la scène la plus ancienne » (*Op. cit.*, p. 260). Dans les *Sordidissimes* (2005), le romancier ajoute aussi « le grec » qui serait comme la langue arrière-grand-maternelle du français et remonterait encore plus loin vers l'origine. Mû par cette quête de la parole originaire la plus proche possible du point aveugle originaire, s'efforçant ainsi de franchir le mystère de la mort pour redire celui de l'origine, le créateur écrira-t-il un jour un *Requiem* en grec, comme il a ici recomposé la parole latine de certains mythes infernaux grecs ?

PLAN

AUTEUR

Bénédicte Gorrillot

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : benedicte.gorrillot@wanadoo.fr