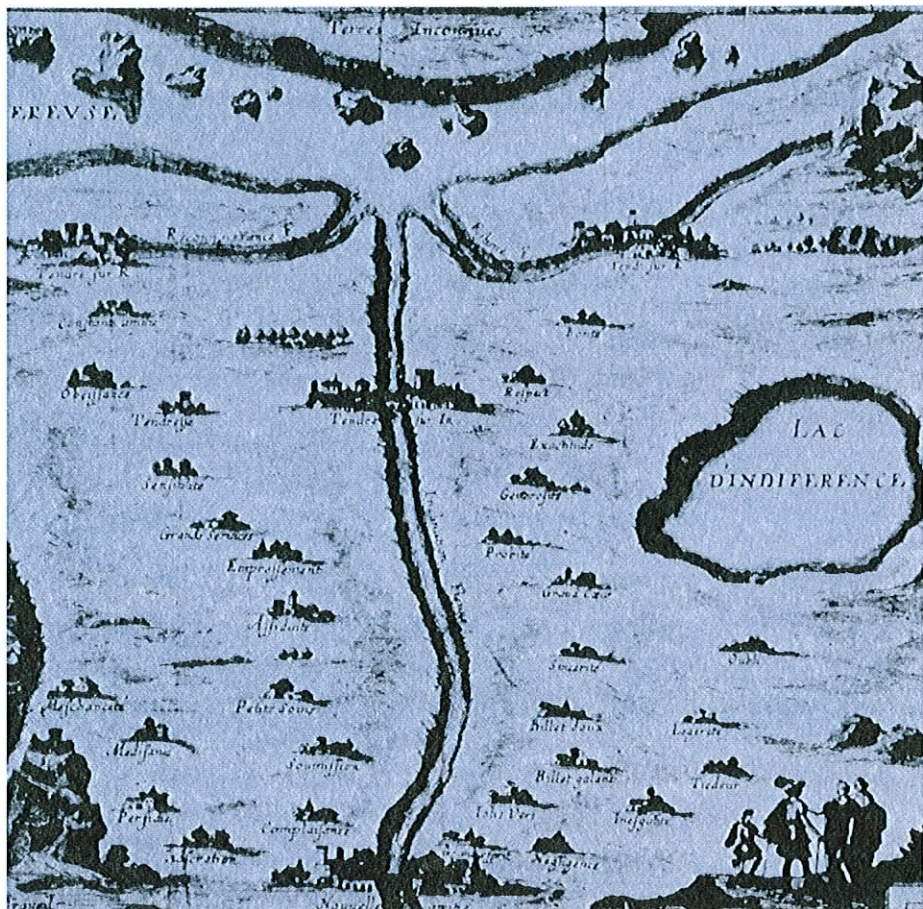




# A R I A N E

revue d'études littéraires françaises



## Cartographies

Mélanges offerts à Maria Alzira Seixo



Lisboa, 2003/5

18  
19  
20

## Le *Pensif* et l'écriture littéraire: Perceval chez Pascal Quignard

---

*Cristina Álvares*

Universidade do Minho

Pascal Quignard considère Chrétien de Troyes comme un de ses maîtres. Nombreuses sont chez Quignard les allusions à certains passages des oeuvres de l'écrivain champenois du XII<sup>e</sup> siècle, notamment celui que l'on appelle la scène des gouttes de sang sur la neige dans *Le Conte du Graal*. Je tâcherai d'expliquer la présence de cette scène dans la problématique de l'oeuvre de Quignard dont le thème majeur est celui du rapport entre le langage et l'écriture. Qu'est-ce que l'état de *pensif*? Et quel est la connexion de cet état avec l'écriture littéraire?

### 1. Le regard du *pensif* et l'éclipse du sujet au monde

Tout d'abord penchons-nous sur ce que l'on désigne normalement comme la scène ou l'épisode des gouttes de sang sur la neige dans *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, ceci afin de passer en revue les traits qui caractérisent la figure du *pensif*.

Cette scène sert de seuil à la rencontre de Perceval avec la cour d'Arthur, au moment où le roman bifurque pour entrelacer les aventures de Gauvain et celles de Perceval. Ajoutons que la cour cherchait déjà Perceval et que celui-ci se dirigeait vers le campement du roi lorsqu'un vol d'oies attire son attention et interrompt son trajet. Or, c'est l'irruption soudaine de cet événement (v. 4105-6) qui est à l'origine de l'immobilisation de Perceval, regardant trois gouttes de sang sur la neige pendant une bonne partie de la matinée. Remarquons dès à présent que la fonction de cette scène dans l'économie du récit est de couper le mouvement du héros vers la cour.

Qu'est-ce que la cour? La cour est un lieu, le lieu des lieux, le lieu central où se noue le lien social et où s'organisent les valeurs, les idéaux, les significations que la société arthurienne partage pour mettre en place une configuration sémantique du monde en le soumettant aux lois du

*logos*. La cour est ce centre organisateur de la représentation du monde. Elle est le lieu des relations, de ce qui lie et relie les hommes les uns aux autres dans un ordre où ils occupent des places.

Je voudrais donc souligner que cet épisode fonctionne comme une interruption du trajet qui conduisait Perceval vers cette cour arthurienne qui voudrait, elle aussi, attirer le héros en son sein, passer avec lui un nouveau contrat et lui destiner une nouvelle épreuve (la quête du Graal). La scène des gouttes de sang retarde l'établissement d'un nouveau contrat entre Destinateur et Sujet-Destinataire et donc la relance du récit. On dira alors que le *pensif* est celui qui est hors ou en deçà du lieu du lien à autrui: le *pensif* est délié, il n'a pas de place.

Récapitulons à présent les étapes de l'épisode en question.

i) l'événement qui arrête Perceval et fixe son attention est une prédation: les oies fuient un faucon qui les poursuit; elles sont éblouies par l'éclat du soleil naissant sur la neige.

On sait que Perceval sera *ébloui* lui aussi et on peut avancer que le *pensif* est moins définissable en termes de pensée que de regard, en tant que le regard correspond à une disfonction de la vision, à un éblouissement.

ii) Le faucon capture une des oies qu'il laisse tomber aussitôt: l'oie n'était pas gravement blessée, elle s'est envolée, laissant trois gouttes de sang sur la neige.

iii) L'objet vraiment capturé est le regard de Perceval, fixé à la lumière qui émane du rouge du sang sur le blanc de la neige.

On aura remarqué que la vision qui suivait le spectacle de la prédation, qui maîtrisait ce qui se passait dans la réalité perceptive, a été remplacée par l'immobilisation du regard à un point de lumière. On dira alors que la vision est prédatrice, elle pour-suit un objet, alors que le regard est proie (il a été capturé). Le *pensif* n'est plus que regard, comme la traduction de Charles Méla l'établit.

iv) Le point lumineux qui fixe le regard du *pensif* a une valeur de jouissance – *tant il plaisait* –, car le regard élève un vestige, une trace, à la dignité de *semblance*: l'éclat du rouge sur le blanc est comme celui du visage de son amie.

Je dirai que la violence prédatrice qui se déroule dans le ciel devient, en bas, sur le sol couvert de neige, violence libidinale, violence de la jouissance qui impose sa domination scopique aux sens et à l'esprit du sujet, qui les éblouit.

v) Le regard apparaît là où, poussé à l'extrême, le *penser* devient *s'oblier*: *il pense tant que toz s'oblie*. *Toz s'oblier* c'est perdre la représentation de soi-même dans l'espace, dans la mesure où

l'ensemble du champ de la perception et de celui de la pensée qui en est solidaire, a, pour ainsi dire, été aspiré (absorbé) par ce point de lumière intense qu'est la *semblance*. Remarquons qu'à ce point de lumière fait pendant le regard comme point (lieu) de jouissance. C'est-à-dire que le *pensif* n'est plus que regard de même que le monde n'est plus que lumière ou, si l'on préfère, de même que la représentation de la réalité a été éblouie, effacée par la *semblance*.

On s'aperçoit que le double mouvement de chute et ascension de l'oie blessée opère une série de substitutions: au lieu de la vision, le regard, au lieu d'une maîtrise perceptive du monde, un sujet absent au monde, au lieu d'un sujet pensant, une jouissance scopique<sup>1</sup>. C'est cela le *pensif*. Le lieu d'un sujet pensant qui pense (au sens où l'on enchaîne logiquement des énoncés) mais celui qui regarde ou plutôt celui qui n'est plus que regard, qui est tout regard. Pour le *pensif*, la distinction moi-monde, sujet-objet, disparaît dans cet éblouissement, cette fusion, du regard à la lumière.

Mais il y a encore une autre substitution plus vaste: les gouttes de sang sur la neige s'imposent impérativement à Perceval comme un dessin alternatif à la cour d'Arthur. Comme un autre lieu. Or, si la cour est le lieu du *logos*, au sens de ce qui fait lien, liaison et loi, si elle est le centre organisateur de la configuration du monde comme ordre du sens, le lieu alternatif qu'est la *semblance* sera celui de la rupture ou de l'abolition du lien, du rapport, du *logos*, du sens. La *semblance* est le (non-)lieu où l'ordre du monde disparaît. Que ce (non-)lieu attire un sujet et en fasse un *pensif* signifie – et j'insiste là-dessus car c'est justement ce qui va intéresser Quignard – que le rapport entre sujet (psyché) et monde (réalité) n'est pas un simple accord, une harmonie bien réglée, une rencontre heureuse entre chevalier et roi. Si le sujet peut s'éclipser, s'absenter du monde, *s'abandonner au vide*, selon l'expression de Quignard, c'est qu'il y a dans ce rapport entre lui et le monde un malaise, une gêne, un ennui. Le sujet ne rentre pas tout dans l'ordre du sens ou des phénomènes comme des absences ne seraient pas possibles. C'est ce que Quignard appelle des *affêts vides*. Et il ajoute: *des affêts vides soumis à l'emprise archaïque des prédatrices qui les ont formées*. Or, c'est justement à cause d'une prédation que la rencontre du chevalier avec le roi a été retardée par le regard du *pensif*.

## 2. La mise au silence du langage: *pensif* et écriture littéraire

On a donc repassé cet épisode bien connu. Mon analyse a suivi une orientation qui déjà s'inspire de Quignard. En effet, lorsqu'il se réfère aux œuvres de Chrétien de Troyes, qu'il présente comme un de ses maîtres

(1995:157), Quignard s'intéresse non pas à l'amour ou à la chevalerie, ou au rapport entre les deux, mais bien plutôt à la déliaison, au non-rapport entre sujet et monde, à cet *abandon au vide* que la figure du *pensif* illustre de façon excellente.

La question qui se pose forcément est la suivante: quelle peut être la fonction du *pensif* dans une oeuvre qui est, avant tout, une réflexion sur l'écriture littéraire. En effet, ce que Quignard interroge dans ses romans et ses petits traités ce sont les conditions anthropologiques (collectives) et psychiques (subjectives) de l'origine et de l'exercice de l'écriture. Il faut ajouter que cette réflexion sur l'écriture rentre dans un cadre plus vaste dont font partie également la musique et le habil des enfants (*inyfans*). Ce que l'écriture, la musique et la parole infantine ont en commun c'est, selon lui, le défaut ou la défaillance du langage (1993:9-10). Je crois que le thème axial de l'oeuvre quignardienne est effectivement ce qui se passe lorsque le langage fait défaut, lorsque le nom est sur le bout de la langue, lorsque, au lieu des mots et des lois de la grammaire qui permettent leur combinaison pour produire du sens, on a un trou, un vide – ce vide même auquel le *pensif* s'abandonne.

Retenons donc cette idée selon laquelle le *pensif* apparaît chez Quignard dans une problématique concernant le langage et l'écriture en tant que celle-ci est une pratique émergente de la défaillance du langage.

Voyons d'abord comment Quignard caractérise ce que lui-même appelle des *affûts vides* du chevalier *pensif*. Dans le petit traité *Anagnosis* il écrit:

Ce sont des moments vides, de négligence intense, d'abandon à l'angoisse sans raison, un blanc par quoi on reste soudain court. Bref: ce que la langue nomme des "absences". Des "trous" de mémoire. Des "mots sur le bout de la langue" – des souvenirs confus qu'on cherche inlassablement à débrouiller, des promesses qui comptent plus que tout au monde et auxquelles on a manqué, des désuétudes soudaines, des disparitions incompréhensibles, des répulsions qui prennent de court, des désamours, des distractions qui frappent de stupéur accompagnées tout à coup d'un caractère d'ingratitude qu'on ne se pardonne pas. Des omissions. Ce sont des raptus. (1990:75-6; je souligne)

Et plus loin:

Ces défaillances propres au "songeart", ces désertions, ce sentiment d'être débanché par la mort, d'être fasciné par le rien qui est derrière la chose – le verbe désapproprié est sans doute ce qui les qualifie le mieux. Ce qui nous dépourvoit tout à coup, nous détruit de nos pouvoirs, nous dévêt dans la stupéur et nous plonge dans le réel, dans la dépression, dans l'absence de mots, dans la mort. (*idem*: 77; je souligne).

Cet état d'abandon au vide, qu'on essaie de cerner, est défini comme stupéur d'un sujet désapproprié. Désapproprié de quoi? De son pouvoir, de sa maîtrise sur le monde des objets dont la représentation a disparu avec les mots. À sa place, il y a la fascination du rien? Cette stupéur qui s'empare du sujet et le décroche du monde et du langage – l'un ne va pas sans l'autre, puisque c'est le langage qui configure le monde en tant qu'ordre du sens – est *plongée dans le réel*. Qu'est-ce que le réel?

Car le "réel" n'est pas la "réalité extérieure". Moins encore la "réalité intérieure". Le réel n'est ni extérieur, ni intérieur. Il n'est "rien" sinon "cela" quand tout le gel symbolique se craquelle et tombe, quand tous les édifices imaginaires, les états de voix, les relais de signes sont réduits à l'état d'une vapeur. Quand toute la "décoration" est tombée. Quand on cesse de meubler, d'aimer, de penser, de parler, de reliaquer les corps, des livres et des sons. Le réel, "cela" est l'asymbolique, la mort, l'électroencéphalogramme plat, le vide (*idem*: 82).

Le réel est le vide. Vide de quoi? Vide de la configuration imaginative et symbolique du monde, vide de la représentation de la réalité, vide des liaisons et des relations qui articulent le sens, vide de *logos*, vide de tout ce qui relie un sujet à son semblable et lui assigne une place dans l'ordre des places. On a donc là une antinomie entre réel et sens: le réel est vide de sens ou est le vide de sens. Aussi le sujet-dans-la-stupéur est celui qui, décroché de l'ordre du sens, se trouve sans défense face au réel: ébloui.

L'expérience du nom sur le bout de la langue que Quignard décrit dans le petit traité qui porte le même nom de *Nom sur le bout de la langue* manifeste l'antinomie entre réel et sens. Avoir le nom sur le bout de la langue signifie en fait l'avoir perdu, avoir perdu sa mémoire. C'est un lapsus. Le bout de la langue figure ce qu'on peut imaginer comme l'extrémité du langage, le bord où le langage touche ce domaine dépourvu de noms, ce lieu déserté par le symbolique: le réel. Cette expérience suppose que l'oubli d'un seul mot peut faire refluer le tout du langage sur le bout de la langue. Celui qui l'éprouve – et c'est une expérience si banale – est déconnecté du langage et de l'ordre du sens, suspendu sur ce bord à la béance du réel.

Ma mère se tenait toujours à l'extrémité de la table à manger, le dos à la porte de la cuisine. Brusquement, ma mère nous faisait taire. Son visage se dressait. Son regard s'éloignait de nous, se perdait dans le vague. Sa main s'avancait au-dessus de nous dans le silence. Maman cherchait un mot. Tout s'arrêtait soudain. Plus rien n'existait soudain.

Éperdue, lointaine, elle essayait, l'oeil fixé sur rien, étincelant, de faire venir à elle dans le silence le mot qu'elle avait sur le bout de la langue.

Nous étions nous-mêmes sur le bord de ses lèvres. Nous étions aux aguets, comme elle. (1993:55-6).

C'est une stupeur. Ou, comme le dit à plusieurs reprises, une sidération, une pétrification, un regard médusé, un instant de mort. Mais quelle que soit la désignation de ce phénomène, toujours est-il qu'il prend place dans la béance du langage, dans sa défaillance. Celui ou celle qui est sidéré(e), ébloui(e), pensif(ve), est frappé(e) de mutisme, de *taciturnitas*.

Or, on l'a déjà dit, l'écriture est une pratique qui advient de la défaillance du langage. Sa condition de possibilité est l'absence de parole. L'écriture est muette, taciturne, elle est *stupeur dans la langue* (1993:10). Ailleurs, en commentant l'anthropologie de l'écriture de Jack Goody, Quignard écrit:

[L'écriture] impose une brutale mise au silence de la langue. La totalité de ce qui parle se fait tout à coup taciturne: langue à la fois brusquement visible et brusquement muette. (...) Ce faisant elle désordonne point par point le monde oral, met à distance de lui en le soumettant à l'éprouement du regard, réorganise violemment son registre en réduisant au silence le monde social où les hommes parlent et se souviennent (...) (1990:517-8).

D'où l'antinomie entre mythe, qui est le langage-société, la narration du groupe, et l'écriture que Quignard exprime comme haine de la lettre pour le mythe: (...) *la littera, la haine du mythe* (...) (1998:222). Et Quignard d'écrire:

Il n'y aura jamais de littérature orale, de roman collectif, de mythe individuel, d'histoire asymbolique (1998:222)

Née de la stupeur dans la langue, du mot absent, du lapsus, l'écriture c'est du langage muet, ce qui se tait dans le langage. L'écriture ne parle pas au sens où les hommes communiquent en présence les uns des autres, oralement. Elle manifeste que le langage n'est pas tout dans la parole, dans le lien, dans l'ordre. Apportant du réel au langage – *ce qui est sur le bout de la langue, et non dans la langue* (1993:78) –, l'écriture a le pouvoir de délier, de désarticuler, de séparer. Elle n'est pas parlante, elle est *voix de la langue*. Aussi, la présence de la figure du *pensif* dans *Le nom sur le bout de la langue* est explicitement associée à la réflexion sur l'écriture et à la définition de l'acte d'écrire. Si bien que l'écrivain – celui qui cherche la défaillance et l'absence (*idem*: 95) – est un *pensif*:

Entre le plaisir et le désir, nous veillons. Durant la veille – qui est un rêve diurne – nous écrivons. Nous cherchons des mots. Chrétien de Troyes est le seul romancier de notre langue à avoir dénombré dans ses romans ces énigmes, ces scènes de "songeurs villants", ces oublis, ces pâmoisons, ces

distractions ou ces rêves debout, ces crises de mutisme inopinées, ces moments d'abandon au vide, ces souvenirs confus et qu'on ne parvient pas à débrouiller en dépit de l'angoisse qui les visite par bouffées, ces stupeurs, ces néants, ces défaillances, ces courtes extases. Dans la neige. Perceval se tient appuyé sur sa lance. "Il pense tant que il se oblie". Tout à coup les oies sauvages s'envolent. Il y a trois gouttes de sang sur la neige. (*idem*: 93-4).

Et un peu plus loin:

Celui qui écrit plonge dans le mot absent pour retrouver quelque chose qui ignore le langage, qui n'est ni bon ni beau, qui terrifie le langage et passionne les jours, qui attaque pour attaquer, qui naît, qui n'est pas dans ce qui est, qui fraie, qui fraie et qui effraie, qui dérange les morts qui sont dans les enfers, qui rompt avec l'ordre qui lui pré-existe, qui rompt avec les vivants qui lui coexistent, qui vit pour vivre (*idem*: 100).

Autrement dit, la mise au silence du langage, la *taciturnitas* de l'écriture, si proche de l'état *pensif* du chevalier, cette déconnexion d'avec l'ordre du sens, cet abandon au vide, c'est de la violence, la violence de la vie même *quand tout le gel symbolique se craquelle et tombe* (1990:82).

### 3. Prédation et jouissance

Et pourtant, si le sujet du lapsus (celui qui a le nom sur le bout de la langue) peut prendre le *pensif* comme modèle, c'est que, dépourvus du réseau symbolique des places et des noms, ils sont tous les deux frappés de stupeur. Comment comprendre cette assimilation de la sidération, de l'instant de mort, à la vie? Pour répondre à cette question, il faut se rappeler deux choses: i) que l'instant de mort est un instant de jouissance; ii) que la nature sexuelle de la stupeur est solidaire de la fiction anthropomorphe que quignardienne dans laquelle la prédation joue un rôle essentiel. C'est surtout dans *Le Sexe et l'effroi* que l'instant de mort est défini comme instant de jouissance et la pétrification comme érection, de façon à souligner la dimension sexuelle et a-sémique de la stupeur. Mais elle apparaît également dans *Le nom sur le bout de la langue*:

Cette tête qui se dresse soudain, la contemplation du corps qui cherche à faire revenir le mot perdu, ce regard parti au loin, ce regard impliqué dans la recherche de ce qui ne peut revenir – l'ensemble de cette tête est impérieusement sexuel (1993:70)

Remarquons que cette jouissance taciturne est du côté du réel dans son antinomie au langage, au *logos*, au sens: c'est *l'érection de ce visage sevré du langage* (*idem*: 101). Elle est ce qui, du sexuel, n'est pas pris



dans les liaisons significatives, ce qui échappe aux rapports et aux contrats, et relève de la prédation. La prédation se place donc aussi du côté du réel et ceci parce qu'elle est étroitement associée au vide.

La prédation, qui est un thème omniprésent dans l'oeuvre de Quignard, retire son importance du fait qu'elle figure la violence de la vie et correspond à une mise en récit de ce qui s'est passé à l'origine: elle est la scène primitive de l'espèce humaine. Dans la fiction anthropomorphique quignardienne (*Rhétorique Spéculative*, notamment), l'espèce humaine en tant qu'elle est parlante, résulte d'une conversion de la proie en prédateur. Cette conversion s'est opérée au moyen d'une stupeur provoquée par le choc scopique avec la gueule grande ouverte du fauve. Cette gueule grande ouverte figure la violence de la vie, la voracité de la vie comme béance qui avale toute représentation, trou qui aspire la scène du monde. L'essentiel de la scène primitive est donc occupé par cet instant de mort, par cette sidération, qui précède la capture, c'est-à-dire l'imitation du prédateur par la proie. Autrement dit, avant de devenir l'espèce prédatrice par excellence, la proie protohumaine a été capturée (fascinée, médusée) par l'irreprésentable. C'est pourquoi Quignard écrit que *l'aniconisme marque l'humanité de son fer ante omnia tempora* (1999:188).

Aussi, chaque rencontre avec le réel, chaque abandon au vide renvoie le sujet à cette scène primitive irreprésentable. Le bout de la langue n'est pas seulement un lieu de bord, une extrémité spatiale, mais aussi une extrémité temporelle. Il est le point de genèse où la prédation est sur le point d'ordonner des représentations et des significations, où le langage est sur le point de s'articuler à partir de la sidération de la proie, où la violence est sur le point de faire advenir le symbolique.

Cela étant, l'écriture qui a le défaut du langage comme condition de possibilité, ne peut pas ne pas participer à la violence de la scène primitive, à l'irreprésentable de la prédation. C'est pourquoi Quignard met en relief l'aniconisme et la taciturnité de l'écriture, comme effet de la présence du réel qu'elle apporte au langage pour le taire et le rendre *pensif* au lieu de parler. La présence du réel dans le langage c'est la lettre. La lettre est la substance pathique du langage. Étant langage *in germinae*, ce qui ne s'est jamais séparé du fonds biologique, ce par quoi le langage se dissocie de la convention, la lettre est ce qui fait de l'écriture la violence du langage sur sa propre loi, c'est-à-dire, sur son pouvoir de *logos*, de lier, d'ordonner, sur le langage comme Loi pour les êtres parlants, puisqu'ils sont enchaînés à l'ordre du sens. Mais justement parce qu'ils y sont enchaînés, parce que le langage est leur loi universelle, ils ressentent des fois une lassitude des contrats, des liens et des places, un malaise ou un *pathos* qui les pousse à s'absenter au monde et à s'abandonner au vide. C'est le

désaccord entre le sujet et le monde dont le *pensif* témoigne: il regarde la *semblance* et ne veut rien savoir de la cour.

Or, ce n'est peut-être pas par hasard que les *pensifs* marquent l'apparition et le développement de la littérature en langue vulgaire en ses deux genres lyrique et romanesque (cf. n.° 2). Car c'est là la figuration par laquelle la langue vulgaire, en accédant au statut textuel, littéraire, est confrontée à ce qui en elle n'est pas de l'ordre de la parole.

1 Si on mettrait de côté le souci de rigueur philosophique, on pourrait le dire en termes schopenhaueriens: au lieu du monde comme représentation, le monde comme volonté. Réinterprétant cela à l'aide de l'appareil conceptuel freudien-lacanien, on dira que, d'un côté, il y a l'ordre du sens (les lois du *logos*), de l'autre, on a la libido en tant qu'elle est susceptible d'être partiellement soustraite à l'ordre du sens, i.e., dans la mesure où elle n'établit pas de rapport (social, sémantique, sexuel) et se distingue alors de la libido qui investit des objets sous la forme du circuit pulsionnel. Ceci, tout en reliant le sujet à la réalité, c'est ce que Lacan appelait l'aliénation: aliénation de la chose sexuelle à l'ordre symbolique, à l'Autre qui l'ordonne dans le réseau des contrats et des alliances, assignant à la jouissance une place dans l'ordre, là où, en se soumettant à la loi du langage, ou au langage en tant que loi, elle accède à la signification. Mais l'autre libido, la libido qui ne fait pas rapport, qui constitue le sexuel freudien à proprement parler (symptomatisé, par exemple, dans les absences ou la mélancolie), ce que Lacan nommait *non-rapport sexuel*, relève de la séparation: le sujet n'est pas tout dans l'ordre symbolique, il déconnecte de l'Autre. Ce reste de libido échappant au circuit pulsionnel et aux liaisons significatives, c'est la libido fixée, stagnante, solitaire, retirée du monde: la jouissance de l'Un en opposition à la jouissance de l'Autre (Lacan 1973, 1975). Cela dit, il faut préciser que les notions de séparation, non-rapport sexuel et jouissance de l'Un ne véhiculent aucun idéal de désaliénation ou d'émancipation car le sexuel humain, avec ses malaises et son insatisfaction essentielle, tel que Freud l'a décrit, l'est justement parce que le langage ordonne la vie humaine à la loi elle-même.

2 On songe au vers de *deixi rien* de Guillaume IX, chanson qui inaugure la littérature courtoise en langue vulgaire. L'état du Je lyrique *troubatz en dur-mensius un chivau* est très proche de celui du *pensif* (c'est bien pourquoi les chevaliers arturiens croient que Perceval est en train de dormir). On a le droit de penser que le moment mythique de l'avènement de la littérature en langue vulgaire la fonde sur cet *a-sensu* qui résulte de l'éclipse du sujet au monde, de sa déliaison.

## Bibliographie

Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, éd. De Charles Méla, Paris, Lettres Gothiques, 1990

- 
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire XX. Encore*, Paris, Seuil, 1975
- Quignard, Pascal, *Petits Traités I*, Paris, Gallimard/Folio, 1990
- Quignard, Pascal, *Petits Traités II*, Paris, Gallimard/Folio, 1990a
- Quignard, Pascal, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, Gallimard/Folio, 1993
- Quignard, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard/Folio, 1994
- Quignard, Pascal, *Rhétorique Spéculative*, Paris, Calmann-Lévy, 1995
- Quignard, Pascal, *Vie secrète*, Paris, Gallimard/Folio, 1998
- Quignard, Pascal, "L'étreinte fabuleuse", *Critique*, 620-621, pp. 186-192, 1999
- Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1996