

Où est ma maison ? : "Das Unheimliche" de Pascal Quignard

小川, 美登里
筑波大学 : 准教授

<https://doi.org/10.15017/1793623>

出版情報 : Stella. 35, pp.197-207, 2016-12-19. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン :
権利関係 :



Où est ma maison ? — *Das Unheimliche* de Pascal Quignard

Midori OGAWA

Qu'est-ce que l'*Unheimliche* ?

La notion d'*Unheimliche* inventée par Sigmund Freud en 1919 est ce qui caractérise le mieux les contes de Pascal Quignard¹⁾. Cet adjectif allemand qui n'a pas d'équivalent en français nécessitera une brève récapitulation, ce que propose aussi Freud dans son ouvrage homonyme pour mettre en avant ces trois sens. 1° : Comme le signale le préfixe négatif (*un-*), «*unheimlich*» apparaît d'abord comme l'opposé de «*heimlich*» (terme signifiant «intime», «familier», «étrange», d'où la traduction française de *das Unheimliche* comme «l'inquiétante étrangeté») : on en déduit qu'«au nouveau, au non-familier doit d'abord s'ajouter quelque chose, pour qu'il devienne étrangement inquiétant²⁾». 2° : La morphologie du terme permet de le décomposer en «*un/heim/lich*», et on voit sa structure formée autour de l'idée de la maison (*heim*). «*Unheimlich*» porte ici sur tout ce qui s'oppose à la maison et à des notions qui en dérivent, comme par exemple le sentiment de solitude ou d'abandon, d'inconfort ou encore de *l'étrangeté*. 3° : Le terme «*heimlich*» veut dire aussi au sens large «caché, dissimulé, de telle sorte qu'on ne veut pas que d'autres en soient informés, soient au courant, qu'on veut le soustraire à leur savoir³⁾», comme l'endroit «*heimlich*» désignait autrefois les cabinets. Là, se manifeste une ambivalence inhérente au mot. Si le «*heimlich*» est attaché au secret, l'«*unheimlich*» devra relever d'un état privé de ce secret. Or, cet état d'*evidentia* où rien n'est caché ne pourra pas susciter le sentiment d'«*unheimlich*», à savoir d'effroi. Si malgré tout on maintient une opposition, du moins une *différence* entre «*heimlich*» et «*unheimlich*», on devrait raisonner comme l'a fait Freud, en supposant deux états et deux temps : «Serait *unheimlich* tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti⁴⁾». (Nous y reviendrons).

Dans un conte de Pascal Quignard intitulé *Le Nom sur le bout de la langue*⁵⁾, le thème d'«*unheimlich*» (l'inquiétante étrangeté) se forme autour du motif de la maison (*heim*). La brodeuse Colbrune est amoureuse du beau tailleur Jeûne. Ce dernier accepte de l'épouser à condition qu'elle réalise une ceinture historiée qu'elle brodera elle-même aussi parfaitement que celle qu'il porte autour de sa taille. Colbrune passe des nuits en vain pour exécuter cette ceinture pourtant trop compliquée. Une nuit où elle pleure de désespoir, un inconnu frappe à la porte de sa maison. C'est un seigneur égaré, magnifiquement habillé sous sa cape blanche, très *étrange* aussi, qui lui parle d'une ceinture identique à celle qu'elle devra réaliser, laissée dans sa sacoche de cavalier. Le seigneur lui propose de prendre cette ceinture à une condition :

« Je te donne cette ceinture pour rien, si tu le veux. »

— En échange de quoi ? se rebiffa Colbrune, s'arrachant des bras du Seigneur.

— En échange d'une simple promesse, dit le Seigneur.

— Laquelle ? demanda Colbrune.

— Que tu n'oublies pas mon nom, dit le Seigneur⁶⁾.

Déjà excitée d'être à Jeûne, Colbrune donne sa parole au seigneur. Le seigneur lui précise alors que dans un an, si elle a oublié son nom, elle sera immanquablement à lui.

Colbrune et Jeûne se marient et vivent dans le bonheur. Mais à la fin du neuvième mois, lorsqu'elle brode la silhouette d'un coursier noir, lui revient l'image de la veille de son mariage, et avec elle, sa promesse faite au seigneur. Elle a beau se souvenir de son nom, elle oublie tout le reste, les repas, les ménages, l'amour... Effrayée par l'idée d'être séparée de son amour, Colbrune confesse à Jeûne l'engagement qu'elle a eu auprès du seigneur mystérieux. C'est alors que Jeûne promet à Colbrune de trouver le seigneur et de trouver avant tout son nom.

Ainsi, Jeûne part à la recherche du seigneur à la cape blanche. En fait, ce seigneur porte le nom de Heidebic de Hel qui veut dire l'enfer. Jeûne trouve sa demeure au fond de la terre, et il revient à la maison avec ce nom ; mais au moment où il doit le prononcer, le nom lui échappe alors que son ombre flotte encore autour de ses lèvres. Jeûne repart donc. Il retrouve le château cette fois au fond de la mer. Il se hâte de rentrer à la maison avec son nom précieux. Mais il échoue de nouveau lorsqu'il doit

l'annoncer à sa femme qui l'attendait avec angoisse. Jeûne part pour la troisième fois, sachant qu'il ne lui reste plus beaucoup de temps. Il cherche partout, et finit par retrouver le château au-dessus de la terre. Lorsqu'il est rentré à la maison, le seigneur était sur le point d'emmener sa femme. Jeûne crie alors : « Heidebic de Hel, voilà le nom du Seigneur !⁷⁾ »

Dans ce récit, il est question trois fois de pouvoir (ou non) revenir à la maison avec le nom retrouvé. Autrement dit, l'action répétée se construit sur une tension qu'ouvrent deux *topoi* qui se polarisent et s'appellent respectivement « maison » (l'ici) et « enfer (Hel) » (l'ailleurs). Cette action est motivée, quant à elle, par l'oubli d'un nom. En résumé, *Le Nom* est un récit montrant que le manque d'un seul nom fait vaciller l'ordre du monde au point que ce qui est familier (« heimlich ») se transforme en une étrangeté effroyable (« unheimlich »). Le vacillement et la métamorphose qui en résulte sont impressionnants : la maison confortable devient subitement un lieu froid où règnent la peur, le silence, la tristesse, que guette une crise latente. Si Jeûne ne réussit pas à garder jusqu'à la maison la mémoire du nom, c'est qu'il est lui-même affecté par cette métamorphose. La première fois qu'il revient, il voit au loin le paysage familier et, « (a)rrivé à la rivière, il vit le reflet de sa maison dans l'eau. [...] Il contempla le reflet de sa maison qui brillait à la surface de l'eau⁸⁾. » Un instant après, il essaie de prononcer le nom retrouvé, mais en vain. Le même blocage mental se répète lors de son deuxième retour :

Sur le pont, il vit sa femme qui courait vers lui en l'appelant. [...] Derrière sa femme le soleil se couchait. Aussi vit-il son ombre immense qui courait devant elle, que l'astre couchant projetait sur les pavés de bois du pont⁹⁾.

Le paysage familier ne se laisse voir à Jeûne qu'à travers son image déformée ou son reflet sur l'eau, ce qui provoque une sensation d'angoisse. Le vrai et le faux, le familier et l'étrange se confondent ici au point d'annuler leur différence respective. On arrive là à la même conclusion que celle de Freud, à savoir « *Unheimlich* est en quelque sorte une espèce de *heimlich*¹⁰⁾. »

Or, il fallait chez Freud l'intervention du troisième sens d'« (un)heimlich » pour que se révèle cette ambivalence (« Serait *unheimlich* tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti »). On peut se demander quel serait ce « secret, dans l'ombre » dans le conte quignardien. La

première hypothèse est qu'il est le nom de Heidebec de Hel. Mais ce nom disparaît de la mémoire plutôt qu'il ne se manifeste après une latence. N'est-ce pas que le secret concerne ici plutôt le *porteur* du nom ? Dans le conte, le nom de Heidebec de Hel est prononcé d'abord par le seigneur mystérieux (l'incarnation de l'*unheimliche*). Mais, à la fin, comme on l'a vu, il est prononcé par Jeûne (l'incarnation du *heimliche*). L'étrangeté du familier devient palpable lorsque se dévoile une vraie identité cachée sous l'apparence, comme le rapporte cette anecdote de Freud qui a rencontré un jour dans un train un visage qui l'observait et qui a suscité en lui un sentiment d'*unheimlich*. Que lui est-il arrivé ? Rien. Ce visage était tout simplement son propre reflet projeté sur une vitre du train. On peut déceler le même dispositif chez Quignard. Le seigneur égaré et Jeûne sont en quelque sorte leurs propres doubles. Ils possèdent, il est vrai, la même ceinture historiée. Ils parcourent aussi le même trajet, le seigneur de l'enfer à la maison et Jeûne dans le sens inverse.

Le Nom sur le bout de la langue comme le conte d'Unheimlich

Dans *L'Inquiétante étrangeté*, Freud cite Ernst Jentsch, prédécesseur en matière de l'*unheimliche* : « E. Jentsch a mis en avant comme cas privilégié la situation où l'on "doute qu'un être apparemment vivant ait une âme, ou bien à l'inverse [...]"; et il se réfère à ce propos à l'impression que produisent des personnages de cire, des poupées artificielles et des automates¹¹⁾. » Dans *Le Nom*, (se) nommer le nom de Heidebic de Hel déclenche une inversion. Et, pour que dure le sentiment d'*unheimlich*, il faut que l'effet de l'inversion ne soit pas remplacé par une autre qui annoncera le retour à la normale. En d'autres termes, le conte, en se vouant à causer une *inquiétante étrangeté*, l'annule lui-même pour qu'intervienne une *fin* (si possible, heureuse). Bref, il s'applique à employer tous les moyens (hasard, miracle, objet magique, intervention divine ou surnaturelle, etc.) pour anéantir l'*Unheimliche* une fois créé qui, autrement, perdurera. Dans *Le Nom*, nul ne pourra justifier le fait que Jeûne réussit au bout du *troisième* essai. Même dans le conte en général, le phénomène de répétitions ou de dédoublements (des personnages doubles, le Bien et le Mal, L'homme et l'animal, la vie et la mort, etc.) se voit multiplier jusqu'au paroxysme avant d'être interrompu par une fin factice. Pourquoi ? Pourquoi d'abord cette multiplication de doubles et de répétitions qui laisse s'installer l'*Un-*

heimliche ? Pourquoi ensuite nous nous trouvons impliqués dans ce monde d'invraisemblance ? Pourquoi enfin cette fascination à l'effroi nous est privée si soudainement par la fin abrupte ? Pour y répondre brièvement, il s'agit là du désir du lecteur dont le conte n'est qu'une projection. Celui-ci plonge le lecteur dans un monde imaginaire, presque libidinal, et la fin de l'histoire a pour but de le ramener à la réalité, de même qu'un réveil succède au rêve. De plus, la fascination du lecteur découle, selon Freud, du désir infantile (le lecteur régresse au stade de l'enfance), comme le souligne cette citation : « La source du sentiment d'inquiétante étrangeté ne serait donc pas ici une angoisse infantile, mais un désir ou même simplement une croyance infantile¹²⁾. » Si c'est ainsi, une fin factice et forcée du conte ne pourra que mettre en évidence la puissance d'*unheimlich*, c'est-à-dire celle du désir infantile.

Admettant que l'*Unheimliche* est lié au désir infantile, qu'est-ce qu'au fond ce désir ? Les répétitions et dédoublements sur lesquels se base le conte ne sont qu'une variante de ce que Freud appelle *compulsion de répétition*. Qu'est-ce que alors cette compulsion ? Dans *L'Inquiétante étrangeté*, Freud en donne un exemple, tiré de son expérience. Il tombe, dans une ville étrangère, sur une rue qui lui provoque une légère angoisse mêlée de dégoût. Il s'en éloigne, mais au bout d'un moment, il se retrouve à la même rue. Et cela se répète *trois fois* !

Mais après avoir erré pendant un moment sans guide, je me retrouvai soudain dans la même rue où je commençai à susciter quelque curiosité, et mon éloignement hâtif eut pour seul effet de m'y reconduire une troisième fois par un nouveau détour. Mais je fus saisi alors d'un sentiment que je ne peux que qualifier d'*unheimlich* [...] ¹³⁾.

Comme l'analyse Freud, c'est sur la base de ce *retour involontaire* que peut se produire l'*Unheimliche* : « c'est seulement le facteur de répétition non intentionnelle qui imprime le sceau de l'étrangement inquiétant à quelque chose qui serait sans cela anodin¹⁴⁾. » Il s'ensuit que la compulsion de répétition appartient à l'inconscient dont l'*Unheimliche* est un symptôme. L'inconscient est, en d'autres termes, dominé par un « automatisme de répétition » qui n'est rien d'autre que la pulsion de mort : « Dans l'inconscient psychique, en effet, on parvient à discerner la domination d'une compulsion de répétition émanant des motions pulsionnelles, qui dépend

sans doute de la nature la plus intime des pulsions elles-mêmes, qui est assez forte pour se placer au-delà du principe de plaisir [...] ¹⁵⁾» En résumé, l'*Unheimliche* se définit comme une manifestation non attendue ni voulue du fond des fonds de la condition humaine, pour ainsi dire, un degré zéro de l'être animé (où seul le fait de l'automatisme le distingue de l'être inanimé). Ainsi, Freud de conclure : «ce *Unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui es devenu étranger que par le processus de refoulement ¹⁶⁾»

Il en résulte une conséquence non moins étrange. Si l'*Unheimliche* est en réalité du familier, ce qui est familier (*heimlich*) ne l'est qu'illusoirement. C'est pourquoi le sentiment d'angoisse atteint son apogée au moment où le refoulement est levé et que s'opère une inversion. Le Bon (Jeûne) apparaît sous un autre jour, la maison devient un désert, la vie est envahie par le silence de mort..., le conte *Le Nom sur le bout de la langue* met en scène le phénomène même de l'inversion. On comprend alors pourquoi le nom y manquait obstinément. Comme le mot *mana* qui désigne à lui seul toute la manifestation surnaturelle, Heidebic de Hel (le nom de l'Enfer comme on dit *le nom du Père*) est l'un des noms interdits faute desquels la vie est heureuse. Le conte quignardien nous livre ici une vérité sur la condition humaine : la vie des vivants (le *heimliche*) est possible seulement en refoulant la mort. Nous sommes alors tentés de considérer *Le Nom sur le bout de la langue* comme une mise en fiction rigoureuse de l'*Unheimliche* freudien.

Où est ma maison ? : paysage de l'*Infans*

Il est temps de revenir à notre point de départ : comme le terme allemand l'exprime clairement, «l'inquiétante étrangeté» (l'*Unheimliche*) est étroitement liée à la notion spatiale dont la maison (*heim*) forme un *topos*. Maintenant où l'on sait que la maison n'est pas toujours familière et qu'un lieu angoissant peut être une vraie maison, il faudra réexaminer la notion même de maison. Sur ce point, cette remarque de Freud nous suggérera un indice : «Il advient souvent que des hommes névrosés déclarent que le sexe féminin est pour eux quelque chose d'étrangement inquiétant ¹⁷⁾» Ce serait sans doute exagéré d'identifier l'enfer (Hel) du *Nom* au sexe féminin. Le rapport à la gorge serait plus pertinent, comme se laisse

comprendre le sens littéral du titre : le nom (l'enfer) sur le (au) bout de la langue. Mais, leur distinction (sexe / gorge) s'estompe nettement si l'on passe au niveau symbolique. Dans les deux cas, le mot ou le fœtus passe par une voie sombre et serrée (la trompe orale ou utérine) pour sortir dans un lieu ouvert (dans l'air atmosphérique, éclairé par la lumière).

On remarquera aussi que l'*Unheimliche* est forcément un lieu caché, secret, ou même renié, si on tient compte du préfixe négatif qui est la marque du refoulement. S'ajoute alors la question de la localité à celle de sa nature : Qu'est-ce que la maison ? Où est la maison ? Un autre conte de Quignard intitulé *La Voix perdue*¹⁸⁾ traite ces deux questions. L'action se situe au XVII^e siècle français, Jean de Vair a un accident de carrosse et perd ses deux parents, père tranché par la vitre, mère écrasée sous la voiture. Alors qu'il a encore au fond des oreilles la voix agonisante de la mère qui appel au secours, il fait une rencontre avec une jeune femme mystérieuse qu'il aime sur-le-champ. En vérité, cette femme est un être surnaturel (l'incarnation d'une petite grenouille qui vit dans un lac au bord duquel Jean a enterré ses parents) qui apparaît devant Jean en se revêtant d'une apparence humaine et avec une voix identique à celle de sa mère. Jean ne peut pas résister à la voix merveilleuse que chante la jeune fille et la suit jusqu'au fond du lac où elle demeure. Le thème de ce récit qui rappelle certains contes japonais (dans lesquels une femme merveilleuse — souvent l'incarnation d'un serpent — séduit un villageois pour le ramener à un monde aquatique) est bien le désir infantile de *regressus ad uterum*¹⁹⁾. Dans le conte, Jean va jusqu'au bout de son désir et trouve enfin le réconfort auprès de la jeune fille qui n'est rien d'autre que l'ombre de sa mère décédée. Pour Jean, sa maison est dans le fond du lac, ersatz du monde utérin.

Ainsi, dans le conte — genre littéraire par excellence de l'*Unheimliche* — qui fait prévaloir la réalité psychique sur la réalité matérielle, la question de la maison est toujours à (re)poser²⁰⁾. Un conte grec intitulé *L'Énigme* que Pascal Quignard cite et commente²¹⁾ nous en semble comme une illustration parfaite. *L'Énigme* commence ainsi : « Un jour, sa mère ouvrit la porte de la maison. Elle la montra à son fils et lui dit : — Va-t'en²²⁾, » Cet *incipit* affirme de manière crue la vérité commune à tout être humain : la vie de chacun débute par une expulsion insensée de la maison maternelle. L'*Unheimliche* devrait alors comporter en lui cette

vérité, à savoir que, si l'*Unheimliche* il y a, il prend part entièrement à cet abandon originel. Autrement dit, si l'*Unheimliche* est premier, cela démontre que nous n'avons pas de maison (nous sommes nés chassés de la maison).

Après plusieurs aventures, le fils de *L'Énigme* arrive devant un château sur le mur duquel il voit une proclamation du roi qui dit ceci : «Celui qui me posera une énigme que je ne connais pas [...] aura la main de ma fille. En revanche, si l'énigme se trouve dans un des volumes que contient ma bibliothèque, ou si je la devine, il aura sur le champ la tête tranchée²³⁾.» L'enfant réussit à poser au roi une énigme insoluble, cette énigme étant tout simplement un résumé de sa vie. Ici, l'énigme renvoie à l'enfant lui-même dont la vie est vouée à la recherche de *sa* maison, comme le montre cette phrase de Quignard : «L'énigme c'est soi (et «soi» désigne le corps qui tombe de la mère en même temps que l'enveloppe qui tombe avec lui)²⁴⁾.» Dans le conte, le fils arrive à formuler sa vie sous forme d'énigme. Cette énigme qui en est bien une pour le roi ne l'est plus pour le fils, du fait qu'il a déjà déchiffré en mots sa propre vie. Cela signifie que la vie vécue prend forme d'une narration cryptée portant sur la question de soi. Le conte s'apparenterait alors à une écriture autobiographique, mais il s'agit là d'une autobiographie *impersonnelle* puisqu'elle traite des problèmes communs à tous les hommes. *Impersonnelle* aussi, parce que ces problèmes découlent de la région impersonnelle, ou plus exactement *anté-personnelle* de soi, comme le suggère cette citation : «Il n'y a pas que des significations linguistiques. Il y a des signifiants énigmatiques. On peut les dater : ils datent de l'interrègne : après la naissance et avant l'appropriation de la langue commune²⁵⁾.»

Cet interrègne a une autre appellation pour Quignard : *l'Infans*. Ce terme latin dont dérive le mot français «enfant» signifie plus précisément celui qui ne parle pas. Il renvoie à la période où, sans langage, il n'existe encore ni mémoire ni pensée : il n'y a que des instants présents vécus dans une relation fusionnelle avec le monde. *L'Infans* se rapporte ainsi à l'étranger, l'étrangèreté, bref à l'*Unheimliche* que chacun porte en soi. Cet *Infans* est comparable à «l'extimité», mot valise composé d'«intimité» et d'«extérieur», que Jacques Lacan définit comme «ce lieu central, cette extériorité intime, cette extimité qui est la Chose²⁶⁾» et que son disciple Jacques-Alain Miller explique en ces mots : «Ce terme d'*extimité* est

construit sur celui d'*intimité*. Ce n'est pas le contraire car l'extime c'est bien l'intime. C'est même le plus intime. *Intimus*, c'est déjà en latin, un superlatif. C'est le plus intime, mais ce que dit ce mot, c'est que le plus intime est à l'extérieur²⁷⁾.»

Quelque soit sa forme, son intrigue ou sa fin, le conte comporte une énigme qui relève des questionnements essentiels de la vie, l'énigme étant formulée différemment selon la variable individuelle. Il se revendique ainsi comme un genre paradoxal, puisqu'il cherche à raconter ce qui se situe au-delà (ou plutôt, en deçà) du langage.

C'est pourtant ce paradoxe qui semble attirer de plus en plus Pascal Quignard vers le conte. Dans certains la réflexion sur le genre se fait sentir de façon aiguë. Par exemple, le conte *Ethelrude et Wolfram*²⁸⁾ tâche de décrire cet interrègne déjà cité, en évoquant un monde fusionnel où la division entre le soi et le monde n'advient pas encore. Cette œuvre est virtuose en ce que son dispositif narratif audacieux fait confronter avec violence le monde de l'*Infans* avec celui d'*après* marqué par le langage. En évitant de représenter l'*Infans* comme une idylle, Quignard réussit à définir l'*Unheimliche* comme un effet de narration.

Dans *L'Enfant au visage couleur de la mort*²⁹⁾, c'est bien la narration qui est porteuse de l'*Unheimliche*. La narration qui insiste sur son écart à l'égard de l'événement et qui met en doute sa véracité, sa vraisemblance et son efficace, met à jour le gouffre et la *différance* qui séparent la narration de son objet, c'est-à-dire l'événement étrange sur «l'enfant au visage couleur de la mort» censé avoir lieu réellement. Ici, l'inquiétante étrangeté est reliée plus que jamais à la narration qui ne peut qu'avouer son incompétence de mauvais transcripteur de la vérité.

En guise d'épilogue (une conclusion provisoire)

Genre le plus archaïque, le conte fut longtemps classé dans la *littérature orale*. Transformé ou modifié au cours de sa transmission, il a fini par se multiplier en de nombreuses variantes. Souvent anonyme, il a aussi été longtemps privé de l'autorité de l'auteur. Toutes ces caractéristiques ont marginalisé le conte, l'ont différencié du monde de l'*écriture*. Mais l'examen du conte quignardien nous a montré que ce phénomène de digression (transmission, traduction, translation, modification, etc.) relève de la nature inhérente du langage et que le conte le montre de façon tangible et aiguë.

L'Énigme souligne, on l'a vu, le lien étroit qui lie la narration à l'*Unheimliche* : l'*Unheimliche* (l'énigme) devient familier («heimlich») par l'entremise de la narration, mais ce *Unheimliche* pour ainsi dire décrypté se transforme en même temps en un autre *Unheimliche*, cette fois en tant qu'objet littéraire (Freud affirme aussi que l'*Unheimliche* s'exprime le mieux dans une fiction).

Différent du genre romanesque qui cherche à établir une vision téléologique du monde, le conte vise à montrer ce qui n'est pas montrable. C'est peut-être là se trouve l'intérêt le plus vif de Pascal Quignard comme auteur de contes : il explore pleinement le potentiel du conte, en rectifiant son image réductrice — celle du conte pour enfants — répandue depuis son entrée dans la littérature *écrite* par Perrault ou Frères Grimm en passant par le conte philosophique des Lumières. Se servir de vieilles matrices (les contes déjà existants) pour y injecter un nouveau souffle, voilà l'objectif que se donne Pascal Quignard. Le conte deviendra alors un objet littéraire inclassable à la fois archaïque et inouï, digne du nom de l'*Unheimliche*.

NOTES

- 1) Sigmund FREUD, *L'Inquiétante étrangeté* [*Das Unheimliche*, 1919], dans le recueil *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand FÉRON, Paris : Gallimard, [coll. «Connaissance de l'Inconscient», 1985], coll. «Folio/essais», 2006.
- 2) *Ibid.*, p. 216.
- 3) *Ibid.*, p. 219.
- 4) *Ibid.*, p. 222.
- 5) Pascal QUIGNARD, *Le Nom sur le bout de la langue* (désormais abrégé : *Le Nom*), Paris : P.O.L., 1993. Nous nous référons à l'édition de la coll. «Folio», 1995.
- 6) *Ibid.*, p. 27.
- 7) *Ibid.*, p. 49.
- 8) *Ibid.*, p. 40.
- 9) *Ibid.*, pp. 43-44.
- 10) FREUD, *op. cit.*, p. 223.
- 11) *Ibid.*, p. 224.
- 12) *Ibid.*, p. 234.
- 13) *Ibid.*, p. 240.
- 14) *Idem.*
- 15) *Ibid.*, p. 242.

- 16) *Ibid.*, p. 246.
- 17) *Ibid.*, p. 252.
- 18) Pascal QUIGNARD, «*La Voix perdue*», in Adriano MARCHETTI (dir.), *Pascal Quignard, la mise en silence*, Seyssel : Champ Vallon, 2000, pp. 7-34.
- 19) «*Regressus ad uterum*» (régression jusqu'à l'utérus) est une notion proposée par un psychanalyste hongrois Sandor Ferenczi.
- 20) Cf. FREUD, *op. cit.*, p. 257 : « Dans le cas d'inquiétante étrangeté, dérivé de complexes infantiles, la question de la réalité matérielle n'entre pas du tout en ligne de compte, c'est la réalité psychique qui prend sa place. »
- 21) Pascal QUIGNARD, «*L'Énigme* suivi de *Commentaire sur trois vers de Donne*», in Mireille CALLE-GRUBER, Jonathan DEGENÈVE et Irène FENOGLIO (dir.), *Pascal Quignard : translations et métamorphoses*, Paris : Hermann, 2015, pp. 37-46.
- 22) *Ibid.*, p. 37.
- 23) *Ibid.*, p. 38.
- 24) *Ibid.*, p. 40.
- 25) *Idem.*
- 26) Jacques LACAN, *Séminaire VII. L'Éthique de la Psychanalyse* (1959-1960), Paris : Éd. du Seuil, 1986, p. 285.
- 27) Voir Jacques-Alain MILLER, *L'Extimité*, cours 1985-1986 (cours du 13 novembre) transcrit par SCHKRIPPE.
- 28) Pascal QUIGNARD, *Ethelrude et Wolfram*, Paris : Galilée, 1986.
- 29) Pascal QUIGNARD, *L'Enfant au visage couleur de la mort*, Paris : Galilée, 2006.