

***La Frontière* : un roman selon Pascal Quignard**

Midori OGAWA

«Si l'auteur d'un livre créait de toutes pièces l'histoire qu'il raconte, elle n'aurait de sens pour personne d'autre.»

«La foi, qui est un trait du rêve, consiste à accepter l'héritage de ce qu'on ignore.»¹⁾

*La Frontière*²⁾ est un récit de passé inspiré par le Palais Fronteira et ses célèbres azulejos. Elle porte sur l'histoire tragique de la passion et de la vengeance qui se déroule dans le Lisbonne du dix-septième siècle. Or ce récit de vengeance s'ouvre sur une autre dimension lorsque la narration le transforme en récit de «vengeance de la vengeance» (F, p. 86) en retournant le récit à sa source d'inspiration, les images que représentent les azulejos du Palais. Après la vengeance de Madame d'Oeiras contre Monsieur de Jaume, assassin de son mari, Comte de Mascarenhas, le frère d'armes de ce Jaume, entreprend de «tir[er] vengeance de la vengeance de Madame d'Oeiras» (*ibid.*). C'est alors que le roi Pierre intervient et propose au comte un marché : le titre de marquis de Fronteira contre la promesse du silence : «Monsieur, à mon tour comme votre ami, que vous me sacrifiez votre ressentiment. Je ne veux pas entendre un mot de votre bouche concernant une histoire qui nous a donné tant de peine» (F, p. 83-84). Ainsi dit le roi au comte qui va tenir sa parole, mais de quelle manière ?, en gravant cette histoire sur les images d'azulejos qui décorent son jardin. La loi de silence imposée par le roi permet au texte de se retourner à sa source d'inspiration — les images d'azulejos — à partir desquelles Quignard a tramé son propre récit. Avec ce retournement, le lecteur, à son tour, se retrouve face à ces images qui revendiquent comme une sorte d'avant-texte (ici sans mots) caractérisé par une antériorité. Autrement dit, le récit renvoie le lecteur à un

1) Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative* (abrégé, RS), Calmann-Lévy, («Folio»), 1995, p. 142 & p. 188.

2) Pascal Quignard, *La Frontière* (abrégé, F), Editions Chandeigne, («Folio»), 1992. Tous les passages cités renvoient à l'édition «Folio». Le texte original est accompagné d'une centaine de photographies d'azulejos, plaques d'azulejo cuites avec une des faces décorées et vitrifiées. Les azulejos du Palais Fronteira sont notamment considérés comme un art décoratif représentatif de l'âge baroque portugais.

espace d'avant la narration et l'invite au jardin du Palais, comme le marquis l'a fait avec ses invités, pour y contempler l'histoire à l'état brut.

Le jardin du Palais est rempli de statues et de mosaïques qui semblent offrir une image arrêtée dans un temps indéfini. Les azulejos qui représentent des personnages et des bêtes s'apparentent à des ombres bleues qui guettent les spectateurs comme les *imago*³⁾. Or, si l'on suit les propos du comte, ce sont non pas les personnages peints en images mais les spectateurs eux-mêmes qui sont en réalité des ombres⁴⁾. Comment s'opère ce changement de paradigme ? Pour l'écrivain, le jardin est une *physis* condensée puisqu'il participe de « quelque chose de l'inactivité divine »⁵⁾. Les statues antiques incarneraient alors des dieux immortels qui répètent le même geste puissant dans un temps d'éternel retour. Sans doute l'éternité n'apparaît-elle aux yeux des mortels que comme une immobilité ? En tout cas, Quignard circonscrit ici la frontière entre le monde réel et la *physis* — le monde originel — dont nous sommes sevrés et dont les images et les statues nous transmettent les traces. On s'apercevra que cette frontière est suggérée aussi par l'opposition silence (les images) / langage (le récit). Si donc « nous sommes des ombres », c'est à cause du langage qui sépare l'homme de son propre monde originel, comme le voile d'Aléthéia le sépare de la vérité.

L'épisode de la vengeance de la vengeance s'ouvre ainsi sur une dimension métatextuelle où le lecteur est amené à réfléchir sur la fonction du récit. Un abîme s'ouvre et s'articule en trois couches : (1) l'avant-monde (la *physis*), ce par rapport à quoi on est loin ; (2) le monde silencieux (celui des images) qui est l'ombre de l'avant-monde ; (3) le monde du langage (celui des hommes) dans lequel l'homme est l'ombre de lui-même⁶⁾. Coupé de l'origine, l'homme aspire nostalgiquement à ce monde perdu. Comment y revenir ? Le seul moyen serait de réinventer un récit capable de donner à l'homme l'image de lui-même en contact avec l'originel⁷⁾. Si l'image porte l'empreinte de la *physis*, seule la

3) Cf. RS, p. 25 : « Dans la Rome ancienne, la technique de l'image est liée à la peinture des fresques comme la peinture des fresques est liée au culte des morts. On appelait *imago* les têtes des morts placées dans une armoire dans l'atrium sous forme d'empreintes de terre ou de cire ».

4) « Nous sommes des ombres qui se frottent et se rencognent dans l'ombre de nos demeures et sous les draps qui couvrent nos lits, face à cette lumière qui transmigre de vivants en vivants » (F, p. 21-22).

5) Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi* (abrégé, SE), Gallimard (« Folio »), 1994, p. 69.

6) L'évolution de l'homme depuis son origine n'est, selon Quignard, qu'une succession de simulacres. Cf. RS, p. 37-38 : « La chasse dévastant la cueillette transforma un herbivore en mammifère nécrophage des restes des grands carnivores qu'il guettait, aux côtés des rapaces et des loups. Puis ces anciens herbivores devenus nécrophages se transformèrent en carnivores eux-mêmes. Ces transports sont les premières *metaphora*. Les hommes se transportèrent en ceux qu'ils imitaient et qu'ils dévoraient ».

7) Devenu l'être du langage, l'homme peut apercevoir son origine seulement par le biais de la narration. C'est dans ce sens que le besoin qu'a l'homme de voir l'autoreprésentation de sa propre vie (que Quignard qualifie du « besoin d'une régurgitation linguistique de son expérience ») est sans doute ce qu'il y a de plus emblématique pour définir le rapport entre

narration peut créer un lien avec elle en restaurant le temps dans une fiction. L'écrivain devient un Ulysse qui tente de regagner son pays natal par une intrigue qui réalisera le temps du retour⁸⁾. Ainsi, pour Quignard, le récit est-il animé essentiellement par le mouvement de la remontée en avant. Des images (reflets de l'avant-monde) assurent ce mouvement : leur transport⁹⁾ et leur mise en relation constituent l'intrigue.

La narration qui consiste à lier des images de sorte que leur filet — la *metaphora* — fasse immerger «ce qui n'est pas» (RS, p. 160), ce serait une définition que donne Quignard au roman¹⁰⁾. Avec cette définition, le roman quignardien se situe à l'orée du monde fait du langage («Les romans abritent autre chose qu'un monde fait de langage», RS, p. 152) et en ce faisant, acquiert une identité à part entière. Porteur d'une entreprise que l'on peut qualifier d'ontologique, il s'installe ainsi dans un espace frontalier, à la lisière du monde connu et reconnu, à un lieu de dépaysement au-delà duquel s'ouvre l'inatteignable : la *physis*.

Le roman quignardien dépasse ainsi une définition générique non sans affirmer sa parenté avec les romans antiques. Pourquoi cet intérêt pour les romans antiques ? Puisque d'une part, plus anciens, ils paraissent à l'écrivain plus près de l'originel et que d'autre part, ils découlent de la fonction universelle que le roman aurait partagée avec le rêve, c'est-à-dire celle d'assouvir le besoin vital de l'homme de l'autoreprésentation de vie. Selon Quignard, le roman, plus que tout autre forme de la narration, est apte à cette fonction : «Le récit humain sexualisé répond peut-être à une espèce de prérationnalité nécessaire, spécifique, confuse. [...] Il n'est qu'une façon d'y [à ce besoin du récit] répondre, sale, proche de l'inconscient, cette récitation psychique qu'on appelle le roman»¹¹⁾. Ainsi le roman vise-t-il une «prérationnalité», c'est-à-dire la sexualité, le désir, la

l'homme et son origine. Cf. "La déprogrammation de la littérature" in *Le Débat*, n° 54, mars-avril, 1989, p. 78. Voir aussi SE, p. 264 : «Le récit, plus que le sexe, dit sans arrêt : "Encore !" Car son plaisir propre est le désir et non la *voluptas*. Son désir est son origine. Son désir est la plus vieille scène tumescente [...] et qui invente l'intrigue narrative elle-même bien avant le langage, qui engendre l'intrication successive des séquences. L'intrigue, c'est ce qui offre le temps, c'est ce qui permet d'instaurer l'instant entre l'avant et l'après en répétant sous forme de scènes rêvées la scène invisible qui hante».

8) Cf. "La déprogrammation de la littérature", p. 78 : «Chacune de nos vies est un continent que seul un récit aborde».

9) Le mot «métaphore» est un terme emprunté au latin *metaphora*, emprunt au grec *metaphora*, proprement «transport» et, depuis Aristote, «changement, transposition de sens», de *meta-* et *phora* «action de porter, de se mouvoir», de *pherein* «porter, supporter, transporter» (*Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*). Pour Quignard, la métaphore signifie principalement «l'art des images». Voir RS, notamment le premier traité intitulé *Fronton*.

10) L'écrivain écrit aussi : «"Ce qui n'est pas" est un reflet de l'autre monde» (RS, p. 160).

11) "La déprogrammation de la littérature", p. 79.

mort dans lesquels la nature humaine apparaît plus crue et plus confuse. Dans ce sens, le roman quignardien se rapproche de la *satira* dont dérive le roman antique. Opposé aux « romans oratoires » (*controversia*), la *satira* aborde un sujet sexuel et obscène. En racontant une histoire de désir et de vengeance, *La Frontière* semble faire écho à cette tradition antique, notamment au *Satiricon* que Pétrone a écrit pour se venger de la vie de débauche de l'Empereur Néron¹².

Or « le *Satiricon* est une *satira* [qui signifie] un *pot-pourri* de nature érotique ou indécente » (SE, p. 148, je souligne le mot « pot-pourri »). Le roman s'attache alors au mélange de choses concrètes, de préférence de choses sordides ayant pour but de saisir le lecteur par les images surprenantes et inattendues. A ce propos, Quignard mentionne à plusieurs reprises un romancier romain, Albucius Silus pour lequel les « *sordidissima* » s'emploient à décontextualiser le langage, c'est-à-dire à le montrer sous une lumière nouvelle¹³. Dans un roman éponyme, Quignard rapporte la définition du roman qui serait celle d'Albucius : « "Le seul gîte d'étape au monde où l'hospitalité soit offerte aux *sordidissima*", c'est-à-dire aux mots les plus vils, aux choses les plus basses et aux thèmes les plus inégaux. Ce qu'on appelait les "sordes", à Rome, c'étaient tout d'abord les choses sales, puis les êtres sales, c'est-à-dire les pauvres, enfin les habits sales, c'est-à-dire le deuil »¹⁴. On trouvera les exemples des *sordidissima* dans *La Frontière* : la mort sauvage et sanglante des protagonistes, Monsieur d'Oeiras, Louisa d'Alcobaça mariée à celui-ci et Monsieur de Jaume ; le deuil de Madame d'Oeiras durant lequel elle refuse de se laver et de manger ; la scène du voyeurisme où Jaume surprend Louisa qui, soulevant sa jupe, défèque dans le jardin du Palais¹⁵. Tous ces exemples participent au fond de la poétique du débord que seul le roman peut s'approprier réellement puisqu'il recueille tout ce que les autres genres abandonnent¹⁶.

Si les *sordidissima* prennent une importance capitale dans la conception du

12) SE, p. 147-156.

13) Pascal Quignard, *Albucius*, P.O.L., (« Livre de poche »), 1990, p. 18-19 : « Il [Albucius] aimait les mots bas, les choses viles, les détails réalistes ou surprenants. Un jour qu'on demandait à Albucius ce qu'il fallait entendre par le "sermo cotidianus" (la langue de tous les jours), celui-ci répondit : "Il n'est rien de plus beau que de placer dans une déclamation une phrase qui procure de l'embarras à celui qui la dit." Tel est le critère du sordide : un sentiment de gêne nous avertit de sa présence. Reste à s'approcher de lui, à s'en saisir et à le tisser à l'œuvre d'art. Le plus bas devient le plus touchant ».

14) *Ibid.*, p. 37.

15) Cette scène du voyeurisme serait sans doute l'un des exemples où « le plus bas devient le plus touchant » et où on peut parler du sublime de l'obscène. Dans ce sens, il n'est pas impossible de la comparer avec le début de *L'Âne d'or* d'Apulée, qui dans une scène obscène rassemble le thème de la vie et de la mort en lui attribuant un sens symbolique de la scène primitive. Cf. Apulée, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, Livre I. Voir aussi le commentaire de Quignard, SE, p. 199-202.

16) "La déprogrammation de la littérature", p. 85 : « le roman ne doit pas contenir le moindre genre littéraire autre ; poème, essai, mythe, mais recueillir de chacun de ces genres ce qui leur est impossible de dire ».

roman, c'est aussi parce qu'ils touchent le corps obscène caché par le corps sublime posé « orthographiquement », c'est-à-dire par le voile du langage (SE, p. 145). Le roman dévoile ce corps obscène qui se montre plus proche de l'animal que de l'humain (sur ce point, Quignard précise que l'homme n'a jamais connu « le détachement du règne animal » et que « [c]e qu'on appelle le devenir-homme de certains primates fut ce lent devenir-bête des protochasseurs ». Ceci implique que l'homme est seulement séparé de la *physis*¹⁷⁾). Paradoxalement, l'humain de l'homme est une animalité. Or, à ce stade où l'homme est plus que jamais animal, le rêve fait office d'une narration, foyer hallucinogène susceptible d'assouvir le besoin qu'a l'homme de l'autoreprésentation. L'homme rêve pour satisfaire ce besoin, tout comme n'importe quel autre animal¹⁸⁾. Puisque le rêve est la narration la plus archaïque pour l'homme, le roman quignardien — en l'occurrence *La Frontière* — prend la forme d'un récit de rêve, articulé par une succession de scènes.

La Frontière évoque le rêve aussi bien par sa forme que par son contenu. Mais que rêve-t-on au juste ? La prédation : « C'est une intrigue de désir ou de chasse. Quand cette prédation atteint son état le plus raffiné, il s'agit d'une histoire de vengeance (désir des hommes entre eux) ou de guerre (chasse des hommes entre eux) » (RS, p. 141). Le rêve donne à voir l'essence commune à l'homme et à l'animal : le désir et la violence. La chasse représente donc la forme la plus archaïque du désir que *La Frontière* place au centre de l'histoire. L'épisode de chasse au chapitre VII (le récit se compose de quatorze chapitres) met en scène le crime de Monsieur de Jaume contre Monsieur d'Oeiras pendant la chasse. Jaume laisse assassiner son rival par un solitaire et satisfait ainsi « une vengeance légitime » (F, p. 33) puisque c'est lui qui a aimé en premier Madame d'Oeiras (chapitre premier). Or ce crime, découvert, devient l'objet d'une vengeance par l'épouse du défunt (chapitre XIII). Enfin, cette vengeance de Madame d'Oeiras devient elle-même l'objet de la « vengeance de la vengeance » (chapitre XIV) que l'on a déjà mentionnée. On voit là que le récit quignardien tisse une chaîne d'épisodes de la vengeance qui est, rappelons-le, la forme la plus raffinée de la prédation. Le texte secrète ainsi *ostinato* l'élément de rêve.

Cette image de chasse peut revêtir un autre sens si l'on la considère comme une prédation symbolique de l'antériorité : l'homme chasse les carnivores, les carnivores les herbivores et ainsi de suite, la chasse devient alors la

17) RS, p. 35-39.

18) Quignard donne notamment deux fonctions du rêve : « 1. Le rêve hallucine une bête, un mort, un objet, une femme, et les métamorphoses. Une course qui est impatiente, ou qui est concupiscente, ou qui est dévoratrice trompe la faim, abuse le désir, protège le sommeil au cours d'une succession animée d'image. 2. La vie utilise ce rêve pour se dire elle-même et, ce disant, procure un orient au chaos des jours comme elle fournit une tanière à la répétition des besoins » (RS, p. 141).

métaphore de la remontée vers l'origine, celle de la métamorphose de l'homme en animal. Or, le thème de la métamorphose est omniprésent dans *La Frontière*. Sans parler de *L'Âne d'or* ou *Les Métamorphoses* auquel *La Frontière* emprunte l'épisode de Charité¹⁹, il vient aussi de l'interpénétration entre le récit quignardien et son modèle, les azulejos, en particulier, le bestiaire (une série de scènes picturales où les humains prennent la forme d'animaux) : la maison de Madame d'Oeiras est hantée par le chat ; Louisa elle-même ne s'intéresse qu'aux chats ou elle en devient presque un (voir l'étrange chapitre VI). Il y a aussi le procédé métonymique par lequel les personnages masculins sont reliés au taureau. Dans la scène d'amour, Madame d'Oeiras a l'impression d'avoir comme partenaire un être plus animal qu'humain²⁰.

Cette métaphore de la chasse peut nous conduire jusqu'à la figure de l'écrivain. On l'a comparé à Ulysse qui entreprend le retour au pays natal. De la même manière, il peut être considéré comme un chasseur car il est celui qui poursuit la recherche de ce qui est antérieur, des traces et des empreintes de l'avant-monde. Ou bien il peut être un « charognard » qui fouille des romans antiques en appliquant « la doctrine atticiste », c'est-à-dire en croyant que « toute œuvre doit hériter de ce qui la précède »²¹. Mais, lorsque l'écrivain s'associe lui-même à l'image de la chasse, c'est surtout pour souligner que le roman n'est qu'une recherche de l'« inattingible » : « C'est l'art de la cynégétique elle-même : la défusion du primate primitif. Seul, le recours à l'*imago* de la chasse initiale peut approcher l'antériorité parce qu'elle l'approfondit. L'animation de l'âme en tant que pensée, la narration au sein de l'être en tant que temps porteront toujours sur l'antériorité abyssale de ce que Cusa nomme l'inattingible (*inattingibilis*). Elles commémoreront toujours la proie sans visage et sans nom que l'on suit à la trace et par laquelle on devient homme en la suivant à la trace. Une altérité antécédera toujours » (RS, p. 112).

19) Apulée, *op. cit.*, Livre VIII. On peut penser que la résonance de ce roman se répand sur l'ensemble du récit quignardien sans la limiter à la scène de chasse. Par exemple, le personnage de Lucius qui, voulant devenir un oiseau, se trouve transformé en âne, correspond au personnage de Madame d'Oeiras qui, après être tombée dans un état animal où règne la sexualité, demande que ses serviteurs « sacrifient à sa mémoire, dans l'église où est inhumé son époux, un corbeau » (F, p. 77-78).

20) « À force de combattre à mains nues les taureaux, Monsieur de Jaume jugeait qu'il en avait acquis l'entêtement et le courage. Il croyait s'être associé une part de leur force et Madame d'Oeiras découvrit qu'être aimée de cet homme reproduisait certains des traits du combat. Il broyait ses mains et son visage tandis qu'il la secouait » (F, p. 65-66). N'est-il pas impossible de voir là un écho lointain de l'épisode de *L'Âne d'or* où Lucius, transformé en âne, fait l'amour avec une dame de noblesse ?

21) « La déprogrammation de la littérature », p. 80.

L'écrivain est un chasseur conscient de l'abîme qui divise le passé (la temporalité continue que l'on peut remonter) et le jadis (l'« inattingible »). Le roman joue alors sur le décalage de ces deux registres ayant pour objectif d'ouvrir une déchirure temporelle qui laissera ressentir l'éclat du jadis derrière le passé. Pour cela, le romancier met en place le procédé de court-circuit. Il s'agit de convoquer un récit appartenant à un temps passé afin de le remettre dans une autre diégèse en créant un effet d'échos et de répercussion. L'un des exemples de ce court-circuitage se trouve, selon Quignard, dans *Le Rouge et le Noir* : « Stendhal arrache Verania à Tacite, il lui donne l'âme romanesque d'une frondeuse sous Louis XIII, il la transporte dans un fiacre de 1831. [...] Verania Gemina est devenue Mathilde de La Mole. C'est *Le Rouge et le Noir* » (RS, p. 173). Quignard, quant à lui, arrache l'épisode de *L'Âne d'or* à Apulée pour le remettre dans le climat agité du Portugal en 1640. Il transforme Charité en Louisa, Tlépolémos en Monsieur d'Oeiras et Thrasyllé en Monsieur de Jaume, et tire de cette relation triangulaire une tragédie d'une tonalité racinienne²². Or ce qui différencie ce court-circuitage de l'emprunt littéraire ou de l'intertextualité est plus précisément dans ses effets souhaités : il faut que le court-circuit produise un choc, une explosion afin qu'il ouvre et répare « des déchirures impossibles dans le temps et dans l'espace »²³. De ce fait, le procédé dépasse le niveau de simples imitations, reprises ou pastiches, et ouvre une dimension où l'écriture donne libre cours à l'imagination et où l'imaginaire l'emporte sur la réécriture. Le récit ressemblerait alors de nouveau au « *phantasma* », au rêve²⁴ : le court-circuit de scènes engendre une espèce de « surexcitation » du sens due à une « surexposition » qui vise au-delà même de la perception : d'où résultent les paysages étranges et hallucinés qu'offrent les scènes narrées. Au niveau des images, la *metaphora* (transport d'image en image) et le *paradoxon* (rencontre inattendue et insolite des images) travaillent le récit pour lui donner la mouvance inquiétante du rêve²⁶.

Ainsi, le roman quignardien déploie-t-il une poétique de « dépaysement » afin que le récit incarne le visage non plus du déjà-vu mais de « l'imprévisible »²⁷

22) Apulée, *op. cit.*, Livre VIII, 1-14.

23) « Stendhal prétendait qu'écrire s'attachait à réparer des déchirures impossibles dans le temps et dans l'espace. Ses livres sont remplis des étincelles merveilleuses dues à ces courts-circuits. Dans le même temps où il s'emploie à rendre incatrisable la plaie, inconsolable la sexuation, il panse et il console chez les morts » (RS, p. 172).

24) « Une telle insomnie, entravant le *phantasma* qui brille dans le songe, redéfinit le statut de l'image. Nous errons entre le plus vrai et le moins faux. Telle est la conjecture, savoir incertain, énigmatique et propre à l'espèce qui est devenue expérience de ce qu'elle ignore. Le *paradoxon*, la coïncidence des opposés, la *metaphora*, le transport d'un visage de bête sur la face d'un homme, sont la seule main qu'elle tend » (RS, p. 117).

25) « La déprogrammation de la littérature », p. 81.

26) Cf. RS, p. 117.

27) « Quand le passé revient de façon imprévisible, ce n'est pas le passé qui revient : c'est

et que le lecteur croie être saisi par l'image du jadis et de l'« autre monde »²⁸⁾. Sur ce point, *La Frontière* nous propose quelques exemples de cette image assaillante : « le transport d'un visage de bête sur la face d'un homme », en particulier, les figures tatouées d'un animal sur la peau d'homme ; l'image du sexe tatoué et dressé qui hante jusqu'au rêve comme les statues de dieux qui hantent les visiteurs du jardin par leur posture de l'éternel jaillissement d'éros. Il y a aussi l'inoubliable scène du rêve dans lequel Madame d'Oeiras retrouve son mari défunt. Si la revenance du mort effraie tant Louisa, c'est moins parce qu'elle relève d'une impossibilité que parce qu'elle exhibe une image qui l'assaille : en effet, lorsque Monsieur d'Oeiras revient dans le rêve de sa femme, c'est non pas avec son visage familier d'un bel homme entouré de la glycine rose (F, p. 27) mais avec un visage déchiré, devenu méconnaissable et innommable²⁹⁾. On peut dire que cette scène du rêve symbolise d'une certaine façon la figure du lecteur (Madame d'Oeiras) assailli par ce que le roman (le rêve) est capable de donner à voir.

★

Le roman quignardien ne se définit ni comme un simple refus de la contemporanéité avec les œuvres de notre époque ni comme une adhésion passive aux romans antiques. Marqué par le greffage, l'accumulation, la surexposition, le transport et la rupture, il vise à inventer un « langage sans âge »³⁰⁾ qui crée un monde atypique venu de partout et de nulle part, monde où gouverne la puissance transformatrice toujours en mouvement, car seul le désir peut soutenir ce monde.

(パリ第 大学博士課程在学中)

l'imprévisible » (RS, p. 189).

- 28) « Le lieu où se déroule l'histoire est le pays. La langue écrite qui la raconte est le pays dépayant. L'arrivée de chaque scène au fur et à mesure de l'intrication des images doit être à chaque fois une secousse physique. Il y a le pays, le pays dépayant, le flux et, derrière le pays dépayant et le flot des images et des lieux qui se pressent, l'autre monde » (RS, p. 149-150).
- 29) « Un soir que Madame d'Oeiras s'était endormie tout à coup, [...] elle eut un songe. L'ombre de son époux lui apparut devant les yeux. Elle le découvrit avec son manteau déchiré, son entrejambe en sang, son gant à la main, son visage plus âgé et sanglant, la joue ouverte au point que Madame d'Oeiras eut l'impression que Monsieur d'Oeiras avait deux bouches sur sa figure, et quatre lèvres qui parlaient. [...] Elle en fut effrayée » (F, p. 63-64).
- 30) « Pas plus que la musique n'est dans l'instrument à cordes, un roman n'est dans le langage ordinaire. Un langage littéraire, un langage sans âge sont préférables à un langage vernaculaire, à un langage daté. Un roman n'est pas dans le langage. Parce que le rêve n'est jamais dans le langage » (RS, p. 186).