

## Solitude recherchée. Sur la lecture-écriture de Marguerite Duras et Pascal Quignard

Sought solitude: On the “lecture-écriture” of  
Marguerite Duras and Pascal Quignard

**Rita Rieger**

University of Graz, Austria

rita.rieger@uni-graz.at

ORCID: 0000-0002-5944-2992

### RÉSUMÉ

Dans “Écrire” (1993), Marguerite Duras évoque le rôle des émotions telles que la solitude, la peur et le désespoir dans l’acte de lire et d’écrire. Les essais de Pascal Quignard “Lectio” et “La peur de devenir aveugle”, publiés dans *Petits Traités V* (1990), abordent également la lecture et l’écriture et leur rapport aux émotions. Dans leurs œuvres fragmentaires, les deux auteurs réfléchissent sur la nature du sujet de la scène d’écriture ou de lecture, conçu de façon ambivalente comme force motrice et comme se dissolvant dans l’acte d’écrire ou de lire. Ce dernier aspect remet en question l’expérience émotionnelle du sujet et sa narration. L’objectif de notre contribution est d’analyser les fonctions poétiques et culturelles de la relation entre écriture, lecture et émotions dans la perspective de la narrativité des pratiques culturelles représentées et considérées dans les textes.

## **ABSTRACT**

In “Écrire” (1993), Marguerite Duras discusses the role of emotions such as loneliness, fear and despair in the act of reading and writing. Pascal Quignard’s essays “Lectio” and “La peur de devenir aveugle”, published in *Petits Traités V* (1990), also point to reading and writing and their relationship with emotions. In their fragmentary works both authors reflect on the nature of the subject of the writing or reading scene, which is ambivalently conceived as driving force and as dissolving in the act of writing or reading. This last aspect calls into question the subject’s experience of emotion and its narration. The aim of our contribution is to analyze the poetic and cultural functions of the relationship between writing, reading and emotions from the perspective of the narrativity of the cultural practices represented and considered in the texts.

## **MOTS-CLÉS**

structure narrative; scène d’écriture; scène de lecture; soi; *Écrire*; *Lectio*

## **KEYWORDS**

narrative structure; writing scene; reading scene; self; *Écrire*; *Lectio*

Soumission/Submission: 11/02/2025

Acceptation/Acceptance: 20/03/2025

## 1. Introduction

MARGUERITE DURAS ET PASCAL QUIGNARD sont connus pour leurs réflexions sur les pratiques culturelles associées à la littérature, telles que l'écriture et la lecture. Entre les textes métaréflexifs durassiens sur l'écriture, nous explorerons l'essai « Écrire » (1993) du dernier livre publié par elle, et le comparerons aux essais, « Lectio » et « La peur de devenir aveugle », publiés dans *Petits Traités V* (1990), par Quignard. Tous les deux pratiquent un style elliptique, proche des blancs, qui s'oppose aux grands récits. Les deux écrivains accordent une place importante à la solitude, tant pendant la création que pendant la réception de la littérature. Dans cette contribution, nous nous concentrerons surtout sur les fragments qui thématisent explicitement le rôle des émotions telles que la solitude, la peur ou l'avidité de savoir dans l'acte d'écrire ou de lire. En abordant le thème des émotions par rapport à l'écriture et à la lecture, nous traiterons donc de trois processus qui s'entrelacent et s'influencent mutuellement. Nous détaillerons ce point plus tard, mais indiquons déjà que la comparaison entre l'écriture, la lecture et les émotions décrites repose sur leur structure narrative, qui permet de décrire ces pratiques culturelles sous forme de scénarios.

Qu'est-ce qu'une narration ? Selon Gérard Genette la *narration* désigne « l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place » (Genette 2007, 15). Genette la différencie de l'*histoire*, indiquant le signifié ou contenu narratif, et du *récit* qui se réfère au « discours ou texte narratif lui-même » (Genette 2007, 15). Comme nous partirons de l'analyse textuelle des scènes d'écriture, de lecture et d'émotions, nous n'approcherons l'acte producteur de la narration que médiatisé, qu'à travers les traces perceptibles dans l'histoire et le discours du récit.

Toute séquence cohérente d'événements peut constituer un récit, mais les récits paradigmatiques sont ceux qui touchent plus efficacement les lecteurs et lectrices (cf. Hogan 2009, 5). Dans *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion* (2009), Patrick Colm Hogan souligne que « prototypical narratives have a telic structure including an agent, a goal, and a causal sequence connecting the agent's various actions with the achievement or nonachievement of the goal » (Hogan 2009, 205). En étudiant les textes de Duras et Quignard sous l'angle des émotions, de l'écriture et de la lecture dans une perspective narrative, nous nous demandons qui ou quoi est l'acteur des scènes dépeintes ? Cette question est d'autant plus importante que les deux écrivains thématisent le rôle décisif des émotions, mais que ces mêmes émotions et aussi les mêmes pratiques d'écrire et de lire prennent parfois le rôle de directrice dans les scènes dépeintes et semblent anéantir le « moi » de l'écrivain narrateur ou du lecteur narré. En explorant les différents scénarios d'émotions, d'écriture et de lecture ainsi que leur entrelacement, notre objectif est d'analyser les fonctions poétiques et culturelles de la relation entre ces trois pratiques culturelles sous l'angle d'une individualité artistique qui se constitue et se dissout simultanément par l'écriture et la lecture. Pour notre analyse, nous nous référons aux approches actuelles qui permettent d'étudier ces pratiques dans un texte à travers leur narrativité (cf. Voss 2015, Sousa 2003, Campe 2012, Pethes 2020), en commençant par les « scénarios des émotions ».

## 2. Les scénarios des émotions

Qu'est-ce qu'une émotion ? Selon les approches actuelles dans l'étude des émotions, l'émotion est un phénomène complexe, composé d'éléments hétérogènes<sup>1</sup>. Antonio Damasio les définit comme des programmes d'action qui se déroulent en grande partie de manière automatique. À ces actions se joint un programme cognitif avec certaines pensées et formes de cognition. La plupart des événements liés aux émotions se produisent dans le corps, de la mimique et l'attitude physique jusqu'aux changements dans les organes (cf. Damasio 2010, 122). Pourtant, il n'indique pas comment ces événements sont liés. Une approche cognitive qui se fonde sur la narrativité des émotions offre une possible réponse à cette lacune. En effet, la littérature donne non seulement des exemples du fonctionnement de la littérature, mais aussi de l'esprit et du corps humain par rapport aux émotions (cf. Hogan 2009, 15). Nous suivons donc l'approche de *Narrative Emotionen* de la philosophe cognitive Christiane Voss, qui considère également la complexité des émotions et en distingue plusieurs composantes. Sa notion d'émotion comprend des composantes intentionnelles, c'est-à-dire des représentations cognitives, évaluatives et imaginatives, des composantes comportementales, une composante physico-perceptionnelle et une composante hédoniste (cf. Voss 2015, 184). Selon Voss, ces éléments hétérogènes ne sont pas seulement liés par une structure narrative, mais c'est l'ensemble du complexe émotionnel qui se pense, s'apprend et se transmet à l'aide des narrations.

Il nous semble important de rappeler ici la distinction entre 'narration' et 'narratif' qu'établit la philosophe afin d'éviter la confusion. Par 'narration', elle entend une action intentionnelle, écrite ou parlée, qui se distingue du 'narratif' en ce sens que le dernier renvoie à une structure abstraite d'une totalité de sens dont les éléments hétérogènes sont combinés de manière associative et temporelle (cf. Voss 2015, 186)<sup>2</sup>. Par conséquent, même si les essais de Duras et de Quignard ne forment pas un grand récit cohérent, mais se constituent plutôt de plusieurs fragments reliés de manière lâche et parfois même contradictoire, les scénarios que nous analyserons impliquent de petits récits à cause de leur structure narrative.

Selon les études sur l'émotion, les narrations d'émotions se caractérisent par une orientation normative vers une situation standard qui figure comme prototype. Ronald de Sousa remarque que chaque émotion est associée à un scénario paradigmatique qui s'inspire des expériences quotidiennes et des situations fictives tirées de la littérature et de l'art :

---

<sup>1</sup> L'étude des émotions des dernières décennies se montre multidisciplinaire. Selon la discipline-modèle et la langue de l'étude les termes préférés pour désigner l'objet d'étude varient entre 'émotion' et 'affect'. Alors que les recherches proches de la psychologie, de la psychanalyse ou des études empiriques préfèrent le terme 'affect', les études fondées sur les théories cognitives utilisent souvent le terme 'émotion', bien qu'il y ait des exceptions (cf. Koppenfels/Zumbusch 2016, 3-9; Hogan 2015).

<sup>2</sup> Bien que Voss ne se réfère pas à Genette, nous voyons une parallèle dans le concept de la 'narration' de la philosophe et du critique littéraire, car dans les deux approches la narration désigne l'acte de raconter. La notion de 'narratif' de Voss par contre, nous semble englober l'*histoire* et le *discours* du récit de Genette. Dans les sections quatre et cinq de cette contribution, nous suivrons donc la terminologie genettienne qui nous semble plus différenciée pour l'analyse textuelle.

We are made familiar with the vocabulary of emotion by association with paradigm scenarios. These are drawn first from our daily life as small children and later reinforced by the stories, art, and culture to which we are exposed. Later still, in literate cultures, they are supplemented and refined by literature. (Sousa 2003, 255)

L'apprentissage, l'adaptation et l'extension du répertoire d'émotions à l'aide des scénarios paradigmatiques se poursuivent jusqu'à l'âge adulte et peuvent se modifier avec chaque nouvelle lecture. Bien que chaque scénario d'émotion représente une expérience singulière, l'objet formel des émotions reste toujours un scénario paradigmatique.

Selon Voss, les expressions verbales des termes d'émotion, l'orientation vers les modèles connus, les propres expériences et la réception des expériences des autres forment l'ensemble des outils permettant de classifier les éléments hétérogènes d'une situation donnée comme émotion. Les clichés narratifs et les représentations visuelles facilitent l'identification de la « dramaturgie » d'un certain type d'émotion. Ainsi, les récits servent de base pour l'interprétation de ses propres sentiments, pensées, pulsions, transformations corporelles, etc., en relation avec la proximité (cf. Voss 2015, 204). Hogan souligne également que les concepts d'émotions sont déjà des « mini-narratives, seeds of stories », par exemple la mort d'une personne aimée, qui sert de narration prototypique pour le concept de tristesse (cf. Hogan 2009, 76). À travers ces narrations implicites, les concepts d'émotion deviennent concrets (cf. Hogan 2009, 86).

En revanche, considérer le narratif dans le sens du discours du récit des émotions permet de distinguer les phases d'une émotion, notamment l'établissement, le paroxysme et le déclin. L'analyse de la connexion narrative des éléments hétérogènes permet de reconstruire l'émotion en relation avec un prototype et de la comparer à des types de situations similaires. Cette démarche rend possible de nouvelles interprétations, qui peuvent intensifier ou neutraliser les scripts émotionnels connus. Ainsi, les récits d'émotions facilitent non seulement l'observation des émotions particulières, mais provoquent parfois une réflexion plus approfondie sur les émotions et même incitent leur transformation à cause d'une narration inouïe. Voss explique qu'à travers des narrations, les expériences émotionnelles peuvent s'intégrer dans l'histoire de la vie d'une personne, même ultérieurement. La philosophe indique que les récits d'émotions expriment la structure et la dynamique des émotions. Enfin, elle souligne, en citant Martha Nussbaum, que « Stories, in short, contain and teach forms of feeling, forms of life » (Voss 2015, 187). Dans le contexte des études littéraires, on pourrait y ajouter la dimension poétique qui influence la combinaison d'éléments hétérogènes selon le médium et le genre choisi. En adaptant les mots de Nussbaum, les récits écrits d'émotions contiennent et enseignent donc des manières de sentir, des manières d'écrire et des manières de lire des émotions, bref, des manières de vivre.

### 3. Les scénarios de l'écriture et de la lecture

Semblable aux émotions, la complexité de l'écriture en tant que pratique culturelle se transmet dans les textes par des structures narratives. L'acte d'écrire ne se rend perceptible dans la littérature que par l'enchaînement de ses éléments hétérogènes, c'est-à-dire par l'interdépendance entre le système sémiotique, le geste physique, les médias et les matériaux employés, comme l'a formulé Rüdiger Campe en caractérisant la « scène d'écriture » : Même dans la simple thématization sémantique de l'écriture (dans le texte, par rapport à la langue), il y a toujours en plus l'impératif du geste, la technologie (corporelle ou médiatique) qui n'existe jamais sans l'écriture et par rapport à la langue (cf. Campe 2012, 279). Selon Martin Stingelin, la constellation dynamique de la langue, du corps et de la technologie se thématise dans un texte surtout dans les moments où l'un des éléments provoque des incidents imprévus et trouble l'écriture en cours (cf. Stingelin 2004, 15).

Dans ses essais « Écrire la lecture » (1970) et « Sur la lecture » (1976), Roland Barthes se consacre à la lecture comme pratique culturelle (cf. Barthes 1993, 1994). Comparable à ses réflexions sur l'écriture dans *Variations sur l'écriture*, il thématise le rôle des gestes et du corps dans la lecture. Le concept de « scène de lecture », introduit comme outil d'analyse du texte par Nicolas Pethes dans son article « Leseszenen. Zur Praxeologie intransitiver Lektüren in der Literatur der Epoche des Buches » (2020), s'appuie sur les réflexions de Barthes et Campe. Selon Pethes, les scènes de lecture, qui se composent également d'un ensemble de signes, de corps et de technologies, représentent et commentent l'acte de lire (cf. Pethes 2020, 105). Comme pour les scénarios de l'écriture, la question centrale tourne autour du directeur ou de la directrice de cette scène et de la manière dont les éléments disparates sont combinés dans le texte. Dans l'analyse suivante des essais « Écrire » durassien et « Lectio » ainsi que « La peur de devenir aveugle » quignardiens, nous viserons surtout la composante du corps, notamment les fonctions culturelles et poétiques des émotions dans l'acte créatif de l'écriture et de la lecture.

### 4. Marguerite Duras : *Écrire*

Selon Hogan les récits prototypiques se caractérisent par une structure incluant un acteur, un but et une structure causale qui enchaîne les diverses actions de l'acteur avec la conquête ou non-conquête du but visé (cf. Hogan 2015, 205). En lisant les œuvres de Duras et de Quignard on s'interroge pourtant sur la nature de cet acteur. Dans les textes autofictifs de Duras, on pourrait supposer que c'est l'écrivaine elle-même qui raconte des situations émotionnelles passées, car c'est elle qui parle dans l'entretien avec Benoît Jacquot sur sa propre expérience et ses pratiques d'écriture. L'entretien filmé diffusé sur *Arte* à la fin de 1992 se passe dans la maison de Neauphle-le-Château de Duras. L'essai « Écrire » forme avec quatre autres textes le livre *Écrire*, publié un an après.<sup>3</sup> La structure de l'essai est souple, soit pour répondre au trait

<sup>3</sup> Dans cette contribution nous étudions seulement le premier essai « Écrire » dont le titre renvoie à celui du recueil, parce qu'il est le plus pertinent pour étudier les scènes d'écriture. Nous ne tenons pas compte

d'improvisation d'un entretien filmé, soit pour servir d'exemple d'un aspect principal de la poétique durassienne, notamment le manque de programmation : « Il n'y en a jamais eu [de programmation] dans ma vie. Jamais. Ni dans ma vie ni dans mes livres, pas une seule fois » (Duras 2014, 855). Concernant l'écriture, Duras refuse toute disposition de 'travail' dans le sens de réaliser un projet prémédité, car l'écriture des idées préétablies exclurait la surprise de soi recherchée (cf. Brown 2018, 276). Selon Llewellyn Brown, la pratique durassienne d'écriture se caractérise par une absence de prévision quant à la production finale, dont le but implicite est de découvrir l'inconnu rendu palpable grâce à l'écriture (cf. Brown 2018, 276).

Il n'est pas étonnant que les interrogations sur la nature du processus d'écriture aient accompagné l'auteur pendant toute sa vie.<sup>4</sup> Anne Cousseau note que jusqu'à la fin de sa vie, Duras scande la phrase « Je ne sais pas ce que c'est qu'écrire » (Cousseau 2005, 110). Presque à la fin de son essai « Écrire » Duras reprend ce thème en écrivant : « Écrire. Je ne peux pas. Personne ne peut. Il faut le dire : on ne peut pas. Et on écrit » (Duras 2014, 867). Les interrogations centrales de sa réflexion sur l'écriture portent sur l'exploration des ressorts de l'écriture, les raisons d'écrire et de ne pas écrire, les lieux et les matières de l'écriture (cf. Cousseau 2005, 110). Dans le fragment cité ci-dessus, Duras fait allusion aux obstacles de l'écriture, mais aussi à la possibilité de les surmonter sans les préciser. On s'interroge alors sur le directeur ou la directrice des scènes d'écriture décrites et leur relation avec le 'moi' de l'écrivain. Nous tenterons d'apporter des réponses possibles à ces questions en étudiant le rôle de la solitude dans l'écriture durassienne.

#### 4.1. La solitude de l'écriture

En lisant l'essai de Duras sur la thématique d'écrire un livre, la solitude se présente dès le début comme une condition contraignante de son écriture : « La solitude de l'écriture, c'est une solitude sans quoi l'écrit ne se produit pas, ou il s'émiette, exsangue de chercher quoi écrire encore. Perd son sang, il n'est plus reconnu par l'auteur. Et avant tout il faut que jamais il ne soit dicté à quelque secrétaire, si habile soit-elle, et jamais à ce stade-là donné à lire à un éditeur » (Duras 2014, 844). La lecture par quelqu'un d'autre de l'un de ses livres en cours d'écriture est perçue comme une rupture indésirable. Mais ce qui est encore plus frappant dans ce fragment est le fait que Duras n'emploie pas la première personne grammaticale pour se référer à son écriture. Tout au contraire, dans l'essai, elle présente souvent ses réflexions de manière générale, parlant de « la solitude », de « l'auteur » ou de « l'écrit » comme les acteurs du processus. Suivant cette logique, cette séparation d'avec les

---

des textes « La Mort du jeune aviateur anglais », « Roma », « Le nombre pur » et « L'Exposition de la peinture » qui complètent le recueil.

<sup>4</sup> Nous suivrons l'emploi durassien des termes 'écrivain' et 'auteur' au masculin dans « Écrire » pour se référer à toutes les écrivaines et tous les écrivains en général, mais aussi particulièrement à elle-même en tant que productrice des textes littéraires. Il nous semble que ce masculin indique non seulement l'abstraction du concept de l'écriture et du sujet écrivant durassiens, mais sert également de masque pour éviter la confusion entre la personne historique, l'écrivaine et la narratrice.

autres gens caractérise autant l’auteur que l’écrit (cf. Duras 2014, 844). Or, la solitude n’est pas une émotion réduite aux sentiments de l’écrivain.

L’acte d’écrire est envahi par une solitude, du début jusqu’à la lecture de l’œuvre achevée. Elle est le moteur de toute écriture. En se référant à l’écriture du *Vice-consul*, Duras spécifie cette solitude comme universelle : « Il y a ça dans le livre : la solitude y est celle du monde entier. Elle est partout. Elle a tout envahi. Je crois toujours à cet envahissement. Comme tout le monde. La solitude c’est ce sans quoi on ne fait rien. Ce sans quoi on ne regarde plus rien. C’est une façon de penser, de raisonner, mais avec la seule pensée quotidienne » (Duras 2014, 854). Partant de sa propre expérience d’avoir trouvé un lieu pour écrire dans sa maison, ce fragment donne un aperçu du processus créatif. Il est intéressant de noter que l’écrivain évite de s’exprimer explicitement comme acteur, et favorise plutôt une généralisation en utilisant le pronom indéfini « on ». De plus, la solitude apparaît comme un facteur non seulement de l’écriture, mais aussi de la perception du monde et des activités mentales.

La solitude prend même la place de l’écriture : « La solitude, c’était ça aussi. Une sorte d’écriture. Et lire c’était écrire » (Duras 2014, 857). Cette citation pourrait servir d’exemple de la théorie de Damasio selon laquelle les émotions sont des programmes d’action ; dans ce cas, celui de l’action d’écrire. L’équivalence entre l’écriture et la lecture mentionnée à la fin de la citation rappelle non seulement les textes de Roland Barthes sur la mort de l’auteur, mais constitue aussi une caractéristique des réflexions poétiques durassiennes qui visent la performativité de l’écriture et de la lecture.<sup>5</sup>

Parfois, la solitude est accompagnée d’une autre émotion, le doute naissant de la solitude : « Le doute, c’est écrire. Donc c’est l’écrivain, aussi. Et avec l’écrivain tout le monde écrit. On l’a toujours su » (Duras 2014, 848). Le doute évoqué prend une dimension existentielle, car « [d]ans la vie il arrive un moment, et je pense que c’est fatal, auquel on ne peut pas échapper, où tout est mis en doute : le mariage, les amis, surtout les amis du couple. Pas l’enfant. [...] Et ce doute grandit autour de soi. Ce doute, il est seul, il est celui de la solitude. Il est né d’elle, de la solitude » (Duras 2014, 848). Ce récit du doute sert à spécifier la solitude et l’écriture. Dans ce même extrait de l’entretien, Duras introduit encore une autre réflexion sur l’écriture en solo, notamment que « [p]ersonne n’a jamais écrit à deux voix » (Duras 2014, 848). Cette phrase révèle un idéal de la poétique durassienne, qui vise à se servir seulement de sa voix, de ses pensées, de sa vie, sans interventions, sans critique et sans soutien d’autrui. En se référant de nouveau à l’écriture du *Vice-consul*, Duras souligne qu’elle ne supporte pas les interventions d’autrui pendant l’écriture d’un livre : « Je ne pouvais pas en parler parce que la moindre intrusion dans le livre, la moindre avis « objectif » aurait tout effacé de ce livre-là. Une autre écriture de moi, corrigée, aurait détruit l’écriture du livre et mon savoir à moi sur ce livre-là. Cette illusion qu’on a – et qui est juste – d’être le seul à avoir écrit ce qu’on a écrit, que ce soit nul ou merveilleux » (Duras 2014, 850). Contrairement aux exemples examinés précédemment, dans ce fragment l’écrivain apparaît manifestement comme la personne

---

<sup>5</sup> Murphy exploite justement ce « mouvement performatif de la lecture-écriture » dans son article « Spectres de Duras : affect, écriture, lecture en mouvement » (cf. Murphy 2005, 121).

agissante de la scène d'écriture. Bien que Duras reflète son écriture de livres fictifs à travers des entretiens et des essais théoriques accompagnants, il ne faut pas mettre le « je » de l'écrivain et le « je » des livres écrits au même niveau. Il faut plutôt l'entendre comme « troisième personne, comme la marque d'une énonciation étrangère à celle qui la porte et la fait circuler dans le langage » et qui devient constitutive de l'écrit durassien (Alazet 2005, 13).

Le livre s'achève par une auto-lecture, encore une fois en solitude, comme point final d'une confrontation productive avec la solitude, le doute et souvent le désespoir, dont nous parlerons dans la section suivante. À distance, cette dernière phase de l'écriture prend un aspect sacré, comparable à un rituel qui marque la fin d'un passage, au terme duquel l'auteur se tourne de nouveau vers le monde et y participe (cf. Duras 2014, 862). Bien que la solitude soit essentielle à l'écriture durassienne, elle se transforme après avoir achevé l'œuvre : « elle devient banale, à la longue, elle devient vulgaire, et que c'est heureux » (Duras 2014, 856). Cependant, le bonheur ressenti lors de l'écriture n'est guère thématiqué. La peur, la menace du suicide et le désespoir qui surgissent dans la solitude dominent : bref, un sentiment que Duras appelle « la nuit » et qu'il faut surmonter.

#### 4.2. Être plus fort(e) que l'écrit

Quand Duras parle de la peur en relation avec l'écriture, elle ne pense pas à la peur d'écrire, à cette peur de la page blanche dont certains écrivains font l'expérience (cf. Duras 2014, 857). La peur mentionnée est plutôt une peur existentielle, autant caractéristique de la vie que le désespoir qui également prend une place primordiale dans sa poétique. Quand elle thématise le désespoir, l'écriture n'apparaît pas forcément comme une forme de lutte. Parfois, elle est plutôt une manière de vivre avec le désespoir : « Écrire quand même malgré le désespoir. Non : avec le désespoir. Quel désespoir, je ne sais pas le nom de celui-là » (Duras 2014, 852). D'autres fois, l'écriture apparaît comme le dernier recours, « la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait » (Duras 2014, 844). L'extrait suivant montre de manière insistante le rôle du désespoir dans l'acte d'écrire. Cette scène décrite par ailleurs l'acte créatif comme le sauvetage unique de la solitude :

Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera. Être sans sujet aucun de livre, sans aucune idée de livre c'est se trouver, se retrouver, devant un livre. Une immensité vide. Un livre éventuel. Devant rien. Devant comme une écriture vivante et nue, comme terrible, terrible à surmonter. Je crois que la personne qui écrit est sans idée de livre, qu'elle a les mains vides, la tête vide, et qu'elle ne connaît de cette aventure du livre que l'écriture sèche et nue, sans avenir, sans écho, lointaine, avec ses règles d'or, élémentaires : l'orthographe, le sens. (Duras 2014, 847)

Cette scène d'écriture accentue justement le temps qui précède le moment de commencer à écrire. Le sujet écrivant semble se confronter au vide de l'existence et donc à la pure potentialité de la vie et de la littérature, qui héberge un « livre éventuel ».

Ici, les réflexions durassiennes font écho à la poétique mallarméenne et valéryenne.<sup>6</sup> Cependant, les pratiques d'écriture acquises se présentent comme des points fixes dans cette scène, qui est évaluée comme « terrible ». Entre les règles de l'écriture, Duras ne mentionne pas l'utilisation des matériaux, l'emploi de l'encre et du papier ou les gestes effectués comme dans d'autres scènes, mais renvoie au système linguistique et à sa fonction communicative qui consiste à exprimer un sens en combinant les différents signes.

Dans le passage suivant, par contre, elle se réfère explicitement à la dimension physique de l'écriture. Cette dernière est liée à la pensée de la sauvagerie dont le sujet écrivant fait expérience pendant l'écriture :

On ne peut pas écrire sans la force du corps. Il faut être plus fort que soi pour aborder l'écriture, il faut être plus fort que ce qu'on écrit. C'est une drôle de chose, oui. C'est pas seulement l'écriture, l'écrit, c'est les cris des bêtes de la nuit, ceux de tous, ceux de vous et de moi, ceux des chiens. (Duras 2014, 849-850)

Dans cette scène, Duras souligne la force de l'écrivain comme composante indispensable de l'écriture. Le récit présente l'écriture comme quelque chose avec quoi l'écrivain doit lutter avec toute la force du corps, qu'il faut surmonter. Dans une écriture où le « soi » de l'écrivain risque l'abolition, surgissent toutes les émotions, tant les plus affreuses que les plus enchantantes, de l'humanité. Si l'on observe les indices d'émotions utilisés dans cette scène, la peur prédomine et est dépeinte comme un élément essentiel de la vie, évoquée par les multiples « cris » poussés dans « la nuit ».

### 4.3. La perte de soi dans l'écriture

Quand Duras se réfère à son retrait à sa maison pour écrire, l'écriture devient le synonyme de la vie dont l'écrivain et ce qui l'entoure disposent: « Tout écrivait quand j'écrivais dans la maison. L'écriture était partout » (Duras 2014, 849). Si l'on compare les différentes scènes d'écriture exposées dans « Écrire », on note cette oscillation entre les différents directeurs des scènes d'écriture, notamment entre l'écrivain comme acteur actif, l'écriture du livre qui prend son propre chemin et la solitude renversante. La perte de soi apparaît donc comme une possible conséquence des scènes d'écriture. Bien que l'écrivain se retire activement du monde pour pouvoir écrire, « [c]ette perte de soi dans la maison n'est pas du tout volontaire » (Duras 2014, 853). Cette absence de soi s'impose cependant comme une nécessité pour que « la voix écrite » surgisse (cf. Alazet/Blot-Labarrère 2020, 186). En décrivant l'acte d'écrire, Duras le circonscrit comme une exploration de quelque chose d'absolument nouveau qui appartient au « soi » écrivant, mais qui n'est pas encore connu et qui donne sens à l'écriture :

L'écriture c'est l'inconnu. Avant d'écrire on ne sait rien de ce qu'on va écrire. Et en toute lucidité.

---

<sup>6</sup> Pour la proximité entre les pensées poétiques de Duras et celles de Mallarmé voir le *Dictionnaire Marguerite Duras* s. v. « écrire » (cf. Alazet/Blot-Labarrère 2020, 184).

C'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps. Ce n'est même pas une réflexion, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelquefois, de son propre fait, est en danger d'en perdre la vie.

Si on savait quelque chose de ce qu'on va écrire, avant de le faire, avant d'écrire, on n'écrirait jamais. Ce ne serait pas la peine. (Duras 2015, 867)

Cette « présence-absence » de soi (cf. Alazet/ Blot-Labarrère 2020, 186), qui rend l'écriture possible, reste énigmatique. L'oscillation du soi qui se produit et se dissout dans l'acte d'écriture se caractérise par « une sorte de faculté » qui montre surtout la richesse de la littérature par l'allusion à une pensée et une parole jusqu'à ce moment-là inconnues. L'écriture ne se laisse donc pas réduire à la simple transcription d'une réflexion ou d'une expérience, ce qui ne fera que prolonger les manières de penser et de sentir déjà connues. Elle opère plutôt une transformation qui produit des pensées et des émotions propres, bref, qui manifeste sa propre dynamique. À plusieurs reprises, Duras revendique la soumission absolue à l'écriture, comme Cousseau l'a décrite. L'acte d'écrire en tant qu'état de dépossession de soi présente l'écriture comme une énergie ou force puissante qui mène aux régions inconnues (cf. Cousseau 2005, 110). Duras exposera cette idée de l'écriture « dans la nuit » dès 1969 : « Écrire, c'est se laisser faire par l'écriture. C'est savoir et ne pas savoir ce que l'on va écrire. Ne pas croire qu'on sait » (Cousseau 2005, 110). Cousseau contextualise ce phénomène accompagnant l'acte d'écrire dans les théories de l'inspiration – rangeant d'un souffle divin, qui dans les poétiques de l'Antiquité affectait l'écrivain, jusqu'à l'inconscient qui se manifeste dans l'écriture surréaliste – et que Duras désigne par « l'ombre interne » (cf. Cousseau 2005, 111). Malgré tous les enchantements et les tourbillons qui surgissent pendant que l'écrivain est en train d'écrire, une fois le livre achevé, tout ça fait partie du passé et la vie avance probablement selon d'autres axes essentiels. « L'écrit ça arrive comme le vent, c'est nu, c'est de l'encre, c'est l'écrit, et ça passe comme rien d'autre ne passe dans la vie, rien de plus, sauf elle, la vie » (Duras 2015, 867).

## 5. Pascal Quignard : *Petits Traités V*

La lecture-écriture est également un sujet principal dans les textes de Pascal Quignard, qui en raison de leur forme fragmentée, sont traités dans la critique sous le titre d'essai (cf. Riendeau 2003, 2023). Quignard voit l'avantage d'un style fragmenté dans une plus grande liberté du narrateur qui peut changer d'opinion et peut lancer des attaques imprévues (cf. Pautrot 2007, 35). Dans cette contribution nous nous intéressons surtout au XXXe 'petit traité' intitulé « Lectio » et au suivant, « La peur de devenir aveugle », publiés ensemble dans *Petits Traités V* (1990). Semblable à la conception de l'écriture durassienne, Quignard pense la lecture comme étroitement liée au corps du lecteur, à la matérialité des livres et aux systèmes de signes déchiffrés. Ses réflexions démontrent un intérêt étho-poétique pour la lecture-écriture (cf. Riendeau 2003, 2023 ; Rieger 2024). Quant au thème des émotions, Quignard souligne également l'importance de la solitude, qui constitue l'une des

caractéristiques principales de la lecture moderne. Celle-ci est accompagnée d'émotions telles que la peur ou l'avidité de savoir. Dans ce contexte, l'analyse suivante explore deux questions : Comment se racontent les scènes de lecture-écriture et les émotions associées dans les petits traités de Quignard? Quelles sont les caractéristiques principales du sujet lisant ?

Tout d'abord, il faut mentionner que, bien que l'écrivain entrelace toute lecture avec une écriture afin de la rendre perceptible dans un texte, il distingue nettement les deux pratiques associées. Le texte prend une double fonction, qui touche aux questions centrales des études littéraires, car il sert à la fois d'objet commun aux deux acteurs et d'objet qui permet leur différenciation par leur traitement distinct du texte : « L'écrivain travaille sur un texte. Le lecteur lit un livre. Une métamorphose a lieu entre une face imaginaire et toujours panoramique et un volume aux pages distinctes et injuxtaposables. La consécration de l'écriture n'équivaut pas à l'actualisation de la lecture » (Quignard 1990a, 144-145). À plusieurs reprises, Quignard accentue cette métamorphose, étroitement liée aux concepts de texte associés à l'écriture et à la lecture, et qui rappelle les pensées dispersées sur la relation entre l'écriture, le texte et la lecture dans les *Cahiers* de Paul Valéry. Alors que dans les actes d'écrire et de lire, la notion de texte relie le résultat d'une action et le point de départ pour des actions potentielles, l'action d'écrire se dérobe à la lecture, car « seul le liber, l'opus est questionné, à l'extrême rigueur le *scriptum* : non la *scriptio*, non la contingence et la chimère de l'*operatio* » (Quignard 1990a, 146). L'acte d'écrire ne laisse que des traces dans l'écrit. L'opération de la lecture par contre semble encore plus difficile à discerner dans un texte, sauf si la lecture incite à en écrire et à thématiser les conditions de celle-ci, comme la solitude.

### 5.1. La solitude de la lecture

Les réflexions de Quignard sur la lecture avancent de manière dialectique. Ainsi, il glisse des doutes dans toutes ses remarques sur une approximation à une notion fixe d'écriture ou de la lecture. Dans ses textes, on trouve des thèmes récurrents, comme la pensée d'un « délaissement de soi » dans la lecture :

L'exercice de la lecture requiert de nous beaucoup d'humilité, d'oubli, et de délaissement de nous-mêmes, pour faire place en notre esprit à l'œuvre, à l'activité de ses arguments ou aux passions de ses héros.

Après que je referme un beau manuscrit ou un beau livre, un court instant je suis « extrêmement silencieux ». Je songe à un vers d'Alain Chartier qui est très beau et qui oppresse : « Et suys desert de plus que je n'avoie ». (Quignard 1990b, 177)

Ce sentiment du silence et du vide rappelle la solitude recherchée de Duras quand elle se met à écrire. Pourtant, la solitude de la lecture est une solitude avec d'autres selon Quignard, car chaque lecteur appartient à différents groupes, notamment ceux des connaisseurs des pratiques acquises et des préférences développées pour apprendre à lire, comme « le groupe de ceux qui connaissent leurs lettres, le groupe de

ceux qui ont l'usage des codex typographiques, le groupe de ceux qui parlent avec les fantômes, le groupe de ceux qui aiment la langue cuite, le groupe de ceux qui aiment les œuvres exécutées avec soin » (Quignard 1990b, 179). L'écrivain utilise souvent le « nous » pour indiquer cette communauté à laquelle il appartient aussi bien que le lecteur concret. D'un point de vue culturel, l'acquisition des pratiques comme celle de la lecture – ou encore celle de l'écriture – contrecarre ainsi les raisons du sentiment de la solitude.

Dans « La peur de devenir aveugle », l'écrivain constate au moins deux fonctions de la lecture qu'il présente de manière dialectique, à savoir, l'argument que les livres captivent et le contre-argument que les livres libèrent. Étant captivante, la lecture semble emprisonner le lecteur, absorber son attention, subjuguier ses pensées et ses fonctions vitales comme la respiration. Dans le même fragment, Quignard y oppose l'argument selon lequel « la lecture extirpe de la solitude de soi » en ôtant « la prison de l'histoire individuelle » ou en modifiant « les dispositions » de l'histoire individuelle du lecteur, par exemple à travers l'identification des lecteurs avec les protagonistes. Il en conclut en citant Robert Garnier que la lecture « démaisonne » et fait ainsi allusion à une transformation de soi qui rappelle des expériences mystiques (cf. Quignard 1990b, 183-184). Cette fonction de la lecture de pouvoir démaisonner renvoie à la caractéristique transformative de la lecture et aussi à l'assouvissement d'un besoin latent qui incite à chercher les livres.

## 5.2. L'avidité de lire

Si l'on considère les métaphores quignardiennes pour décrire la lecture, celles qui expriment une transformation du lecteur dominant. Dans un fragment de « Lectio », Quignard établit une comparaison entre la transformation des émotions en littérature et la transformation des aliments pendant leur préparation dans la cuisine pour les rendre plus comestibles. Cependant, il doute de cette correspondance en s'interrogeant : « Peut-on espérer qu'un lecteur supporte mieux une peine d'amour ou une malédiction parce que son expression, sa 'dicibilité' aura été préparée ? C'est beaucoup espérer. Mais ils l'espéraient » (Quignard 1990a, 142). Ce fragment aborde deux thèmes à la fois : la fonction de la lecture qui consiste à proposer des expériences émotionnelles servant de modèle ou de contre-modèle pour les lecteurs ; mais aussi le doute des qualités utiles de la lecture. L'écrivain poursuit cette thématique dans la page suivante, quand il écrit : « Lire, c'est digérer, dominer des puissances, des maladies, des désirs, des appétits, des poisons, des dangers. Activité exploratrice à la fin guerrière » (Quignard 1990a, 143). Cette définition de l'acte de lire forme des mini-narrations sur ce qui peut se passer pendant la lecture. Partant de la métaphore connue de la digestion, passant par la domination des puissances et la confrontation avec des dangers, elle trouve son point culminant dans une circonscription de la lecture qui suscite toute une série de questions : comment la lecture peut-elle être une activité guerrière ? Quand et où la lecture se transforme-t-elle d'une exploration d'une nouvelle région de connaissances en une attaque guerrière ? Quel est le conflit ? Quelle en est la cause ? Qui sont les participants de ce conflit ? Y a-t-il des vainqueurs et des vaincus ? Qu'est-ce qui se gagne et qu'est-ce qui se perd ?

Entre ces questions latentes, nous reprenons celle sur l'activité exploratrice, car elle touche à une autre question centrale des études littéraires : pourquoi lit-on ? « Nous feuilletons avidement, tournons les pages pendant des nuits, tournons les pages pendant des siècles, à la recherche de quelque 'tour magique irrésistible' » (Quignard 1990a, 141). Selon Quignard, surtout les jeunes lecteurs sont emportés par la curiosité, par une « avidité à connaître des 'trucs qui servent', ce que les 'grands savent' » (Quignard 1990a, 144). L'une des sources motivationnelles pour la lecture est donc l'acquisition des savoirs utiles pour la vie, des connaissances pour affronter les obstacles de la vie réelle. Cependant, le savoir est dynamique et reste en mouvement dans les *Petits Traités* (cf. Riendeau 2023, 158). Évidemment, les motivations pour lire évoluent avec l'âge. À cet égard, dans les essais Quignard cite plusieurs fois le roman *Rêve dans le pavillon rouge* de Cao Xueqin.

Le lecteur voyage dans le temps. A peine voyage-t-il. Il est une forme vide au cours du temps. Cao Xueqin montre un vieux prêtre du Tao assis sur une souche, à mi-journée, au milieu d'une campagne infinie, lumineuse et déserte. Un voyageur survient.

— Quel est donc ce lieu, saint maître ? Et quels sont votre nom de génération et votre saint nom de clerc ?

— À vrai dire je ne sais plus du tout moi-même, répond le moine désemparé, quel est mon nom de génération et quel est mon saint nom de clerc. Quel est le lieu ? Quel est l'espace ? Quel est le millénaire ? Quel est l'univers ? J'ai simplement voulu m'asseoir ici un instant pour donner un peu de repos à mes pieds. (Quignard 1990b, 178)

Dans ce passage, l'auteur introduit une nouvelle pensée en présentant le lecteur comme une « forme vide ». Pour illustrer cette pensée énigmatique, il rappelle une rencontre entre un voyageur et un prêtre taoïste du roman de Cao Xueqin. Cette combinaison d'une définition du lecteur avec une anecdote permet au moins deux lectures. Premièrement, on pourrait identifier le lecteur au voyageur curieux de l'histoire, parce qu'il est d'abord caractérisé comme « voyageur dans le temps ». Cependant, encore une autre interprétation s'impose en considérant l'ensemble des fragments : celle qui compare le lecteur à un « vieux prêtre du Tao » en quête de repos physique. Cette deuxième lecture est évoquée par d'autres fragments. À l'âge avancé, la lecture semble gagner en intérêt, parce qu'elle « consume peu d'énergie » (cf. Quignard 1990a, 168), parce qu'elle est « une halte pour le souffle et [...] délasse les pieds » (cf. Quignard 1990b, 178-179). Ce sont les besoins du corps fatigué qui incitent à lire. Cette réflexion renvoie à une autre pensée récurrente chez Quignard, l'association de la lecture à la mort, dans les deux sens : la majorité des écrivains lus sont déjà décédés et la lecture immobilise le corps et préfigure la mort du lecteur par son absence de la société.

### 5.3. La peur de l'anéantissement de soi

La lecture, entendue comme une pratique qui réclame à la fois l'activité mentale et corporelle en solitude, produit parfois l'émotion d'une « peur totale dans la lecture », car le lecteur « prend le risque de perdre le peu de contrôle qu'il exerce sur lui-même »

(Quignard 1990a, 151). Les actions d'assujettissement pendant le temps de la lecture à un monde autre que celui de l'histoire individuelle, la confrontation à d'autres manières de vivre et les doutes qui en résultent, nourrissent cette peur et peuvent provoquer des actions comme les suivantes :

Des échanges parfois insupportables. Qui font fermer le livre, parfois le rejeter. Des évitements phobiques – des évitements d'épouvante à l'égard de certaines œuvres. Plus souvent encore : des possessions qui sont dénuées de transe visible. Sinon parfois le battement un peu précipité du cœur. (Quignard 1990a, 151)

Tandis que les savoirs cachés dans les textes éveillent la curiosité des lecteurs, leur prolongation dans la vie concrète semble les épouvanter, bien que toute transformation potentielle dépende de l'engagement des lecteurs et de leur imagination.

Ce sont « les imaginations de l'esprit [qui] donnent naissance à des livres pour qu'ils nous anéantissent » (Quignard 1990a, 152). Les petits traités de Quignard tournent autour du thème de l'anéantissement du « soi » qui lit. L'écrivain présente toute une palette de cette perte de soi. En reprenant les fameux mots de Gustave Flaubert dans une lettre adressée à Louise Colet en 1852 autour d'« un livre sur rien » avec « presque pas de sujet », Quignard introduit sa propre lecture de cette pensée : « Or, le rien du livre, c'est sa lecture. Le « presque pas sujet », c'est le lecteur » (Quignard 1990a, 156). Selon Quignard, toute lecture est « un mixte de soi et d'autre », des souvenirs et des perceptions (Quignard 1990a, 135). Il conçoit ce mélange de manière dynamique, c'est-à-dire que la lecture ne consiste pas seulement en une reprise des pensées et des expériences des autres, mais aussi en un rapprochement du lecteur concret, encore vivant, avec le passé et cette communauté des morts.

La lecture sert à faire resurgir ceux qui furent. Elle sert à faire s'approcher ce qui n'est pas. Elle sert à faire parler ceux qui sont sans voix. Par elles des ombres et des silencieux se rencontrent. Elle sert à les faire participer à l'existence que les vivants mènent. [...] La lecture sert de cette façon à nous inclure dans ce « rien ». [...] La lecture sert à transformer la solitude en une communauté dénuée de « soi ». Une solidarité des « errants assis ». (Quignard 1990a, 163)

Avec ce fragment, Quignard propose une liste avec des fonctions culturelles bien connues de la lecture, de la remémoration des morts jusqu'à la confrontation avec des voix inconnues dans la vie quotidienne. Il est frappant qu'il réfléchisse encore aux suites de cette situation de confrontation avec l'autre et qu'il la pense de manière bidirectionnelle. Autrement dit, il ne s'agit pas seulement d'un rapprochement de l'autre à l'existence concrète du lecteur, mais aussi d'un rapprochement de son existence à la mort, à l'oubli, à des ombres errantes assises, dénuées de soi.

## **6. Conclusions – Le rôle du « soi » dans la narration des émotions**

En partant de l'entrelacement des trois pratiques culturelles des émotions, de l'écriture et de la lecture dans les essais de Duras et Quignard sous l'angle de leur narrativité, nous avons vu que les deux écrivains instrumentalisent les émotions

thématisées pour élucider les actes d'écrire et de lire. La solitude durassienne accompagne le récit de l'écriture. Associée au vide avant de commencer à écrire ou à une peur atroce qu'il faut surmonter dans l'écriture la solitude se transforme en banalité heureuse après avoir terminé l'écriture. La solitude se montre également constitutive pour les scènes de lecture de Quignard, mais diffère en ce que la solitude du lecteur se conçoit comme accès à une étrange communauté qui se définit à travers les pratiques culturelles acquises et les intérêts partagés.

Chez les deux écrivains, l'écriture et la lecture peuvent mener à l'anéantissement du « soi ». Cela se perçoit dans l'emploi des pronoms personnels comme « on » et « nous » ou dans le fait que « l'écriture », « l'écrit », « la solitude », « l'écrivain » ou « le lecteur » en général deviennent les acteurs principaux des scènes dépeintes. Cependant, si écrire et lire provoquent l'anéantissement du « soi » de l'écrivain ou du lecteur, qui fait donc l'expérience des émotions associées à l'écriture et à la lecture ? Les essais n'offrent pas de réponse explicite à cette question latente. La thématization de l'écriture et de la lecture souligne plutôt une dimension énigmatique ou sacrée de la lecture-écriture qui la rend essentielle à la vie concrète, en représentant un lieu de transformation et de passage pour les acteurs individuels, et qui se pense, se transmet et s'invente par des narrations.

## Références

- Alazet, Bernard. 2005. "Les voix souterraines de l'écriture". In *L'Herne Duras*, ed. Bernard Alazet and Christiane Blot-Labarrère, 13-15. Paris: Éd. De l'Herne.
- Alazet, Bernard, Christiane Blot-Labarrère, eds. 2020. *Dictionnaire Marguerite Duras*. Paris: Honoré Champion.
- Barthes, Roland. 1993. "Sur la lecture". In *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, 37-48. Paris: Éd. du Seuil.
- Barthes, Roland. 1994. "Ecrire la lecture". In *Œuvres complètes. Tome II. 1966-1973*, ed. Éric Marty, 961-963. Paris: Éd. du Seuil.
- Brown, Llewellyn. 2018. *Marguerite Duras, écrire et détruire. Un paradoxe de la création*. Paris: Lettres modernes Minard.
- Campe, Rüdiger. 2012. "Die Schreibszene, Schreiben". In *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, ed. Sandro Zanetti, 269-282. Berlin: Suhrkamp.
- Chalonge, Florence de. 2005. "Marguerite Duras, 'l'écrivain'". In *L'Herne Duras*, ed. Bernard Alazet and Christiane Blot-Labarrère, 124-128. Paris: Éd. de l'Herne.
- Cousseau, Anne. 2005. "La chambre noire de l'écriture". In *L'Herne Duras*, ed. Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, 110-117. Paris: Éd. de l'Herne.
- Damasio, Antonio. 2010. *Selbst ist der Mensch. Körper, Geist und die Entstehung des menschlichen Bewusstseins*. München: Siedler.
- Duras, Marguerite. 2014. *Écrire*. In *Œuvres complètes IV*, 839-917. Paris: Gallimard.

- Genette, Gérard. 2007. *Discours du récit*. Paris: Éd. du Seuil.
- Hogan, Patrick Colm. 2015. "Affect Studies and Literary Criticism". In *The Oxford Encyclopedia of Literary Theory*, ed. John Frow, 1-31. Oxford: Oxford University Press.
- Hogan, Patrick Colm. 2009. *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*. Oxford: Oxford University Press.
- Koppenfels, Martin von, Cornelia Zumbusch, eds. 2016. *Handbuch Literatur & Emotionen*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Murphy, Carol J. 2005. "Spectres de Duras: affect, écriture, lecture en mouvement". In *L'Herne Duras*, ed. Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, 118-123. Paris: Éd. de l'Herne.
- Pautrot, Jean-Louis. 2007. *Pascal Quignard, ou le fonds du monde*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Pethes, Nicolas. 2020. "Leseszenen. Zur Praxeologie intransitiver Lektüren in der Literatur der Epoche des Buches". In *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*, ed. Irina Hron-Öberg, Jadwiga Kita-Huber and Sanna Schulte, 101-132. Heidelberg: Winter.
- Quignard, Pascal. 1990a. "XXXe petit traité. Lectio". In *Petits traités V*, 113-171. Paris: Maeght.
- Quignard, Pascal. 1990b. "XXXIe petit traité. La peur de devenir aveugle". In *Petits traités V*, 173-187. Paris: Maeght.
- Rieger, Rita. 2024. "An Examination of Etho-Poetic Reading Scenes in the Works of Jorge Luis Borges and Pascal Quignard". *International Journal of Literature and Arts* 12 (5) : 116-126.
- Riendeau, Pascal. 2003. "Les Petits traités de Pascal Quignard: une nouvelle éthique du lecteur et de la lecture". *Dalhousie French Studies* n.º 64: 101-110.
- Riendeau, Pascal. 2023. *Regards sur le monde : Conflits éthiques et pensées romanesques dans la littérature française contemporaine*. Québec: Presses de l'Université Laval.
- Stingelin, Martin. 2004. "'Schreiben'. Einleitung". In *"Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum"*. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, ed. Martin Stingelin, Davide Giuriato and Sandro Zanetti, 7-21. München: Wilhelm Fink.
- Sousa, Ronald de. 2003. "The Rationality of Emotion". In *What Is an Emotion? Classic and Contemporary Readings*, ed. Robert C. Solomon, 248-257. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Voss, Christiane. 2015. *Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*. 2 ed. Berlin/Boston: De Gruyter.

**Rita Rieger**, PD Mag. Dr. phil. is a researcher and teacher in Romance and Comparative Literature and Cultural Studies. At the Centre for Cultural Studies at the University of Graz, Austria, she directed the research-project “Poetics of Movement. Dance Texts 1800, 1900, 2000” funded by the Austrian Science Fund (FWF). Her habilitation thesis dealt with the interrelation of writing, dancing and feeling in French dance texts of the 18<sup>th</sup> century. She currently teaches as guest professor at the Universities of Salzburg and Vienna at the Departments of Romance Studies and Comparative Literature. Her research focuses on the aesthetic and cultural implications of movement and dance in early modern literature, on writing and reading scenes, and on emotion in modern literature.

© 2025 Rita Rieger

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).