

■ VOIX PERDUES, PEINTURES COITES ET CORDES DE L'ÂME.

« LANGAGE VERBAL ET IMAGE(S) » DANS *TOUS LES MATINS DU MONDE* DE PASCAL QUIGNARD
ET ALAIN CORNEAU.

MATHIEU MESSAGER

Dans le programme officiel des Terminales littéraires, *Tous les matins du monde* prend place dans un objet d'étude qui s'intitule « langage verbal et images ». Or, l'inscription du livre de Pascal Quignard et du film d'Alain Corneau au sein d'une telle catégorie est immédiatement problématique, car la disjonction entre les mots et les images est justement au coeur de chacun d'eux. D'abord, parce que la conversion du livre en images filmiques soulève la question de la représentation du texte littéraire, dont la spécificité verbale est jugée « intraduisible » par Pascal Quignard. Ensuite, parce qu'en mettant en scène un héros quasi mutique, *Tous les matins du monde* nous présente un musicien pour qui le langage verbal est incapable de donner une image concrète des choses. Dès lors, la question de la représentation se pose en termes négatifs tant ce qui est figuré appartient paradoxalement au silence et à l'innommable. Enfin, parce que les images picturales qui abondent dans le film et le livre sont majoritairement des peintures qui font silence : natures mortes ou – pour mieux dire - peintures *coites*. Elles témoignent donc, encore une fois, d'une tension entre ce que l'on peut « dire » et ce que l'on peut « voir ».

LANGAGE LITTÉRAIRE ET IMAGES FILMIQUES

« Il semble qu'on ne puisse traduire en images ou en film [...] quelque livre qui ait été écrit au monde. »¹ Cette déclaration de Pascal Quignard a de quoi surprendre. Comment expliquer en effet qu'il prenne une part essentielle dans l'adaptation cinématographique de son propre livre s'il reste persuadé de l'irréductibilité significative de la lettre? Comment s'est faite l'alliance du langage verbal et de l'image filmique pour *Tous les matins du monde*?

UNE RENCONTRE INÉDITE

En 1991, l'oeuvre de Pascal Quignard présente déjà les caractéristiques qui continueront de la définir : exigeante, érudite, volontairement tournée vers les écrivains oubliés de la Bibliothèque universelle, elle se partage essentiellement entre l'essai spéculatif et la fiction sans qu'il y ait pour autant de démarcations précises entre les deux. Quatre catégories majeures en esquissent déjà les contours : les études sur d'autres auteurs ; les traités érudits à la mode dix-septiémiste ; les fictions biographiques qui sont, dans la tradition du récit de vie qui va de Plutarque à Marcel Schwob, l'occasion de faire revivre les grands oubliés de l'histoire ; les romans d'ordre plus traditionnel, enfin, qui parviennent à toucher un plus grand public. Pascal Quignard apparaît comme un écrivain à double-entrée, à la fois confidentiel et ouvert à un lectorat plus large. *Tous les matins du monde* témoigne de cette spécificité : on a bien, sous la forme d'un court roman d'une très grande limpidité, une biographie fictive érudite qui spéculé sur les valeurs de la musique.

De son côté, Alain Corneau semble suivre un parcours inverse. Dans les années 1970, il est passé maître des codes du film policier, avec des succès considérables comme *Police Python 357* (1976), *La Menace* (1977), *Série noire* (1979) ou encore *Le Choix des armes* (1981). Malgré une notoriété sans faille, il commence à faire des incursions discrètes vers le cinéma d'auteur. Sa collaboration avec l'écrivain Georges Perec pour *Série noire* témoigne déjà d'un souci de conférer au scénario une épaisseur psychologique qui outrepassé le simple polar. Sa première adaptation d'une oeuvre littéraire (*Fort Saganne*, 1984) marque la volonté de donner une nouvelle orientation à son cinéma. Mais c'est véritablement avec *Nocturne indien*, adaptation d'un livre de l'auteur italien Antonio Tabucchi, qu'Alain Corneau va infléchir sa manière : plus intimiste, plus novateur dans la manière de filmer, ce film est surtout un hommage à la musique, et notamment à Schubert.

On se rend compte que chacun d'eux devait suivre une inflexion symétrique propice à leur rencontre : l'écrivain cherchant à gagner un public plus large avec des livres d'une plus grande lisibilité, le réalisateur renouvelant sa pratique cinématographique en abordant des thèmes plus intimistes puisés directement dans l'adaptation d'oeuvres littéraires.

ADAPTATION, DÉFORMATION, TRANSPOSITION ?

La question qui nous intéresse est de savoir comment le langage littéraire s'est

converti en images filmiques. Pascal Quignard précise que le livre a été initialement écrit dans « l'hypothèse d'un film »². Après avoir refusé une co-écriture directe avec Alain Corneau, l'écrivain a préféré écrire librement un roman qui pourrait éventuellement servir de point de départ pour un long métrage. Cependant, si l'on en croit le générique initial du film, Pascal Quignard semble avoir procédé dans un deuxième temps à « l'adaptation » de son livre avec Alain Corneau. Mais le mot est ici ambigu. En effet, au sens cinématographique du terme, une adaptation suppose le choix du séquençage, l'orientation du scénario, l'élaboration d'une atmosphère chromatique et visuelle ; bref la tonalité d'ensemble qui construit mentalement un film à partir d'un livre. Or, au vu des déclarations de Pascal Quignard, il apparaît que ces décisions purement cinématographiques n'ont jamais été prises par lui³. L'« adaptation » de Pascal Quignard est donc toute littérale : elle consiste à agencer pour les besoins du film le texte de son propre livre. Enfin, au-delà de cette conception narrative, Pascal Quignard a écrit tous les dialogues entre les comédiens, ce qui le place bien évidemment en position de vigie par rapport à la lettre du film. Ainsi, il semble que l'on ait affaire ici davantage à une transposition filmée du langage littéraire de Quignard qu'à une libre adaptation de roman. Malgré une réappropriation discrète du texte originel dans les marges du film - le prologue et l'épilogue, en faisant le choix d'adopter le point de vue de Marin Marais, créent un effet de sens inédit en instaurant une piété filiale qui reste tacite dans le livre – Alain Corneau n'oblitére pas la posture d'austérité, voire d'humilité, qui est la sienne face au texte de Pascal Quignard⁴.

UN CHEF D'ORCHESTRE AU SERVICE D'UNE PARTITION

Que peut donc livrer le film s'il ne vise qu'à décalquer le propos du livre? Il faut ici percevoir la démarche d'Alain Corneau comme celle d'un chef d'orchestre : à la fois soucieux de la partition qui lui est proposée et libre interprète. C'est par le travail sur les images que le réalisateur va véritablement se réapproprier le texte de Quignard et imposer son propre langage. L'organisation chromatique témoigne à ce titre d'une forte cohérence significative. Entre les gammes vertes et clair-obscur qui marquent l'alternance cyclique de la vie et de la mort, on note la persistance d'un bleu froid qui vire souvent au camaïeu gris-clair. Tout en adressant un hommage discret au cinéma japonais, et notamment à Mizoguchi (*Les Contes de la lune vague après la pluie*, 1953), Alain Corneau parvient à imprégner ses images des teintes de l'aube et du crépuscule. Il n'y a rien d'anodin à cela. Ce bleu réussit à traduire la conjonction de la naissance et de la perte en enchâssant le

leitmotiv du livre (« Tous les matins du monde sont sans retour ») au coeur du séquençage visuel. Dès lors, les scènes « en bleu » sont à chaque fois liées à la disparition : mort de Madame de Sainte Colombe (6:57), réapparition et disparition du fantôme de Mme de Sainte Colombe (1:04:24), mort imminente de Madeleine (1:14:13), mort à venir de Monsieur de Sainte Colombe avant sa première leçon à Marin Marais (1:30:50). Par ailleurs, il y a aussi chez Alain Corneau un choix délibéré de lier la musique aux images pour suppléer la narration. Il s'adonne à un subtil montage musical qui possède toute sa pertinence. En dehors des morceaux joués en action par les personnages, on remarque qu'il y a beaucoup de pièces musicales qui apparaissent en *off* et qui structurent l'avancée du récit. Prenons seulement un exemple : *Le Badinage*. Ce morceau, issu du « 4ème Livre de pièce de viole de Marin Marais », n'est pas évoqué dans le texte de Quignard. Cependant, il s'insère très justement dans le film pour dire les amours de Marin et de Madeleine sans que les mots ne les verbalisent (55:18 = 58:48).



Mort de Madame de Sainte Colombe

© Alain Corneau, *Tous les matins du monde*, Studio Canal, 2008
[06:55]



Réapparition et disparition de Madame de Sainte Colombe

© Alain Corneau, *Tous les matins du monde*, Studio Canal, 2008 [1:04:45 et 1:05:12]



Folie et mort imminente de Madeleine

© Alain Corneau, *Tous les matins du monde*, Studio Canal, 2008 [1:14:15 et 1:14:22]



Dernière leçon et mort à venir de M. de Sainte Colombe

© Alain Corneau, *Tous les matins du monde*, Studio Canal, 2008 [1:31:04 et 1:40:12]

IMAGES D'UN LANGAGE VERBAL EN CRISE

Réfléchir à l'association du langage verbal et de l'image, ce n'est pas seulement chercher à appréhender la conversion d'un texte littéraire en images cinématographiques. Dans un sens plus large, il est évident que *Tous les matins du monde* interroge de manière complexe la question du verbal et du représentable. Il convient donc dans un deuxième temps de donner une nouvelle orientation à notre questionnement : quelles sont les images que l'oeuvre au programme nous donne du langage?

SAINTE COLOMBE OU LA HAINE DU LANGAGE

D'emblée, il convient de constater que les représentations que nous avons du langage sont essentiellement négatives dans *Tous les matins du monde*. Oeuvre du non langage par excellence, elle met en scène un personnage qui ne cesse de dire son peu d'inclination pour la parole verbale. Très vite, le narrateur précise que Sainte Colombe « ne s'entend guère à parler » et « qu'il n'a guère d'attachement pour le langage » (17⁵). A

d'autres endroits, on nous le présente les « lèvres serrées » (20), terré dans un mutisme farouche que rien ne peut entraver. La parole fait toujours défaut et les seules images que le roman nous livre du langage sont celles-là mêmes de son incapacité à dire les choses : « Il souffrait, il cherchait, il ne trouvait rien à lui dire. » (95) Dès lors, une grande partie du récit nous parle paradoxalement d'un héros qui ne parle pas. *Tous les matins du monde* nous délivre donc une image problématique du langage. Celui-ci ne semble être justement qu'une « image » imparfaite des choses, ou pour mieux dire, en revenant au sens latin du mot, une *imago*, un « reflet » trompeur qui simule la réalité sans lui donner pourtant accès. Nous nous trouvons ici au cœur des préoccupations théoriques de Pascal Quignard. En effet, toute son œuvre s'attache à mettre en lumière des héros mutiques et à réfléchir sur l'envers du langage, le silence⁶. Un traité capital (*Le Nom sur le bout de la langue*) traduit le malaise que provoque le langage chez l'écrivain en en faisant un objet médusant, qui à la fois fascine et détruit. En mêlant les acquis de la philosophie du langage et de la psychanalyse freudienne, Quignard pense que le langage asservit celui qui l'utilise. Inculqué dès l'enfance dans le cerveau des tout petits, il oblige à employer « les mots de la tribu »⁷ qui résonnent en nous sous la forme d'une conscience moralisante et inhibitrice. *Tous les matins du monde* reprend cette problématique de façon discrète mais nous force, à la lumière d'un objet d'étude qui s'intitule « langage verbal et images » à réfléchir aux limites de la représentation qui sont, de fait, inscrites dans la parole pour Pascal Quignard.

MÉTAPHORES ET SYMBOLES DU LANGAGE PERDU

Si le langage est incapable de donner une image concrète des choses, par un effet inverse, *Tous les matins du monde* se plaît à imaginer par un réseau de métaphores et de symboles l'impuissance du langage et la perte de la voix. L'épisode central de la voix brisée de Marin Marais est ici emblématique. Enfant de chœur à la chantrerie royale de l'Eglise Saint-Germain-l'Auxerrois, le jeune Marais se retrouve – conformément aux contrats de l'époque - congédié après qu'il a mué. La voix basse ne convenant plus aux limpides sopranos des chorales d'enfants. Par un jeu de correspondances fournies, cette brisure de la voix incarne la perte du langage adamique, du langage pur par lequel toute chose trouve sa formulation immédiate. Par analogie, on peut d'ailleurs lire que Marais est chassé du « jardin qui born[e] le cloître de Saint-Germain-l'Auxerrois » (42), nouvel Eden où traînent encore quelques prunes éparses à la manière des pommes interdites tombées de l'Arbre. On assiste ensuite à une véritable *ekphrasis* qui va métaphoriser la blessure

reçue à la gorge. Le tableau que l'on a sous les yeux a pour motif la Seine couverte « par une lumière immense et épaisse de fin d'été, mêlée à brume rouge » (42). Ce fleuve rougeoyant n'est que la matérialisation sanguine de la blessure reçue à la gorge : « Cette eau qui coulait entre ces rives était une blessure qui saignait. » (42) Cette image de la voix qui fait défaut se réverbère à d'autres niveaux pour exprimer l'inconséquence du langage verbal. Ainsi, il n'est pas anodin que la « voix brisée » se mue en « voix perdue », selon la métaphore que Pascal Quignard emprunte à Racine : « J'ai voulu lui parler et ma voix s'est perdue. » (62) Plus généralement, un art va symboliser – et l'on sait que le symbole est une représentation imagée qui désigne une chose par analogie – l'insuffisance du langage verbal, et partant sa possible substitution : la musique. Remplaçant efficacement la parole, la musique devient la seule voix humaine comme le souligne Sainte Colombe (63). Ce qui est donc mis en images c'est la perte du langage, et de manière plus profonde encore, le silence.

MISES EN IMAGES DU SILENCE

In fine, c'est donc le silence qui accède paradoxalement à l'image dans *Tous les matins du monde*. Une même question semble guider l'écrivain aussi bien que le réalisateur : comment représenter ce qui n'est pas le langage? comment donner à voir ce qui se tait ? Le film y répond aussi bien que le livre. La haine que voue Sainte Colombe au langage est rendue par un acteur (Jean-Pierre Marielle) qui ne semble s'exprimer que par le corps : le choix d'une narration en voix *off* laisse tout le champ libre à un jeu dont l'expressivité passe essentiellement par le regard et les gestes. Marais est la « voix » d'un homme qui est « sans voix ». Alors qu'il apparaît à la sixième minute du film, le personnage ne prend la parole qu'à la seizième minute pour précisément dire à ses filles qu'il n'a « pas de plaisir dans le langage ». Le jeu signifiant des regards permet également au film de faire, le plus souvent, l'économie du langage. Véritables miroirs de l'intériorité, les yeux des personnages disent sans qu'il soit besoin de dire. Alain Corneau a particulièrement travaillé les plans rapprochés pour traduire toute la profondeur des émotions ressenties. C'est ainsi que les amours de Madeleine et de Marin (55:00), puis de Marin et de Toinette (1:08:00), reprennent de façon visuelle le topos de la poésie lyrique des « yeux qui se rencontrent ».



Face à face de Marin Marais et de Madeleine
© Alain Corneau, *Tous les matins du monde*, Studio Canal, 2008 [55:00]



Face à face de Marin Marais et de Toinette
© Alain Corneau, *Tous les matins du monde*, Studio Canal, 2008 [1:08:00]

Enfin, le choix de filmer presque exclusivement en plan fixe ajoute à cette mise en images du silence. En refusant les mouvements de caméra, le réalisateur ne s'embarrasse d'aucun effet de dramatisation. Au plus près de la vie telle qu'elle est – ou du moins telle qu'on peut la voir -, le spectateur a ainsi sous les yeux les béances temporelles et les vides qui la caractérisent (1:26:48 → 1:27:48). Dans le cinéma d'Alain Corneau, c'est le discours qui parasite le silence, et non l'inverse. Ainsi, se rejoue dans la forme cinématographique la leçon primordiale de l'oeuvre qui est de faire accéder au langage du silence, au *silentium loquens* que Pascal Quignard dit retrouver dans la peinture baroque.

LE LANGAGE DES IMAGES QUI SE TAISENT

Il convient donc, dans un dernier temps, de s'intéresser à la galerie picturale qui nous est proposée dans *Tous les matins du monde*. D'essence essentiellement baroque, les tableaux – directement mentionnés ou encryptés de manière allusive – ne cessent eux aussi d'interroger les liens entre l'image et le langage verbal. En effet, cette iconographie est une iconographie « muette ». Faite de nuit et de silence, elle défie la représentation en

signalant que ce qu'elle représente se situe en-deçà - ou au-delà - des mots.

LE « BAROQUE JANSÉNISTE » ET ESTHÉTIQUE

Pascal Quignard a publié un livre sur Georges de La Tour la même année que *Tous les matins du monde* (1991). *Georges de la Tour* est à la peinture ce que *Tous les matins du monde* est à la musique : une réflexion singulière et subjective sur l'essence baroque. On sait que le terme « baroque », d'invention tardive (XVIII^e), désigne d'abord de façon péjorative et rétrospective, le style architectural et flamboyant de la Contre-Réforme catholique. Soumise à des réévaluations constantes et à des divergences théoriques nombreuses, le baroque esthétique ne possède pas de définition bien arrêtée. Pour en restreindre l'usage, Pascal Quignard en livre une acception plus personnelle : « George de La Tour, plus que Philippe de Champaigne, définit pour moi le baroque janséniste⁸. » Qu'est donc à ses yeux le « baroque janséniste » ? Mis en perspective avec les pièces musicales de Couperin, la philosophie morale de Jacques Esprit et la théologie de Saint-Cyran, ce baroque s'inscrit sur fond de retour à un christianisme primitif. Quignard en dresse les caractéristiques : choix de sujets immobiles, contraste entre la nuit qui caractérise le néant de l'homme et la lumière qui symbolise la présence divine, silence des personnages qui semblent en tête-à-tête avec leur propre vanité. C'est cette dimension essentiellement silencieuse des toiles de La Tour qui requiert l'attention de Quignard. Il est fasciné par le fait que ces peintures montrent l'ordinaire des choses en se passant de tout discours, en suspendant le langage à la périphérie de l'image : « Les peintures ne racontent pas un récit : elles font silence [...].⁹ » Dès lors, on peut comprendre la spécificité des peintures inscrites dans *Tous les matins du monde* : images certes, mais images qui ne racontent pas ; représentation certes, mais représentations à la limite du représentable.

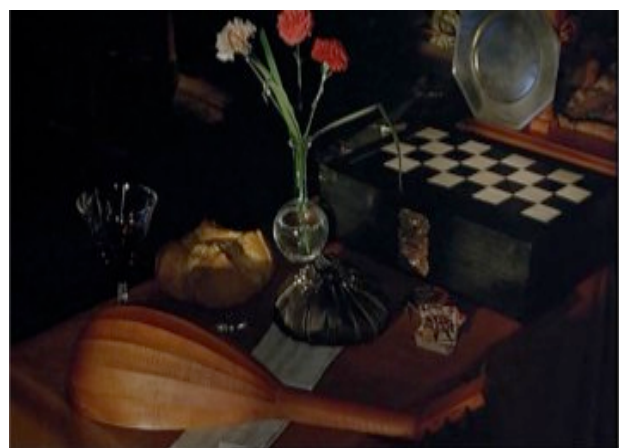
LES PEINTURES COITES

La peinture qui ne « raconte pas un récit », la peinture qui fait silence, c'est précisément ce que le XVII^e siècle appela la « peinture coite ». Au sens propre, c'est une représentation immobile et silencieuse, une image « quiète » pour reprendre un dérivé direct du latin : « Au XVII^e siècle, on nommait "peintures coites" ce que nous nommons

"natures mortes". Ce sont des peintures coites. Elles se taisent jusque dans leur sens¹⁰.» Il est indéniable que *Tous les matins du monde* nous propose une galerie de natures mortes. Le peintre Lubin Baugin est spécialiste du genre. Sainte Colombe dit au sujet de son travail que « tout ce que la mort ôtera est dans sa nuit [et que ce] sont tous les plaisirs du monde qui se retirent en nous disant adieu » (60). On trouve dans le roman deux *ekphrasis* qui décrivent très précisément deux de ses toiles les plus célèbres : *Le Dessert de gaufrettes* (une nature morte, p.36) et *La nature morte à l'échiquier* (une vanité, pp.59-60). Le film les donne à voir en usant de manière magistrale de la lumière : ce qui nous fait hésiter entre le tableau et la photographie.



Lubin Baugin, *Le dessert de gaufrettes*, v. 1630 /
© Alain Corneau, *Tous les matins du monde*, Studio Canal, 2008 [34:17]



Lubin Baugin, *Nature morte à l'échiquier*, 1630 /
© Alain Corneau, *Tous les matins du monde*, Studio Canal, 2008 [48:50]

Alain Corneau se plaît à inscrire d'autres vanités dans le film pour l'étoffer d'une atmosphère baroque. Le champ se trouve saturé, chaque plan est apte à recevoir son tableau. Cependant, pourquoi dit-on qu'elles font silence alors que la tradition leur prête un sens trop évident : celui du *tempus fugit* et du *memento mori*¹¹? Au contraire, bien que

coites, ne demeurent-elles pas bavardes? Pascal Quignard résout la contradiction en nous disant qu'elles ne racontent pas un récit, mais qu'elles demeurent à « l'affût¹² » de ce récit. A un premier niveau, elles ne disent rien, elles montrent la face des objets tels qu'ils sont, entêtés dans leur réalité la plus sommaire. A un deuxième niveau, elles résument discrètement la vie humaine comme un fugace passage. Ce sont donc des images qui soutiennent le paradoxe de parler en se taisant.



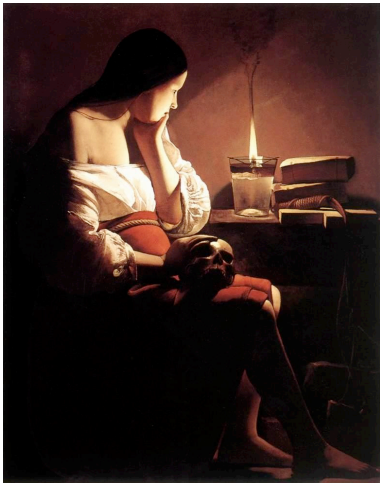
Evaristo Baschenis, *Nature morte avec instruments de musique*, 1650 /
© Alain Corneau, *Tous les matins du monde*, Studio Canal, 2008 [48:43]



Georges de La Tour, *Madeleine à la bougie (détail)*, v. 1640, 1645 /
© Alain Corneau, *Tous les matins du monde*, Studio Canal, 2008 [1:12:58]

UNE LEÇON DE TÉNÈBRES

L'autre grande catégorie picturale qui traverse *Tous les matins du monde* est le clair-obscur. L'effet de contraste, sans dégradation des couleurs, entre les parties claires et les parties sombres est particulièrement recherché par Alain Corneau. Reproduisant à l'écran la technique de l'éclairage à la bougie qui fait le propre des toiles du Carravage, de Von Honthorst et surtout de La Tour, il rend un hommage appuyé à ces maîtres de la peinture baroque.



Georges de La Tour, *Madeleine à la bougie*, v. 1638-1643.



© Alain Corneau, *Tous les matins du monde*, Studio Canal, 2008 [13:55]



© Alain Corneau, *Tous les matins du monde*, Studio Canal, 2008 [07:15]

Ce résultat visuel est directement hérité du livre qui ne cesse, lui aussi, de multiplier les scènes d'éclairage à la bougie : Madame de Sainte Colombe, la nuit de sa mort, est « entourée des cierges et des larmes » (11) ; l'atelier de Baugin est éclairé par un seul « poêle » (59) ; Madeleine, hagarde, erre dans sa chambre avec une « chandelle » (105) et évoque immédiatement la « Madeleine à la bougie » de Georges de La Tour ; la dernière leçon de musique a lieu dans la cabane où perce « la lune blanche » par la lucarne tandis que la « chandelle » (116) éclaire le cahier de musique ; il n'est pas jusqu'aux vers de Racine cités par Quignard qui n'inscrivent ce motif du clair-obscur. Néron nous dit en effet des yeux de Bérénice qu'«ils brillaient aux travers des flambeaux et des armes » (62). C'est à ce titre que l'on peut lire le livre - ou voir le film - comme une vaste « Leçon de ténèbres ». Bien que d'origine musicale, *La Leçon de Ténèbres* se jouait dans une atmosphère visuelle très précise : « Les offices des Ténèbres, lors de la Semaine sainte, constituaient un rite au cours duquel on éteignait une à une, dans le chant, les lettres hébraïques qui forment le nom de Dieu et, une à une, grâce au souffle d'un enfant [...] les bougies qui les représentaient dans l'obscurité de l'agonie¹³ ». Mêlant

la lumière à la nuit, ou le clair à l'obscur, ce rituel religieux possède indéniablement une dimension picturale que les peintres baroques sauront reproduire. La particularité de ce choix iconographique tient dans sa mise en défaut de la représentation. Les images s'effacent là où elles sont d'ordinaire censées montrer, elles se taisent là où elles sont censées parler. En effet, il n'est pas anodin que Quignard rapproche le clair-obscur de La Tour au rituel des *Leçons de Ténèbres* : les lettres qui s'éteignent une à une symbolisent la mort de Dieu, mais aussi, par conséquent, la mort du Verbe et l'entrée dans un silence primordial. Les images vénérées sont donc celles qui nous conduisent au seuil de l'irreprésentable, aux « feux intérieurs » comme le dit Baugin (61).

« Langage verbal et images » : l'intitulé de l'objet d'étude dans lequel prend place *Tous les matins du monde* révèle une richesse problématique évidente. D'une part, il est indéniable que l'oeuvre au programme convoque – peut-être plus qu'une autre – le texte et l'image. D'abord, par le choix d'associer un livre et un film, ensuite par la réflexion que l'oeuvre porte sur la symbolisation du langage, enfin et surtout par l'abondance du réseau pictural qui s'y trouve inscrit. Cependant, ce qui est représenté reste paradoxalement d'essence *irreprésentable* : nous sommes invités à voir, mais à « voir l'invisible » pour reprendre le mot du philosophe Michel Henry. Dès lors, quand on pense le langage verbal en association avec les images, on ne peut que mettre en avant les tensions ou les disjonctions qui s'y nouent. De façon parallèle le langage et les images se complètent et se répondent, sans jamais pourtant cesser de s'opposer. Le langage opère, certes, mais il se fonde sur un silence primordial. L'image met en lumière, certes, mais elle déborde de la nuit. C'est peut-être la leçon fondamentale – lucide ou pessimiste – de *Tous les matins du monde* : toute représentation humaine doit transiger avec un « noyau incommunicable¹⁴».

MATHIEU MESSAGER

(PROFESSEUR DE LETTRES MODERNES, DOCTORANT À PARIS III – SORBONNE NOUVELLE)

- 1 *Petits traités I*, VII^e traité, « Sur les rapports que le texte et l'image n'entretiennent pas », Paris, Gallimard, Coll. « Folio » n°2976, p. 133.
- 2 Jean-Michel Frondon, Daniele Heymann, « Rencontre avec Alain Corneau, Pascal Quignard et Jordi Savall : pacte à trois pour le baroque », in *Le Monde*, édition du 19/12/1991
- 3 Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, Les Flohic éditeurs, 2001, pp. 196-197.
- 4 « Moi j'étais comme à l'école, ou au spectacle, face à ces deux maîtres. J'étais dans une situation de... oui, de respect. » Alain Corneau, in *Le Monde*, op. cit.
- 5 La pagination renvoie à l'édition retenue par le programme officiel : Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 1991, Coll. « Folio », n°2533.
- 6 Les titres de ses essais parlent ici d'eux-mêmes : *La parole de la Délie* (sur Maurice Scève), *L'Etre du balbutiement* (sur Sacher-Masoch), *Le Voeu de silence* (sur Louis-René Des Forêts).
- 7 Stéphane Mallarmé, « Le Tombeau d'Edgar Poe », 1876.
- 8 Pascal Quignard, *Georges de La Tour*, Paris, Galilée, 2005, p. 14.
- 9 *Ibid.* pp.50-51
- 10 *Ibid.* p.60
- 11 Catégories que l'on peut traduire par « temps qui passe » et « souviens-toi que tu vas mourir ».
- 12 *Ibid.* p.50
- 13 *Ibid.* p.10
- 14 Cf. Jean-Louis Pautrot et Christian Allègre (dir.), *Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable*, Montréal, Études françaises (volume 40, numéro 2), 2004.