



**HAL**  
open science

## Pascal Quignard : musique et poétique de la défaillance

Camilo Bogoya González

► **To cite this version:**

Camilo Bogoya González. Pascal Quignard : musique et poétique de la défaillance. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011. Français. NNT : 2011PA030013 . tel-01015578

**HAL Id: tel-01015578**

**<https://theses.hal.science/tel-01015578>**

Submitted on 26 Jun 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3  
ÉCOLE DOCTORALE 120 – LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE**

**Thèse de doctorat**

**Langue, littérature et civilisation françaises**

**Camilo BOGOYA GONZÁLEZ**

**PASCAL QUIGNARD : MUSIQUE ET POÉTIQUE DE LA DÉFAILLANCE**

*Sous la direction de Marc DAMBRE*

Soutenu le 14 janvier 2011

Jury :

**M. Marc DAMBRE**, Professeur émérite, Directeur de thèse

**M. Philippe DAROS**, Professeur, Examineur

**M. Dominique RABATÉ**, Professeur, Rapporteur

**M. Eduardo RAMOS-IZQUIERDO**, Professeur, Rapporteur

## REMERCIEMENTS

Je remercie en premier lieu mon Directeur de thèse, M. Marc Dambre, Professeur émérite à l'Université de Paris 3. Sa lecture critique et profonde, ses conseils avisés et son encouragement ont été cruciaux dans le lent mûrissement d'une somme d'ébauches et de brouillons qui trouvent ici leur visage dernier.

Je tiens à exprimer mes remerciements aux membres du jury, MM. les Professeurs Philippe Daros, Dominique Rabaté et Eduardo Ramos-Izquierdo, qui ont bien accepté d'évaluer mon travail.

J'exprime ma gratitude à Sarah Enees, à Benoit Braunstein et à Laure Issaurat qui m'ont aidé à ne pas me noyer dans la marée du langage.

## SOMMAIRE

INTRODUCTION .....	6
PREMIÈRE PARTIE : LANGAGE ET DÉFAILLANCE .....	28
Chapitre I : Le langage, cet adversaire.....	31
Chapitre II : La littérature comme défaut du langage .....	58
Chapitre III : La fragmentation comme expression de la défaillance .....	97
Chapitre IV : Les voix hallucinogènes : une réponse à la tension fragmentaire.....	127
DEUXIÈME PARTIE : LA DÉFAILLANCE SONORE .....	166
Chapitre I : La musique comme forme du langage : de la lyre d’Orphée à la perte de Boutès .....	174
Chapitre II : La défaillance sonore .....	217
Chapitre III : Figures du silence .....	259
TROISIÈME PARTIE : DÉFAILLANCES, DIFFICULTÉS ET ÉCRITURE AUTOBIOGRAPHIQUE .....	301
Chapitre I : Une recherche obscure et tourmentée .....	307
Chapitre II : Les marges de la défaillance .....	352
Chapitre III : La défaillance autobiographique .....	398
CONCLUSION .....	458
BIBLIOGRAPHIE .....	463
INDEX .....	502

« À un certain moment, les circonstances, c'est-à-dire l'histoire, sous la figure de l'éditeur, des exigences financières, des tâches sociales, prononcent cette fin qui manque, et l'artiste, rendu libre par un dénouement de pure contrainte, poursuit ailleurs l'inachevé »

Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (1955).

## LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES<sup>1</sup>

### 1. Livres

A : *Albucius*  
B : *Boutès*  
C : *Carus*  
CP : *Le Petit Cupidon*  
DR, I : *Les Ombres errantes*  
DR, II : *Sur le jadis*  
DR, III : *Abîmes*  
DR, IV : *Les Paradisiaques*  
DR, V : *Sordidissimes*  
DR, VI : *La Barque silencieuse*  
EB : *L'Être du balbutiement*  
EC : *Les Escaliers de Chambord*  
EE : *Écrits de l'éphémère*  
EW : *Ethelrude et Wolfram*  
GT : *Georges de La Tour*  
LEZ : *Lycophron et Zétès*  
LM : *La Leçon de musique*  
LR : *La Raison*  
LS : *Le Nom sur le bout de la langue*  
LV : *Le Vœu de silence*  
LVCM : *L'Enfant au visage couleur de la mort*  
MD : *Michel Deguy*  
NS : *La Nuit sexuelle*  
OA : *L'Occupation américaine*  
PD : *La Parole de la Délie*  
PT, I ; PT, II : *Petits Traités I ; Petits Traités II*  
RE : *Rhétorique spéculative*  
SE : *Le Sexe et l'effroi*  
SW : *Le Salon du Wurtemberg*  
TB : *Les Tablettes de buis d'Apronia Avitia*  
TMM : *Tous les matins du monde*  
TR : *Terrasse à Rome*  
TT : *Triomphe du temps*  
VA : *Villa Amalia*  
VS : *Vie secrète*

### 2. Textes divers

PQS: *Pascal Quignard le solitaire : rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, les Flohic, coll. « Les Singuliers », 2001.

VP : « La voix perdue », Adriano Marchetti (dir.), *Pascal Quignard : la mise au silence*, Seyssel, Champ Vallon, 2000, pp. 7-35.

---

<sup>1</sup> Nous citons toujours la dernière édition. Il s'agit, dans la plupart des cas, de celle de la collection Folio ou de celle des éditions Galilée pour les ouvrages qui ne sont pas publiés en livre de poche.

## INTRODUCTION

Auteur canonique au sein de la littérature contemporaine, Pascal Quignard dessine à travers son œuvre un parcours tout à fait singulier. Traducteur et essayiste, lecteur et romancier, ayant publié des livres à neuf exemplaires ou à des tirages considérables, il propose une fonction complexe de la littérature. Sans vouloir être le porte-parole d'une génération, cherchant à faire surgir l'imprévisibilité du texte, construisant une mythologie spéculative et personnelle, Quignard interroge des problématiques inédites.

Hétérogène dans sa forme, récurrent dans ses thèmes, l'auteur explore à chaque livre une structure propre, un *chant* singulier. Cependant, sa diversité peut se condenser en deux grandes stratégies. Au son rude, brutal, sec et discontinu, s'oppose un accent linéaire, intime, avançant par prolifération. Les deux musiques sont pourtant reliées par leur mélancolie, leur lucidité et leur cadence. Elles peuvent résonner en même temps, intégrées à un même ouvrage, ou bien marquer le passage d'un livre à l'autre.

Cette dynamique pendulaire illustre la spécificité d'une œuvre qui avance à partir d'un ensemble de paradoxes : faire appel au savoir pour exprimer l'incertain, dire l'autobiographie pour mieux disparaître, révoquer les genres pour en proposer un – le non-genre total. L'ambiguïté traverse cette littérature au point que la fascination qu'elle suscite enfante une gêne. Il s'agit d'une écriture qui, notamment dans son versant fragmentaire, revendique la difficulté. Elle ne réclame pas du lecteur une complicité confortable, elle tente de faire de la lecture, plus qu'une rencontre, une collision. Cette expérience de choc est façonnée par l'énonciation du langage, la juxtaposition de styles, l'exigence cognitive et mnémotechnique, par la démesure même de la parole quignardienne.

Son excès peut être considéré comme une richesse, sa surabondance comme un défaut. Néanmoins, toute appréciation de ce type constitue un jugement que l'œuvre dépasse, de même qu'elle se positionne dans une expérience des limites : les marges de l'indécidable, les frontières du mutisme, l'effroi du sonore et du sexuel, le retour impossible vers les origines, la scène primitive et le deuil, telles sont ses thématiques. Limites qui secouent également les formes pour transgresser aussi bien les contours de l'essai que les conventions rhétoriques de la fiction. Limites pour effacer l'écart entre la main qui signe la paternité du texte et la main qui réécrit les textes du passé. Expérience des limites, enfin, pour amener à la surface de la page les profondeurs de l'intime.

Ces marges font référence, il faut le préciser, à deux mythes fondateurs qui hantent la littérature quignardienne. L'un annonce l'unité, l'autre la dissolution, l'un dit la lecture en tant

qu'expérience fondamentale, l'autre le premier royaume en tant que grotte utérine à jamais perdue. L'œuvre est le déploiement inlassable de ces deux phénomènes. D'une part, tous les livres sont configurés par l'injonction d'écrire en lisant. Il s'en détache, plus qu'une mémoire spécifique de la littérature, une archéologie des textes historiques, anthropologiques, philosophiques, psychanalytiques, littéraires qui donnent à l'écriture un caractère encyclopédique et érudit, mais non moins incertain. D'autre part, la question du pré-verbal, à l'échelle du sujet ou de l'humanité, voue cette littérature à une restitution imaginaire de l'inaccessible. Si lire et écrire se disposent dans un rapport de continuité, en revanche le passage du premier au dernier royaume signale une opposition irréconciliable. Évoquer cette fracture, régresser dans le temps, chercher les indices d'une narration pour exprimer le défaut du langage sont les prolongations de ce deuxième mythe.

Aussi bien la lecture que la nuit utérine structurent une œuvre fortement spéculative, dont l'ambition première a été jugée à travers le prisme de l'obscurité. Cependant, au fil des décennies, la littérature quignardienne ne cesse de diversifier et sa portée et sa réception. L'intérêt croissant que la critique lui porte montre la place qu'elle occupe à l'intérieur de l'histoire récente. L'œuvre dialogue ainsi avec les notions majeures de la critique contemporaine : le retour du récit, la question de l'hybridité des genres, la dynamique de l'autobiographie, le statut du fragmentaire. Cette réception déborde les études spécialisées. Les institutions littéraires comme les travaux d'autres artistes témoignent du retentissement de l'œuvre dans le champ culturel du début du XXI<sup>e</sup> siècle.

Malgré l'ampleur de sa résonance, cette écriture continue à revendiquer sa solitude et son autonomie ; elle est profondément insoumise aux règles collectives et au langage du groupe. Elle s'éloigne volontiers du désir de transmettre, elle se met à l'écart de toute tentative de sacralisation. Elle tient à une éthique, c'est-à-dire à une quête personnelle qu'il faut défendre en marge des commandements de la Cité, du marché, des hommes d'État et des religieux ; et à une érotique de la littérature, c'est-à-dire à une expérience de la fascination accomplie par la volupté du savoir hypothétique et de la parole.

Œuvre d'une étrangeté incontestable, porteuse de l'excès et du ressassement, elle est en train d'écrire une page dans l'histoire littéraire. Nous allons étudier l'espace de cette page aussi sidérante que sophistiquée, aussi inquiétante que difficile à appréhender.



## *Étudier le contemporain*

Une remarque préliminaire est à formuler, à savoir la double impossibilité de l'accès au contemporain. Double parce qu'il n'y a pas de distance vis-à-vis de l'objet d'étude, et parce que l'œuvre continue à confirmer son inachèvement. Nous avons affaire, comme la physique de nos jours, à un corps obéissant au mouvement et à l'entropie. De ce fait, ni les écrivains ni les spécialistes ne possèdent « la distance qui rendrait possible la reconnaissance critique d'une pratique passée et qui leur permettrait d'échapper à ce qu'ils reconnaissent comme leur propre situation : ils sont absents à la littérature, ils sont cependant soumis au spectacle de la littérature »<sup>2</sup>. Nous ne mesurons pas les axes de ce spectacle, car ni la sociologie de la littérature ni l'histoire des mentalités ne relèvent de notre approche. En revanche, nous voulons attirer l'attention du lecteur sur l'une des caractéristiques intrinsèques de cette étude : la dimension transitoire de toute formulation sur le contemporain.

Cette précaution prise, il nous semble essentiel de proposer une définition du terme pour donner un premier cadre à notre travail. Plus que de développer l'histoire du mot « issu du bas latin *contemporaneus*, qui signifie 'du même temps' »<sup>3</sup>, ou de nous arrêter sur ses acceptions multiples, il nous importe de répondre à cette question : qu'est-ce que le contemporain quignardien ? Deux textes publiés à vingt ans d'intervalle y répondent. Nous faisons référence au petit traité intitulé « Le mot contemporain » et au dialogue avec Tiphaine Samoyault concernant le jadis. Dans le premier, l'auteur ébranle l'assise temporelle du mot :

Nous sommes contemporains d'un univers sans fin. Cette région « contemporaine » va de la chambre d'enfant au lac du carbonifère, de la grotte sonore à la naissance et à l'air, de la faim et de l'absence de langage à la vue et à la peur. Elle s'étend jusqu'à l'acquisition de la langue, à la prédation, à l'imitation, à la citation, au self, à la bibliothèque qui est située rue de Richelieu (*PT*, II, 491).

Toute division en époques, toute historicité est démontée par cette proposition. La conséquence d'une telle négation de la périodicité souligne le premier trait du contemporain quignardien : la simultanéité. Les époques, les langues, les traditions ne se succèdent pas mais se confondent, à l'instar du monde baroque, dans une même perception. La lecture permet de

---

<sup>2</sup> Jean Bessière, *Qu'est-il arrivé aux écrivains français ? D'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littel*, Loverval, Éditions Labor, coll. « Liberté j'écris ton nom », 2006, p. 44.

<sup>3</sup> Lionel Ruffel « Introduction. Qu'est-ce que le contemporain ? », *Qu'est-ce que le contemporain ?*, textes réunis par Lionel Ruffel, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010, p. 17.

se faire les contemporains du passé, de faire revenir des étymologies, des figures méconnues, des textes oubliés. Pourtant, ce passé qui revient ne vise pas seulement l'imaginaire. Nous sommes les contemporains d'un univers en expansion, dans la mesure où « *actuellement* le big bang explose »<sup>4</sup>, comme le dit Quignard dans son dialogue avec Tiphaine Samoyault. Il en découle l'une des pièces majeures de la machinerie quignardienne : nous portons en nous la trace de l'originaire.

Ainsi, la notion du contemporain échappe à un déterminisme temporel, pour affirmer ce qui serait son deuxième trait : l'archaïque. À cet égard, les idées de Giorgio Agamben dialoguent directement avec l'œuvre quignardienne. Tous deux définissent le terme par son déphasage et son anachronisme :

La contemporanéité s'inscrit, en fait, dans le présent en le signalant avant tout comme archaïque, et seul celui qui perçoit dans les choses les plus modernes et les plus récentes les indices ou la signature de l'archaïsme peut être un contemporain. Archaïque signifie proche de l'*arkè*, c'est-à-dire de l'origine. Mais l'origine n'est pas seulement située dans un passé chronologique : elle est contemporaine du devenir historique et ne cesse pas d'agir à travers lui, tout comme l'embryon continue de vivre dans les tissus de l'organisme parvenu à maturité, et l'enfant dans la vie psychique de l'adulte<sup>5</sup>.

Avec un langage aussi proche de Benjamin que de Quignard, la pensée d'Agamben coïncide avec celle des *Petits Traités*, en mettant l'accent sur l'originaire. À la simultanéité des âges se juxtaposent le primitif, le pré-verbal, le préhistorique. Il s'agit dans ce sens d'une vision anhistorique du terme. Chez Quignard, l'appel du contemporain le conduit à porter son attention sur l'immémorial. Ce geste fonde la singularité de sa littérature de même que la spécificité de la définition d'Agamben. Pour l'éditeur en italien des œuvres complètes de Benjamin, « la voie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie »<sup>6</sup>. L'œuvre de Quignard est vouée à une quête de l'ancestral ; quête à travers sa vocation intertextuelle qui creuse pour faire surgir « cette explosivité indéterminée, profondément 'pulsionnelle' »<sup>7</sup> qui nous rappelle une tension qui n'est pas soumise au langage. À ce propos,

---

<sup>4</sup> « Dialogue avec Pascal Quignard et Tiphaine Samoyault sur les catégories du temps », *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 207.

<sup>5</sup> Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Rivages poche, coll. « Petite Bibliothèque », 2008, p. 33-34.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>7</sup> « Dialogue avec Pascal Quignard et Tiphaine Samoyault sur les catégories du temps », *art. cit.*, p. 216.

Dominique Viart appelle « les pulsions archaïques »<sup>8</sup>, l'exploration des pulsions prédatrices et sexuelles de ce mouvement de l'œuvre vers l'infigurable. Au désir d'être absolument moderne, pour emprunter la formule de Rimbaud, Quignard oppose le désir d'être absolument archaïque. Lorsque l'auteur affirme qu'il espère être lu en 1640 (*PT*, II, 282), il détemporalise l'art, place son œuvre dans un contexte qui lui est cher, et explicite son ambition d'écrire pour l'origine.

Agamben propose une autre définition, assez énigmatique. Pour le philosophe, « seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre intimité »<sup>9</sup>. Distinguer les ombres des lumières donne au contemporain une sagesse que la poétique quignardienne conteste. Malgré cela, l'œuvre démêle la part d'ombre et de lumière qui assiège notre époque. Ainsi, nous interprétons la métaphore d'Agamben selon un autre point de vue. Pour nous, « celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps »<sup>10</sup>, est celui qui propose un regard critique tout en sachant que sa perspective reste conjecturale.

Un quatrième et dernier trait du contemporain quignardien est encore plus énigmatique. Nous pouvons le formuler ainsi : le contemporain est ce qui n'est pas encore et qui attend, suspendu sur l'échine du temps<sup>11</sup>. Dans le dialogue avec Tiphaine Samoyault, Quignard évoque la pensée singulière de Sainte-Colombe qui n'a jamais voulu publier de son vivant. Cette attitude, partagée partiellement par d'autres musiciens, comme Froberger par exemple, illustre le jugement de l'artiste vis-à-vis de ses contemporains : soit ils n'auront pas la capacité de comprendre, soit ils comprendront et il vaut mieux se taire. Les deux postures relèvent d'un rapport anachronique avec son temps. D'un côté, l'histoire est dans un état d'immaturité et, de l'autre, elle trop mature. Dans cette perspective, être contemporain serait ne pas s'adresser à ses contemporains : Virgile décidant de brûler l'*Énéide* ou bien, selon la légende, Kafka rédigeant un testament pour demander à Max Brod de détruire deux valises de manuscrits.

Quoi qu'il en soit, ce qui attire l'attention de Quignard, toujours en faisant allusion à la musique, est la consigne « jouer à discrétion » qui apparaît sur certaines partitions de Froberger. L'explication de ce conseil fait appel au mot *extemporaneus* qui veut dire jouer de manière un peu improvisée. Quignard propose le terme d'ex-temporain, c'est-à-dire la

---

<sup>8</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* (2005), Paris, Bordas, 2008, pp. 275-278.

<sup>9</sup> Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 22.

<sup>11</sup> Agamben l'explique en citant Walter Benjamin, « quand il écrivait que l'indice historique que recèlent les images du passé indique qu'elles ne pourront être lues qu'à un moment déterminé de leur histoire » (*Ibid*, p. 40).

possibilité de « la liberté, la puissance, l'improvisation »<sup>12</sup>. Ainsi l'auteur, par rapport à sa propre écriture, joue à discrétion : « Tout, dans ce que je fais, comme dans ce que j'improviser, cherche à se simplifier jusqu'à réobtenir l'attaque d'origine » (*LEZ*, 207). Dans cette perspective, être contemporain de sa propre écriture signifie chercher la défaillance. De ce quatrième trait résultent deux éléments que nous extrairons dans une élaboration personnelle. D'une part, étudier le contemporain revient à tourner le regard vers quelque chose qui n'existe pas encore, qui est en train de se faire ou de se dissimuler, voire d'attendre son lecteur. D'autre part, étudier le contemporain exige une improvisation : le critique interprète la partition, fait résonner la musique de l'œuvre en ajoutant une touche d'incertitude. La critique restitue le sens de l'œuvre en essayant d'être contemporaine de sa production, mais également, elle doit être ex-temporaine par rapport à l'œuvre. Ce double mouvement permet à la critique d'affirmer son autonomie, notamment lorsqu'il s'agit de la littérature contemporaine.

Ces quatre principes, à savoir, la simultanéité, l'archaïsme, la pensée critique et l'imprévisibilité de ce qui n'est pas encore, tracent des coordonnées où s'inscrivent et l'œuvre et la critique quignardienne. Cependant, il nous faut à présent un autre cadre, celui de l'histoire, pour déterminer dans la linéarité du temps la place qu'occupe cette littérature.

### *Pascal Quignard dans la littérature contemporaine*

Les dictionnaires biographiques présentent l'œuvre de Pascal Quignard (Verneuil-sur-Avre, 1948) associée à quelques problématiques, notamment celle du langage et de la musique, à quelques époques, l'Antiquité romaine, la Chine classique, le Japon impérial et l'âge baroque, à certains procédés comme l'écriture fragmentaire et le désaveu des genres, et à des traits stylistiques que l'auteur récuse : « Dans la notice du Petit Larousse l'appréciation 'une écriture exigeante et parfois même précieuse' est non seulement inutile, elle est nocive » (*LEZ*, 207). À ce portrait se juxtaposent la double ascendance de lettrés et de musiciens, l'enfance marquée par l'autisme et l'anorexie, les distinctions et les prix littéraires<sup>13</sup>.

Dans son approche de la catégorie du contemporain, Lionel Ruffel rappelle, conscient des effets réducteurs de toute périodisation, que « certains font de l'après-deuxième guerre

---

<sup>12</sup> « Dialogue avec Pascal Quignard et Tiphaine Samoyault sur les catégories du temps », *art. cit.*, p. 230.

<sup>13</sup> Prix des Critiques pour *Carus* (1979), Prix de la Société des gens de lettres pour *Vie secrète* (1998), Grand Prix du roman de la Ville de Paris (1998), Prix de la fondation Prince Pierre de Monaco (2000) et Grand Prix du roman de l'Académie française (2000) pour *Terrasse à Rome*, Prix Goncourt pour *Les Ombres errantes* (2002), Grand Prix Jean Giono pour *Villa Amalia* (2006).

mondiale le début du contemporain. Mais d'autres évoquent plus précisément Mai 68 »<sup>14</sup>. Ces deux moments soulignent des axes majeurs autant de la biographie que de la poétique quignardienne. Le premier circonscrit l'enfance de l'auteur à la fracture de l'histoire :

Voilà le lieu où j'ai passé mon enfance : une ville détruite de fond en comble sous les bombes des Alliés à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. / Voilà l'époque à laquelle je naquis : au lendemain de cette guerre qui bouleversa les données jusque-là progressistes et pour ainsi dire cumulatives, de l'histoire universelle et qui défigura à jamais la face, jusque-là pieuse et admirable, du genre humain (*PQS*, 24).

Se détachent deux éléments de cette citation : un paysage en continuité avec les *sordidissimes* (les rets de l'Histoire) et la tendance à mettre en scène l'animalité comme le propre de l'humain. Cet arrière-fond n'est pas le point de départ d'une thématique réaliste ou d'une écriture appliquée à maintenir la mémoire collective. En revanche, l'œuvre envisage le passé à travers ses failles : « délivrée de la requête d'un sens téléologique, elle s'affranchit de la chronologie, de la démonstration et de la continuité linéaire »<sup>15</sup>. Dans ce sens, l'empreinte de cette césure se traduit par la contestation de toute euphorie quant à l'histoire et à l'homme, la méfiance vis-à-vis de l'humanisme, la réticence à vouloir transmettre un savoir ou à s'imposer comme une voix qui met en avant une conscience historique. Ce refus est parallèle à la place de l'écrivain dans la société contemporaine, dans la mesure où son statut est « lié à l'image déclinante de la littérature dans le corps social »<sup>16</sup>. Mais revenons au cadre de l'après-guerre. Cette circonstance permet à l'écrivain de se positionner par rapport à la génération précédente :

Il faut vous souvenir que je ne suis pas né comme Blanchot ou Des Forêts ou Bataille ou Levinas avant la guerre. Je suis né dans l'incroyable Moyen Âge qui a suivi la Seconde Guerre mondiale. L'idée d'émancipation où je conditionne la liberté a pour premières conséquences de déshonorer tous les honneurs et de pulvériser toutes les manifestations collectives et les huées unanimes et les effrayants mots d'ordre qui s'élevaient avant la guerre<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Lionel Ruffel « Introduction. Qu'est-ce que le contemporain ? », *art. cit.*, p. 11.

<sup>15</sup> Dominique Viart, « Une récapitulation de l'histoire humaine ? Le traitement de l'Histoire dans *Le Dernier Royaume* », *Europe, Pascal Quignard*, No. 976-977, août-septembre 2010, p. 167.

<sup>16</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, *op. cit.*, p. 311.

<sup>17</sup> Pascal Quignard, « Lettre à Dominique Rabaté », *Europe, Pascal Quignard*, No. 976-977, août-septembre 2010, p. 10.

Quignard se démarque de la génération de ses aînés par la rupture historique et le retrait des rôles qui s'ensuivent. L'auteur revendique son individualisme en dépit des aventures collectives et de l'appartenance sociale. Pour Quignard, les écrivains de l'avant-guerre « étaient engagés dans des causes prophétiques, fascisme, communisme, nation, piété. Ils étaient salariés. Ils occupaient des fonctions »<sup>18</sup>. Désormais, l'auteur s'inscrit dans ce processus où la littérature ne sera plus dépendante d'un système politique ou d'une idéologie. L'autonomie, qui se consolide par défaut, se radicalise dans le cas de Quignard. Par conséquent, la distance vis-à-vis d'une communauté ou d'une fratrie signale une conviction qui distingue l'auteur aussi bien à l'égard de la génération précédente que de ses propres contemporains.

En ce qui concerne Mai 68, cette date fixe un grand tournant dans la vie de l'auteur<sup>19</sup>. Après avoir fait des études de philosophie à l'Université de Nanterre, il abandonne la rédaction d'une thèse sous la direction d'Emmanuel Levinas : « les mois de mars, avril, mai, juin 1968 ont balayé d'un coup ce désir d'enseignement » (*PQS*, 28). Quignard a renoncé à la philosophie tout en adhérant « sans réserve au mouvement de mars et d'avril qui montait en puissance » (*B*, 82-83). Deux décennies plus tard, après avoir enseigné à l'Université de Vincennes et à l'École pratique des Hautes Études en Sciences Sociales, l'auteur, agrégé en philosophie, conserve le même avis sur l'image dépréciée des institutions du savoir propre au mouvement de Mai : « La dépréciation de l'Université et de l'enseignement est extrême et, pour le créateur, la dévalorisation de ce regard est une chose positive. La théorie a crevé » (*EE*, 248). Cependant, le discrédit de la critique en tant que phénomène du contemporain établit un contraste avec l'intérêt de Quignard pour les discours qui ont façonné le climat de cette époque. De ce fait, à la rupture institutionnelle il faut ajouter l'effervescence de la vie intellectuelle qui marquera cette génération. Nous pouvons la résumer ainsi : « l'intérêt pour la littérature, celle qui se lit également en dehors des bancs de l'université, ne peut se disjoindre d'une curiosité pour ce qui commence à constituer le vif des sciences humaines ; philosophie, évidemment, mais linguistique, anthropologie et psychanalyse aussi qui triomphent alors sous la bannière du structuralisme »<sup>20</sup>. L'héritage de ce moment de l'histoire s'inscrira dans la poétique quignardienne en tant que pluralité de discours, rejet de toute parole autoritaire, critique des institutions, radicalité esthétique.

---

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 9.

<sup>19</sup> Du point de vue des rôles sociaux, l'autre grande rupture est celle de 1994 lorsque Quignard démissionnera du comité de lecture des éditions Gallimard et de son poste de secrétaire général (*PQS*, 29).

<sup>20</sup> Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, coll. « Écrivains au présent », No. 1, Éditions Bordas / Sejer, Paris, 2008, p. 12.

L'expérience du paysage psychique et culturel de l'après-guerre, ainsi que la révolte étudiante, sont également les caractéristiques d'une génération. Néanmoins, ces données historiques doivent se mettre en perspective avec une pratique de la littérature. Dans ce sens, qui sont les contemporains de Pascal Quignard ? Qui sont les pairs qui partagent un champ commun, une reconnaissance aussi officielle qu'anonyme, un air de famille ? La critique, en suivant des analogies et non des facilités chronologiques, a commencé à établir ce dialogue entre Quignard et ses contemporains. De ce fait, nous retenons parmi d'autres les noms de Pierre Michon (1945), Gérard Macé (1946), Jean Echenoz (1947), Pierre Bergounioux (1949), Richard Millet (1953), Hervé Guibert (1955-1991) et, pour dépasser le domaine francophone, Gert Jonke (1946-2009), écrivains qui ont été mentionnés par la critique dans la même cartographie du contemporain.

Cet ensemble d'auteurs place l'œuvre de Quignard dans une dimension plus vaste, celle des voies possibles « après 'l'épuisement de la littérature' »<sup>21</sup>. Cette formule de Dominique Rabaté visait le récit en tant que forme problématique à l'encontre de l'idée d'œuvre. L'épuisement comprend la démarche d'une voix fictive qui déstabilise la littérature : l'effacement de l'auteur dans *La Soirée avec Monsieur Teste*, les marges de la parole et le débordement de la voix dans *Le Bavard*, *L'Innommable* ou *La Chute*<sup>22</sup>. La littérature conduit dans cet épuisement une quête autoréflexive qui se continue dans l'exploration des formes et dans les tentatives pour renouveler la langue.

Se détache de la littérature de l'épuisement une périodisation qui ne met l'accent ni sur le côté générationnel ni sur le côté chronologique mais sur des questions de poétique. Ainsi, les auteurs par rapport auxquels nous pouvons situer l'œuvre de Quignard partagent l'absence d'un projet : « La littérature contemporaine ne passe pas pour une littérature projective »<sup>23</sup>. Cette hypothèse, qui oriente la réflexion de Dominique Viart, rejoint le propos de Quignard concernant la déprogrammation de la littérature :

Nous avons besoin de cesser de rationaliser, de cesser de s'ordonner ceci, de cesser de s'interdire cela. Ce dont nous avons besoin, c'est qu'un peu de lumière neuve vienne tomber de nouveau, comme un « privilège », sur les « sordidissimes » de ce monde. Ce dont nous avons besoin, c'est d'une déprogrammation de la littérature (*EE*, 249).

---

<sup>21</sup> Dominique Viart, *Le Roman français au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Les Fondamentaux », 1999, p. 134.

<sup>22</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

<sup>23</sup> Dominique Viart, *Quel projet pour la littérature contemporaine ?* (1995), *publie.net*, coll. « Voix critiques », 2008, p. 6.

Le détour de la pensée et le risque de l'aporie, l'oublié et l'étrange, le sordide et le sexuel, la libération des contraintes génériques et l'interrogation sur les origines sont les traits de cette absence de projet collectif qui signale cependant une série de problématiques propres à une notion du contemporain. De ce fait, Jean Echenoz, Hervé Guibert et Pascal Quignard sont solidaires d'une esthétique de l'indécidabilité, où les positions formelles et sémantiques ne sont pas fixes mais en mouvement, mettant à l'épreuve le romanesque et affirmant l'ambiguïté de l'écriture<sup>24</sup>. De même, Pierre Michon, Gérard Macé, Pierre Bergounioux et Pascal Quignard s'inscrivent dans le retour du récit de filiation, où les figures de soi attestent d'une identité plurielle. Ces quatre auteurs « ont en commun de dire ensemble une ascendance blessée et la mélancolie d'une mémoire »<sup>25</sup>. Le rapport entre la musique et la littérature, tenant compte des paradoxes du monde sonore, établit également des liens avec Richard Millet<sup>26</sup> et Gert Jonke<sup>27</sup>. Nous pouvons aussi remarquer, parmi les axes de ce début de siècle, « la littérature archéologique qui entend toujours refonder – Jean Rouaud, Pascal Quignard »<sup>28</sup>. Ce panorama des enjeux contemporains permet de visualiser des écritures dissemblables qui pourtant se correspondent. Notre approche, centrée sur l'œuvre de Quignard, ne développe pas cette vision panoramique. Cependant, ce deuxième cadre nous semble important pour fixer les résonances d'une œuvre qui malgré sa solitude, interroge et dialogue amplement avec les écrivains de notre temps.

### *Sur la critique quignardienne*

Dans une approche didactique, nous pouvons répartir selon trois axes les travaux qui ont porté leur attention sur l'œuvre de Pascal Quignard. D'une part, l'auteur a été étudié à l'intérieur d'un corpus hétérogène ou d'une problématique traitée de manière transversale. De l'autre, des études se limitent à l'univers quignardien, approfondissant un aspect singulier,

<sup>24</sup> Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

<sup>25</sup> Laurent Demanze, *Généalogie et filiation: une archéologie mélancolique de soi: Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Pascal Quignard*, 561 p. Thèse : Littérature française : Lille 3 : 2004, p. 15.

<sup>26</sup> Concernant l'influence de Quignard, Millet affirme : « Quant à des Forêts et à Quignard, je les ai connus personnellement, l'un d'ailleurs grâce à l'autre, et ils m'ont énormément apporté (pas nécessairement dans les domaines que l'on pourrait croire) » (Richard Millet, « Entretien avec Aline Mura-Brunel », *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dirs.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 278).

<sup>27</sup> Nous faisons allusion aux travaux d'Isabelle Soraru : *L'Expérience musicale dans les œuvres de Gert Jonke et de Pascal Quignard*, 612 p. Thèse : Littérature française : Strasbourg II : 2005. Voir aussi « De quelques musiques secrètes : Pascal Quignard et Richard Millet », *L'Esprit Créateur*, Vol. 47, No. 2, Summer 2007, pp. 115-126.

<sup>28</sup> Jean Bessière, *Qu'est-il arrivé aux écrivains français ? D'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell*, op. cit., p. 37.



une série d'ouvrages ou bien l'ensemble de l'œuvre. Une troisième tendance, plutôt à venir, s'interroge sur le rapport entre la littérature et d'autres expressions artistiques<sup>29</sup>. Ce point de vue coïncide avec l'importance accordée chez Quignard à la peinture tant préhistorique que contemporaine, à la gravure, aux azulejos, aux arts plastiques en général et, bien sûr, à la musique. De même, l'optique comparatiste se développe avec le dialogue entre roman et cinéma, notamment en ce qui concerne l'étude de *Tous les matins du monde* et de *Villa Amalia*.

Des dossiers monographiques dans des revues (*Scherzo*, *Cahier Critique de Poésie*, *Revue des Sciences Humaines*, *Études françaises*, *Roman 20/50*, *Critique*, *Lendemains*, *Europe*) et des rencontres ou des colloques consacrés à l'écrivain, celui de Bologne en 1998, celui de Cerisy en 2004, et celui de Paris en 2010, ainsi que de nombreux articles dans la presse écrite et même sur le web, attestent de la vitalité de la critique quignardienne. Une quinzaine des thèses à ce jour, circonscrites à l'hexagone, et quelques livres à propos de l'œuvre montrent la poussée de cette littérature dans la vie intellectuelle et académique.

Dans ce bref parcours, nous voulons nous arrêter sur les travaux auxquels notre étude doit une grande partie de sa substance. Plus d'une dizaine d'articles, un livre d'entretiens et une thèse sur le rapport entre la mémoire et les mécanismes de l'œuvre, font des études de Chantal Lapeyre-Desmaison les textes fondateurs de la critique quignardienne. Son livre d'entretiens, *Pascal Quignard le solitaire*, pointe des aspects tant biographiques que poétiques en offrant une perspective globale et détaillée ; en raison de son importance et des nombreuses citations qui en découlent, nous l'avons intégré à la liste d'abréviations.

Parmi les recherches pionnières, *Les Récits indécidables* de Bruno Blanckeman établissent un dialogue entre différentes modalités des écritures contemporaines. L'analyse de l'œuvre de Quignard relève d'une nouvelle conception du texte qui ne se restreint pas aux notions d'hybridité mais qui met en relief les enjeux du texte intraitable. De ce fait, son interprétation traverse ce travail, d'autant plus que le concept de défaillance est une mutation de son esthétique de l'indécidabilité. De même, nous avons repris ses points de vue sur les *Petits Traités*, *Vie secrète* et *Tondo*.

En ce qui concerne la musique, le livre de Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard ou le fond du monde*, et les articles de Claude Coste publiés dans *Les Malheurs d'Orphée*, ébauchent le cadre général de notre propos. Leur définition de la musique quignardienne ainsi

---

<sup>29</sup> Philippine Cruse, *Pour une écriture trans-moderne: parallèles entre littérature française et arts plastiques depuis 1980*, 436 p. Thèse : Littérature française : Paris 4 : 2008.

que leur étude de la thématique sonore ont été intégrées à notre réflexion en tant que point de départ et en tant que possibilité polémique.

Enfin, le livre de Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude l'œuvre*, a été évoqué maintes fois. Publié en 2008, cet ouvrage est un texte fondateur dans la mesure où il parcourt l'œuvre, démêlant ses mécanismes et sa logique interne, éclairant ses thèmes récurrents et ses singularités, rendant accessible une quête déconcertante. Son approche interroge ce que la littérature a encore à dire en tant qu'esthétique, projet archéologique et critique du monde contemporain.

Ce sont les marges générales de notre recherche, ce sont nos modèles et nos *phantasmes*. Beaucoup d'autres critiques ont nourri notre réflexion, notamment celles de Dominique Viart, Gilles Declercq, Irena Kristeva et Bruno Clément, mais d'une manière plus ponctuelle que transversale.

Ce concours de voix se traduit dans une perspective critique qui n'est pas tributaire d'un système de pensée unique. Le dialogue entre la théorie et l'œuvre est complexe, car celle-ci interroge celle-là. Le texte quignardien dévore les discours, les met en question, les transgresse. Il n'a pas l'ambition de se substituer à l'histoire, à la linguistique ou à la philosophie, mais ces domaines convergent dans une matrice narrative qui peut s'envisager comme une autre lecture du rapport du texte à la mémoire et à l'oubli, du dialogue entre la science du langage et ses défaillances, de la problématique du traitement du savoir. Cette dynamique conditionne, dans une certaine mesure, l'étude de la littérature quignardienne. Avec cette précaution méthodologique, il faut dire que notre approche, à l'instar de celle des baroques, est multiple. Nous avons cité à de nombreuses reprises les textes de Freud et les idées lacaniennes, mais en gardant toujours à l'esprit le mot de Borges pour qui la psychanalyse était une branche de la littérature fantastique. Nous nous sommes servi tantôt de la narratologie, tantôt de la pensée structuraliste, comme des idées philosophiques de Benjamin, d'Adorno, de Jankélévitch ou de Derrida. Nous avons emprunté aux différentes disciplines ce qui s'accordait le mieux, soit par contraste, soit par affinité avec la problématique traitée. Il nous semble qu'une littérature emblématique du brassage des savoirs mène également à un miroir critique pluridisciplinaire. Cependant, deux catégories traversent nos réflexions, l'une aussi vieille que le surgissement, avec Aristote, de l'esprit critique, et l'autre aussi récente et indéfinie que la sphère de l'extrême contemporain.

## Poétique et défaillance

L'arrière-fond de notre perspective concerne deux notions, à savoir, la poétique et la défaillance. La première porte une longue tradition, elle concerne les règles de l'art, et plus précisément l'ensemble des principes qui régissent un système cohérent de représentation esthétique. À la poétique d'Aristote et d'Horace, voire à celle de Boileau, la modernité oppose des poétiques, des écritures, non plus un système cohérent mais des quêtes personnelles. Il s'agit du passage de l'objectivité des règles de l'art à la subjectivité des principes organisateurs. L'œuvre, si nous pouvons encore user de ce terme, n'est plus le miroir de l'histoire mais son expression discontinue, autonome, imprévisible. Interroger la poétique suppose l'existence des axes, même s'ils s'énoncent de manière négative ou changeante : « Pour chaque livre que j'écris, j'essaie de trouver une originalité de la forme qui n'est peut-être pas perçue. Je ne répète pas. Je me sens vraiment le contemporain de la fin de ce siècle »<sup>30</sup>. Malgré le clivage esthétique qu'a produit la modernité, la poétique ne s'est pas éloignée de son ambition collective. Dans ce sens, la poétique quignardienne rejoint une poétique du contemporain dans sa variation permanente de la forme et dans ses enjeux.

Cette vieille notion est pourtant problématique, car elle suppose un projet, c'est-à-dire l'anticipation d'un style, d'un sens, d'un public. Quignard refuse cette tentative d'orientation, malgré la somme de *Dernier Royaume*. Cependant, nous sommes face à une œuvre obsessionnelle dans ses motifs, ses refus, sa vocation intertextuelle, et par conséquent nous pouvons classer ses perspectives. À ce propos, nous empruntons la définition d'Umberto Eco qui se trouve au seuil de *L'Œuvre ouverte* :

Nous donnerons quant à nous au mot « poétique » un sens plus proche de son acception classique : ce n'est pas un système de règles rigoureuses (l'*Ars Poetica* en tant que loi absolue) mais *le programme opératoire que l'artiste chaque fois se propose ; l'œuvre à faire, telle que l'artiste, explicitement ou implicitement, la conçoit*<sup>31</sup>.

Cette définition repose sur le mot d'œuvre que conteste Quignard, dans la mesure où la notion met en avant une paternité et une maîtrise de l'objet artistique<sup>32</sup>. Dans son approche,

---

<sup>30</sup> Christophe Kantcheff, « La littérature est le langage qui ignore sa puissance », *Le Matricule des anges*, No. 10, décembre-janvier 1995 : <http://www.lelibraire.com/dossiers/AR1003.html>, dernière consultation novembre 2010.

<sup>31</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* (1962), traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 10.

<sup>32</sup> Quignard s'écarte de l'idée totalisante, exemplaire et héroïque que recèle le concept d'œuvre : « Le mot d'œuvre met à distance la vie d'un homme et les différents objets qui surgissent dans le réel sous son nom. Pour

Eco donne la possibilité d'aborder aussi bien une conscience de soi que l'abandon de la saisie réflexive sur l'écriture. Pour cela, ses précisions nous semblent s'accorder avec l'injonction quignardienne, même si l'écrivain ne cherche pas à s'inscrire dans la ligne d'un « programme opératoire », mais dans l'hétérodoxie d'une déprogrammation, anti-projet qui coïncide d'ailleurs avec l'idée d'œuvre ouverte. La définition d'Eco permet de concevoir une multiplicité de poétiques, comme c'est le cas chez Quignard qui d'un livre à l'autre varie sa trajectoire formelle. Eco nuance également sa formulation pour insister sur un autre élément de la poétique qui la distingue des définitions formalistes ou structuralistes. Il s'agit d'envisager autant la production que la consommation de l'objet. De ce fait, l'opération productive et le spectre des possibilités interprétatives fondent cette conception de la poétique où le lecteur est voué à *faire* l'œuvre. Déplacer la parole autoritaire de l'œuvre en perturbant le rapport hiérarchique entre l'art et son récepteur, correspond à l'expérience de la lecture que propose le texte quignardien. Dans le sillage des idées sur la poétique des œuvres ouvertes, étudier les règles de l'art nous amène à interroger la logique interne du texte et les ambiguïtés interprétatives qui s'en détachent. De ce point de vue, la poétique n'est pas un code ; nous ne cherchons pas à démêler des règles d'interprétation préconçues et univoques, mais à explorer le mouvement d'une œuvre ouverte, inachevée, imprévisible.

Nous empruntons les formules d'Eco à titre provisoire. Ce qu'il nous importe d'approfondir est la notion de défaillance en tant que trait majeur de la poétique quignardienne. La défaillance n'est pas un mot lié au champ des notions littéraires ; dans la langue courante, elle signifie une perte momentanée des forces physiques ou morales et, par extension, le dysfonctionnement d'un système économique, judiciaire, scientifique. Ceci suppose, sinon un idéal, du moins un mode optimal d'exécution. Dans le cadre de notre recherche, la défaillance est une voie d'accès à l'univers de Pascal Quignard. Elle reçoit un traitement pluriel et complexe. Dans l'œuvre, elle peut reprendre un sens littéral :

Il arrive peut-être qu'en écrivant la tête soit en proie à un vertige tel qu'il lui semble qu'elle se sait en train tout à coup d'accueillir ce qui ne s'accueille pas, ce qu'elle ignore le plus absolument. / Cette défaillance nerveuse est insupportable, vive et chétive, prompte, fréquente, douloureuse, anonyme. Son interprétation est présomptueuse. Son attribution est insensée, et elle peut être risible (*PT*, I, 60).

---

quelqu'un comme moi qui ne cherche qu'à me fondre, cette distance est insupportable. Lire-vivre-écrire-désirer-aimer, au fond de moi, consiste à entrer de façon intrépide dans l'angle où plus personne ne peut vous voir, l'angle où l'identité se perd, l'angle où la nudité et la liberté commencent » (Pascal Quignard, « Lettre à Dominique Rabaté » *art. cit.*, p. 8).

Ce fragment associe la défaillance au moment de l'écriture. Plus qu'un dédoublement où l'écrivain efface son identité au profit de l'imaginaire, il résulte du vertige évoqué l'idée d'une langue qui nous fait défaut. Pour Quignard, la langue est défaillante car elle est acquise ; elle ne nous constitue pas au moment de la naissance, elle peut nous quitter tout au long de la vie. Cette *vérité* de la langue se traduit dans une préoccupation récurrente qui fait écho à l'expérience autobiographique du mutisme déjà évoquée. À cet égard, l'auteur dit à Chantal Lapeyre-Desmaison : « Vous savez combien la défaillance du langage est pour moi une expérience humaine fondamentale » (*PQS*, 81). Cette expérience se formule à travers une vision de l'homme :

Nous sommes un défaillir du langage acquis. Nous sommes sous la menace d'une défaillance sans cesse possible du langage jamais tout à fait acquis. Nous sommes une langue qui n'est pas installée dans la bouche mais qui vacille sur le bout de la langue, qui cherche sur les lèvres à jamais ce qui ne s'y trouve pas. Penser, c'est chercher des mots qui font défaut. Notre âme est tout entière langue, mais nous ne sommes pas qu'âme. Nous ne sommes pas qu'occupation culturelle. De l'origine, de l'a-parlance, de l'abîme, du corporel, de l'animal, de l'insublimable persiste en nous (*PQS*, 102).

La défaillance langagière devient ainsi la définition de l'humain en tant que faille, vide, manque ou abandon. La littérature quignardienne met en œuvre ce défaillir de la pensée qui s'arrête sur « des mots qui font défaut ». Par conséquent, sur le plan de l'écriture, l'écrivain ne cherche pas à maîtriser sa parole. Au contraire, il veut montrer les courts-circuits de la langue, les conséquences de son acquisition, les chemins qui s'ouvrent lorsqu'elle devient l'enjeu d'une problématique. Dans ce sens, la déprogrammation évoquée par Quignard en tant que libération des contraintes esthétiques affirme une démarche qui se pose apparemment contre la littérature : « La plus extrême maîtrise serait la plus extrême servitude » (*PT*, I, 62). Sous cet angle, la défaillance est le moteur du texte qui permet à l'écriture de se dégager de tout assujettissement lexical, syntaxique, voire rhétorique ; elle est autant un procédé qu'une thématique. Le fait de transgresser la continuité linéaire, de se révolter contre le *beau style*, d'insister sur le manque de contrôle de l'écrivain sur ce qu'il fait sont autant d'éléments propres à la défaillance quignardienne. Son importance a été bien signalée par la critique, au point que Cristina Alvares en fait une notion majeure :

Je crois que le thème axial de l'œuvre quignardienne est effectivement ce qui se passe lorsque le langage fait défaut, lorsque le nom est sur le bout de la langue, lorsque, au lieu des mots et des lois de la grammaire qui permettent leur combinaison pour produire du sens, on a un trou, un vide – ce vide même auquel le *pensif* s'abandonne<sup>33</sup>.

De ce fait, la défaillance rejoint la pensée conjecturale, incertaine, hypothétique. Elle serait le mode opératoire de la « rhétorique spéculative », dans la mesure où l'œuvre s'abandonne à une spéculation imprévisible, quête incessante d'un auteur qui cherche à pousser les marges du langage et de la pensée sans pour autant se réclamer d'une certitude : « la force assertive de l'œuvre, sa puissance extraordinaire d'affirmation et de définition lui viennent précisément du défaut de vérité qu'elle ne cesse de vouloir nommer, lui déclinant avec une inventivité remarquable une série de caractéristiques insuffisantes par nature »<sup>34</sup>. Défaut de langue, défaut de vérité, absence de contrôle sur l'écriture, tels sont les enjeux de la défaillance. Cependant, nous pouvons élargir la notion. Elle concerne aussi l'hybridité générique :

[...] peu importe les genres. On ne sait jamais ce qu'on fait, on y va, on s'implique, on se précipite vers ce qu'on ignore. Il y a une implication totale. Il y a même un excès dans cette fusion à ce qu'on fait. La vie personnelle, la vie enfantine y sont impliquées. Il s'agit de vivre comme on écrit et ce qu'on écrit influe sur les décisions qu'on prend en vivant, en démissionnant, en s'asocialisant. J'ai passé ma vie à *suivre* ce que j'écrivais<sup>35</sup>.

Dans ce propos, la défaillance textuelle fait appel au défaut des genres. Il s'agit d'une topique de la critique quignardienne et de la modernité littéraire que nous reprenons. La question générique permet de diviser l'œuvre de Quignard en deux pratiques discursives, comme nous l'avons noté précédemment, l'une qui vise la fidélité aux genres, notamment au roman et au conte, et l'autre qui s'inscrit dans une tendance du contemporain où les textes imposent leur spécificité par leur côté inclassable. Dans cette perspective, le versant le plus emblématique de l'œuvre va vers une contestation des genres purs, tout en cherchant un genre baroque, ou plutôt l'absence de genre. S'opposant au classement des ouvrages dans une case

---

<sup>33</sup> Christina Alvares, « Le *pensif* et l'écriture littéraire: Perceval chez Pascal Quignard » : <http://www2.ilch.uminho.pt/sdef/ariane%2003.doc>, p. 6, dernière consultation novembre 2010.

<sup>34</sup> Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, op. cit., p. 23-24.

<sup>35</sup> Pascal Quignard, « Ce que vous a apporté Claude Simon », traces d'un entretien avec Mireille Calle-Gruber à la Sorbonne le mercredi 26 mars 2008, *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Mireille Calle-Gruber (éd.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 207.

générique, Quignard rejoint ce propos de Blanchot : « Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature »<sup>36</sup>. Cependant, la question générique émerge de ses cendres, le besoin critique de cartographier et rassembler les écritures fait résistance et d'autres continuent ce que Blanchot déclarait à la fin des années cinquante. Ainsi, la défaillance illustre la dynamique d'un texte qui, par son traitement fragmentaire et son agencement discontinu, s'émancipe d'un code esthétique.

En résumé, la notion que nous allons développer tout au long de notre travail s'applique aux thématiques, aux modalités d'écriture, aux défis mêmes de la littérature quignardienne. La défaillance illustrera ainsi le défaut de la langue, de la pensée, des genres, du travail d'intertextualité, du savoir, du sonore, de l'autobiographique. Plus que d'aboutir à une définition restreinte, nous envisageons avec cet outil de parcourir une œuvre qui se distingue par l'esthétisation de ses défauts.

### *Défaillance et langage*

Nous avons organisé ce travail en trois grandes perspectives. La première est consacrée à la place du langage dans la poétique quignardienne. L'œuvre de Quignard envisage le langage comme un adversaire ; il est l'enjeu d'une tension, car le langage est une forme de domination sociale, culturelle, esthétique. Pour arriver à cette vision, l'auteur se pose la question de l'origine du langage. Il s'agit d'une question impossible qui montre une pensée aussi rare que difficile. Pour Quignard, l'écriture, et notamment la lecture, font remonter quelque chose d'archaïque : ce qui poussa les hommes à nommer. Interroger l'origine du langage est une quête spéculative par excellence qui tente de toucher à l'origine même de la littérature. Par conséquent, nous commençons ce travail en traçant la pensée conjecturale qui répond à ce questionnement.

Cette quête souligne le fait que le langage n'est pas naturel en nous, il est acquis, il est un luxe, un excès. De même que l'œuvre est tournée vers l'archaïque – « un véritable écrivain est celui qui se souvient de l'origine »<sup>37</sup> –, elle interpelle inlassablement les conséquences de l'intériorisation du langage résumées en l'obéissance à la voix collective. L'auteur interroge

---

<sup>36</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (1959), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 272-273.

<sup>37</sup> Pascal Quignard, « Qu'est-ce qu'un littéraire ? », *Critique, Pascal Quignard*, t. LXIII, No. 721-722, juin-juillet 2007, p. 431.

les mots pour échapper à la voix communautaire, voix qui témoigne d'une morale, d'une histoire, d'une esthétique et d'une érotique. Ainsi, toute l'œuvre exemplifie le caractère asocial, atomique, singulier, en opposition aux commandements du groupe, aux mœurs et aux usages apprivoisés du langage. À cet égard, notre hypothèse est celle-ci : la littérature quignardienne, par le biais de la défaillance, cherche à se révolter contre l'obéissance linguistique. Se détache une poétique, voire une politique de la littérature fondée sur la prééminence de la liberté individuelle :

Au moins ceux qui me lisent sont-ils assurés que jamais ils ne seront entraînés dans une aventure collective, que jamais une religion ne surgira tout à coup au détour d'une phrase, que je ne fonderai jamais une revue pour faire école, que je ne dirigerai pas une collection pour faire réseau, que je n'appartiendrai pas à une académie, que je ne tiendrai pas une chronique régulière dans un journal [...] Ils savent au contraire qu'ils quitteront la voie, qu'ils erreront dans les broussailles<sup>38</sup>.

La mise en question de l'acquisition du langage conduit à un rejet de l'écrivain vis-à-vis de la soumission de la pensée, de l'écriture, ou des rôles sociaux. L'aventure de la littérature quignardienne se développe ainsi à partir d'une rupture. Nous examinerons de près les conséquences qui s'ensuivent dans la mesure où l'œuvre est représentative de l'errance sémantique et narrative évoquée dans la citation précédente.

Ces idées débouchent sur la question du littéraire et de la lecture. Il nous semble nécessaire de définir la portée de l'un comme de l'autre, étant donné qu'il s'agit d'étudier le travail de l'écrivain sur le langage et le rôle de la lecture en tant qu'activité essentielle. Pour Quignard, il n'y a pas de distinction entre lire, écrire et vivre. Il en résulte une œuvre qui est un chantier de lambeaux textuels, où l'écriture témoigne de la voracité de lecteur. L'œuvre exemplifie de ce fait le travail de seconde main. L'appareil intertextuel quignardien est un dispositif difficile à appréhender, puisque ses mécanismes sont multiples. Nous proposerons une petite taxinomie de la réécriture pour éclairer ses différentes modalités. De même, nous examinerons le statut de la citation dans un ouvrage, à savoir *Les Tablettes de buis d'Apronemia Avitia*. L'originalité de cette première partie plutôt descriptive réside dans l'analyse intertextuelle de ce roman. À travers le traitement des hypotextes, nous présenterons une perspective inédite dans le cadre de la critique quignardienne.

---

<sup>38</sup> Pascal Quignard, « Lettre à Dominique Rabaté », *art. cit.*, p. 10.



Pour continuer la réflexion sur le rapport entre la défaillance et le langage, il nous semble important d'aborder la problématique de l'écriture fragmentaire. Au moins deux thèses ont traité largement cette question<sup>39</sup>. Dans notre approche, le fragment relève de la défaillance de la forme que l'œuvre explore sans cesse. Par conséquent, nous attirerons l'attention sur la gêne et la fascination de l'écriture fragmentaire. Chez Quignard, le fragment n'est pas celui des romantiques qui prétendaient restituer une totalité perdue par le biais de morceaux révélateurs de l'unité première. Pour lui, le fragment permet de multiplier l'hétérogénéité du texte, d'assurer le brassage des savoirs, de passer de la première à la troisième personne, de l'anecdote à l'histoire, de la pensée hypothétique au conte.

Pour clore notre réflexion sur la place du langage et son insertion dans l'œuvre, nous traiterons, à la lumière de la défaillance langagière, la question des voix hallucinogènes que cette littérature déclenche. Nous nous limiterons à l'étude des noms, des contes et des rêves. Ces trois perspectives ouvrent un territoire où le faux n'est pas questionné, où les règles de la vraisemblance sont mises à l'écart. Les contes et les moments oniriques sont de plus en plus distinctifs d'un art qui vise l'extase temporelle, la transe, le pressentiment de l'immémorial. Ces voix témoignent d'une représentation du jadis qui condense et le savoir énigmatique et la narration. Leur importance relève aussi du fait qu'elles s'opposent à la tradition réaliste du roman, en introduisant une idée onirique de l'art, c'est-à-dire une vision proche de la discontinuité, de la juxtaposition de propos, de la perte de la conscience.

### *Défaillance et musique*

La deuxième partie de notre recherche est consacrée au rapport entre la musique et la défaillance. L'œuvre de Pascal Quignard peut se lire comme le modèle musical du contemporain. Par modèle musical nous entendons, reprenant Picard, « un moyen de faire reposer la création littéraire sur une vision du monde dont le socle esthétique, politique ou métaphysique a pour dénominateur commun et comme outil herméneutique principal et

---

<sup>39</sup> Irena Kristeva a étudié le fragment en tant que principe organisateur des *Petits Traités*. Dans son travail, qui fait partie des recherches fondamentales, elle décortique la portée de cette forme, son lien avec la fascination et le mythe (Irena Kristeva. *Pascal Quignard. La Fascination du fragmentaire*, Paris, L'Harmattan, 2008). Pour sa part, Mickaël Dubuis tient compte d'un corpus plus élargi ; il contemple des ouvrages qui n'ont pas une structure fragmentaire pour illustrer la manière dont l'œuvre est construite à partir de cette stratégie scripturale. Il développe une poétique de la discontinuité et de l'écriture en tant que manifestation hallucinatoire du réel (Mickaël Dubuis, *La Poétique du fragment dans l'œuvre de Pascal Quignard*, 326 p. Thèse : Littérature et civilisation françaises modernes : Amiens : 2007).

suffisant la musique »<sup>40</sup>. Ce modèle inachevé et ouvert, loin des idées platoniciennes de l'accord cosmique, est basé sur la négativité, sur la fascination de la musique en tant que réaction meurtrière à un appel irrésistible.

La musique, pour Quignard, réveille chez l'auditeur un univers pré-linguistique ; elle illustre la *Hilflosigkeit*, c'est-à-dire la détresse originaire ; elle oblige à se mettre debout, elle est investie d'une autorité sur le corps dont les conséquences sont funestes. Selon ce point de vue, il est possible de se taire non d'arrêter d'entendre : « Avant la naissance, jusqu'à l'ultime instant de mort, les hommes et les femmes ouïssent sans un instant de cesse. / Il n'y a pas de sommeil pour l'audition » (*HM*, 110). L'impossibilité de s'absenter du monde sonore, conditionne l'auditeur à l'obéissance. Mais celui qui est forcé d'écouter, à quoi obéit-il ? Pour y répondre, nous confronterons deux perspectives incarnées par les figures de Boutès et d'Orphée. Ces deux personnages représentent deux types de musique, l'une asociale et l'autre conservatrice des liens communautaires. Nous porterons notre attention sur ce contraste, d'autant que cette opposition constitue ce que nous appelons la musique quignardienne.

Cette vision de la négativité sonore doit se compléter, nécessairement, par l'étude du rôle de la musique dans le milieu concentrationnaire. Ce sujet délicat montre la portée de la défaillance sonore à l'intérieur de cette poétique. Dans *La Haine de la musique*, l'auteur veut défendre une hypothèse insurmontable : le sonore a joué un rôle définitif dans l'assujettissement du corps des condamnés et par extension dans l'entreprise d'extermination des juifs. Le seul art qui pouvait prendre cette fonction, était le plus sacré des arts. Pour Quignard, il s'agit de réfléchir sur la condition originaire de la musique qui aurait traversé les âges jusqu'à imposer sa négativité dans les camps de concentration. Ainsi, dans le cadre de la Seconde Guerre, le rôle du sonore se problématise dans la mesure où la musique témoigne et de la soumission d'un corps supplicié et de l'esthétisation grandiloquente de la politique. Nous étudierons de près ces deux phénomènes qui démontrent la fausse séparation entre l'humain et l'animal, voire entre l'art et la barbarie.

Cette période historique coïncide avec l'ère de la reproduction technique du sonore, pour reprendre les mots de Walter Benjamin. À la lumière des transformations dues à l'essor des nouveaux supports, Quignard interroge l'écoute actuelle, l'impossibilité du recueillement, l'audition saturée des espaces publics. La musique se transforme, l'audition se détache du domaine de la tradition, l'unique devient multiple, le rare se métamorphose en série. La musique commence à hurler. Pour répondre au déchirement sonore, le silence apparaît comme

---

<sup>40</sup> Timothée Picard, « La littérature contemporaine a-t-elle retrouvé un modèle musical ? Le cas de Pascal Quignard », *Europe, Pascal Quignard*, No. 976-977, août-septembre 2010, p. 52.

une expression de la double défaillance du langage et de la musique. Par conséquent, notre approche se termine sur un thème emblématique de la poétique quignardienne, celui du silence en tant que rupture du langage oral, en tant que dimension fondatrice de la parole muette. Dans cette perspective, *Carus*, *Le Vœu de silence* et *Vie secrète* explorent avec des intérêts distincts la question des limites du langage et de la tentation du mutisme, problématiques qui s'inscrivent dans la biographie de l'auteur. À partir de ces ouvrages, un roman, un essai et un texte hybride qui s'étalent sur un espace de vingt ans, nous démêlerons les traits et la portée du silence, son lien avec le deuil et la mélancolie, son rapport avec le secret comme préservation de l'amour.

### *Défaillances, difficultés et écriture autobiographique*

Pour Borges, la lecture était une forme de bonheur. Cette vision lui vient de Montaigne, pour qui la lecture obligatoire n'existait pas, lecteur qui laissait un passage s'il le trouvait difficile. Dans cette optique, Borges, écrivain paradigmatique de la difficulté, conclut : « Je dirais que la littérature est aussi une forme de gaieté. Si nous lisons quelque chose avec difficulté, l'auteur a échoué. C'est pourquoi je considère qu'un écrivain comme Joyce a, dans le fond, échoué parce que son œuvre réclame un effort »<sup>41</sup>. La frontière de cet échec est incommensurable. Or, une œuvre fondée sur la défaillance défaille-t-elle, elle aussi ? Quels sont les défis et les difficultés que cette aventure lance autant à la tradition littéraire qu'aux contemporains ? Pour y répondre, notre troisième partie problématise les marges de la défaillance à partir de trois aspects : les difficultés majeures de l'œuvre ; le débordement d'un texte qui inclut son propre discernement ; et les enjeux de l'écriture de soi.

Depuis ses débuts, Quignard poursuit une recherche obscure et tourmentée. Obscure par l'hermétisme de ses spéculations et par la résistance du texte à la réductibilité du sens ; tourmentée par le caractère ressassant d'une écriture au bord de l'illisibilité. L'obscurité place l'œuvre à l'intérieur d'une tradition souterraine qui comporte les noms de Lycophron, de Scève, de Mallarmé. De même, du point de vue générationnel, l'obscur était une « obsession commune à tous les créateurs des années soixante-dix. Mais pour Pascal Quignard, au-delà d'un banal effet de mode, ce terme a un sens profond qui ne cessera d'orienter son

---

<sup>41</sup> Jorge Luis Borges, « Le Livre », *Œuvres complètes*, tome II, édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernès, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 741.

écriture »<sup>42</sup>. En effet, les ouvrages de Quignard défendent l'opacité du sens, l'exigence de la lecture, la difficulté de la pensée. À la lumière de ces remarques, nous interrogerons les caractéristiques de l'obscurité quignardienne qui sidère et irrite le lecteur.

En second lieu, il nous importe de proposer une polémique autour de la place du critique, étant donné que l'œuvre inclut son propre cheminement herméneutique. La quête de Quignard est autoréflexive ; le débordement de sa parole contraint la pensée critique à une soumission que l'œuvre met en avant. Le lecteur est abasourdi par l'ampleur de l'érudition, la multiplicité des références, la rapidité avec laquelle le texte traverse les âges et les savoirs. Cette pratique de l'érudition exprime « une mélancolie qui trouve dans le travail de la pensée l'origine de sa souffrance et sa seule consolation »<sup>43</sup>. Se détache pourtant une jouissance, voire la « défense d'un éthos lettré »<sup>44</sup>. Face à cette exubérance qui oscille entre une mémoire mélancolique et une jouissance qui arrache à l'oubli le perdu, le critique relève également le défi de traduire, dans une parole dédoublée, cet univers qui ne cesse de se commenter lui-même. En ce sens, nous voulons réfléchir au statut du critique en tant que figuration d'une œuvre qui assume les fonctions, malgré elle, du commentaire autoritaire.

Pour fermer notre parcours, et lancer la réflexion vers d'autres horizons, nous porterons l'attention sur le paradoxe d'une écriture qui cherche à faire disparaître le sujet, alors que la présence autobiographique est de plus en plus exemplaire. Les masques et les métamorphoses du moi attestent d'une littérature profondément spéculaire, même si les raisons de la réticence du moi sont multiples. À cet égard, la manière dont le moi s'inscrit dans l'œuvre illustre un processus d'élaboration, de déguisement, de juxtaposition d'identités. Cette démarche fait partie d'un retour du sujet dans la littérature contemporaine, phénomène que nous préciserons pour nous approcher de ce qui nous intéresse, à savoir une définition de l'autobiographique quignardien.

Ce parcours résume la chair et l'os de notre étude. Ainsi, notre travail cherche à articuler un ensemble de problématiques qui ont en commun le traitement de la défaillance du langage, de la musique, de l'œuvre et du sujet.

---

<sup>42</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, « Genèses de l'écriture », *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard (dirs.), Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005, p. 327.

<sup>43</sup> Nathalie Piégay-Gros, *L'Érudition imaginaire*, Genève, Droz, 2009, p. 186.

<sup>44</sup> Mirelle Macé, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006, p. 285.

## PREMIÈRE PARTIE : LANGAGE ET DÉFAILLANCE

### INTRODUCTION

Y a-t-il un projet littéraire chez Pascal Quignard ? S'il y en a un, avant de le trouver dans les thèmes, dans les structures narratives ou dans la transgression générique, nous pouvons supposer qu'il existe dans une conscience du langage. Dès lors que le langage devient une problématique, les contours d'un projet commencent à se distinguer. Cette conscience langagière est historique, non seulement parce que le langage recèle l'empreinte d'un temps individuel et collectif, mais parce que cette conscience déchirée déclenche un usage des mots en accord ou en contradiction avec la tradition. Écrire, chez Quignard, c'est mettre en œuvre un double manque de continuité : celui de la tradition littéraire et celui qui permet de passer d'un roman comme *Villa Amalia* à *La Nuit sexuelle*. D'où surgit cette polymorphie qui est l'un des intérêts majeurs de cette œuvre ? S'il fallait énoncer une origine de cette écriture protéiforme, nous chercherions du côté du rapport qu'entretient Pascal Quignard avec le langage. Ce rapport fait partie d'une recherche et d'un questionnement inlassables. Si chaque livre a un chant différent, ce n'est pas exclusivement parce qu'il s'agit d'une nouvelle aventure mais parce qu'une problématique du langage y prend forme, une conscience critique de la forme littéraire s'y développe.

La fiction, avec le choix d'une forme quelconque, dit plus qu'elle n'a besoin de dire. Mais la fiction ne suffit pas à Quignard, de même que l'essai ou la traduction. Chaque ligne, que ce soit celle du conteur, du narrateur ou de l'essayiste témoigne d'un cri qui soumet la condition muette de la littérature à l'inquiétude de son silence. De ce fait, que nous prenions le côté hermétique ou collectif, que nous insistions sur l'aphorisme ou le flux baroque du verbe, lire Quignard nous rapproche d'une expérience des limites du langage.

Cette particularité de l'univers de Quignard justifie que nous commençons cette étude par une question apparemment simple : qu'est-ce que le langage pour Pascal Quignard ? Nous souhaitons suggérer au passage qu'au sein de toute œuvre d'imagination, la réponse à cette question joue sur la pertinence historique et les enjeux esthétiques de toute tentative littéraire.

L'écriture quignardienne pose cette question. Elle y répond par le biais d'une mythologie personnelle qui désigne, sinon un projet, du moins un choix esthétique. Lorsque nous faisons référence à une mythologie, nous voulons insister sur le caractère spéculatif des

idées avancées par Quignard. Une mythologie nous fait songer aux récits archaïques et aux récits sur les origines. Quignard construit sa mythologie à partir de scènes, et l'un de ces moments privilégiés nous renvoie au stade où le langage n'était pas encore en nous. Quignard s'attarde sur le passage d'une voix externe à une voix interne qui va nous définir, c'est-à-dire sur l'acquisition du langage et ce que cela entraîne.

Pour traiter de cette question, nous avons consacré le premier chapitre à l'étude de la nature du langage, qui concernent notamment deux aspects : son origine et son inutilité. Si Quignard est obsédé par les figures de l'origine, il est possible de relever dans son œuvre quelques affirmations concernant l'origine du langage. Il nous semble que cerner cette problématique revient d'une certaine façon à chercher des pistes pour avoir une vision à la fois panoramique et détaillée de l'œuvre en cours de Pascal Quignard. Pour comprendre les enjeux qui en découlent, notre chapitre présente également les conséquences de l'acquisition du langage sur le plan esthétique, le passage de l'oralité à l'écriture ainsi que le lien de celle-ci avec le politique. Il s'agit de fixer par ces réflexions le cadre et la portée de la défaillance.

Notre deuxième chapitre sera consacré à la question du littéraire. Quignard ne se définit pas comme un écrivain mais comme un lecteur. Nous porterons notre attention sur cette revendication pour la décrire et l'analyser dans sa complexité. De ce fait, nous aborderons l'écriture, c'est-à-dire la réécriture pour déterminer les mécanismes de l'intertextualité propres à cet univers. Dans cette perspective, et ici réside l'originalité de ce chapitre, nous étudierons les jeux intertextuels des *Tablettes de buis d'Apronemia Avitia* en proposant de nouveaux éléments qui n'ont pas été signalés par la critique, notamment la question du traitement de l'un des hypotextes, à savoir la *Correspondance* de Symmaque.

Traiter les définitions du littéraire et du travail de seconde main nous amène à la problématique du texte fragmentaire. Cet énorme corps morcelé qu'est l'œuvre de Quignard donne une importance structurelle, fonctionnelle et stylistique au fragment en tant qu'unité textuelle. Citation et fragment, deux constantes englobant le troisième chapitre, nous permettent d'avancer dans notre étude de la défaillance langagière.

Le fragment peut être appréhendé comme étant en continuité avec la mythologie d'un premier royaume utérin et d'un dernier royaume atmosphérique. Dans cette perspective, l'étude du fragment fait appel aussi bien à l'étude du texte en tant que corps qu'à l'inscription du corps réel dans l'écriture. La structure des *Petits Traités*, par exemple, fait songer à un corps démembré. Nous ferons le rapprochement entre ce morcellement formel et la question du corps lui-même en tant qu'unité perdue, deux fois perdue, la première fois dans la naissance et la deuxième fois dans le découpage qu'introduit le langage.

S'attarder sur la vocation fragmentaire et sur sa réticence est une manière d'explicitier les points de tension d'une pratique intertextuelle qui s'interpelle elle-même. Ce mouvement critique de l'auteur nous conduit à explorer l'*autre* de la fragmentation. Cet *autre* est sûrement fragmentaire. D'une part, il s'agit, avec cet *autre* du fragment, de proposer des instances narratives qui établissent l'illusion d'une totalité. D'autre part, il nous semble important de caractériser, dans cette réponse à la fragmentation, l'une des tendances du langage chez Quignard. Par conséquent, notre première partie se clôt avec une exemplification des voix hallucinogènes, à savoir les noms, les contes et les rêves. Ces voix qui frôlent l'origine car elles sont plus proches de l'archaïque illustrent les enjeux du récit quignardien.

## CHAPITRE I : LE LANGAGE, CET ADVERSAIRE

Pascal Quignard n'a jamais quitté la thématique de l'origine. Cette obsession est présente dans l'une des grandes lignes directrices de son œuvre, à savoir celle du langage. À ce propos, qu'est-ce que le langage pour Quignard ? Pour donner quelques éléments de réponse, nous mettrons tout d'abord en lumière ses réflexions sur l'origine du langage. Dans un second temps, nous expliquerons la manière dont cet ensemble d'idées s'articule pour définir l'individu et le soumettre à une langue, c'est-à-dire à une identité, à une culture, à un passé. De même, il sera question du rejet de ce processus d'acquisition et des principes littéraires que nous pouvons tirer de ce rejet. En suivant cette logique, une troisième partie examinera la problématique de la défaillance en tant qu'outil d'écriture et d'interprétation de l'écriture, outil représentatif du passage de l'oralité à la graphie.

### I. LA NATURE DU LANGAGE

#### A. SON ORIGINE

L'essor de la linguistique au XX<sup>e</sup> siècle a déclenché un intérêt pour le langage au sein des sciences humaines. Les anthropologues, les linguistes, les philosophes, les psychologues ont été interpellés par la problématique du langage et notamment par son origine. Il s'agit d'un sujet spéculatif par excellence, étant donné qu'il nous est difficile, voire impossible, de nous rappeler notre première expérience linguistique ou de remonter à l'origine des langues pour assister à l'expérience historique qui serait à la naissance du langage. Quand nous disons sujet spéculatif, nous voulons dire par là, dans le cadre de l'œuvre de Quignard, qu'il ne s'agit pas de trouver une vérité avec la prétention d'en faire un système, mais plutôt d'une sorte d'exploration où la recherche en elle-même compte plus que le résultat. Nous entendons derrière ce terme, l'écho de *Rhétorique spéculative*, publié en 1995, livre dans lequel Quignard justifie une manière de penser qui s'oppose aux discours argumentatifs. Ce qui intéresse Quignard est plutôt la conjecture, le « savoir incertain » (RS, 117) et même énigmatique. Cela veut dire qu'à côté des hypothèses biologiques et culturelles, nous trouvons constamment dans les livres de Quignard un grand nombre de spéculations qui sont dans la plupart des cas à peine énoncées. L'auteur insiste sur le caractère subjectif de ses propos, comme une stratégie qui fait valoir la portée de l'imaginaire et en même temps gagne la



bienveillance du lecteur : « Qu'on n'oublie pas que je ne dis rien qui soit sûr. Je laisse la langue où je suis né avancer ses vestiges et ces derniers se mêlent aux lectures et aux rêves<sup>45</sup> » (*DR*, III, 113).

Quant à la question de l'origine du langage, Quignard n'ignore pas les théories scientifiques les plus traitées. Pour illustrer la manière dont Quignard construit son discours, nous pouvons poser cette question de base : le langage est-il une invention, comme l'art et l'écriture, ou est-il inné, espèce de faculté universelle programmée dans les gènes à l'instar de la marche à pied ?

À ce sujet, deux grandes hypothèses existent : l'hypothèse innéiste due notamment à Noam Chomsky pour qui le langage, organe mental, dépend d'une fonction autonome du cerveau<sup>46</sup>, et l'hypothèse culturelle selon laquelle le langage est un produit de la société. Dans cette dernière perspective, Walter Benjamin fait allusion à la thèse de Nikolaus Marr pour qui le déclenchement du langage sonore est lié au processus du travail productif : « Sans préciser davantage de quelle nature était ce travail, on peut déjà défendre, d'une façon tout à fait générale, le principe que la naissance du langage articulé lui-même fut impossible avant le passage de l'humanité au travail productif avec l'aide d'outils artificiels »<sup>47</sup>. Si les anthropologues et les linguistes débattent de cette question à travers des recherches scientifiques telles que l'étude de l'appareil vocal, la comparaison entre l'homme et les animaux et les théories sociologiques sur l'organisation sociale, les philosophes, eux, ont cherché la réponse du côté de la métaphysique.

Quignard, sans être intéressé par la formulation d'une théorie quelconque, emprunte des éléments à la philosophie, à la linguistique et à l'anthropologie pour méditer la question de l'origine du langage. Il tente dans sa méditation de supposer ou d'imaginer quelque chose d'originaire, même si « le langage, qui est à la source de tout, n'est pas à sa source » (*PT*, I, 577). Si Benjamin, en parlant de Nikolaus Marr, ne faisait référence à aucune pratique

---

<sup>45</sup> Laurent Nunez interprète cette position comme un revirement dans l'œuvre de Pascal Quignard. Pour Nunez, à partir de *Dernier Royaume*, il y aurait un effacement de l'autorité de l'auteur qui commente sans cesse le contenu narratif de son œuvre. Pour lui, une triple gageure serait à l'origine de *Dernier Royaume* : « avoir tout lu, écrire sur tout, et médire entièrement. Médire de ce que dit la société, ce n'était pas neuf, mais aussi médire de son propre dire : le désigner comme une chose ambiguë, peu sûre, inefficace » (Laurent Nunez, « Un auteur autoritaire ? », *Critique, Pascal Quignard, op. cit.*, p. 441). Cette position se trouve déjà dans *Rhétorique spéculative* (1995).

<sup>46</sup> Dans son livre *Réflexions sur le langage*, Chomsky expose largement sa théorie basée sur une grammaire universelle, définie « comme le système des principes, des conditions et des règles qui sont des éléments ou des propriétés de toutes les langues humaines, pas simplement par accident, mais par nécessité – nécessité biologique et non logique, évidemment » (*Réflexions sur le langage*, Paris, François Maspero, coll. « Textes à l'appui », 1977, p. 40). Cette grammaire universelle ne changerait pas selon les individus et sa mise en fonction permettrait la maîtrise de toute langue.

<sup>47</sup> Walter Benjamin, « Problèmes de sociologie du langage », *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 19.

particulière, les livres qui composent *Dernier Royaume* en suggèrent deux qui peuvent servir d'illustration, voire de commentaire à la question de l'origine du langage : nous faisons allusion au sexe et à la chasse, ou bien à la sexualité et à la prédation. Dans *Sur le jadis*, Quignard définit « Éros comme une tension » (DR, II, 30) qui ne peut pas résister à sa jouissance. Mais l'audace de cette tension qui est involontaire, comme le « sexe se dressant involontairement dans le sommeil », a pour principal effet d'effrayer « les premiers hommes jusqu'au langage » (DR, II, 30). Autrement dit, le langage surgit pour nommer l'effroi du sexe qui se dresse dans le rêve. Dans ce sens, il y aurait dans l'origine du langage une dimension onirique.

Dans *Les Paradisiaques*, Quignard fait le lien entre la naissance du langage et la chasse : « Le langage, né pour faire signe mystérieusement lors de la prédation des fauves, dans le dessein de leur extermination, les dépouille déjà de leur existence (de leurs bois, de leurs plumes, de leurs défenses, de leur peau, de leur chair) » (DR, IV, 163). Deux notions résultent de cette phrase, d'une part l'origine du langage en tant que préparation d'une scène meurtrière, et d'autre part l'idée que nommer le réel a un tel pouvoir que celui-ci disparaît en étant nommé, c'est-à-dire que le langage se substitue à la chose en même temps qu'il la tue.

Dans la spéculation quignardienne se loge un paradoxe puisque la chasse, une pratique du silence, serait en réalité une pratique du langage. En ce sens, la pratique de la chasse illustre un récit, ce même récit qui se retrouve peint dans les grottes néolithiques et qui, en paraphrasant Quignard, représente l'angoisse originaire qui poussa les hommes jusqu'à la littérature.

Les deux passages cités de *Dernier Royaume* ont un précédent : les *Petits Traités*. Il s'agit d'un antécédent également formel, bien que les volumes de *Dernier Royaume* aboutissent à une forme plus équilibrée par l'alternance de passages purement narratifs, comme les contes, et de passages spéculatifs, à la limite de la réflexion aphoristique. Les *Petits Traités* offrent un éventail des sujets qui seront repris dans *Dernier Royaume*, confirmant ainsi l'avis de Gilles Declercq pour qui les *Petits Traités* sont « la forme analytique de la matière narrative. Oratoire et laboratoire d'une œuvre en gestation, évocation érudite et laconique d'auteurs aimés auxquels ils rendent hommage, ils sont la forme méditative – topique et matrice – de l'œuvre narrative à venir »<sup>48</sup>. Par rapport à la question du langage, sa forme méditative, pour emprunter le mot de Declercq, se retrouve amplement dans l'œuvre, mais nous allons nous restreindre aux petits traités IX, XX et XXIII. Le XX<sup>e</sup> traité

---

<sup>48</sup> Declercq, Gilles, « Roman, fable, déclamation. L'invention dans l'œuvre de Pascal Quignard », *Le Romanesque*, Gilles Declercq et Michel Murat (dirs.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 250.

s'intitule « Langue » et peut être défini comme un ensemble de considérations sur les effets de la langue chez l'homme. Un fragment, qui rappelle les formules des anthropologues, traite dans ces termes de notre problématique :

On fait remonter à la dernière ère glaciaire, à moins cent mille ans<sup>49</sup>, l'apparition d'un 'langage humain caractéristique'. On ne dit pas quel. Ni s'il fut un. Ou plusieurs et d'une apparition simultanée. Ou plusieurs, successifs, mais sans le moindre contact, la moindre interférence. Ni si cette langue était fruste ou d'emblée très différenciée. Ou si la différenciation n'est pas aussitôt portée à 'l'extrême différenciation'. Et quelle mémoire sur-le-champ l'origine avait développée d'elle-même, et les usages qui résultèrent immédiatement de sa présence, et la désapprobation que de telles 'nouveauautés' encoururent, et la honte sur le corps, et les angoisses sous la pomme d'Adam ou au centre du ventre où leur emploi a plongé (*PT*, I, 477).

De ce paragraphe ressort l'intérêt de Quignard pour la question de l'origine du langage et pour ce vide explicatif qui donne une date mais laisse en suspens d'autres considérations – du moins est-ce avec ce caractère d'incertitude que Quignard le présente. De ce fait, le traité « Langue » élabore un imaginaire sur ce vide. Le fragment cité fait allusion à la mémoire comme un mécanisme lié au langage, mais également à la désapprobation, à la honte et aux angoisses qui accompagnèrent cette apparition. Désapprobation, honte et angoisses sont les marques d'une défaillance naissante à l'origine même du langage. Quignard suggère qu'à partir du moment où le langage naît, cette pratique qui s'avère collective entraîne des divisions et un effroi chez les locuteurs.

Le fragment cité se poursuit avec une comparaison entre les hommes et leurs proies qui « étaient alors la source de leur vie » (*PT*, I, 477). Nous ne pouvons pas affirmer que de cette comparaison s'ensuive la naissance d'un langage gestuel, qui par le développement des onomatopées deviendrait cri ou parole. En revanche, Quignard est intéressé par le portrait prédateur de l'homme et par la pratique meurtrière qui lui permet d'assurer son existence et qui se transfère à l'intérieur du groupe, c'est-à-dire le passage de la chasse aux fauves à la

---

<sup>49</sup> Actuellement, comme le signale Alain Peyraube dans son article « L'origine des langues et du langage », on accepte une origine plus lointaine : « après avoir mesuré le canal hypoglosse, des chercheurs américains ont ainsi estimé, en 1998, que le langage n'a pas pu apparaître avant 400 000 ans » (*Le Langage. Nature, histoire et usage*, Jean-François Dortier et Bruno Choc (dirs.), Auxerre, Sciences Humaines Éditions, 2001, p. 157). Par contre, un appareil vocal ne détermine pas la présence du langage, et si c'était le cas, en suivant Jean-François Dortier dans son essai de vulgarisation « Aux sources du langage », on pourrait dire que déjà *Homo erectus*, vieux de deux millions d'années, « pouvait tout de même articuler une palette de sons identique à celle d'un enfant de deux ans » (*Idem*, p. 148).

chasse aux hommes. Pour l'auteur, de même que le chasseur suit des signes, le mort en devient un. Ces proies ou ces morts furent-ils les premiers à porter un nom ? Nous ne le savons pas, mais leur présence construit une narration. L'imitation humaine des fauves qui a permis la chasse et par conséquent la chasse à l'homme, signale un processus qui fait avancer la réflexion de Quignard jusqu'à postuler une origine possible de la littérature :

Lorsqu'ils organisèrent des meurtres, tâchant à renforcer cette impression de communication et de communauté, de paix et de présence (qui sont aussi les conditions fixées à l'usage d'une langue), ils imitèrent cette représentation, ils distinguèrent ces signes, ils nommèrent des dieux, ils multiplièrent ces rites, ils les exaltèrent sous forme de poésie lyrique, ils les reproduisirent sous forme de drame, ils les relatèrent sous forme de mythe (*PT*, I, 481).

Si le meurtre peut devenir un mythe, cette métamorphose est possible grâce à la capacité du langage à nommer le réel et à inventer un substitut de la chose. La citation du petit traité suggère qu'à l'origine du langage il y avait quelque chose qui appelait la nomination, une expérience qui se perpétuait en tant qu'articulation sonore. L'écho de l'écriture de Bataille retentit dans ces propos ; nous pensons à son livre *L'Érotisme*, notamment au chapitre VI, intitulé à juste titre « Le meurtre, la chasse et la guerre ». À la différence du discours de Bataille qui était explicatif, Quignard efface quant à lui les allusions et n'insiste pas sur le fait de « voir dans la chasse une forme de transgression primitive »<sup>50</sup>. Si le langage porte en soi la trace de cette expérience meurtrière devenue mythe, c'est lui qui est le moyen par excellence pour toucher ce qui est perdu. C'est dans ce sens que nous pouvons interpréter cette ligne extraite de *Sur le jadis* : « Le langage est la *seule résurrection* pour ce qui a disparu » (*DR*, II, 31). Nous dirions que tous les livres de Quignard regardent vers le retour de cette disparition.

## B. SON INUTILITÉ

Si nous supposons que le rêve et la mort, c'est-à-dire le sexe dressé dans le rêve, ainsi que la chasse aux fauves et ensuite la chasse aux semblables ont déclenché la parole, admettons que le langage est né pour communiquer et rassembler, pour signifier et répondre à un besoin. Cependant, les points de vues concernant le langage se multiplient, et par conséquent il devient de plus en plus problématique d'avancer des certitudes sur son origine.

---

<sup>50</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, 10/18, 1965, p. 83.

Dans le neuvième des *Petits Traités*, sous le titre de « Les langues et la mort », Quignard soumet un autre point de vue à sa méditation sur le langage :

La langue n'est pas liée à la vie. Le langage ne répond pas à un besoin. Son usage ne remplit pas une fonction. Le langage dit plus qu'il n'est besoin qu'on dise. Le fait de parler n'est pas un acte nécessaire. Aristote écrivait : la voix est un luxe sans lequel la vie est possible<sup>51</sup>. Tout l'exprimable est sans rapport à ce que suppose la survie d'une espèce – à supposer qu'on ait jamais songé que la survie d'une classe animale supposât l'exprimable (*PT*, I, 151).

Cette vision du langage effleure à peine la question de l'origine. Quignard met plutôt l'accent sur sa fonction, c'est-à-dire sur l'absence de fonction ou de besoin qui exprime comment la nature de l'homme, s'il y en a une, n'est pas linguistique. C'est une question qui fait controverse, puisque si la nature de l'homme n'est pas linguistique, de quelle manière peut-on alors la définir ? Giorgio Agamben dans la préface à l'édition française de *Enfance et histoire* suggère ceci : « L'homme ne se borne pas à *savoir*, l'homme ne se borne pas à *parler*, il n'est ni *homo sapiens* ni *homo loquens*, mais *homo sapiens loquendi* »<sup>52</sup>. Quignard ne voit pas dans l'homme quelque chose qui puisse justifier cette nature de *sapiens* ou de *loquens*, ou bien si, mais la définition serait donnée dans sa négativité, c'est-à-dire par ce qui fait défaut à la condition de *sapiens* et de *loquens*. Ainsi, Quignard met en relief la séparation entre l'homme et le langage, ce qui lui permet de décentrer l'homme par rapport à la culture pour insister sur son côté animal. De ce fait, le langage est une acquisition, il peut nous abandonner, ce qui est le sujet de *Carus* et du *Nom sur le bout de la langue*. Cette séparation entre le langage et l'homme ne confère pas une autonomie à l'homme. Dans sa quête pour cerner ce qu'est le langage, Quignard ajoute dans le neuvième traité :

Les langues sont inanimées. Les langues ne sont pas des organismes vivants. Elles ne connaissent à proprement parler ni croissance ni déclin. Ni renaissance ni décadence [...] Elles ne sont pas non plus des systèmes articulés de signes dus à une paradoxale convention. Pas exactement des 'systèmes', et font-elles 'signe' ? Et quelles 'conventions' qui eussent 'convenu' en leur place ? Les langues ne sont pas soumises à 'entropie', ne revitalisent pas, ne dévitalisent pas (*PT*, I, 149-150).

---

<sup>51</sup> Cité également dans *LS*, 13. Et bien avant, à l'âge de 23 ans, en tant que première phrase dans un texte intitulé « Homologia », paru dans le numéro XVII de la revue *L'Éphémère* au mois de juillet 1971 (*EE*, 59).

<sup>52</sup> Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Paris, Payot, 2002, p. 14.

Dans ce passage résonne l'écho des écrits de Ferdinand de Saussure et de son *Cours de Linguistique Générale*, notamment la célèbre formule : « la langue est un système de signes exprimant des idées et, par là, comparable à l'écriture, l'alphabet des sourds-muets, aux rites symboliques, aux formes de politesse, aux signaux militaires »<sup>53</sup>. De même, derrière la « paradoxale convention » dont parle Quignard retentit une autre définition de Saussure : « [la langue] est à la fois un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires »<sup>54</sup>. Si son but n'est pas théorique, Quignard dialogue pourtant avec la linguistique. Dans ses propos, réside une pensée qui, sous l'effet de l'essai littéraire, devient une contre-formule<sup>55</sup>. Si pour Saussure le langage est une faculté et la langue un produit social, si pour Barthes « le langage est une législation, la langue en est le code »<sup>56</sup>, de même, peut-on faire la différence entre langage et langue chez Quignard ? Cette distinction n'est pas explicite ou n'est pas nécessaire puisque le langage continue à être une faculté et la langue son application. En tout cas, les passages concernant la langue sont nombreux et, comme dans l'exemple précédent, Quignard ne s'inscrit pas dans une ligne théorique.

Pour revenir à la citation, ce refus de voir la langue « pas exactement » comme un système n'est pas une idée fixe. Dans le traité XXIII, intitulé « La gorge égorgée » le mot 'système' revient, acceptant que la langue en est un : « La langue n'est pas un répertoire virtuel immobile auquel le locuteur emprunte. Elle est un système de formes qui fait paradoxalement l'objet d'un travail incessant où les locuteurs sont pris mais où ils ne décident pas par l'effet de leur propre pouvoir » (*PT*, I, 555). Le discours sur la langue se fait complexe : inanimée, elle a pourtant un pouvoir ; elle n'est pas un système de signes mais un système de formes. Quignard ne cherche pas à bâtir une théorie ; ce qui l'intéresse plutôt dans les traités en question c'est le fait de repenser la langue et de montrer à quel point le rapport avec elle est un rapport de soumission. Quoi qu'il en soit, ces dernières citations mettent l'accent sur des pôles différents : d'un côté la séparation entre la vie biologique et la langue, et de l'autre l'affirmation d'un pouvoir et d'un système qui rend l'homme prisonnier. Ce pouvoir de la langue sur l'individu a été exprimé par Roland Barthes d'une façon éclairée :

---

<sup>53</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972, p. 33.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>55</sup> Nous soulignons que la première phrase de la citation, à savoir, « les langues sont inanimées », se rapproche du souci de Saussure lorsqu'il expose dans l'introduction à son *Cours* les excès de terminologie et de métaphores chez certains prédécesseurs : « on n'ose plus dire : 'la langue fait ceci ou cela', ni parler de la 'vie de la langue', etc., puisque la langue n'est pas une entité, et n'existe que dans les sujets parlants » (*Ibid.*, p. 19). Par conséquent, la disparité d'opinions n'est pas absolue.

<sup>56</sup> Roland Barthes, *Leçon* (1978), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Essais », No. 205, 1989, p. 12.

je suis obligé de toujours choisir entre le masculin et le féminin, le neutre ou le complexe me sont interdits ; de même encore, je suis obligé de marquer mon rapport à l'autre en recourant soit au *tu*, soit au *vous* : le suspens affectif ou social m'est refusé. Ainsi, par sa structure même, la langue implique une relation fatale d'aliénation. Parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir<sup>57</sup>.

Par les citations des *Traités*, nous constatons que Quignard partage l'avis de Barthes, notamment en ce qui concerne l'aliénation que suppose chez le locuteur la pratique de se nommer et de nommer le monde. Il s'ensuit que la langue, comme nous l'avons déjà remarqué, répond plutôt à une communication illusoire<sup>58</sup>. Non seulement la langue exerce un pouvoir mais lorsqu'elle *parle* par le biais des locuteurs, elle trompe. Examinons cette tromperie de plus près. Si la langue n'est pas vouée à la communication, à quoi est-elle vouée ? Répondons à la question en citant un passage de cette pensée négative, où Quignard donne son point de vue :

Les formes du langage : différenciations de différenciations en roue libre. Accidents sonores moins arbitraires qu'hasardeux. Accumuler l'expression et l'expérience qu'elle permet et transporter un paysage mensonger, imaginaire, négateur. Obscurité, haine, sournoiserie, retrait, secret, silence sont des modes immédiats de verbalisation. Non pas information et communication : falsification, fiction, dissimilarisation (*PT*, I, 484).

Dans cette réponse, les « formes du langage » seraient vouées à un effet d'accumulation qui encore une fois est plus proche de la confusion que de la communication. Dans ces « formes du langage », même si ce n'est pas explicite, il y en a deux qui se distinguent : l'oral et l'écrit. Pour le moment, nous ne ferons pas cette distinction qui produit des rapports différents face à la langue, mais nous la soulignons au passage, parce que dans la citation il est clair que l'élément mensonger des formes verbales nous place au centre de la fiction. Or, ce paysage qui résulte d'une fragmentation accumulatrice, paysage imaginaire et négateur, fait de silence et de secret, n'est pas exclusivement caractéristique d'une langue mais du dialogue entre langues. Dans ce sens, le manque de communication à l'intérieur d'une langue est présent dans le passage d'une langue à une autre : « Si les langues sont diverses et nombreuses, alors les grammaires [...] entre elles sont incompatibles ; si les

---

<sup>57</sup> *Ibid*, p. 13.

<sup>58</sup> Même un sociologue la présente ainsi. C'est le cas de Jean-François Dortier qui commence son essai « Aux sources du langage » en disant « la communication n'est pas le propre de l'humain » (*Le Langage. Nature, histoire et usage*, *op. cit.*, p. 147).

grammaires sont incompatibles entre elles, alors les mondes propres à chacune de ces langues sont incongrégables entre eux » (*PT*, I, 469). Cette vision éloigne Quignard du but unificateur des langues et notamment de la croyance dans l'infaillibilité du langage à produire un sens partagé par les locuteurs. La langue sépare plus qu'elle unit, elle n'est pas une convention absolue, et l'illusion de la communication se traduit dans l'illusion du sens.

Cette problématique du sens sidère certaines pages de Quignard. Deux passages tirés des *Petits Traités* montrent un certain scepticisme de la part de l'auteur face à la portée de la langue. Le premier sert presque de clôture au premier volume : « De tous les sons du monde les sons les plus futiles sont ceux des langues. Et de tous les sons du monde ce sont les plus pernicious : ils sont ceux qui laissent croire qu'ils vont donner du sens à ce monde » (*PT*, I, 598). Toute entreprise linguistique serait vouée à l'échec si nous pensons que derrière les choses il y a un sens et que derrière les questions il y a une réponse. Ce royaume, très à l'écart de l'analogie universelle prédominante dans l'esthétique du XIX<sup>e</sup> siècle, proclame un monde où l'incertitude du sens règne. Ainsi, les passages des *Petits Traités* sont traversés par un leitmotiv, la préoccupation d'exposer à quel point la langue ne produit pas un sens clair, unique, définitif. Ce leitmotiv apparaît même lorsque la langue est le dernier refuge de l'homme : « Au sein de la vie, dans la plus extrême indigence, dans la plus affolante détresse, la langue est en quelque sorte l'inoubliable. (Quelque inutile qu'elle soit alors) » (*PT*, I, 585). Ces citations placent la langue du côté du non-sens et de l'inutile. Cependant, Quignard ne reste pas dans cette démarche de négation et de méfiance. Pour lui, « la langue procure au monde en même temps le sens, l'excès de sens, le défaut de sens, et l'appétit de sens » (*PT*, I, 578). Par conséquent, cet excès de sens fonde le mensonge. Autrement dit, la littérature<sup>59</sup>.

## II. L'ACQUISITION DU LANGAGE

### A. LA VOIX EST UN LUXE

Si le langage est une acquisition, il peut par conséquent abandonner le locuteur. À cet égard, nous examinerons en quoi consiste l'acquisition du langage et quelles conséquences nous pouvons en tirer pour la construction d'un art poétique.

---

<sup>59</sup> Nous développerons amplement ce point dans la troisième partie de notre travail.



La hantise de Quignard quant aux origines du langage renvoie inlassablement au monde prénatal, au traumatisme de la naissance et à l'acquisition du langage faite par le biais de la voix maternelle.

Pour Quignard, l'état prénatal ne signifie pas l'absence de contact avec le langage : « pendant des mois nous avons entendu tout le langage, avant que nous échouions dans la lumière impensable du jour, entre les cuisses très ouvertes d'une femme qui était un peu nous-mêmes » (*PT*, I, 585). La séparation physique d'avec le ventre maternel, lors de la naissance, thème récurrent, signale l'entrée dans la vie hors du privilège de ce monde originaire : il s'agit de l'entrée dans le dernier royaume. L'unité devient par conséquent fragment: « naissance ne veut pas dire commencement mais changement de monde. Ce n'est qu'une frontière au cours du voyage. On passe du continu au discontinu. On passe d'un corps hôte à un corps seul » (*DR*, II, 204). En ce qui concerne notre sujet, l'acquisition du langage est pour Quignard l'implantation de la voix maternelle à l'intérieur d'un corps, c'est-à-dire une sorte de restitution de cette unité :

Surgissant dans la lumière, suffoquant dans l'air, nous pouvons soulever les paupières et voir, nous pouvons baisser les paupières et nous interrompre de voir, nous pouvons respirer, nous pouvons expulser par la bouche le langage que la bouche de nos mères insensiblement y dépose (*DR*, I, 25-26).

Dans les citations précédentes, le champ lexical lie la naissance à la lumière, laissant ainsi l'ombre pour la nuit utérine. Sous l'éclairage de cette lumière du jour qui suppose la naissance, le langage, déjà entendu, se dépose « insensiblement » chez l'enfant. Mais le langage ne vient pas seul. Avec lui s'invente tout ce qu'invente le langage, tout ce que le pouvoir fictionnel du langage est capable de créer : une identité, un ego, un désir. Cette transmission insensible fonde l'une des tensions essentielles dans la position de Quignard vis-à-vis du langage, celle du combat entre l'acquisition du langage et la quête personnelle pour s'en défaire : c'est précisément ce qu'illustre la métaphore de la gorge égorgée. Cette problématique entre une langue qui nous fait et qui en même temps nous soumet à la fiction d'autrui est soulignée dans ces termes : « Le 'moi' de chaque homme n'est pas seulement incertain, il est séparé et il est emprunté. Ce 'dividuum' sort du sexe d'une femme. Cet 'ego' n'est qu'un écho de la langue de ceux qui le précèdent qu'il acquiert de la même manière qu'il dévore les symptômes de ceux qu'il contemple » (*DR*, IV, 107). Ce qui frappe dans ce propos, c'est la transmission d'une défaillance, d'un ego bâti par un langage défaillant lui-

même et troué de symptômes. En effet, si la naissance peut être comparée à une page blanche, c'est la voix de l'autre qui écrit ses symptômes sur cette page en donnant un nom, des traits, des adjectifs, des qualités, des interdits, voire une destinée au nouveau-né. Ces symptômes signalent la caractéristique de cette structure qui est « dévorée », mangée avec impatience par le nouveau-né, et montrent ainsi l'impossibilité de se soustraire à la transmission de la voix maternelle.

Cette acquisition se trouve doublement défaillante, d'un côté parce qu'elle peut abandonner le locuteur dans le cas d'une aphasie, de l'oubli d'un mot ou de la proximité de la mort, et d'un autre côté parce qu'elle permet la formation d'une identité incertaine qui ressemble plutôt à une fiction. Ainsi, le moi est une narration qui au départ, à notre insu, commence à nous forger, une construction du langage de l'autre comme le préconise la psychanalyse de Lacan<sup>60</sup>. D'ailleurs, ces deux contraintes du langage ont été remarquées de façon directe par Quignard ; la langue est « défaillante en chaque corps parce qu'acquise » (*DR*, IV, 108), et de même, « l'identité est une fable instillée par la famille » (*DR*, IV, 111). Soulignons au passage que le verbe instiller met l'accent sur le processus de verser goutte à goutte, mot à mot et règle à règle la grammaire de l'identité.

L'acquisition du langage a pour but d'intégrer le nouveau-né à la société, de lui donner le sceau de son appartenance sociale et de lui tracer le chemin de l'homogénéisation qui rend possible sa ressemblance avec les membres d'un groupe. Mais, au sein de cette dynamique, « chacun tente de se séparer de ceux dont la fascination le noie, et dont il tire tout pourtant jusqu'à sa voix, jusqu'à l'image qu'il a de lui-même » (*PT*, I, 154). Cette séparation peut être linguistique ; à ce propos, nous pouvons assimiler le rapport de forces entre l'acquisition du langage et son usage à la distinction faite par Saussure entre langue et parole<sup>61</sup>. La tension entre langue et parole, qui pour Benveniste signalait l'opposition entre parole et discours ou entre sémiotique et sémantique, prend chez Quignard l'aspect d'une révolte contre la langue et contre ce qu'elle signifie en tant que pouvoir qui rassemble et qui impose un goût, une forme, des influences, c'est-à-dire un style, une écriture, un passé littéraire.

Il en résulte la tentation de s'éloigner de la voix du groupe par le biais d'une littérature qui ne répond ni au projet de l'acquisition du langage, ni au désir de l'homogénéisation de

---

<sup>60</sup> Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », No. 5, 1966, pp. 89-97.

<sup>61</sup> Saussure explique cette tension dans ces termes : « L'étude du langage comporte donc deux parties : l'une, essentielle, a pour objet la langue, qui est sociale dans son essence et indépendante de l'individu ; cette étude est uniquement psychique ; l'autre, secondaire, a pour objet la partie individuelle du langage, c'est-à-dire la parole y compris la phonation : elle est psycho-physique » (Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 37).

l'expression et de la pensée : « peu à peu chacun se met à 'croire à sa ressemblance'. De même que chaque conscience se croit identifiée un jour par le nom que d'autres donnèrent à notre corps. Or, répondre à l'appel de son nom sera toujours une croyance. Étrange foi dont on peut être l'impie » (*DR*, IV, 128-129). Être l'impie, adjectif qui renvoie au mépris de cette religion qu'est la langue maternelle, est précisément ce que suggère Quignard, une espèce de révolte dont l'impiété provoque le fait, peut-être utopique, de se détourner du moi acquis. Ce moi, qui est basé sur l'illusion de la ressemblance, ne peut être impie qu'en brisant les filiations, qu'en proposant la difficulté, qu'en décomposant l'écriture, qu'en ressuscitant des morts tels que M. de Sainte Colombe, Albucius Silus, Fronton, ou l'art de la manière noire.

Dans cette perspective, Quignard prend l'exemple de l'écrivain japonais Junichirô Tanizaki, qui « voua le rôle de l'écrivain à la rupture sociale et à la conquête de l'individualisation de la pulsion » (*DR*, IV, 137). Cette conquête va au-delà de la mise en question des modèles antérieurs et propose de « se libérer de la domination du passé » (*DR*, IV, 138), comme le fait Misako, personnage féminin dans *Le Goût des orties*. En effet, Misako individualise sa pulsion en ayant un amant et en l'avouant à son mari. Même si le roman est basé sur l'absence d'intrigue et sur l'indécision, le conflit au sein du couple instauré par Misako est le déclencheur d'une libération. Ainsi, sur le plan de l'existence se joue ce qui, sur le plan linguistique, a été prescrit. Quignard ne se contente pas de souligner au passage un « ego imaginaire », comme Kundera décrit ses personnages, mais établit une proximité avec la figure de Tanizaki et ce « rôle d'écrivain » qui serait justement le contrepoint à la voix maternelle, c'est-à-dire à la voix de la tradition. De même, Quignard utilise le mot « pulsion » pour exemplifier la conquête d'un moi collectif qui devient individuel dans sa rupture sociale. Ce mot, introduit à l'heure actuelle dans le langage courant, est un emprunt au vocabulaire de la psychanalyse. Freud lui consacre de nombreux travaux, notamment le texte intitulé « Pulsion et destin des pulsions » et Lacan en fait l'un des concepts fondamentaux de la psychanalyse. Dans le cas de la citation concernant Tanizaki, il s'agit de la pulsion sexuelle. Ceci nous permet de faire un lien entre la sexualité, entendue comme rupture, et la voix maternelle qui représente, dans cette perspective intertextuelle, les filiations.

Il n'y a pas de double de Misako chez Quignard, mais attardons-nous sur le cas du roman *Villa Amalia*. Suite à la découverte de l'infidélité de son compagnon, le personnage, une musicienne connue sous le nom d'Ann Hidden, décide de disparaître, de s'éloigner de façon radicale de tout ce qu'a été sa vie : son travail, sa famille, ses trois pianos, son pays, il

faut tout abandonner<sup>62</sup>. Même si en tant que musicienne elle « menait une vie presque invisible » (VA, 35), son degré d'invisibilité était plutôt symbolique que réel ; ainsi, le narrateur explique que « personne ne connaissait son visage » (VA, 35) et ensuite explique pourquoi : « il est vrai que la musique contemporaine était si méprisée, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, dans le monde entier, que tout ce qui se composait de neuf sur cette terre était devenu à peu près sans visage » (VA, 35). Ann Hidden trouvera un refuge dans la Villa Amalia, maison située dans l'île volcanique d'Ischia.

Cette tentation de liberté et de rupture est chargée d'une série de questions qui montrent jusqu'à quel point il est possible de dire non à l'esclavage de la vie programmée : « La vie qu'elle découvrirait ailleurs serait-elle vraiment plus concentrée ? Plus propice à la création ? La solitude radicale constituait-elle vraiment une denrée succulente ? » (VA, 73). La question qui se pose est également de savoir si, pour créer, il est nécessaire de rompre le lien social, ou si la solitude, en revanche, peut aveugler l'homme. Quoi qu'il en soit, dans ce combat entre la voix individuelle et la voix collective, Ann Hidden aspire à fonder un ermitage.

## B. L'INVENTION D'UN ERMITAGE

Dans *Villa Amalia*, Georges Roehl, ancien camarade d'école d'Ann Hidden, dit, en essayant de lui montrer un parallélisme entre leurs vies : « - Nos mères nous ont abandonnés dans ce reste de monde, dans ce beau gâchis de monde presque la même année » (VA, 292). Le sujet de l'abandon maternel, omniprésent dans l'œuvre, évoqué par exemple de façon autobiographique dans *Les Ombres errantes* et *Sur le jadis*<sup>63</sup>, manifeste la problématique de l'acquisition du langage en tant que résistance. En revenant à *Villa Amalia*, Georges dans sa maison au bord de l'Yonne, Ann dans sa maison près de la mer, tous les deux essaient de bâtir un ermitage, ou ce que George appelle un « Gumpendorf ». Qu'est-ce qu'un Gumpendorf ? Georges répond : « Le vieux Haydn appelait sa maison de Gumpendorf sa hutte. Il disait que son âme était tout entière dans cette hutte. Qu'une fois entré à l'intérieur d'elle il était sûr

---

<sup>62</sup> D'autres romans contemporains parlent de ce désir de ne plus faire partie de la société et de disparaître. C'est le cas de *Doctor Pasavento* (2005), de Enrique Vila-Matas, qui raconte l'histoire de l'écrivain suisse Robert Walser ; ainsi que *The Locked Room* (1986), traduit par *La Chambre dérobée*, de Paul Auster, troisième roman de sa *New York Trilogy*, où Fanshawe disparaît sans laisser des traces. Les deux exemples ont un antécédent majeur : *Wakefield*, de Nathaniel Hawthorne, nouvelle où le protagoniste laisse sa femme et disparaît en allant habiter la maison d'en face.

<sup>63</sup> Chapitre I et XLV respectivement.

d'écrire » (*VA*, p. 68). Nous sommes dans la même dynamique que Monsieur de Sainte-Colombe et la petite cabane où il se retirait pour composer, ou des jansénistes de Port-Royal, ou de Meaume, personnage de *Terrasse à Rome* qui pendant deux ans a caché son visage brûlé « dans la falaise qui est au-dessus de Ravello en Italie » (*TR*, 9). Même à la fin de *La Raison*, livre sur Latron, auteur qui refusa en bloc la pensée grecque, un texte suggère l'émergence d'une Société des Solitaires fondée sur la lecture : « Ceux qui aiment ardemment les livres constituent sans qu'ils le sachent une société secrète » (*LR*, 59)<sup>64</sup>. Ce lien entre solitude, création et rupture sociale est une réponse à l'acquisition du langage, à la conscience d'une acquisition symptomatique, au désir collectif de la pulsion. Dans ce sens, Quignard propose l'opposition entre deux ordres ou deux mots : *abalietas* et *aseitas*. Le premier de ces mots accompagne la méditation de Quignard dans *Les Ombres errantes* :

Saint Thomas usa du mot *abalietas*. Il désira montrer par là que toute créature humaine, née de l'autre, fondée sur l'autre, instruite par l'autre, ne fonctionnait que *ab alio*, qu'au gré et au hasard d'une altérité irréductible. Nous ne sommes que des dérivés ; langue, identité, corps, mémoire, tout est dérivé en nous. La fondation de *ego* en nous présente beaucoup plus de fragilité et beaucoup moins de volume que l'origine par l'autre, *ab alio*, la transmission familiale, l'instruction sociale, la tradition coutumière, la religion morale, l'obéissance linguistique (*DR*, I, 132).

Ce propos expose une fois encore la certitude chez Quignard de notre dépendance vis-à-vis du langage et de la culture. En revanche, à l'état d'*abalietas* s'oppose celui d'*aseitas* illustré par un homme qui possède la raison et le principe de son existence. Même si nous sommes l'invention d'un autre, même si nous ne pouvons pas abandonner la langue, l'identité, la mémoire, les symptômes de la voix maternelle, Quignard propose une utopie : l'invention d'un ermitage. Davantage que la possibilité de poursuivre un état qui s'éloigne de l'état d'*abalietas*, cet ermitage est un refus opposé aux formes du pouvoir incarnées par la monnaie et la soumission. Cet ermitage a une triple dimension dans l'œuvre de Quignard. *Primo*, c'est le résultat d'une réflexion sur le rôle de l'écrivain, résultat d'une position de l'artiste et de l'art face au monde d'aujourd'hui et qui est présenté par le biais de multiples

---

<sup>64</sup> Dans les autres livres de l'édition « Le promeneur », notamment dans la collection intitulée « Le Cabinet des lettrés », le même texte accompagne la fin des ouvrages, montrant ainsi un lien entre l'édition et les écrivains qui n'appartiennent pas à la classe des marchands. Il s'agit bien de la collection de Patrick Mauriès qui, par ce geste, veut remarquer la « réversibilité de l'écriture et de la lecture ». En plus, la collection de Mauriès « réalise cette communauté secrète, arrachée à l'histoire centrale de la littérature et à l'espace de la francité » (Marielle Macé, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 292).

références : des solitaires de Port Royal jusqu'au lecteur qui s'éloigne pour lire. *Deuxio*, cet ermitage se manifeste dans l'œuvre romanesque par l'intermédiaire des personnages qui incarnent cette réflexion : Monsieur de Sainte-Colombe, Meaume, Ann Hidden, tous trois des artistes cherchant leur ermitage. *Tertio*, se détache une voix autobiographique qui témoigne de sa propre séparation sociale. Dans notre perspective, ces ermitages mettent en avant une même problématique, celle de l'opposition à l'acquisition du langage. Concernant la portée autobiographique de cette tension entre la voix collective et la voix individuelle, un passage des *Ombres errantes* permet de noter l'idée de la rupture sociale :

Pourquoi un jour d'avril 1994 alors qu'il faisait beau, alors que le soleil éblouissait, alors que je sortais du Louvre, ai-je soudain hâté le pas ? Un homme qui hâte le pas traverse la Seine, il regarde sous les arches du Pont-Royal l'eau entièrement couverte d'une étincelante blancheur, il voit le ciel tout bleu au-dessus de la rue de Beaune, il pousse en courant une grosse porte en bois rue Sébastien-Bottin, il démissionne d'un coup de toutes les fonctions qu'il exerce (*DR*, I, 152).

Le fragment qui suit, sous la forme de la sentence, donne une réponse à ce « pourquoi » au début de la citation : « On ne peut pas être à la fois un gardien de prison et un homme évadé » (*DR*, I, 152). Cette rupture recensée par la critique et désormais répétée dans les entretiens, les écrits, les études, les spéculations autour de Pascal Quignard, exemplifie l'état d'*aseitas*. Dans cette autofiction minuscule, passage du « je » au « il », se tisse une continuité entre vie et fiction, où le geste autobiographique fait songer à un personnage plus qu'à une personne. La rupture imprévisible autorise Quignard à vanter la possibilité d'un ermitage et à pointer la soumission au *statu quo* que réserve la vie collective. Ce personnage que devient Quignard par le biais de cette micro-fiction, donne une cohérence existentielle au caractère radical de son oeuvre. De ce fait, le dernier fragment de *Rhétorique spéculative*, ouvrage publié l'année suivant la démission chez Gallimard, c'est la revendication d'un refus des commandements du groupe :

Je vins et je partis. Je repartis. Repartis encore. Je fondai un nouvel ermitage sur une lande jaune. / Ma vie, eût-elle dépendu du bonheur et de la reconnaissance, eût été privée des seules valeurs que je lui prêtais : l'imprévisibilité des jours, la violence de l'âme, les désirs qui se tiennent à l'écart du monde, le bondissement du langage silencieux, l'indépendance farouche, région plus jalouse, plus susceptible et plus inaccessible encore que la liberté (*RE*, 197-198).

Le mot lande signifie « étendue de terre où ne croissent que certaines plantes sauvages »<sup>65</sup>. Il y a une opposition entre le sauvage et l'apparemment civilisé, même si le rejet de Quignard suggère que la sauvagerie se trouve aussi du côté du social. L'invention d'un ermitage résulte d'une position politique dans la mesure où l'individu fuit la Cité. Cela ne suppose pas la production d'une forme de langage spécifique, mais il nous semble qu'il est possible d'examiner les conséquences littéraires de la construction d'un ermitage. Autrement dit, il s'agit de savoir si le langage de Pascal Quignard obéit à une volonté d'éloignement, de difficulté, de rupture avec un mode de perception général, d'analyser si l'ermitage se métamorphose dans une poétique proche de l'hermétisme, de l'érudition problématique et de l'exploration des zones marginalisées.

### III. UN LANGAGE QUI SE VEUT DÉFAILLANT

#### A. ENTRE LE ROMAN ET LA HAINE DU LANGAGE

L'acquisition du langage qui résulte d'un processus social et à laquelle l'invention d'un ermitage serait l'une des réponses, signale une prise de conscience qui débouche sur un usage singulier des mots. La remise en question de la soumission à la langue maternelle se traduit dans une résistance, une lutte perpétuelle pour dominer l'instrument qui nous domine. Dans ce sens, Quignard affirme : « L'écrivain est celui qui choisit son langage et n'en est pas dominé. Il est le contraire de l'enfant. Il ne mendie pas ce qui le domine : il travaille à ce qui le libère » (*RS*, 15). Dominer cet instrument signifie l'absence de complaisance ou d'ivresse romantique vis-à-vis des mots. Ainsi, une rudesse domine le style, une certaine brutalité s'empare du texte comme si l'écriture était un affrontement contre un Autre, appelé langage, qu'il faut vaincre. Ce combat est rendu explicite dans *Vie secrète* :

le langage devint mon adversaire personnel à supposer qu'il ne l'eût pas été dès que je l'eus reconnu dans l'air atmosphérique sous la forme d'ondes détestables. On ne fait pas de la musique puis de la littérature les passions de sa vie par caprice. Ce sont les paroles qui sont les choses suspectes, récentes, futiles si l'on songe à survivre (*VS*, 77-78).

---

<sup>65</sup> *Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2009*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert – SEJER, 2009, p. 752.

Cette « haine du langage » ne peut pas passer sans conséquences ; elle produit les traits les plus significatifs d'une écriture. Quelle littérature s'ensuit ? Nous avancerons l'hypothèse suivante : la vision de Quignard par rapport au langage fait surgir chez lui ce que nous appelons la défaillance. Cette défaillance du point de vue de la forme, Bruno Blanckeman l'appelle les « récits indécidables »<sup>66</sup>, et Dominique Viart les « fictions critiques »<sup>67</sup>. Blanckeman et Viart usent de ces termes pour essayer de nommer ce que Quignard propose dans la littérature contemporaine. Il ne s'agit pas de qualifier exclusivement une particularité générique, mais d'attester ce que Dominique Viart appelle « un choix de nature épistémologique » ; autrement dit, « il n'est pas suffisant de s'en tenir à une réflexion sur l'hybridité générique entre fictif, biographique et essai. Car l'enjeu en question est un enjeu critique au sens fort du terme, lequel ne se résorbe pas dans des formes d'écritures 'mixtes', mais innerve la façon même de concevoir un texte »<sup>68</sup>. Viart désigne un « texte », c'est-à-dire une pratique qui implique la subversion des genres. Pour étudier cette conception où le texte se veut transgressif, nous proposons le terme de défaillance qui vient d'une auto-définition :

ce que recherche l'écrivain pour qui écrire est vital, dans l'instant où il écrit des livres, n'est peut-être jamais l'œuvre qui résulte de l'inscription, mais ce collapsus. Personnellement je conviens que ce que je recherche en écrivant est la défaillance. Et qui n'en serait convaincu en voyant ce que j'écris ? C'est cette possibilité de m'absenter de toute saisie réflexive de moi-même par moi-même dans l'instant où j'écris (*LS*, 95).

Cette quête a un but : « C'est parvenir de nouveau, grâce à la défaillance, jusqu'à la berge du langage » (*LS*, 95). Une question se pose alors : une littérature qui cherche la berge du langage est-elle encore lisible ? Quignard, comme tous les écrivains, a des passages et des livres défaillants, mais son effort pour arracher les mots de leur saisie conventionnelle aboutit à une littérature importante non seulement par la nouveauté générique, l'ampleur de l'érudition ou encore par le travail de restitution historique mais également par le traitement de la défaillance.

Pour revenir à la citation précédente, il nous semble qu'il faut nuancer ce que la défaillance signifie. Dans *Le Nom sur le bout de la langue*, Quignard s'explique ainsi :

---

<sup>66</sup> Bruno Blanckeman, « Pascal Quignard : le mal du lettré », *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, pp. 147-201.

<sup>67</sup> Dominique Viart, « Les fictions critiques de Pascal Quignard », *Études françaises, Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable*, Jean-Louis Pautrot et Christian Allègre (dirs.), Les Presses de l'Université de Montréal, Vol. 40, No. 2, 2004, pp. 25-37.

<sup>68</sup> *Ibid*, p. 26-27.



La défaillance que je veux indiquer est une expérience commune à tous. Sa particularité tient à ce que, tout en étant indicible, tout en étant l'expérience concrète de l'indicible en nous, tout en étant la difficulté à dire l'acquisition du langage et la mort comme destins, elle n'est jamais vague (*LS*, 63).

Il s'agit donc de l'oubli, du perdu, de la mue de la voix, du balbutiement, de quelque chose que nous pouvons définir de manière linguistique par l'absence du langage, voire la présence du non verbal. Autrement dit, le processus d'acquisition du langage implique l'acquisition de la défaillance. De ce fait, pour Quignard,

toute parole est incomplète. Toute parole est incomplète deux fois [...] une fois, parce qu'elle n'a pas toujours été (parce que le langage est acquis). Une seconde fois, parce que la chose manque au signe (parce qu'elle est langage). Tout nom manque sa chose. Quelque chose manque au langage (*LS*, 67).

Ce degré d'incomplétude signale la faille du langage avec laquelle Quignard bâtit une littérature : la faille détermine la nouvelle conception du texte dont parle Dominique Viart. Il s'agit d'une écriture à partir des limites du langage, limites qui témoignent d'une cruauté syntaxique, d'une difficulté sémantique ainsi que d'une forme qui se veut défaillante par rapport aux formes linéaires. S'il ne s'agit plus de faire la distinction entre roman, poésie ou essai, si la pratique du texte a modifié la manière dont la lettre s'inscrit sur la page, la discontinuité serait le trait le plus évident de cette défaillance. L'amplification de cette stratégie de discontinuité produit un effet de mosaïque ou de juxtaposition hasardeuse qui résiste à la classification littéraire et qui singularise les textes de Quignard, indécidables ou intraitables selon Bruno Blanckeman<sup>69</sup>.

De ce fait, il est plus judicieux de parler de texte que de faire appel à la question générique pour classer les ouvrages de Quignard. Cependant, l'œuvre contient des romans assez conventionnels dans leur rapport à la linéarité du langage, tels que *Le Salon du Wurtemberg*, *Les Escaliers de Chambord*, *Tous les matins du monde* ou *Villa Amalia*. Ces romans si traditionnels signifient-ils que, dans un siècle où le roman implique l'éclatement générique, la plasticité de la forme, « la conscience plurilingue » dont parlait Bakhtine<sup>70</sup>, il y a

---

<sup>69</sup> C'est ainsi que Blanckeman définit les *Petits Traités* dans son essai « Une écriture intraitable », *Études françaises, Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable*, op. cit., pp. 13-24.

<sup>70</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 448.

un mouvement qui continue à perpétuer les exemples du genre à l'instar des auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle ? Le roman est-il l'espace de la défaillance chez Quignard ou à l'inverse est-il l'espace d'une certaine nostalgie de la forme ? Dans « La déprogrammation de la littérature », entretien paru d'abord en avril 1989, l'intervieweur demande à Quignard une définition du genre romanesque. Celui-ci refuse d'en proposer une, mais dit ceci :

il est l'autre de tous les genres, l'autre de la définition. Par rapport aux genres et à ce qui généralise, il est ce qui dégénère, ce qui dé généralise. Là où il y a un *toujours*, mettez un *parfois*, là où il y a un *tous*, mettez un *quelques* et vous commencez d'approcher du roman. Tout ce que je peux vous procurer, c'est une définition de luthier, une définition de savoir-faire (EE, 236)<sup>71</sup>.

Cette relativité qui pointe le caractère ambigu et irréductible de l'expérience, rappelle les mots de Milan Kundera lorsqu'il affirme que le roman possède « comme seule certitude la *sagesse de l'incertitude* »<sup>72</sup>. Cette incertitude donnée au roman c'est le « savoir incertain » (RS, 117) chez Quignard ; elle est la conjecture de Nicolas de Cusa qu'emprunte l'auteur dans *Rhétorique spéculative* pour affirmer la démarche d'un discours assertif qui ne veut rien démontrer. Ainsi, la sagesse du roman imprègne les formes qui abandonnent le corps du roman pour développer un autre corps, le corps de l'écriture indécidable, de la défaillance, du défi au classement. Ce qui est pour Kundera le propre de l'exploration romanesque, est pour Quignard le propre de toute écriture. Néanmoins, un écart sépare *Les Ombres errantes* du *Salon du Wurtemberg*. Placer la défaillance de tous les côtés serait ignorer la façon dont Quignard échappe non seulement à une vision didactique des genres mais également à notre propre tentative d'étude. Pour certains de ses ouvrages, une autre perspective serait plus propice, et nous ne manquerons pas d'y penser. Cette précaution prise, et en prenant le risque de tomber encore une fois dans un faux classement, nous pouvons proposer un *corpus* de la défaillance : les ouvrages dans lesquels le roman n'est plus et se désintègre en morceaux, c'est-à-dire l'œuvre fragmentaire. La frontière de ces deux univers serait *Albucius*. Là où s'exprime la haine du langage, la haine de la linéarité, la haine de l'attendu, le roman n'existe qu'en tant que souvenir. Là où l'énonciation devient un problème à traiter, nous sommes au

---

<sup>71</sup> Il y a chez certains écrivains un souci d'être perçus comme des critiques lorsqu'ils exercent un discours proche de l'essai universitaire ou qu'ils usent d'une rhétorique de professeurs. Ils préférèrent parler de leur « savoir-faire ». Quelques années avant l'entretien en question, Kundera mettait en exergue de *L'Art du roman* la même réticence qui peut passer également par une forme masquée d'autorité : « Le monde des théories n'est pas le mien. Ces réflexions sont celles d'un praticien » : *L'Art du roman* (1986), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 7.

<sup>72</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 17.

cœur des *Traités* qui réunissent, en suivant Bruno Blanckeman, « la partie la plus prolifique de l'œuvre »<sup>73</sup>, où *Rhétorique spéculative*, *La Haine de la musique*, *Le Sexe et l'effroi* auront leur place.

De même que la réflexivité de l'énonciation, le brassage des savoirs est le propre de cette forme. À ce propos, le « traité » rejoint l'une des conquêtes du roman : son « extraordinaire faculté d'intégration »<sup>74</sup>. Cela dit, dans une époque où les genres perdent leur spécificité, dans une pratique littéraire où il n'est plus commode de parler de roman mais où l'on parle d'écriture, celle de Quignard, par exemple dans *Dernier Royaume*, illustre cette absorption et des formes (contes, notes autobiographiques, maximes, citations, scènes de roman) et des savoirs (linguistiques, anthropologiques, biologiques, historiques). Barthes remarquait cette condition selon laquelle « l'écriture fait du savoir une fête » puisque « toutes les sciences sont présentes dans le monument littéraire »<sup>75</sup>. Mais la présence de savoirs diversifiés est soumise à une forme défaillante, à un traitement fragmentaire où le savoir dépend de son énonciation, c'est-à-dire du jeu de la défaillance.

Proches des aventures stylistiques du roman et des possibilités discursives des formes du passé, les œuvres susceptibles d'être étudiées selon la perspective de la défaillance sont traversées par une méditation, celle du statut de l'énonciation. De même que les différents savoirs, elles sont traitées à la lumière de la « sagesse de l'incertitude ». Rappelons à cet égard que dans la définition de la défaillance, Quignard parle de s'absenter « de toute saisie réflexive » (*LS*, 95). S'agit-il de s'absenter comme si un autre écrivait à sa place, d'être une espèce d'accoucheur, ou bien de donner cette impression au lecteur lorsqu'en réalité l'écrivain domine chaque altération de son écriture ? Quignard joue, entre lettré et chaman, entre le contrôle du texte et son abandon, à une pulsion qui ne serait pas issue des effets enivrants du langage et des complaisances des figures mais d'un dérèglement du logos. Ce dérèglement est une atteinte contre le langage. De ce fait, la portée de la défaillance ne se réduit pas à une question purement technique, elle dépasse l'effet d'une figure de style. La défaillance apparaît comme une forme que le lecteur peut suivre, éprouver avec plaisir et endurer, une forme qui résulte d'une conception du langage.

---

<sup>73</sup> Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, op. cit., p. 149.

<sup>74</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 82.

<sup>75</sup> Roland Barthes, *La Leçon*, op. cit., p. 20 et p. 18 respectivement.

## B. DÉFAILLANCE ET « PARLER MUTIQUE »

Est-il possible de faire une carte de la défaillance de la même manière que nous pouvons dresser une carte du roman réaliste ? Une telle histoire de la littérature défaillante, et même des arts de la défaillance, n'est peut-être qu'une idée fascinante et utopique. Mais, de cette histoire, Quignard offre certains principes. Au début du *Nom sur le bout de la langue*, le narrateur-auteur résume le conte éponyme comme une intrigue dans laquelle « la défaillance du langage était la source de l'action » (LS, 9). Ce défaut du langage concerne l'oubli dans le cas du conte en question, le silence dans *Carus*, la mue de la voix dans « Un épisode tiré de la vie de Marin Marais ». Ces trois aspects permettraient une première approche thématique de notre histoire imaginaire.

Pour Quignard, la défaillance s'applique aux musiciens, aux enfants et aux écrivains. Dans le dernier cas, « un écrivain se définit d'ailleurs simplement par ce *stupor* dans la langue, qui conduit au surplus la plupart d'entre eux à être des interdits de l'oral » (LS, 10). Un trait de notre histoire serait l'opposition entre le défaut du langage dans la vie et le dépassement de ce défaut dans l'écriture, ce qui ferait de la littérature une *catharsis* à la défaillance linguistique réelle. De plus, une autre histoire d'écrivains bavards pourrait aisément servir de contrepoids. Cependant, Quignard illustre cette restriction de l'oral avec le cas de Jean de La Fontaine, demandant à un comédien appelé Gâches, qui se tenait toujours à ses côtés, de réciter ses fables (LS, 10). Quignard lui-même en est un exemple comme en témoignent les deux aphasies qu'il a eues. La première remonte à l'enfance ; nous pouvons la constater dans cette évocation : « J'ai perdu deux fois le langage. À dix-huit mois je me suis tu [...] Cette dépression d'enfant eut lieu après que nous déménageâmes au Havre, parce que me quittait une jeune femme allemande qui s'occupait de moi tandis que ma mère était alitée et malade et que j'appelais Mutti. Je devins mutique » (LS, 59-61). Notons qu'en allemand mère se dit Mutter<sup>76</sup>. Cette femme qui provoque une première chute ou ascension dans le silence, est à ce point significative que son portrait ouvre le cycle de *Dernier Royaume* :

---

<sup>76</sup> La même confession se trouve dans *Sur le jadis* : « Au terme de la deuxième année toutes mes forces se sont tendues mystérieusement à l'instant de parler tout à fait. Eus-je le dessein de quitter la langue acquise avec la femme qui disparaissait de ma vie à l'instant où elle disparut ? [...] La langue perdue c'était l'allemand. / La femme qui était disparue était une jeune Allemande de Bergheim qui cherchait à acquérir le français » (DR, II, 124). Notons un déplacement de la voix maternelle, car la mère parle le français mais la nurse perdue parle l'allemand. Dans ce sens, un entretien paru à la sortie des *Paradisiques* et *Sordidissimes*, confirme la portée autobiographique des passages mentionnés ainsi qu'il illustre ce déplacement : « j'ai hésité entre deux mères. Enfin, hésité n'est pas le mot qui convient. Je me suis mépris entre deux mères. Je me suis trompé. J'ai pris pour ma mère quelqu'un qui ne l'était pas. Et comme les deux femmes n'étaient pas de même langue, j'ai perdu pied entre deux langues, le français et l'allemand » (Jean-Louis Ezine, « Un entretien exclusif. Quignard L'aveu », *Le Nouvel Observateur*, 06.01.2008 : <http://www.france-mail-forum.de/fmf37/lit/37ezine.htm>, dernière consultation

Une jeune Allemande s'occupa de moi jusqu'à l'âge de deux ans. Le fait qu'elle lût à mes côtés m'ôtait à la joie de me trouver près d'elle. Parce qu'il me semblait alors qu'elle ne se trouvait pas à mes côtés. Elle n'était pas là. Elle était déjà partie. / Elle était ailleurs. / Lisant, elle séjournait dans un autre royaume (*DR*, I, 9).

Les deux dernières citations permettent de tracer le portrait de la jeune Allemande. Deux conséquences s'ensuivent : la lecture comme extase et le silence comme partie intelligible du perdu.

Le second épisode d'absence de parole se produit pendant l'adolescence : « Je fus de nouveau contraint à me taire quand j'eus l'âge de seize ans. Je tais pourquoi. Ce conte que j'intitule *Le Nom sur le bout de la langue* est mon secret » (*LS*, 62). Cet aveu incomplet rend la confession d'autant plus significative qu'elle fait augmenter l'intensité du silence et la curiosité du lecteur. Désormais, le texte devenu énigme, c'est au lecteur de construire la chaîne des signifiants et des signifiés pour enlacer le récit « *Le Nom sur le bout de la langue* » avec le « *Petit traité sur Méduse* » qui clôt le livre.

L'importance de ces deux épisodes biographiques reconstruits par la plume de l'auteur, en sachant que « tout est fiction dans les reconstructions linguistiques » (*PQS*, 62), est donnée par l'inquiétude constante chez Quignard de la réalité de la défaillance pendant la vie, réalité qui devient notre destin dans le moment où la mort s'approche ou dans des multiples situations où le langage nous abandonne. Ainsi, dans un bref catalogue des auteurs auxquels le langage a fait défaut, nous tiendrons compte de La Fontaine, de Quignard, de Valéry Larbaud, même de Borges à la fin de sa vie, et de cette phrase hyperbolique de Jacques Derrida : « Tous les très grands écrivains sont aphasiques d'une certaine manière »<sup>77</sup>.

Revenons au préambule où Quignard explique que l'écriture défaillante devient « la source de l'action ». Dans *Le Nom sur le bout de la langue*, l'image de l'homme qui écrit est présentée dans ces termes : « celui qui écrit est un homme au regard arrêté, au corps figé, les mains tendues en suppliant vers des mots qui le fuient » (*LS*, 12). Il en résulte que la littérature est la plainte du langage. Dans cette impossibilité de la parole qui se déforme en gémissement « la main qui écrit est plutôt une main qui fouille le langage qui manque » (*LS*,

---

novembre 2010). Rappelons que dans *Le Salon du Wurtemberg*, nous trouvons déjà ce conflit autobiographique dans le personnage de Charles Chenogne : « Étais-je allemand ? Étais-je français ? Maman nous avait laissé le choix entre l'Allemagne et elle [...] J'ai été élevé dans la langue allemande et je ne supporte pas de la parler ni de l'écrire » (*SW*, 88-89).

<sup>77</sup> Jacques Derrida, « Contresignatures », Entretien radiophonique avec Jean Daive : <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/ponge.htm>, dernière consultation novembre 2010.

13). Cette fouille exprime assez bien le travail littéraire de Quignard, travail d'exhumation, de quête, travail de chercheur. Cette fouille est un besoin vital : « Je n'écris pas par désir, par habitude, par volonté, par métier. J'ai écrit pour survivre. J'ai écrit parce que c'était la seule façon de parler en se taisant. Parler mutique, parler muet, guetter le mot qui manque, lire, écrire, c'est le même » (*LS*, 62). Ce propos établit un rapprochement direct avec *Le Vœu de silence*, où Quignard dit :

Parler en se taisant, parler en silence, ouvrir la bouche sans ouvrir la bouche, ne pas desserrer les lèvres et communiquer cependant aux mains le mouvement qui d'ordinaire s'imprime sur les lèvres, s'enfoncer dans le silence tout en demeurant dans le langage, etc. – tout cela c'est en effet 'écrire' (*LV*, 28).

Et qu'est-ce que cela veut dire parler en se taisant ? Que résulte-t-il du lien entre écriture et silence ? Cette vision de la littérature en tant que voix muette qui parle à partir de son silence est présente chez Platon, notamment dans le *Phèdre*, mais en tant que condamnation de l'écriture au profit de l'oralité. Même si ce rapprochement est lointain, suivons cette piste d'analyse pour explorer les origines de l'écriture en tant que « parler mutique ». Dans le cas du dialogue platonicien, Socrate fait un parallèle avec la peinture pour indiquer ce qu'il y a d'effroyable dans l'écrit :

À mon avis, ce qu'il y a de terrible, Phèdre, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture. De fait, les êtres qu'engendre la peinture se tiennent debout comme s'ils étaient vivants ; mais qu'on les interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Et il en va de même pour les discours. On pourrait croire qu'ils parlent pour exprimer quelque réflexion ; mais, si on les interroge, parce qu'on souhaite comprendre ce qu'ils disent, c'est une seule chose qu'ils se contentent de signifier, toujours la même. Autre chose : quand, une fois pour toutes, il a été écrit, chaque discours va rouler de droite et de gauche et passe indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent, comme auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire ; de plus, il ne sait pas quels sont ceux à qui il doit ou non s'adresser<sup>78</sup>.

Glosons cette intervention. En premier lieu, la lettre est muette ; elle représente un espace fait de silence. Ce passage anticipe de vingt cinq siècles le soupçon structuraliste concernant la mort de l'auteur. En second lieu, la lettre est « toujours la même », c'est-à-dire

---

<sup>78</sup> Platon, *Phèdre*, traduction, introduction et notes par Luc Brisson, suivi de *La Pharmacie de Platon* (1968) de Jacques Derrida, Paris, Flammarion, 1989, p. 179-180.

que le signifiant peut donner un caractère d'immutabilité au signifié, que la lettre est incapable d'exprimer les mutations du monde. Et enfin, l'écrit méconnaît son lecteur : être anonyme sorti d'une communauté où il y a autant d'initiés que de gens qui n'ont pas d'attrait pour l'écriture. Celle-ci établit une rupture : il n'y a plus de proximité avec le locuteur, plus de transmission directe du savoir, plus de confrontation, plus de dialogue, plus de communauté. Quignard fait, dans un fragment des *Petits Traités*, une autre glose du *Phèdre* sans nommer Platon :

La lecture n'est pas une communication. La littérature n'est pas une communication dans son sens le plus rigoureux. // L'énoncé n'est pas adressé à une personne qui lui répond (par la parole ou par l'écrit). La littérature ne définit pas un échange. Pas davantage la définition du lecteur ne peut être comparée à celle de l'interlocuteur. Le lecteur n'infléchit ni n'enrichit l'énoncé comme tel, même s'il lui prête – un bref instant – sa vie (*PT*, II, 42).

Le passage du livre à la lecture est le circuit qui fait défaut ; il y aurait deux dimensions de la littérature qui restent paradoxalement incommunicables, le monde du livre et le monde du lecteur, la présence matérielle de la parole silencieuse et l'être qui donne son souffle à une parole qui ne répond pas. Ce manque de communication devient une sorte d'exil pour le lecteur. Dans ce sens, Platon anticipe les conséquences de l'invention de la lecture silencieuse, accrues par celle de l'imprimerie : une autre invention de la solitude. Concernant le *Phèdre*, la lecture de Derrida, bien connue, donna son origine au texte *La Pharmacie de Platon*, publié pour la première fois dans les numéros 32 et 33 de la revue *Tel Quel* en 1968. Mais l'intérêt pour le *Phèdre* s'était déjà installé avec Blanchot dès 1958 lors de la publication de *La Bête de Lascaux*<sup>79</sup>. Blanchot consacre ce petit texte à la poésie de René Char. À la lumière du passage de *Phèdre* que nous venons de citer, Blanchot note la différence entre la parole récitée et la parole sacrée, cette dernière proche de l'écriture : « comme la parole sacrée, ce qui est écrit vient on ne sait d'où, c'est sans auteur, sans origine et, par là, renvoie à quelque chose de plus originel »<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> Le livre a été réédité par Fata Morgana en 1982, puis repris en 2002 chez Gallimard et annexé aux autres essais pour former le recueil *Une voix venue d'ailleurs*. La réédition contient une note où Blanchot rappelle, peut-être avec une double intention, le témoignage d'amitié au premier éditeur et, souci chronologique, le fait que le texte ait une première édition « en livre par G.L.M., en 1958 » (*Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio idées », 2002, p. 47). G.L.M. est le poète et éditeur Guy Lévis Mano.

<sup>80</sup> Blanchot ajoute : « Derrière la parole de l'écrit, personne n'est présent, mais elle donne voix à l'absence, comme dans l'oracle où parle le divin, le dieu lui-même n'est jamais présent en sa parole, et c'est l'absence de dieu qui alors parle. Et l'oracle, pas plus que l'écriture, ne se justifie, ne s'explique, ne se défend : pas de dialogue avec l'écrit et pas de dialogue avec le dieu », *Ibid*, p. 53.

Les réticences platoniciennes – l’écriture sans défense, sans auteur, l’écriture orpheline, c’est-à-dire le parler mutique – sont reprises par Derrida dans *La Pharmacie de Platon*. Derrida rappelle que dans le texte grec, l’auteur qui se cache sous le silence du langage est pareil au sophiste puisqu’il est « l’homme de la non-présence et de la non-vérité ». De ce fait « l’écriture est donc déjà une mise en scène »<sup>81</sup>. Cette mise en scène voue l’écriture à l’ambiguïté. Pour exprimer ce caractère double, problématique et défaillant de l’écriture, de la haine du langage écrit qui attire et fascine, Derrida propose le terme de *pharmakon*. Le mot veut dire médecine et philtre, remède et poison ; cette ambivalence est justement son pouvoir<sup>82</sup>.

Dans sa *Pharmacie*, Derrida consacre une partie de sa déconstruction du texte platonicien à la figure de Theuth ou Thot, le dieu de l’écriture. Ce dieu, responsable de la pluralité des langues, a donné à son invention les traits caractéristiques de son auteur. Il s’agit du « dieu du calcul, de l’arithmétique et de la science rationnelle » qui « commande aussi aux sciences occultes, à l’astrologie, à l’alchimie »<sup>83</sup> ; entre magie et science, l’écriture, le *pharmakon*, prend une toute autre valeur : si chez Platon l’écriture était le double de la parole vive, le danger de la substitution est maintenant une réalité. Aujourd’hui, même si le soupçon platonicien a sa place en tant qu’il fait de l’écrit un bavardage vide, l’écriture est devenue cette parole sacrée à laquelle faisait référence Blanchot. L’antinomie proposée par Derrida, drogue et médecine, substance et anti-substance, est une façon de dire le parler mutique de Quignard, c’est-à-dire le pouvoir paradoxal de l’écrit lorsqu’il se substitue à la parole vive.

À cette réflexion sur l’écriture qui nous aide à placer la défaillance dans un champ d’idées plus vaste, et en gardant toujours comme perspective le texte de Platon, il faudrait évoquer la lecture de Jacques Rancière dans *La Parole muette*. Le chapitre intitulé « La fable de la lettre » est consacré au mythe de l’invention de l’écriture tel que Platon le rapporte. En paraphrasant le passage du *Phèdre* déjà cité, particulièrement la phrase « chaque discours va rouler de droite et de gauche », et la réponse du roi Thamos à Theuth, l’inventeur de l’écriture, Rancière ajoute à l’interprétation un paradoxe : « ce mutisme même rend la lettre

---

<sup>81</sup> Jacques Derrida, *La Pharmacie de Platon*, Platon, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 262.

<sup>82</sup> « Ce charme, cette vertu de fascination, cette puissance d’envoûtement peuvent être – tour à tour ou simultanément – bénéfiques et maléfiques. Le *pharmakon* serait une *substance*, avec tout ce que ce mot pourra connoter, en fait de matière aux vertus occultes, de profondeur cryptée refusant son ambivalence à l’analyse, préparant déjà l’espace de l’alchimie, si nous ne devions en venir plus loin à la rencontre comme l’anti-substance elle-même : ce qui résiste à tout philosophème, l’excédant indéfiniment comme non-identité, non-essence, non-substance, et lui fournissant par là même l’inépuisable adversité de son fonds et de son absence de fond », *Ibid*, p. 264-265.

<sup>83</sup> *Ibid*, p. 293.



écrite trop bavarde »<sup>84</sup>. Commentant les propos platoniciens, Rancière remarque que « le texte de Platon ne définit donc pas les ‘défauts’ de l’écriture ou un rapport d’infériorité de la parole écrite par rapport à la parole vive » ; il est plutôt question d’une condition inédite de la collectivité :

Il [le texte] fait apparaître un dédoublement essentiel à l’idée d’écriture et il fait de ce dédoublement le concept même de l’écriture comme régime de la parole. L’écriture en effet n’est pas le simple tracé des signes qu’elle aligne, elle trace en même temps un certain rapport des corps à leur âme, des corps entre eux et de la communauté à son âme. Elle est un partage spécifique du sensible<sup>85</sup>.

Cette écriture évoquée par Rancière, et qui rappelle la belle formule « partage du sensible », titre de l’un de ses livres postérieurs, fait le lien entre l’écriture et le politique. Le corps auquel fait référence la citation est le corps de la cité, un corps qui commence à se définir par son écriture, un corps qui devient texte et trouble du texte. Pour Rancière, « la démocratie est proprement le régime de l’écriture, le régime où l’errance de la lettre orpheline fait loi, où elle tient lieu de discours vivant, d’âme vivante de la communauté »<sup>86</sup>. Le caractère errant de la parole écrite, parole que personne ne peut revendiquer, parole de tous et pour tous, donne à l’écriture une place au centre du corps social ; ceci signale la continuité entre esthétique et politique. Nous retrouvons encore une fois, dans la réflexion de Rancière, la présence du roman comme « le genre sans genre » qui « a véhiculé depuis l’Antiquité les pouvoirs de la lettre muette et bavarde »<sup>87</sup>. De même, Rancière remarque le passage de la haine de l’écrit à une condition privilégiée du texte qui fait oublier la condition secondaire attestée par Platon : « la vérité de l’écriture qui détrône la scène monarchique de la parole, ce n’est pas l’incarnation mais sa défection, le ‘mutisme’ de la lettre errante »<sup>88</sup>. De la condamnation de l’écrit bavard et muet à l’expérience de l’écriture qui fait songer aux œuvres de Mallarmé, Valéry et Blanchot, le trône de la parole vive a laissé sa place à l’errance de l’écrit. Avec Rancière, nous retrouvons le mot « mutisme » d’où nous sommes partis pour élargir ce que Quignard suggérait avec ce « parler mutique » qui serait la base de la littérature. Si nous avons commencé cette exploration par le texte platonicien, c’était pour nous attarder

---

<sup>84</sup> Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 81.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 88.

sur les développements récents de ce lointain soupçon, puisque l'expérience littéraire chez Blanchot, le *pharmakon* chez Derrida et la parole muette chez Rancière parlent du même contenu problématique de l'écriture, de la même scène où la défaillance se fait et se défait<sup>89</sup>.

Rancière nous lance sur une nouvelle piste. Si le mutisme de la lettre errante est le propre de la démocratie, si l'écriture exprime le partage de la communauté, la défaillance serait-elle donc un choix politique ? Dans un entretien radiophonique sur *France culture*, daté du 17 mars 2008, Quignard affirme que pour lui les raisons de l'écriture sont politiques. Ainsi, *La Nuit sexuelle* serait la réponse à l'interdiction américaine votée par le Congrès des États-Unis concernant les images indécentes. Ce lien entre politique et écriture était déjà annoncé dans ce passage saccadé de *Dernier Royaume* où l'auteur passe d'une maxime à une profession de foi en citant un modèle :

Écrire est entièrement politique.

Vercors : Entre l'occupant et l'écrivain aucun échange, aucune parole, aucun contact, aucun salaire, aucune communication ne sont envisageables.

Je cherche à m'en tenir à cette règle que Vercors a édictée. Celui qui écrit est celui qui cherche à dégager le gage. À désengager le langage. À rompre le dialogue. À désubordonner la domestication. À s'extraire de la fratrie et de la patrie. À délier toute religion (*DR*, I, 124).

Puisqu'il n'y a pas un seul Pouvoir, le pouvoir muet et en même temps bavard de l'écriture conteste le pouvoir du langage. Ainsi, le politique chez Quignard ne serait pas la recherche d'une voix collective face à laquelle la lettre serait une sorte de conscience du peuple ; non plus la recherche d'une littérature engagée, même si la citation précédente fait référence au co-fondateur des Éditions de Minuit, Vercors, de son vrai nom Jean Bruller, résistant pendant l'Occupation. Le politique serait le rejet d'une écriture où le langage est un objet commode, une institution, la trace d'une aventure sociale de soumission.

---

<sup>89</sup> Concernant l'antinomie entre parole et écriture, Barthes fait également une distinction affirmant la prééminence de l'une sur l'autre : « Ce qui oppose l'écriture à la parole, c'est que la première *paraît* toujours symbolique, introversée, tournée ostensiblement du côté d'un versant secret du langage, tandis que la seconde n'est qu'une durée de signes vides dont le mouvement seul est significatif » (*Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Essais », No. 35, 1972, p. 21).

## CHAPITRE II : LA LITTÉRATURE COMME DÉFAUT DU LANGAGE

Si, donc, le langage est un adversaire, ou plutôt une structure à désamorcer, une forme sociale, culturelle, historique de domination, la place donnée à la littérature se définit alors par sa marginalisation apparente, par le refus d'un contenu collectif et de la langue et de la tradition littéraire. Les valeurs de la langue fondées sur l'appartenance sociale et la reconnaissance à l'intérieur d'une famille aussi réelle que symbolique sont contestées par une écriture qui les interroge, les démonte, les remplace par « l'extraterritorialité »<sup>90</sup>, la lettre orpheline, la fascination pour le passé et le perdu. Cette réponse ne peut que produire une littérature en disharmonie avec les formes courantes, en attirant l'attention sur un usage inattendu du langage, un travail scientifique et littéraire des étymologies, une exhumation des livres rares tombés dans l'oubli ainsi qu'une critique acharnée de la sphère malade du présent. Une fois abordé le rapport au langage en tant que résultat d'une acquisition aliénante, passons maintenant à la manière dont cette prise de conscience, amenée à évoluer au cours des livres et pourtant réelle dès le début, devient une pratique métonymique de la lecture, de l'écriture et de la traduction.

Dans cette perspective, un premier chapitre portera sur la définition de la lecture chez un auteur pour qui « lire, traduire, écrire sont indiscernables » (*PT*, I, 497). Nous interrogerons le phénomène de la traduction pour expliciter les caractéristiques de cette poétique. De même nous distinguerons les fonctions de la lecture selon quatre dimensions pour apprécier sa complexité au sein de l'œuvre quignardienne. Ces fonctions nous permettront d'amplifier la notion de défaillance.

Le chapitre suivant, conséquence de cette approche, explorera le champ de l'intertextualité. Nous traiterons de la citation et de ses multiples modalités d'insertion. Il s'agira de décortiquer une pratique qui détermine aussi bien la facture du texte que les

---

<sup>90</sup> La notion est empruntée à George Steiner et à son livre *Extraterritorialité*, où l'un des essais est consacré au rapport problématique qui maintient un écrivain dans la sphère de sa langue maternelle. Steiner considère que ce rapport est l'indice d'une révolution du langage datée à partir du XIX<sup>e</sup> siècle : « Un aspect frappant de cette révolution a été l'émergence du pluralisme linguistique chez certains grands écrivains pour ainsi dire 'délogés'. Ces auteurs entretiennent une relation d'hésitation dialectique non seulement avec leur langue maternelle – comme Hölderlin ou Rimbaud avant eux – mais envers plusieurs langues » (George Steiner, *Extraterritorialité, essai sur la littérature et la révolution du langage* (1968, 1971), traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Hachette, 2002, p. 8). Dans notre cas, même si nous ne sommes pas dans le cas d'un Beckett ou d'un Nabokov, l'extraterritorialité chez Quignard fait partie d'un rapport problématique à la langue dans la mesure où il faut la démonter non seulement dans sa condition formelle mais aussi sémantique. Ceci place Quignard à la frontière de la langue, entre le français et le latin par exemple, entre le dire et le silence. De même, Quignard a été pour ainsi dire délogé de l'allemand pendant la première enfance. Rappelons à cet égard que pour lui « persiste une haine infiltrée dans la langue naturelle qui ne sera jamais éconduite » (*DR*, II, 124). Cette haine de l'allemand et du français, aussi paradoxale et complexe que la haine de la musique, est en effet une autre manière de nommer l'extraterritorialité.

problématiques liées à l'œuvre, comme par exemple le statut de l'érudition et le traitement du savoir.

Un dernier chapitre illustrera de manière plus détaillée les notions précédentes, à travers l'étude des *Tablettes de buis d'Aprononia Avitia*. Cet ouvrage, emblématique de l'intertextualité, mélange le registre de l'historien et du littéraire. De ce fait, un chapitre encyclopédique commente une partie fictionnelle, produisant un texte double, ou plutôt dédoublé. Nous éclaircirons la portée des jeux intertextuels en proposant de nouveaux éléments d'analyse concernant les hypotextes et en mettant en question le caractère complètement fictif du roman. En démontant l'appareil intertextuel, nous préciserons la singularité d'un ouvrage et envisagerons ainsi la problématique du fragment dans la poétique quignardienne.

## I. QU'EST-CE QU'UN LITTÉRAIRE ?

### A. LIRE, ÉCRIRE, TRADUIRE

Nietzsche présentait l'hypothèse du temps cyclique comme la visite d'un démon qui annoncerait cette condamnation :

Que dirais-tu si un jour, si une nuit, un démon se glissait jusque dans ta solitude la plus reculée et te dise : « Cette vie telle que tu la vis maintenant et que tu l'as vécue, tu devras la vivre encore une fois et d'innombrables fois ; et il n'y aura rien de nouveau en elle, si ce n'est que chaque douleur et chaque plaisir, chaque pensée et chaque gémissement et tout ce qu'il y a d'indiciblement petit et grand dans ta vie devront revenir pour toi, et le tout dans le même ordre et la même succession – cette araignée-là également, et ce clair de lune entre les arbres, et cet instant-ci et moi-même. L'éternel sablier de l'existence ne cesse d'être renversé à nouveau – et toi avec lui, ô grain de poussière de la poussière ! »<sup>91</sup>.

Ce fragment s'intitule « Le poids le plus lourd », expression qui désigne l'acceptation profonde du nihilisme puisque chaque action, pensée ou sentiment ne serait que l'ombre d'un retour incessant. Pour Nietzsche, il s'agit d'un destin, d'une conception de la temporalité qui nie la conception chrétienne trouvée chez saint Augustin, par exemple.

---

<sup>91</sup> Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, introduction et traduction de Pierre Klossowski, Paris, 10/18, (1957), 1973, p. 330.

Dans *Dernier Royaume*, un passage illustre l'idée du temps cyclique qu'avaient les Anciens :

La première source du temps qui fut inventée dans l'émotion de l'homme face à la nature a l'apparence de l'ellipse ou du cercle. C'est le retour. C'est la réversion du printemps, le retour du soleil dans le jour et le retour du soleil dans l'année, le retour des astres nocturnes, le retour des végétaux après l'hiver, le retour des animaux et des humains après qu'ils ont chassé (après qu'ils se sont chassés) (*DR*, III, 45-46).

À partir de la conjonction de ces deux passages, nous interrogerons ce que la traduction comporte de récurrent. Qu'est-ce qui revient lorsque Quignard traduit le poème *Alexandre* de Lycophron ? Nous voici arrivé à la question centrale qui occupera cette sous-partie. Pour mettre en perspective le démon nietzschéen, arrêtons-nous sur la présentation faite par Quignard de sa propre traduction. Quignard y cite la *Biographie universelle* de Boissonade, pour rappeler que concernant Lycophron « le nom est plus connu que les vers ; tout le monde en parle, mais tout le monde ne le lit pas » (*LEZ*, 127). En s'appuyant sur cette tradition, Quignard conclut qu'il s'agit d'un ouvrage « retranché de tout lieu littéraire : lettre impossible et texte absent » (*LEZ*, 127). Il s'agit de deux millénaires d'impossibilité et d'absence, même si le texte existe et n'a cessé d'être édité. Ceci suppose qu'on est face au retour de l'obscurité, de l'impossibilité de la lecture, du prolongement d'une réputation sans texte. Cette réputation serait partagée par d'autres écrivains : « ainsi Scève. Ainsi Mallarmé<sup>92</sup>. Sans que rien, de Lycophron, de Scève, de Mallarmé (ou d'Euphorion, de Gongora), les unisse » (*LEZ*, 129). Quignard souligne le retour de cette image d'un écrivain sans œuvre, phénomène engendré par les traducteurs puisqu'ils créent aussi la tradition de l'obscurité. Un défaut qui produit des réactions comme celle d'Auguste Couat excluant Lycophron d'une grande étude consacrée à la poésie alexandrine, car il s'agit d'un « livre pour grammairien, le plus profondément, a-littéraire » (*LEZ*, 128). Nous constatons un exemple de la tradition persécutée dont traite Quignard dans *Rhétorique spéculative*<sup>93</sup>.

Mais il faut nuancer ce rejet. L'obscurité peut se comprendre comme une question stylistique, une tyrannie du goût littéraire ou un trait qui appelle la syntaxe en empêchant de

---

<sup>92</sup> Précisons que dans sa présentation, Quignard rappelle l'article d'Anatole France contre le symbolisme où il est question de rapprocher les noms de Mallarmé et Lycophron dans un sens péjoratif : « si j'osais [écrit A. France] je vous désignerais un de vos prédécesseurs que vous négligez, c'est Lycophron » (*LEZ*, 130). La citation vient de Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941, p. 490.

<sup>93</sup> « Je ne ressuscite pas le passé de la rhétorique spéculative. Je classe des documents d'une tradition persécutée » (*RS*, 79).

faire surgir la sémantique. Au contraire, ce qui est en jeu pour Quignard, c'est une dimension politique de la littérature : « en bref, texte inapparu tout ce temps, ainsi battu *en brèche* jusqu'à l'y retrancher hors du discours, hors de l'enceinte des dits qui n'en supporteraient l'insubordination » (*LEZ*, 128). D'ailleurs, cette dimension politique est présente dans une histoire de la littérature ou dans toute œuvre qui a comme cadre l'établissement d'un canon : moment où la littérature devient officielle, représentative d'une société, miroir esthétique d'une époque. À ce propos, Quignard rappelle comment Boissonade avait rejeté la possibilité de lire en français le poème de Lycophron : « Nous n'avons pas de traduction française de l'*Alexandra*, et nous n'en pouvons pas avoir » (*LEZ*, 134). La traduction de Quignard est une réponse aux interdictions symboliques du passé et aux critiques péjoratives d'un auteur d'autant plus inconnu que le poids de l'obscurité pèse sur lui. Même quelques années après la traduction de Quignard, Marguerite Yourcenar présente dans *La Couronne et la lyre* le poème de Lycophron comme une série de « vers intraduisibles » dont elle choisit « d'en donner une dizaine des moins obscurs »<sup>94</sup>. L'avis de Yourcenar paraît se ranger du côté des adversaires, bien qu'elle souligne que « la célébrité de Lycophron fut durable »<sup>95</sup>.

Le propos du travail de Quignard est de faire une « traduction qui ne soit plus restitution mais le fait de la *répétition*. Dès lors traduire, lire, écrire, c'est le même – ou sa différence éperdue » (*LEZ*, 135). Ce texte de 1971, met en relief l'une des maximes de l'encyclopédie quignardienne concernant son travail littéraire. Gardons en tête cette citation, et remarquons pour le moment la façon dont elle témoigne d'un éternel retour, de la nécessité de ce retour pour accomplir le mouvement de la langue et son ancrage de texte en texte, de lecteur en lecteur.

Pour Quignard, il faut « répéter le texte – non comme tel mais sa force » (*LEZ*, 136). Lire, écrire, traduire est un travail de répétition où « la force » devient une nouvelle forme, un grain dans le sablier de l'histoire. En conclusion, Quignard met l'accent sur une constatation historique, à savoir l'importance des auteurs en dépit des œuvres, phénomène qui est en quelque sorte à l'origine des thèses sur la mort de l'auteur<sup>96</sup>. Quignard montre comment ce déplacement n'est pas un problème d'actualité mais que des exemples traversent les siècles et

---

<sup>94</sup> Marguerite Yourcenar, *La Couronne et la lyre*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1979, p. 335.

<sup>95</sup> *Idem*.

<sup>96</sup> Dans son célèbre essai, Barthes souligne : « l'image de la littérature que l'on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions » (Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Essais », 1984, p. 68). Même si Quignard propose une réhabilitation des auteurs oubliés, il met l'accent sur la lecture. Quignard critique l'association auteur-interprétation, Lycophron-l'obscur, de même que Barthes remarque : « donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture » (*Idem*).

même les millénaires. Contre cette hégémonie des auteurs, la traduction de Quignard propose le retour de l'œuvre, hantée par son histoire, l'histoire de son insubordination<sup>97</sup>.

Après avoir évoqué la traduction d'*Alexandra* datée de 1971, donnons une deuxième réponse, complémentaire et peut-être plus inquiétante, à la question de ce qui fait retour. Paul Auster, dans son premier roman intitulé *The Invention of solitude* (1982), consacre quelques pages à sa rencontre avec la traduction du poème de Lycophron. Le personnage d'Auster, « A. », c'est-à-dire l'auteur lui-même, lira le poème de Lycophron dans une traduction française et trois ans plus tard rencontrera le traducteur du monologue de Cassandre :

Three years later, when he got together with Q. in a café on the rue Condé, he asked him whether he knew of any translations of the poem into English. Q. himself did not read or speak English, but yes, he had heard of one, by a certain lord Royston at the beginning of the nineteenth century<sup>98</sup>.

De retour aux Etats-Unis, le personnage d'Auster cherche la traduction de lord Royston. En la retrouvant, il apprend que le traducteur est mort à l'âge de vingt-quatre ans. Ainsi, Auster trace un parallèle entre Q. et Royston dans la mesure où tous les deux ont traduit le poème à peu près à l'âge de vingt ans<sup>99</sup>. Mais au-delà de l'âge, le narrateur affirme ceci :

In spite of the century and a half that separated them, each had given some special force to his own language through the medium of this poem. At one point, it occurred to him that perhaps Q. was a reincarnation of Royston. Every hundred years or so Royston would be reborn to

---

<sup>97</sup> Dans *Dernier Royaume*, cette critique reviendra : « De nos jours ceux qu'on appelle les créateurs sont surestimés. / Les œuvres sont sous-estimées » (*DR*, I, 115). Pour illustrer cet écart, Quignard établit un parallèle entre le progrès et l'art moderne, en rappelant l'incident qu'a subi *L'Angélu* de Millet, au musée du Louvre, lorsque la toile fut percée par des coups de couteau. Pierre Guillard, l'homme qui est à l'origine de cette histoire, a dit pour se justifier « *au moins on parlera de moi* ». À partir de cette phrase qui transcende un acte, Quignard lance sa comparaison : « La mise en avant de soi, le refus de l'assujettissement, la haine dans tout ce qui fut du *cela fut*, telle est la triple thèse de l'art moderne. / L'allergie à la dépendance, le discrédit de l'antériorité, l'élimination du jadis, telles sont les thèses du progrès » (*DR*, I, 129). Quignard vise ainsi le moi de l'artiste qui dans son égocentrisme a remplacé les œuvres, il vise la liberté en tant qu'affirmation d'une pose culturelle, il vise la fièvre destructrice qui emporte le passé.

<sup>98</sup> Paul Auster. *The Invention of solitude* (1982), Collected prose, New York, Picador, 2005, p. 108. Voici la traduction française : « Trois ans plus tard, rencontrant Q. dans un café de la rue Condé, il lui a demandé s'il en existait à sa connaissance une version anglaise. Q. lui-même ne lisait ni ne parlait l'anglais mais, oui, il l'avait entendu dire, d'un certain lord Royston, au début du XIX<sup>e</sup> siècle » (Paul Auster, *L'Invention de la solitude*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Paris, Babel, 1992, p. 200).

<sup>99</sup> Soulignons au passage que Dominique Rabaté, dans un rapprochement différent, fait une allusion au rapport entre Auster et Quignard : « Son trajet [celui de Quignard] serait ainsi à mettre en parallèle avec celui de Paul Auster, passé lui aussi d'écritures poétiques blanches à des fictions de plus en plus étendues » : « Mélancolie et roman (la fiction dans l'œuvre de Pascal Quignard) », *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, p. 279.

translate the poem into another language, and just as Cassandra was destined never to be believed, the work of Lycophron would remain unread, generation after generation. A useless task therefore : to write a book that would stay forever closed<sup>100</sup>.

Ce passage de *The Invention of solitude* est l'expression d'un éternel retour marqué par sa négativité, puisque le livre de génération en génération est destiné à rester inconnu, à rester fermé. Son retour est une véritable image du « poids le plus lourd » nietzschéen car il reste inutile. Pour se soulever contre ce silence de l'histoire littéraire et pour susciter la curiosité du lecteur, Auster introduit juste avant le fragment cité trois parties du poème, 32 vers que malheureusement la traduction française de Christine le Bœuf (1988) a omis. En revenant à la citation, un écrivain, un lecteur, un traducteur serait-il une réincarnation ? Auster écrit que Royston et Q. ont enrichi leur propre langage, c'est-à-dire que dans leurs œuvres il doit y avoir quelque part l'empreinte de Lycophron qu'on appelait à juste titre l'obscur<sup>101</sup>. Une part de cette obscurité resurgit lorsqu'on ouvre un livre de Quignard, voire sa traduction du poète grec. Mais cette obscurité en tant que trait stylistique est pour le moment secondaire – nous y reviendrons dans notre troisième partie. L'essentiel dans cet exemple est de constater que Royston, Auster et Quignard, veulent réparer l'oubli dans lequel est resté le poème d'*Alexandra*. L'oubli fait aussi partie de cet éternel retour qui chiffre l'expérience de la lecture, expérience d'ailleurs en contradiction avec la vie puisque dans celle-ci le temps paraît linéaire, si nous suivons à la lettre la phrase qui ouvre les *Petits Traités* et qui fait penser à saint Augustin et à la vision linéaire et chrétienne du temps: « Tous les matins du monde sont sans retour ».

Si toutes les lectures du monde étaient sans retour, le démon nietzschéen se retournerait dans sa tombe – à supposer que ce genre de démons meure aussi. Il y a dans le fait de lire, ou d'écrire, une ambiguïté. La lecture est la défaite de l'éternel retour puisqu'à chaque fois elle est nouvelle, irréductible, multiple ; et en même temps elle est l'accomplissement d'une inquiétude cyclique, d'un geste répétitif, d'une intention qui cherche à devenir, pour parler comme les disciples de Freud, un symptôme. De ce fait, la littérature de

---

<sup>100</sup> Paul Auster. *The Invention of solitude*, *op. cit.*, p. 109-110. Voici la traduction française: « À un siècle et demi de distance, l'un et l'autre ont enrichi leur propre langage, par le truchement de ce poème d'une force particulière. L'idée l'a effleuré, un moment, que Q. était peut-être une réincarnation de Royston. Tous les cent ans environ, Royston renaîtrait afin de traduire le poème dans une autre langue et, de même que Cassandre était destinée à n'être pas crue, de même l'œuvre de Lycophron demeurerait ignorée de génération en génération. Un travail inutile, par conséquent : écrire un livre qui restera fermé à jamais » (Paul Auster, *L'Invention de la solitude*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Paris, Babel, 1992, p. 202).

<sup>101</sup> Ainsi, par métonymie, Daniel Rondeau intitule « Quignard l'obscur » un court article sur *Dernier Royaume* (Daniel Rondeau, « Quignard l'obscur », *L'Express*, 24.01.2005 : [http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-paradisiques\\_820216.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-paradisiques_820216.html), dernière consultation novembre 2010).



Quignard essaie de proposer de nouvelles lectures pour qu'elles sortent du cycle de l'obscurité et du silence. Quignard cherche à faire revenir des ombres, des mots, des légendes qui attendent que soit renversé « l'éternel sablier de l'histoire ». Dans ce sens, et à la lumière des volumes de *Dernier Royaume*, nous formulerons plutôt l'image d'une éternelle Renaissance. Il ne s'agit pas de l'éternel retour des choses, parce que « d'heure en heure tout est neuf. Chaque printemps est plus beau ; chaque fleur est la plus déroutante des pousses du temps » (*DR*, III, 129). Tout revient, le retour est le signe du temps, mais il ne s'agit pas d'un démon, qui annonce la possibilité d'une condamnation, comme dans le cas de Nietzsche, mais au contraire, du bonheur à retrouver le perdu, d'une attente fascinée par le renversement du sablier de l'histoire<sup>102</sup>.

## B. LE CHAMAN, LE VOYEUR, LE CHERCHEUR ET L'ENFANT OU LES QUATRES FONCTIONS DE LA LECTURE

Mais qui renverse l'éternel sablier de l'histoire ? Dans un numéro de la revue *Critique*, Quignard consacre une dizaine de pages à la question suivante : qu'est-ce qu'un littéraire ? Si la question suggère dans sa forme un écho sartrien, la réponse vise l'engagement du littéraire comme un homme qui fuit l'appartenance linguistique, familiale, sociale. Cette fuite se projette vers la pratique de l'exhumation. L'art d'exhumer le passé individuel, historique, onirique, littéraire est l'art de la lecture, de l'écriture, de la traduction. Quignard le déclare ainsi : « Le livre est un mort qui parle » (*DR*, II, 166). Entendre la langue des morts serait le travail d'une écoute attentive qui cherche à se mettre en contact avec le perdu. Entendre cette voix silencieuse est pour Quignard « le bonheur de ma vie »<sup>103</sup>.

Ainsi, Quignard, comme Borges, s'est déclaré lecteur avant la lettre : « Je ne me sens pas écrivain. Je me suis toujours senti lecteur. L'expérience de la lecture fait le fond de ma vie »<sup>104</sup>. Ce choix fait de l'écriture une activité secondaire, annexe de ce qui serait vital : la lecture. Nous pouvons interpréter ce geste comme un acte paradoxal de modestie, la même qu'avait Borges, ou comme un rejet de l'héritage romantique qui faisait de l'écrivain un

---

<sup>102</sup> Dans *Zétès*, Quignard évoque de manière anecdotique la rencontre à Paris avec Paul Auster. L'écrivain de langue anglaise « se passionna pour la traduction de Lycophron parue dans *L'Éphémère* » (*LEZ*, 194). Quignard rappelle qu'à cette occasion, il se taisait alors qu'Auster parlait d'abondance. Vingt ans après, ils se sont rencontrés encore une fois « mais alors lui non plus ne parlait plus » (*LEZ*, 195).

<sup>103</sup> Pascal Quignard, « Qu'est-ce qu'un littéraire ? », *art. cit.*, p. 431.

<sup>104</sup> Anne Thierry et Martin Belskis, « Entretien », *Scherzo*, dossier « Pascal Quignard », Richard Robert (dir.), No. 9, septembre-novembre 1999, p. 5.

génie, la voix du peuple, le *Geist* qui pouvait traduire l'esprit de la langue maternelle. Ce n'est pas seulement cette image qui est mise en cause lorsque le pouvoir de l'écrivain est considéré comme muet, et lorsque personne ne croit guère au génie romantique. De même, le culte social accordé aux écrivains, chargés d'incarner le peuple en étant les vedettes de la culture, éloigne quelques-uns d'un rôle stigmatisé après la littérature engagée. Quignard réagit face à cette tradition romantique et existentialiste de l'auteur, et s'oppose aussi à l'aura de l'artiste non plus créateur mais producteur d'objets culturels. Face à l'écriture en tant que produit, Quignard se place du côté des lecteurs, de l'anonymat, de la réceptivité, même s'il doit être interviewé et jouer le rôle commercial de tous les écrivains de renom. Ainsi, situer Quignard en tant que lecteur est une question idéologique. Cette posture est décrite d'une manière assez précise par Pierre Lepape :

Se présenter aujourd'hui comme écrivain, c'est souvent produire une carte de visite mondaine, exhiber l'écriture comme le produit d'une profession et d'une élection particulières. S'affirmer écrivain, c'est proclamer son appartenance au circuit, ajouter son nom sur la liste des élites. Se dire lecteur, c'est au contraire souligner un retrait, une retraite ; l'appartenance à une communauté certes, mais de solitaires et de silencieux entretenant avec le livre un rapport d'intimité. S'affirmer lecteur avant qu'écrivain, c'est encore éviter, à l'encontre de la tradition moderne, de se revendiquer comme un commencement. C'est affilier le nouveau du texte à venir avec l'ancien du texte lu et, plus largement, plus follement, avec tous les livres de la Bibliothèque<sup>105</sup>.

Cette citation propose un portrait de Quignard ainsi qu'elle souligne les significations sociales dues au fait de placer la lecture au centre de l'activité créatrice. Pour illustrer la portée de cette position, reportons-nous au livre d'entretiens entre l'auteur et Chantal Lapeyre-Desmaison. Questionné sur le « rôle de l'écrivain », Quignard répond en faisant appel à la distinction entre les taoïstes et les confucéens, les premiers refusant tout rôle social et les seconds l'acceptant ; Quignard poursuit par une allusion autobiographique :

il y a ceux qui veulent des rôles, le titre d'écrivain, de philosophe, même le salaire qui va avec, etc. Et ceux qui veulent le moins de rôle possible. Ceux qui démissionnent des missions qu'ils avaient assumées. Ceux qui divorcent des femmes qu'ils avaient aimées. Ceux qui ne souhaitent plus être domestiques d'une maison, fonctionnaires d'une fonction, qui ne veulent

---

<sup>105</sup> Pierre Lepape, « Chasser, lire, écrire : le silence des traces », *Pascal Quignard : la mise au silence*, Paris, Champ Vallon, 2000, p. 79.

plus être gagés. / J'ai été confucéen et je suis devenu taoïste [...] Je ne considère pas ce que je fais comme une activité réclamant une reconnaissance, un salaire, un rôle. / Voilà pourquoi je ne me considère pas comme écrivain (*PQS*, 119-120).

Ces phases d'une personnalité peuvent-elles s'apparenter à un processus historique où l'écrivain se retire laissant de côté son narcissisme et son agir romantique ? Y a-t-il un écrivain aujourd'hui qui oserait se présenter comme le *Geist* d'une langue et d'un peuple ou qui revendiquerait son statut confucéen en-dehors du fait de vivre de ses œuvres ? Blanchot souligne cette transition en montrant qu'une époque peut avoir encore de grands écrivains mais sans aucune importance : « le 'Je' littéraire continue à se montrer. On parle encore des grands écrivains, des grands artistes. Personne n'y attache d'importance. Ce sont d'anciens échos qui achèvent de retentir »<sup>106</sup>. De son côté, Henri Raczymow dans *La Mort du grand écrivain* souligne que le nom de grand écrivain n'a plus de sens, voire que « pour nous, aujourd'hui, en France, la littérature est une histoire close »<sup>107</sup>. Mais ces phrases apocalyptiques témoignent d'une vision de la littérature, celle des auteurs et non celle des œuvres, celle d'une petite histoire dominée par une frontière linguistique et géographique, avec des cordonnées assez restreintes en matière de temps. En effet, pour Raczymow c'est un homme et non un livre qui marque la fin de la littérature : Sartre, et notamment sa mort. Ainsi, « un écrivain, aujourd'hui, en France, ne dispose d'aucune figure de père vivant à tuer, pour prétendre prendre sa place »<sup>108</sup>. Si Raczymow a raison, ce n'est pas seulement un problème de durée (que signifient trois décennies dans ce qu'on appelle la littérature ?), mais également d'un déplacement que les mots de Quignard illustrent.

L'écrivain d'aujourd'hui est moins nostalgique de la figure de grand écrivain qu'il ne refuse le double rôle jouée par cette figure : « l'une, héritée des Lumières, personnalité démocratique au service de l'humanité, l'autre, issue du culte romantique et napoléonien du génie, héros solitaire »<sup>109</sup>. Dans le cas de Quignard, nous trouvons le refus de cette personnalité démocratique, et le refus de faire du solitaire une pose du génie romantique. Mais au rejet d'un rôle il faut ajouter la question du langage. Dante, Shakespeare ou Cervantes, d'une certaine façon les inventeurs de l'italien, l'anglais et l'espagnol, dominaient-ils leurs langues ? Il paraît impossible qu'un écrivain ou un homme quelconque puisse affirmer qu'il arrive à maîtriser le langage, comme nous l'avons noté tout au long du premier chapitre. À ce

---

<sup>106</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 583.

<sup>107</sup> Henri Raczymow, *La Mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la littérature*, Paris, Stock, 1994, p. 196.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 127.

propos, en contradiction avec l'égo-centrisme de la notion de *Geist*, Quignard affirme : « L'homme n'est pas plus maître du langage que la terre n'est au centre des galaxies et ne gouverne les planètes, les trous et la lueur des astres » (*LS*, 107). Comme le remarque Jean-Louis Pautrot, le souci de l'écrivain consiste non à maîtriser la langue mais à la mettre en péril, « à la pousser jusqu'à la défaillance »<sup>110</sup>. S'il n'est pas un écrivain, Quignard est donc un littéraire, un lettré, un exhumateur, ou un samourai<sup>111</sup> qui passe son temps à « défendre des causes perdues, des âmes en peine, des œuvres oubliées, des territoires compliqués » (*PQS*, 122). Si Quignard se désigne en tant que lecteur, titre de son premier récit, il y aurait selon Dominique Rabaté une revendication du caractère savant de cette écriture : « On peut donc dire que Quignard revendique le caractère lettré de ce qu'il écrit. On verra que c'est même sa protestation ou son affirmation la plus forte »<sup>112</sup>. Nous sommes d'accord avec cette idée, même si Quignard essaie de se détacher de cette étiquette en faisant un parallèle entre le chaman et le lettré : « Tchouang-tseu était un chaman alors que Confucius était un lettré [...] l'essentiel n'est en aucun cas l'écriture ou l'écrivain, etc., mais la chose que vous dites, le voyage, le déménagement, la *metaphora*, la troisième personne » (*PQS*, 121). Si nous comparons ce passage avec celui qui concerne les confucéens et les taoïstes, nous placerons Quignard du côté du chaman ; cependant, s'il a été confucéen, le poids de cette tradition façonne une grande partie de son œuvre.

Pour en revenir au caractère lettré, une littérature marquée par l'intertextualité, par le travail de seconde main, doit aboutir à une définition de la lecture. À plusieurs reprises, Quignard interroge ce phénomène. Dans un entretien, il répond à la question de ce que le lecteur cherche dans l'expérience de la lecture :

sortir de soi, voyager, fabriquer un chant qui mène dans l'autre monde, drogue, extase, tapis magique, chant chamanique, cela, c'est la fonction centrale de la lecture. D'autre part, c'est une curiosité sexuelle intense, voyeuriste, pour tout ce qui est autre, qu'il s'agisse du sexe, de la famille, du groupe, des groupes, des mœurs, du temps, de l'espace. D'une autre manière encore c'est une activité de recherche active, pour décomposer le composé social. Enfin, pour une autre part, qui n'est pas la moindre, et qui n'est pas la moins périlleuse, la lecture est une régression très étrange à l'état de l'audition avant la voix (*PQS*, 71-72).

---

<sup>110</sup> Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, Amsterdam – New York, Éditions Rodopi, coll. « Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine », XLVI, 2007, p. 45.

<sup>111</sup> Le terme est proposé par Frédéric Ferney « dans l'émission littéraire qu'il anime sur La Cinquième » (*PQS*, 122).

<sup>112</sup> Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, op. cit. p. 16.

Voyage, curiosité, recherche et régression : toutes ces formes de la lecture apparaissent dans l'œuvre de Quignard dans la manière aphoristique qui lui est propre. Il est intéressant de remarquer que ces fonctions peuvent être attribuées à la littérature. Prenons par exemple « voyage » et « recherche » : ne sont-elles pas une version de la poétique d'Horace qui conseillait dans son *Épître aux Pisons* de concilier le beau et l'utile ? De plus, ce conseil d'allier instruction et plaisir du texte n'était-il pas associé à un autre principe, celui de la concision, propre à la structure fragmentaire des traités chez Quignard ?<sup>113</sup> Antoine Compagnon dans sa leçon inaugurale au Collège de France, rappelait que « d'Horace à Quintilien et au classicisme français, la réponse restera la même : la littérature instruit en plaisant, suivant la théorie pérenne du *dulce et utile* »<sup>114</sup>. De même, Compagnon attribue une autre fonction au pouvoir de la littérature. Celle-ci, avec les transformations de l'esprit des Lumières, serait « non plus un moyen d'instruire en plaisant, mais un remède [...] La littérature, instrument de justice et de tolérance, et la lecture, expérience de l'autonomie, contribuent à la liberté et à la responsabilité de l'individu »<sup>115</sup>. Cette utilité, et notamment le mot remède, rappelle le « pharmacon » de Derrida étudié au premier chapitre concernant le *Phèdre* de Platon. La même ambiguïté entre remède et poison est constatée par Compagnon : « Si la littérature affranchit de la religion, elle devient elle-même un opium »<sup>116</sup>. Ce caractère maladif du pharmacon est peut-être attractif pour Quignard. En effet, le « chant chamanique » est compris comme une extase, un moment hors du temps<sup>117</sup>. Les termes de Quignard, « voyage » et « recherche » sont plus extrêmes que ceux d'Horace mais visent la même expérience, celle de donner à la lecture une fonction qui contredit son inutilité.

Si « voyage » et « recherche » peuvent englober le beau, l'utile, et la portée libératrice proclamée par le Siècles des Lumières, une objection de perspective est tout à fait légitime : quel rapport entretient la *Poétique* d'Horace avec l'art de Quignard ? Ne s'agit-il pas d'une

---

<sup>113</sup> Évoquons le célèbre passage qui a marqué la pratique théâtrale jusqu'au siècle de Racine : « Les poètes veulent instruire ou plaire ; parfois plaire et instruire en même temps. Pour instruire, sois concis ; l'esprit reçoit avec docilité et retient fidèlement un court précepte [...] La fiction, imaginée pour amuser, doit, le plus possible, se rapprocher de la vérité » (Horace, *Œuvres*, traduction, introduction, notices et notes par François Richard, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 268). En effet, lire Quignard est un exercice plaisant de la pensée, selon ce que Dominique Rabaté entend : la littérature de Quignard « se rapproche plutôt des tentatives de Montaigne, de Pascal et se propose comme un exercice, souvent exigeant, de pensée. Cette provocation à la réflexion, cette manière d'amener le lecteur vers quelques abîmes sidérants sont ce qui fait le charme envoûtant de son écriture » (Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, op. cit. p. 28).

<sup>114</sup> Antoine Compagnon. *La Littérature, pour quoi faire ?*, Leçons inaugurales du Collège de France, No. 188, Paris, Collège de France / Fayard, 2007, p. 41.

<sup>115</sup> *Ibid*, p. 44.

<sup>116</sup> *Ibid*, p. 47.

<sup>117</sup> Rappelons à cet égard une page de *Dernier Royaume* assez proche de la citation précédente : « Je compte quatre extases temporelles. La volupté. La transe. La lecture. La découverte. / Quelle heure est-il ? / L'impossibilité de répondre à la question temporelle est le fond de la joie » (*DR*, II, 65).

relation contradictoire ? Dans son *Épître aux Pisons*, Horace est conscient du droit qu'ont les peintres et les poètes de tout oser : « je le sais ; c'est un droit que nous réclamons pour nous et accordons aux autres. Il ne va pourtant pas jusqu'à permettre l'alliance de la douleur et de la brutalité, l'association des serpents et des oiseaux, des tigres et de moutons »<sup>118</sup>. De plus, Horace proclame ceci : « La raison, voilà la source et le principe de l'art d'écrire : tu trouveras les idées dans la philosophie de Socrate »<sup>119</sup>. Mais cette raison proclamée par Horace est aux antipodes de celle postulée dans *La Raison*, petit traité sur Latron. L'unité et la simplicité conseillées par Horace ne sont pas suivies par Quignard qui cherche ardemment l'explosion de l'unité et l'éloge de la difficulté<sup>120</sup>. Une brève allusion dans *Petits Traités* concernant l'écriture fragmentaire rappelle cette différence : « Horace condamna. Rapin condamna les 'lambeaux éclatants' » (*PT*, II, 407). De même, l'art des *sordidissimes* est à l'opposé de la convenance proclamée par Horace. De ce fait, dans *Sordidissimes*, en évoquant une anecdote de Diogène le Cynique, Quignard traite avec ironie la philosophie : « il prit un coq. Il le pluma. Quand il fut nu, il le jeta devant tous, disant : Voilà l'homme de Platon » (*DR*, V, 101). Par conséquent, il faut établir une distance entre, d'une part, un art de l'unité et de la connaissance, et de l'autre une écriture de la multiplicité et du contraste. En effet, la connaissance a une portée problématique, dans la mesure où celle-ci représente un appétit inassouvi, non de vérité mais de recherche.

À la lumière de ces différences, le rapport de la tradition classique avec les notions de « voyage » et de « recherche » vient d'être nuancer pour éviter un anachronisme. Dans cette même perspective comparatiste, est-il possible de proposer un lien critique pour les notions de « curiosité » et de « régression » ? En ce qui concerne la première, Quignard fait de la lecture un épisode de la sexualité. Si « le lecteur est le voyeur par excellence »<sup>121</sup>, la littérature ôte le voile des choses pour permettre à celui qui lit d'avoir un regard fasciné. À cet égard, Quignard écrit : « Lire, c'est épier. / Lire c'est beaucoup plus épier que voir » (*DR*, V, 265). Dans cette association de mots, le couple écrivain-lecteur est un succédané du couple exhibitionniste-voyeur<sup>122</sup>.

<sup>118</sup> Horace, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 259.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>120</sup> Malgré leurs différences, Horace n'est pas critiqué par Quignard comme Sénèque le Fils par exemple, et au contraire il est cité avec admiration dans *Dernier Royaume* : « Dans la troisième ode, Horace a écrit : Celui-là passera sa vie maître de soi et joyeux à qui, jour après jour, il est permis de dire : 'J'ai vécu'. / *Vixi*. / Que demain le Père remplisse le ciel de nuages noirs, qu'il laisse se répandre le soleil éblouissant, il ne pourra rendre sans existence *Ce fut* dans ce qui fut » (*DR*, II, 170).

<sup>121</sup> Pascal Quignard, « Qu'est-ce qu'un littéraire ? », *art. cit.*, p. 428.

<sup>122</sup> D'ailleurs, la distinction entre épier et voir peut se rapprocher de la différence entre l'œil et le regard exposée par Lacan, l'œil étant l'organe de la vision et le regard ce qui permet le champ du désir et la relation avec l'autre

Nous pouvons affirmer que la « curiosité » est plus proche de la soif de connaissance que de la « recherche » et que nous aurions dû la mettre à la place de cette dernière dans notre parallèle avec la *Poétique* d'Horace ; mais cette curiosité est liée à une pulsion. Cette acception du savoir en tant que pulsion ne vient pas du temps d'Horace et pour cette raison nous avons préféré étudier séparément la question de la lecture en tant que curiosité sexuelle. Quoi qu'il en soit, la « curiosité » est complémentaire de la « recherche » et toutes les deux, bien sûr avec la condition chamanique présente dans la fonction du voyage, témoignent de ce que Roland Barthes appelait le plaisir du texte : « le texte que vous écrivez doit me donner la preuve *qu'il me désire*. Cette preuve existe : c'est l'écriture. L'écriture est ceci : la science des jouissances du langage, son *kōmasōtra* (de cette science, il n'y a qu'un traité : l'écriture elle-même) »<sup>123</sup>. Là où Barthes dit l'écriture, il entend aussi la lecture. Par désir il faut entendre désir de l'autre, désir d'ôter le voile, désir de voir, pulsion scopique.

La lecture est également comme la chasse ; le lecteur suit une proie à travers le territoire du texte ; le lecteur suit des traces, des signes, il refait le chemin de la proie jusqu'à savoir où elle est, jusqu'à la voir. Épier c'est chasser. Chasser c'est rechercher. La lecture est donc soit une pulsion de savoir, soit une pulsion scopique, c'est-à-dire l'objet d'une satisfaction où le désir se construit à partir du regard qui suit des lignes. Revenons à la citation tirée de *Sordidissimes* (*DR*, V, 265) où la lecture est assimilée à une façon d'épier. Quignard nuance le rapport entre le sujet et l'objet en disant que plus que voir, il s'agit d'épier. Plus que d'une perception, il s'agit d'une attente, d'une exploration, d'une étrange certitude qui laisse pressentir que quelque chose va arriver. En même temps, il semblerait à certains moments (*LS*, 95) que l'écriture soit une manière d'épier l'instant où le collapsus arrive, c'est-à-dire que l'expérience de l'écriture conduirait à épier sa propre défaillance.

Jusqu'ici, nous avons lié voyage, recherche et curiosité (trois formes qui sollicitent la lecture, trois manières d'écrire en même temps) avec une tradition critique. Quignard use de ses propres mots, et pourtant le rôle de la lecture qu'il revendique fait écho aux références et aux parallèles que nous venons d'établir. Mais que dire de la « régression » ? Même si cette notion paraît empruntée à la psychanalyse, elle est assez novatrice.

Avec ce mot, Quignard vise le souvenir d'un stade sans voix, l'écoute d'une oralité incompréhensible, le rappel d'un royaume perdu. Il est possible de rapprocher encore une fois lecture et écriture pour établir une comparaison : « Écrire, c'est entendre la voix perdue. C'est

---

(Jacques Lacan, « La schize de l'œil et du regard », *Le Séminaire. Livre XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », No. 217, 1990, pp. 79-91).

<sup>123</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (1973), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Essais », 1982, p. 13.

avoir le temps de trouver le mot de l'énigme, de préparer sa réponse. C'est rechercher le langage dans le langage perdu » (*LS*, 94). La voix perdue dont parle ce texte n'est pas seulement ce qui se confond avec l'origine ou ce qui relève d'avant l'origine ; la voix perdue est l'oubli, le rêve détruit par la conscience, le cri de la jouissance sexuelle détruit par le temps, la musique aiguë de l'enfant chanteur détruite par l'adolescence, les voix hallucinogènes détruites par la raison. La voix perdue est un territoire dans le corps qui s'installe dans le corps du texte. Ce mouvement vers l'arrière, ce mouvement de l'écriture, « c'est s'absenter jusqu'au temps où j'étais absent » (*LS*, 95). Entendre la voix perdue, cette « régression très étrange à l'état de l'audition avant la voix » (*PQS*, 72), serait donc une régression vers un territoire du corps et même de l'Histoire. Le fait de rapprocher la lecture de « ces heures où je ne parlais pas encore » (*DR*, I, 9), est pourtant assez énigmatique. Par ce mouvement impossible, la lecture renvoie à un stade de non compréhension, à une activité qui ne peut pas se réduire aux signifiés et qui appelle plutôt à un acte hallucinatoire. Ainsi, Quignard affirme :

il est vrai que je pense que cette autre voix perdue – la voix perdue comme pure audition, avant de passer à la phonation, avant de naître – est à la source de la lecture silencieuse. Du moins à la source de la lecture insensée, fiévreuse, de ce qui n'a aucun sens sur les lèvres de celle qui enseigne la langue (*PQS*, 183).

La « régression », en tant que fonction de la lecture, nous plonge vers ce qui peut distinguer la littérature quignardienne, à savoir un rapport au temps, ce grand sujet de la littérature française au XX<sup>e</sup> siècle, non le temps de Proust mais le temps d'avant l'expérience du temps, le temps hors du temps.

À partir du rapprochement entre la nuit utérine et la lecture, nous pouvons déplacer la question du premier royaume pour explorer le rapport avec l'enfance, voire le rapport entre celle-ci et l'écriture. En effet, Quignard établit un parallèle entre l'une et l'autre : « L'écriture est une *infantia*. Celui qui écrit est un *infans*, un enfant dans le royaume des mots qui, regagnés par le silence premier, réexposent ce qu'ils cherchent à montrer comme dans leur aube. / Une aube muette se cherche dans la lecture des livres » (*DR*, II, 262). Quignard associe l'art à l'enfance à partir d'une opposition entre *infantia* et *pueritia*, entre la voix perdue et la voix acquise ; de ce fait, il place l'art du côté de l'*infantia*, c'est-à-dire d'un monde non maîtrisé : « l'art n'appartient jamais au langage acquis. L'art est non sémantique. Il n'est jamais puéril. Il est toujours infantile [...] L'art est *lapsus* [...] L'art est comme le



jadis » (*DR*, II, 76). Ces phrases qui disent la défaillance, nous orientent une fois encore vers la psychanalyse. Dans un petit essai intitulé « Le poète et l'activité de fantaisie », Freud relie la figure de l'enfant à celle du poète, les créations de celui-ci aux fantaisies diurnes de celui-là. Dans ce sens, le poète ne peut renoncer au plaisir du jeu, le même plaisir qui dirige les fonctions de la lecture que nous avons traitées. Selon Freud « à vrai dire, nous ne pouvons renoncer à rien, nous ne faisons qu'échanger une chose contre l'autre ; ce qui paraît être un renoncement n'est en réalité qu'une formation substitutive ou succédanée »<sup>124</sup>. Ce passage offre une explication du point de vue de la psychanalyse du rapport entre la lecture et l'écriture, étant donné que l'une n'est que la forme substitutive de l'autre. En revenant à l'essai en question, la thèse de Freud est annoncée dans ces termes : « l'œuvre poétique, tout comme le rêve diurne, constitue la continuation et le substitut de l'activité de jeu infantile du jadis »<sup>125</sup>. Dans ce sens, l'expérience de l'art équivaut à l'extase temporelle lorsque l'enfant joue en mettant « de grands montants d'affect »<sup>126</sup>.

La sacralisation de l'enfance est un topos littéraire amplement traité, or ce que Freud et Quignard visent ce n'est pas la nostalgie d'un monde perdu mais la condition hallucinogène de l'art, c'est-à-dire son rapport à la défaillance en tant qu'onirisme diurne. L'art qui est *lapsus*, qui est infantile, qui ressemble au jadis, est également chant chamanique, curiosité sexuelle, recherche et bien évidemment « régression ». Si l'enfant entretient un rapport défaillant avec le langage parce qu'il ne domine pas encore cet adversaire qui s'impose à lui par l'intermédiaire de la voix maternelle et de la voix sociale, et si l'art pour être l'art doit puiser dans l'enfance, les œuvres peuvent maintenir un lien avec cette défaillance originaire en écoutant la voix perdue du royaume d'avant l'imposition radicale du langage. Lier l'art à l'enfance par le biais de la défaillance signifie que l'obéissance sociale construit un ego, un sujet, une langue que la défaillance à cette obéissance peut déconstruire. Ainsi, la langue n'est pas un territoire où l'écrivain est à l'aise, mais une terre qui rappelle cette condition de demi-exilé lorsque l'enfant entrait peu à peu dans la patrie du langage.

---

<sup>124</sup> Sigmund Freud, « Le poète et l'activité de fantaisie », *Œuvres complètes*, t. VIII, Paris, PUF, 2007, p. 163.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 162.

## II. DU TRAVAIL DE SECONDE MAIN : UNE IMITATION DÉFAILLANTE

Dans la partie précédente, nous nous sommes attardé sur un point incontournable dans l'étude de l'œuvre de Quignard : celui de la lecture. Nous avons tenté d'avancer un point de vue personnel qui ne serait pas le reflet ou l'énumération des travaux critiques existants. La lecture entendue comme éternel retour et acte chamanique, voyeur, chercheur, acte de régression infantile, est le cadre que nous avons tracé. Nous avons insisté sur les parallèles entre la lecture et l'écriture et il est maintenant temps d'illustrer plus précisément cette problématique qui est au cœur de « l'art poétique » de Quignard et qui est finalement une métaphore du travail de la critique littéraire. Cette dichotomie qui devient une unité, construit le rapport emblématique de la vie d'un écrivain comme le constate Sartre dans *Les Mots*, autobiographie divisée en deux grandes parties intitulées à juste titre « lire » et « écrire ». De même, pour la critique qui s'est occupée de Quignard, le lien entre lire et écrire est l'une des redites incontournables. Par exemple, Jean-Louis Pautrot intitule le premier chapitre de son livre *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, « Lire et écrire : les clés d'une œuvre » ; et Irène Fenoglio dans son article « *L'hic et nunc* de l'écrire immémorial » présente Quignard comme « Le lecteur écrivain ». Il ne serait pas exagéré d'affirmer que l'auteur, en faisant de deux activités (ajoutons la traduction) une seule réalité textuelle, propose un exercice de citation perpétuelle dans lequel l'œuvre peut se vanter d'être un véritable palimpseste plus qu'aucune autre ne l'atteste dans la littérature contemporaine. De même qu'Alonso Quijano croit à tout ce qu'il lit et sort de chez lui pour transformer ses lectures en réalité, Quignard écrit pour ramener au monde la substance des heures passées dans la compagnie des livres.

### A. LA CITATION, CETTE FICTION DU LANGAGE

Le deuxième chapitre des *Ombres errantes* synthétise avec une référence littéraire le chemin de Pascal Quignard :

Dans le sixième livre du *Jin Ping Mei*<sup>127</sup> surgit tout à coup le lettré Wen Bigu<sup>128</sup>. Il n'a pas quarante ans. Il est habillé et coiffé en lettré, dents blanches, favoris de joue, favoris de

---

<sup>127</sup> Le *Jin Ping Mei* est un roman du XVI<sup>e</sup> siècle, tenu comme l'un des Quatre livres extraordinaires, c'est-à-dire les classiques du roman chinois. Pour Jacques Pimpaneau, l'intérêt pour le *Jin Ping Mei* « dépasse de loin l'attrait des passages érotiques car avec ce nouveau thème, social et psychologique, le genre romanesque produisit un chef-d'œuvre » (*Histoire de la littérature chinoise*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1989, p. 311).

menton, favoris de lèvres. Xen Qing<sup>129</sup> le salue. Il le fait monter dans la salle de réception. Il le fait asseoir. Il lui offre à boire, s'incline enfin :

- Quel est votre nom ?

Wen Bigu lui répond :

- Mon humble prénom est *Bigu* (Nécessité-d'imiter-les-Anciens). Mon nom personnel est *Rixin* (Se-Renouveler-de-jour-en-jour) (*DR*, I, 13).

La formule du lettré est paraphrasée ainsi : « Tel est le *double-bind* du nom du lettré. Je me renouvelle de jour en jour dans la nécessité d'imiter les œuvres des Anciens » (*DR*, I, 14). La littérature de Quignard, si originale et si originaire qu'elle paraisse, est vouée à l'imitation, principe qui rappelle au lecteur aussi bien la *mimesis* aristotélicienne que le classicisme français du XVII<sup>e</sup> siècle. Pour Aristote, l'origine de la poésie se trouvait dans l'imitation. Celle-ci, dans une perspective morale, peut imiter les hommes d'un point de vue idéal, ou bien les rabaisser<sup>130</sup>. Pour Aristote, « imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance »<sup>131</sup>; dans le domaine de l'art du langage, « on peut imiter en racontant (ou on raconte par la bouche d'un autre, comme fait Homère ou on garde sa personnalité sans la changer) ou en présentant tous les personnages comme agissant, comme 'en acte' »<sup>132</sup>. Notons qu'il s'agit avant tout de l'imitation des actions, soit dans le drame, c'est-à-dire dans la présentation des personnages qui agissent, soit dans le récit, c'est-à-dire dans la poésie épique. Et dans cette imitation, « le poème ne peut pas se définir comme un mode du langage »<sup>133</sup>. Selon Jacques Rancière, le passage du mode de la représentation au mode de l'expression est un renversement des termes : « au primat de la fiction s'oppose le primat du langage »<sup>134</sup>. Ce nouveau primat rend plus complexe la notion de *mimesis*, car elle n'est plus un miroir mais

---

De son côté, André Lévy, le traducteur français du classique chinois, commente la particule *hua* qui accompagne le titre (*Jin Ping Mei cihua*) dans des termes assez quignardiens si nous pensons à l'esthétique des *sordidissimes* : « le même mot, dont le sens propre est 'parole', *hua*, désigne le récit et, habituellement, le pénis, si bien que le *Jin Ping Mei* pourrait s'interpréter comme les mémoires d'un pénis, ses exploits, ses défaillances et sa mort » (*Fleur en Fiole d'Or [Jin Ping Mei cihua]*, préface par Étiemble, introduction par André Lévy, traduction du chinois présentée et annotée par André Lévy, Paris, Gallimard, 1989, p. LXIV).

<sup>128</sup> À propos de Wen Bigu, écrit André Lévy dans sa liste de personnages : « engagé comme secrétaire par Wimen Qing [...] en septembre 1117 ; il s'installe dans la maison d'en face, ancienne maison des Quiao, y confine sa femme et abuse du petit valet Pictor ; Wimen Qing le chasse à la fin de la même année » (*Ibid.*, p. XCVIII).

<sup>129</sup> Il s'agit du personnage principal : un riche marchand, bon vivant et par la suite mandarin.

<sup>130</sup> Ainsi, pour distinguer la tragédie de la comédie, Aristote écrit : « celle-ci veut représenter les hommes inférieurs, celle-là veut les représenter supérieurs aux hommes de la réalité » (Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932, p. 31).

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>133</sup> Jacques Rancière, *La Parole muette*, op. cit., p. 20.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 28.

une lampe<sup>135</sup>. Cette transformation est pourtant problématique chez un auteur qui revendique l'imitation, car l'œuvre de Quignard serait à mi-chemin entre l'imitation des anciens et le renouvellement, entre la condition spéculaire d'un miroir littéraire donné par la lecture et l'expression assez personnelle de ses matériaux. Dans ce sens, son écriture serait une lampe dont la tiède lumière cache le miroir, et le miroir un reflet dénaturé.

Quoi qu'il en soit, la notion de *mimesis* se déplace de la réalité au texte en trouvant une nouvelle perspective langagière. De ce fait, « l'imitation n'est pas une figure, mais la fonction mimétique accordée à n'importe quelle figure »<sup>136</sup> ; l'imitation a affaire au vocabulaire, à la morphologie, à la syntaxe, au style. Elle permet, enfin, d'établir des rapports d'intertextualité, l'un des types de relations transtextuelles où Gérard Genette place la citation, le plagiat et l'allusion<sup>137</sup>. Ce rapport entre textes met l'accent notamment sur une mémoire de la littérature, pour reprendre le sous-titre du livre de Tiphaine Samoyault sur l'intertextualité<sup>138</sup>.

Dans le cas de Quignard, au contraire de Coleridge qui dans l'essor du mode expressif de l'art cachait ses emprunts, il y a une jouissance à faire revenir des histoires du passé, à insister sur cette mémoire, à révéler l'aspect mimétique de son travail : « Je lisais la légende de Polyxène et du tyran de Syracuse [...] Je ne sais pas pourquoi j'éprouve tant de plaisir à retranscrire ces histoires. Pourquoi j'éprouve tant de joie à dégager de la poussière ces cendres – et à les reverser aux millénaires dont je les ai extraites » (*DR*, II, 23). Dans cette démarche qui propose la mort de l'auteur en mettant l'accent de l'imitation sur les œuvres et non sur les écrivains, Quignard signale pourtant les traces d'une tradition : « Je suis en train de recopier des phrases qui sont elles-mêmes tombées dans le temps et que l'âge a désaccoutumées. Euripide pensait ainsi. Je pense ainsi »<sup>139</sup> (*DR*, II, 21). Ce culte du passé fait écho aux préfaces de Racine, par exemple, où il est question de louer les œuvres des anciens, en l'occurrence d'Euripide dans le cas de *Phèdre*. Mais l'esthétique de Quignard a une rudesse plus proche du grotesque traité par la préface de *Cromwell* que par les convenances attestées dans les préfaces de Racine.

---

<sup>135</sup> Les deux métaphores qui illustrent le passage d'un art mimétique à un art expressif appartiennent au titre du livre de M. H. Abrams, *The Mirror and the lamp : romantic theory and the critical tradition*, New York, Oxford University Press, 1974.

<sup>136</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 82.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>138</sup> Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature* (2001), Paris, Armand Colin, coll. « Littérature », No. 128, 2005.

<sup>139</sup> Avant de faire partie de *Dernier Royaume*, ces lignes ont été publiées précédemment (Sénèque le Père, *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs (controverses et suasoires)*, préface de Pascal Quignard, Paris, Aubier, 1992).

Les petits métatextes de Quignard sont des commentaires qui illustrent la portée de la citation. La littérature quignardienne s'appuie sur cette jouissance de citer, puisque son rapport à la citation établit son rapport à la littérature, à son idée d'exhumation, à sa volonté de faire revenir l'ombre d'artistes oubliés, à la possibilité de construire un vaste édifice pour référencer sa propre œuvre ; en citant, Quignard propose une tradition. Ainsi, le nom du lettré chinois parle d'une renaissance des anciens sous le masque des modernes. Mais la pensée de Quignard ne s'arrête pas là. Il avance une association inattendue :

Citation et mort. / Toute citation est – en vieille rhétorique – une éthopée<sup>140</sup> : c'est faire parler l'absent. S'effacer devant la mort. Mais aussi bien l'insistant rituel selon lequel on mangeait le corps des morts, ou celui du dieu. Sacrifice pour s'en préserver, pour contenir ce pouvoir en le découpant en morceaux et en l'ingérant pour partie (*PT*, I, 173).

Ce parallèle entre le travail de la citation et la mort ouvre la voie à une interprétation anthropologique où la notion de sacrifice serait importante. En effet, le sacrifice aide à préserver le corps ou le dieu ; le fait de sacrifier la totalité du texte pour un fragment, préserve celui-là de l'oubli et en même temps le désintègre. Nous pouvons évoquer une fois encore le livre de Georges Bataille, *L'Érotisme*, où l'auteur rappelle que le sacrifice « est l'acte religieux par excellence » et « qu'avant tout, le sacrifice est tenu pour une offrande »<sup>141</sup>. Qu'est-ce que la citation, sinon cette offrande que Quignard restitue au temps ? Ces propos dénotent à quel point la citation n'est pas seulement un objet ou une relique mais un sujet de réflexion. Cependant, pour ne pas rester dans l'abstraction, nous voulons pointer par des exemples concrets la problématique du traitement des intertextes. Il ne s'agit pas d'élaborer une carte de la citation ou d'énumérer les mécanismes de l'écriture chez Quignard pour se référer explicitement ou implicitement à un texte, mais plutôt d'illustrer cet agir multiple avec trois exemples choisis pour leur singularité.

---

<sup>140</sup> Une éthopée « consiste en la description morale et psychologique d'un personnage, de manière à ce que tout le développement du discours soit commandé par ce traitement » (Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1992, p. 142). Une éthopée se distingue du portrait qui est la description à la fois physique et morale du personnage. Dans ce sens, l'accent moral de la citation fait de celle-ci une sorte de procès, un jugement sur le passé où citer signifie donner des preuves, insister sur la culpabilité de l'Histoire et des historiens. Il ne s'agit pas exclusivement de faire revenir des absents pour le plaisir d'entendre une voix morte mais de réécrire le passé littéraire. Ainsi, la citation chez Quignard propose une autre mémoire de la littérature, celle des errants.

<sup>141</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 90.

## B. LA CITATION RETARDÉE

Le chapitre IX d'*Abîmes* commence ainsi : « L'empereur Auguste naquit sous le consulat de Cicéron, en – 63, le neuvième jour avant les calendes d'octobre, avant l'aube, dans le cellier de sa maison, dans la partie du Palatin appelée Aux têtes de bœufs (*Ad capitula Bubula*) » (*DR, III, 35*). La précision temporelle, le thème romain, la spécification spatiale, l'usage du passé simple, sont autant d'indices qui permettent de soupçonner l'existence d'un intertexte. Cette phrase présentée comme propre appartient aux *Vies des douze Césars* de Suétone<sup>142</sup>. La citation latine entre parenthèses (*Ad capitula Bubula*), fournit une première piste, mais il faut lire quelques lignes encore pour trouver l'indice qui permet l'attribution du texte. En fait, Quignard dévoile l'origine de cette citation en disant tout d'un coup « Suétone ajoute... » (*DR, III, 36*). Il n'y a pas chez Quignard, dans cet exemple, l'intention d'effacer le nom de Suétone, mais la démarche sémantique fait disparaître le texte source pour le suggérer dans un autre moment de la diégèse. C'est le lecteur qui doit comprendre par la formule « Suétone ajoute », que quelque part dans le chapitre il est fort probable de trouver une citation tirée du texte de Suétone ; en effet, les mots latins en italiques (*Ad capitula Bubula*) suffisent pour faire le lien et identifier le début du chapitre comme une citation.

Dans ce sens, la citation se fait mais en tant que défaillance, parce qu'elle est à mi-chemin entre la citation explicite et la citation invisible. Les guillemets sont remplacés par une allusion postérieure au texte emprunté, ce qui montre un usage qui n'est pas académique évidemment mais qui garde le besoin de reconnaître la source. Quignard ne recopie pas mais réécrit un passage des *Vies des douze Césars* ; ainsi, par le biais de l'allusion au nom de Suétone, Quignard fait une citation en deux temps. L'auteur et le fragment de l'œuvre cité sont séparés textuellement, et par conséquent, pour rassembler les deux moments, le lecteur doit faire une lecture verticale. Cette forme de citation est finalement une appropriation de l'hypotexte, car le texte cité s'intègre sans discontinuité à l'hypertexte. Laissons de côté les catégories de Genette. Cet exemple pour lequel nous proposons le terme de « citation retardée », relève de ce qu'Antoine Compagnon, trois ans avant *Palimpsestes*, appelait « greffe ». En effet, « la citation est un corps étranger dans mon texte, parce qu'elle ne

---

<sup>142</sup> Le texte d'*Abîmes* est une citation presque exacte du texte latin. Quignard ajoute deux précisions caractéristiques de sa prose, l'une temporelle et l'autre spatiale : « en – 63 », « dans le cellier de sa maison ». Ces deux détails permettent de situer la naissance dans un temps avant J. C., et insister sur l'endroit sordide où est né l'empereur. Voici le texte latin : « Natus est Augustus M. Tullio Cicerone C. Antonio cons. VIII. Kal. Octob. paulo ante solis exortum, regione Palati ad Capita bubula, ubi nunc sacarium habet, aliquanto post quam excessit constitutum » (Suétone, *Vies de douze Césars*, tome I, texte établi et traduit par Henri Ailloud, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 67).

m'appartient pas en propre, parce que je me l'approprie. Aussi son assimilation, de même que la greffe d'un organe, comporte-t-elle un risque de rejet »<sup>143</sup>. Dans la lecture de Quignard les citations relèvent de cet effet de greffe où, malgré l'appartenance étrangère, il y a une sonorité propre, au point que l'absence de guillemets passe inaperçue et le risque de rejet se dissout dans le corps du texte.

### C. LA CITATION INVERSÉE

Il suffit de passer dans *Abîmes* au chapitre suivant pour trouver un autre exemple assez singulier de ce travail de citation. Voici intégralement le dernier fragment du chapitre X :

Liste d'Euctus.

Euctus, bien avant Jésus, collectionnait la vaisselle antique en terre de Sagonte.

Il montrait une tasse où avait bu Laomédon.

Une lampe à huile qu'avait utilisée Homère.

La patère noire de Didon le jour du banquet de Bitias (*DR*, III, 41).

Il s'agit d'une liste, comme l'indique la première ligne, procédé utilisé dans *Les Tablettes de buis d'Apronia Avitia* et par la suite fréquemment exploité dans des textes hybrides ou atypiques. Quignard témoigne d'une prédilection pour les énumérations dont l'une des sources textuelles peut s'avérer être les *Notes de chevet* de Sei Shônagon, rapport que nous traiterons dans la partie suivante. Une liste est un découpage du monde avec une structure fragmentaire<sup>144</sup>. Dans le chapitre LXXXVII de *Sordidissimes* intitulé à juste titre « Listes », l'auteur fait référence aux listes de Marc Aurèle, Li Yi-chan, Sei Shônagon, sans aucun développement narratif ; en revanche, dans le même chapitre, les listes de Gérard de Nerval ou d'Arthur Rimbaud énumèrent quelques objets. De même, le chapitre XVI des *Ombres errantes*, intitulé « Liste de l'an 2001 », met en avant un exemple plus lyrique et personnel. Cette préférence pour une telle forme de discours fait supposer qu'à chaque fois qu'une liste apparaît dans le texte, une sympathie s'insinue. Dans le cas de la liste d'Euctus, l'hypotexte n'est pas souligné. Le fragment, isolé, ne porte aucun indice. Si nous le

---

<sup>143</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 31.

<sup>144</sup> Umberto Eco a réuni dans *Vertige de la liste*, un catalogue commenté des formes représentatives de la linéarité (Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009).

rapprochons aux autres fragments du chapitre, il n'y a pas non plus, au-delà de la référence romaine, d'indication utile. Quoi qu'il en soit, nous avons un nom, celui d'Euctus, cité par Martial<sup>145</sup>. En effet, la source de cette liste se trouve dans les *Épigrammes*, livre VIII, partie VI. Voici le passage dans la traduction de H. J. Izaac :

Il n'est rien de plus haïssable que les antiquités du vieil Euctus (je leur préfère les tasses d'argile moulées dans la terre de Sagonte), quand ce grand bavard vous expose la généalogie insensée de sa vaisselle d'argent et que ses discours finissent par donner à son vin un goût de moisi. « Ces coupes ont appartenu à la table de Laomédon : pour les gagner, Apollon bâtit les murs de Troie aux accords de sa lyre. C'est avec ce cratère que le farouche Rhœtus engagea le combat avec les Lapithes : l'ouvrage, tu le vois, a été endommagé au cours de la bataille. Ces deux vases à boire doivent leur valeur au vieux Nestor : une colombe brille, usée par le frottement du pouce du roi de Pylos. Voici la coupe dans laquelle le petit-fils d'Éaque fit servir à ses amis un vin plus abondant et plus généreux. Dans cette patère la très belle Didon a porté la santé de Bitias, le jour où elle offrit un banquet au héros phrygien ». Après avoir grandement admiré ces antiques vases ciselés, dans les gobelets de Priam tu boiras de l'Asryanax<sup>146</sup>.

Le contraste entre le laconisme de la liste d'Euctus et l'épigramme emporté de Martial est évident. La différence de longueur saute aux yeux, et ceci montre l'une des facettes de l'art de la citation chez Quignard, à savoir la synthèse. Nous avons souligné les phrases retenues du passage pour avoir une indication visuelle et quantitative de la transformation du texte. Cette réduction d'éléments contribue au style saccadé et discontinu propre à *Dernier Royaume*, puisque la continuité syntaxique de la citation est perturbée en construisant une autre syntaxe marquée par le manque d'éléments de liaison.

Nous avons accompagné cette brève analyse de *la citation inversée* par l'épigramme complet de Martial, pour illustrer la manière dont cette épigramme témoigne de ce qui est absent dans le fragment d'*Abîmes*. Rappelons à cet égard que le genre cultivé dans l'Antiquité ne fut « qu'une courte inscription destinée à fixer sur un monument, public ou privé, le

---

<sup>145</sup> Le petit traité intitulé « Les premiers codex » est un hommage à Martial. En parlant de lui, Quignard considère qu'au « regard de la littérature du 1<sup>er</sup> siècle, cette œuvre est la plus singulière qui soit. Elle ne contraste pas seulement par la précision de son lexique, par la haine de l'éloquence et de l'image, mais par la fermeté, la virulence de l'expression. Sorte de classicisme se faisant baroque à force de pureté » (*PT*, I, 301). De même, dans l'entretien avec Chantal Lapeyre-Desmaison, Quignard confirme cette prédilection : « Je me suis servi sans finir des collections latines de Martial » (*PQS*, 161).

<sup>146</sup> Martial, *Épigrammes*, tome II, traduction par H. J. Izaac, Paris, Les belles lettres, 1934, p. 5.



souvenir d'un grand homme ou d'un fait mémorable »<sup>147</sup>. Tout le contenu sarcastique (le mauvais goût d'Euctus, son exagération de collectionneur) est un geste moqueur qui disparaît dans l'énumération d'*Abîmes* pour devenir tout le contraire : complaisance, admiration pour le passé restitué, éloge de la collection, beauté du perdu. Autrement dit, la citation est un exercice de décontextualisation, car elle construit un nouveau texte sous de nouvelles lois. Cette opération propre du passage des mots d'un texte à un autre, peut suivre le sens de l'hypotexte ou bien le transgresser. Il est intéressant de remarquer l'effet produit par les mêmes mots – même si Quignard fait un tri et modifie le style – à l'intérieur d'un corps textuel différent : dans un cas nous lisons la critique joueuse des mœurs et des personnages romains, et dans l'autre le culte des antiquaires au détriment des historiens.

Dans le chapitre d'*Abîmes*, intitulé « Traité des antiquaires », la citation de Martial est anticipée par cette référence : « il y a des pages qui ont été écrites à Rome sur les antiquaires qui sont enchanteresses par la diversité et la folie des manies qu'elles indiquent » (*DR*, III, 38). La citation est dans ce cas une interprétation, une sorte de critique littéraire réduite, d'appréciation sur le style et le sens. Cette liberté est d'autant plus frappante qu'il n'y a pas de référence explicite au nom de Martial. Par rapport à la figure d'Euctus<sup>148</sup>, nous sommes face à un exemple de « valorisation » en suivant la terminologie de Genette<sup>149</sup>. Cependant, cette valorisation n'est pas pour Genette une inversion, mais une amélioration du statut du personnage dans une échelle des valeurs. Genette propose le terme de dévalorisation, comme un changement négatif ou bien une dégradation de l'hypotexte, ou encore le terme de transvalorisation qui s'ajusterait le mieux à notre exemple, puisque celle-ci serait « un double mouvement de dévalorisation et de (contre-valorisation portant sur les mêmes personnages »<sup>150</sup>, c'est-à-dire le passage à un autre système de valeurs, dans le cas d'Euctus, le mouvement qui va du code de l'*Épigramme* au code quignardien de la liste.

---

<sup>147</sup> *Ibid*, tome I, p. V.

<sup>148</sup> Dans les *Épigrammes* son nom n'apparaît que deux fois. La seconde (Livre XI, 28) le présente comme un médecin : « Nasica, le fou, s'en est pris au jeune domestique du médecin Euctus : il a embroché Hylas. Ce fou m'a tout l'air d'avoir été sain d'esprit » (*Épigrammes*, tome II, *op. cit.*, p. 128). Pour sa part, Plutarque dans ses *Vies* fait allusion au nom d'Euctus comme un personnage lié au prince Persée. Euctus louait le prince lorsqu'il était dans la prospérité, mais une fois vaincu à Pydna et mis en fuite par les Romains, Persée passa de Pydna à Pella, où arrivé de nuit « il y trouva les chefs de sa Monnaie, Euctos et Eulaios, venus à sa rencontre. Comme ils lui reprochaient ce qui était arrivé, lui parlaient avec une franchise hors de saison et lui donnaient des conseils, il se mit en colère et les tua tous les deux à coups de poignard » (*Plutarque, Vies*, tome IV, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1966, p. 98). Sous la plume de Martial aussi bien que sous celle de Plutarque, Euctus apparaît comme un personnage blâmable.

<sup>149</sup> « La valorisation d'un personnage consiste à lui attribuer, par voie de transformation pragmatique ou psychologique, un rôle plus important et/ou plus 'sympathique', dans le système de valeurs de l'hypertexte, que ne lui en accordait l'hypotexte » (Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 393).

<sup>150</sup> *Ibid*, p. 418.

## D. LA CITATION ECLATÉE OU L'ART DES VARIATIONS

« Toute l'écriture est collage et glose, citation et commentaire »<sup>151</sup> : cette phrase résume en quatre points les axes de l'écriture chez Quignard. Même son travail de citation est un collage (choix des lignes et juxtaposition), une glose (adaptation de la citation à un nouveau registre, invention de détails, amplification du passage) et un commentaire (effet métatextuel incessant dans ses œuvres). Dans une analyse du rôle de la citation, il ne faut pas négliger l'un des phénomènes les plus intéressants et les plus répandus dans l'œuvre de Quignard, celui que nous nous proposons d'appeler la citation éclatée.

Citer, c'est donner une autorité au texte, affirmer par le biais d'une autre voix ce qu'on aurait du mal à dire ou même ce qui passerait pour trop contemporain et osé. Il y a dans l'acte de citer quelque chose qui dit : voici les mots justes. Mais la citation n'est qu'un premier échelon dans une pratique de l'intertextualité. Dans l'œuvre de Quignard, les citations déclenchent des spéculations, des parallélismes, des contes qui sont développés à sa manière et qui font penser aux variations musicales. Nous nous attarderons sur un exemple de variation, pour illustrer le travail fécond de seconde main. Il s'agit du chapitre LXII des *Paradisiques*, intitulé « Les roches de Liu-leang ». Le chapitre fait trois pages dans l'édition Folio et une demi-page dans le texte source, à savoir, les œuvres de Tchouang-tseu. L'auteur chinois est cité dans le chapitre qui précède notre exemple ; cette référence décalée est un geste intertextuel pour mettre en relief la paternité du conte. Un tableau comparatif entre les deux textes permettra de visualiser les choix de Quignard et d'illustrer le mécanisme de la citation éclatée :

<p>Confucius admirait la cataracte de Liu-leang dont la chute mesurait trente toises et dont l'écume s'étendait sur quarante stades. Dans cette écume, ni torture [sic] géante, ni caïman, ni poisson, ni trionyx ne pouvaient s'ébattre. <u>Soudain, Confucius vit un vieil homme qui nageait dans les remous.</u> Le prenant pour un désespéré, il donna l'ordre à ses disciples de suivre la berge et de le retirer de l'eau. <u>À quelques centaines de pas plus bas, l'homme sortit de l'eau par ses propres</u></p>	<p>Confucius avait l'habitude de s'asseoir à mi-pente sur un petit trépied en bronze que portaient ses assistants tour à tour. Il aimait contempler le torrent qui s'élançait au-dessus des rochers de Liu-leang. Quand le ciel était pur de nuages, ce spectacle faisait sa joie. <u>Un jour, il aperçut tout en bas un vieil homme qui nageait à contre-courant dans les remous et l'écume.</u> Il se tourna vers les trois cent soixante-</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>151</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le Travail de la citation*, op. cit., p. 32.

<p><u>moyens</u>. Les cheveux épars et tout en chantant il se promena au bas du talus. Confucius l'ayant rejoint, lui dit : « <u>J'ai failli vous prendre pour un esprit</u>, mais je vois que vous êtes un homme. Permettez-moi de vous demander <u>quelle est votre méthode pour pouvoir nager si aisément dans l'eau</u>.</p> <p>- Je n'ai pas de méthode spéciale, répondit l'homme. J'ai débuté par accoutumance ; puis cela est devenu comme une nature ; puis comme mon destin. <u>Je descends avec les tourbillons et remonte avec les remous</u>. J'obéis au mouvement de l'eau, non à ma propre volonté. C'est ainsi que j'arrive à nager si aisément dans l'eau.</p> <p>- Que voulez-vous dire, demanda Confucius, par les phrases suivantes : j'ai débuté par accoutumance ; je me suis perfectionné naturellement ; cela m'est devenu aussi naturel que mon destin ?</p> <p>- Je suis né dans ces collines, répondit-il et j'ai vécu à l'aise ; c'est l'accoutumance ; j'ai grandi dans l'eau et je m'y trouve à l'aise, c'est la nature ; je nage ainsi sans savoir comment, c'est le destin.</p> <p>(Tchouang-tseu, <i>Œuvre complète</i>, Paris, Gallimard / Unesco, p. 155-156)</p>	<p>cinq disciples qui l'accompagnaient toujours quand il voulait être seul. Il le leur montra avec le doigt. Puis il éleva la voix. Il donna l'ordre aux hommes qui se tenaient près de lui qu'on lançât une corde au vieillard afin qu'il pût regagner plus commodément la berge.</p> <p>Le vieil homme vit la corde à portée de sa main mais il la méprisa.</p> <p>Trois jeunes disciples se jetèrent dans le torrent aussitôt.</p> <p>Le premier mourut en glissant du talus et en tombant dans le gouffre, poussant un grand hurlement.</p> <p>Le deuxième mourut en écrasant son visage contre une roche, avec un son flasque.</p> <p>Le troisième s'engloutit.</p> <p><u>Quelques mètres plus bas, le vieil homme sortit de l'eau par ses propres moyens</u>.</p> <p>Confucius tenant sa robe dans ses mains, descendit avec ses trois cent soixante-deux disciples les roches escarpées, vint à lui, le salua.</p> <p>- <u>J'ai failli vous prendre pour un esprit de l'autre monde, dit-il</u>.</p> <p>- Touche-moi ! ordonna aussitôt le vieillard [...] Confucius le regardait avec stupeur.</p> <p>- <u>Quelle est donc la méthode qui vous permet de nager, à votre âge, dans une eau si tempétueuse ?</u> demanda Confucius.</p> <p>- Pourquoi parlez-vous de mon âge ? Et pourquoi parlez-vous de méthode ? <u>Je descends avec les tourbillons et je remonte avec les remous</u>.</p> <p>Le vieil homme avait déjà tourné ses fesses ruisselantes et se dirigeait vers la forêt quand Confucius lui posa encore une question.</p> <p>- Qu'est-ce qu'un tourbillon.</p> <p>Le vieillard ne se retourna pas.</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>- Les poissons nagent sans savoir comment. Je vis sans savoir pourquoi.</p> <p>Le vieil homme nu pénétra dans la forêt (<i>DR, IV, 231-233</i>).</p>
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Nous avons éludé un passage du texte des *Paradisiques* où il est question du dialogue entre Confucius et le vieillard, dialogue qui fait partie, comme d'autres détails illustrés dans le tableau, d'un travail d'invention cher à l'écrivain qui amplifie la scène en la rendant plus vivante et dramatique, notamment par l'épisode des trois disciples noyés. Même si les parties soulignées sont à peu près identiques, le gros du texte relève plutôt de la variation ou d'un agencement de la citation qui ne prend que quelques lignes textuelles de l'hypertexte. Le sens du texte source demeure pourtant inaltérable dans l'hypertexte, car la moralité du vieillard se glose au long d'un dialogue qui vise la même condamnation de la connaissance en tant qu'obstacle, l'absence de méthode pour expliquer comment l'homme a appris à respirer ou à vivre et la question de la volonté en opposition avec la vie. Évidemment, restent quelques différences qui ne perturbent pas le sens global : la liaison entre le destin et la nature, le détail de la nudité du personnage, le portrait ironique de Confucius avec ses « trois cent soixante-cinq disciples qui l'accompagnaient toujours quand il voulait être seul ». Mais la réécriture d'un texte pourrait donner dans d'autres exemples toute une autre interprétation du récit source<sup>152</sup>. Dans le cas que nous venons d'illustrer, l'admiration de l'auteur pour Tchouang-tseu se traduit dans ce petit conte où la citation fragmentée aboutit à créer un nouvel ensemble<sup>153</sup>.

<sup>152</sup> C'est le cas du chapitre LX des *Paradisiques* sur la vie de saint Eustache. La source principale du chapitre est *La Légende dorée* de Jacques de Voragine. Une source secondaire est probablement l'*Historia Eustachio Mariana* d'Athanasius Kircher, savant jésuite de l'époque baroque dont le livre, daté de 1665, est mentionné dans le passage (*DR, IV, 229*). Le mécanisme du chapitre LX est le même, Quignard réécrit à sa façon la légende de saint Eustache en donnant une vision soi disant païenne, vis-à-vis de la vision chrétienne du texte source.

<sup>153</sup> En suivant la terminologie proposée par Harold Bloom sur les rapports entre les textes et leur modèle, ce cas serait un exemple d'*askesis*, où le texte devient un débordement imaginaire par rapport à son précurseur (*The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry* (1973), New York, Oxford University Press, 1997).

### III. LES TABLETTES DE BUIS D'APRONENIA AVITIA : UNE RESTITUTION IMAGINAIRE DU PASSÉ

Si le narrateur de Paul Auster dans *The invention of solitude* voyait Quignard comme la réincarnation de lord Royston, dans le cas des *Tablettes de buis d'Apronenia Avitia*, nous pouvons affirmer qu'une autre réincarnation est un jeu, celle de Sei Shônagon et de son livre *Notes de chevet*. Les exemples précédents étaient basés sur la logique de la phrase ou de l'anecdote à caractère de conte, mais dans le cas des *Tablettes* le mécanisme de l'intertextualité prend l'image d'un livre, d'un roman entier. Avec celui-ci, publié avant *Le Salon du Wurtemberg*, Quignard aboutit à sa première œuvre importante : tout corpus dessine sans le vouloir l'ébauche d'une certaine hiérarchie. *Les Tablettes* n'est pas seulement une œuvre intéressante pour le critique étant donné son caractère de mimotexte (comme nous le verrons) et d'invention d'un faux hypotexte. Elle réunit les traits fondamentaux de la poétique quignardienne que nous allons tenter de démêler.

#### A. LE CHAPITRE ENCYCLOPÉDIQUE OU LES ILLUSIONS DE L'INTERTEXTUALITÉ

*Les Tablettes* est à première vue une œuvre originale. Qu'est-ce qu'être original ? Dans *Sur le jadis*, Quignard rappelle la démarche des auteurs classiques concernant le mythe de l'originalité, approche dans laquelle il s'inscrit :

Pour les traditions classiques dans toutes les civilisations à langues mortes l'invention n'est ni dans les sujets ni dans les formes mais dans la mise en œuvre linguistique. Être original, c'est être près de l'origine. C'est élire un ancien que tous les autres contemporains ont laissé sans postérité d'imitation. En Chine un mandarin ; à Rome un patron ; en Sicile un parrain (*DR*, II, 210).

De ce fait, avec *Les Tablettes*, Quignard choisit d'un côté une patricienne, personnage fictif qui aurait rédigé une série de fragments à la fin de l'empire romain, et d'un autre côté une tradition pour ainsi dire stylistique, celle du journal écrit en fin de la vie. Dans cette tradition qui relève de l'autobiographie, nous signalons la filiation avec la littérature japonaise au temps de Heian, notamment avec l'œuvre de Sei Shônagon. Les deux axes se superposent

de manière à ce que la tension entre originalité et imitation soit constatée tout au long du texte.

En suivant la problématique de l'invention, nous allons nous attarder sur le premier chapitre des *Tablettes*, la notice biographique intitulée « Vie d'Aprononia Avitia ». Dès la première page, deux singularités définissent la portée de cette vie : son silence vis-à-vis de l'Histoire et, en conséquence, « l'indifférence des historiens » (*TB*, 11) vis-à-vis de son œuvre. En effet, sa vie commence en 343 et se termine en 414 ; dans ses lettres comme dans ses fragments « on ne trouve pas une remarque qui évoque la fin de l'empire » (*TB*, 11). L'originalité de cette patricienne est ce qui fait le mépris des historiens. Ce silence concernant les événements qui renversaient la Rome impériale, s'oppose au travail de reconstruction du narrateur lettré. Ce que ne dit pas Aprononia Avitia est dit par le narrateur dans la première partie, un narrateur qui ne peut pas tourner le dos à l'Histoire. De ce fait, cette partie se dresse comme un procès, sorte de travail contre un oubli non mérité. Le narrateur agit en tant que spécialiste, reconstruit une vie et un arbre généalogique, une époque, une atmosphère qui est celle de l'Histoire officielle dont Aprononia Avitia faisait partie. Nous sommes face à une tâche encyclopédique propre aux historiens dont Quignard se démarque, tâche pourtant nécessaire car « le dispositif du roman exige que ces 'tablettes' soient d'abord situées par un narrateur qui se présente plutôt comme un érudit, un historien de la latinité tardive »<sup>154</sup>. Ainsi, dans cette fresque de l'époque, le lecteur voit passer en revue la division de l'empire, les choix du Sénat, la présence de plus en plus forte du christianisme dans l'aristocratie sénatoriale, le débat sur les dieux nationaux, les trois sièges subis par Rome. Cette palette historique déployée par le narrateur montre à quel point l'indifférence ou la pudeur du silence d'Aprononia Avitia témoigne d'un rejet du présent avec des conséquences pour l'écriture. La première est en effet ce chapitre encyclopédique qui creuse dans le mystère de ce silence en accumulant des détails au fil d'une chronologie rigoureuse, en proposant au lecteur un texte plus proche de l'essai, voire de l'édition critique.

Dans cette « Vie », il s'agit de présenter une description générale du livre, de méditer sur les circonstances qui ont poussé à son élaboration, et finalement de justifier cette entreprise. Concernant l'œuvre d'Aprononia Avitia, il y aurait « les *epistolae* et les *buxi* » ; ces derniers sont des tablettes « faites de buis, sur lesquelles les Anciens notaient débits et crédits, naissances, désastres et morts » (*TB*, 14). Des lettres et des tablettes il n'existerait qu'une édition, celle « de 1604 du recueil de Fr. Juret : *Quinti Aurelii Symmachi* » (*TB*, 15).

---

<sup>154</sup> Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre, op. cit.*, p. 99.

Cette articulation entre un texte ancien et sa traduction en français est le point névralgique où se trame le contenu fictionnel du livre. Ainsi, « le point de départ des *Tablettes de buis d'Apronemia Avitia*, paru en 1984, est ce stratagème fictionnel : Quignard imagine qu'il a retrouvé, dans de vieux recueils du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle, les textes écrits par une patricienne romaine »<sup>155</sup>. La critique est d'accord sur ce point. Les sources que le narrateur mentionne sont imaginaires. Il a inventé deux genres, les *buxi* et les *epistolae* : « il invente une autre partie de l'œuvre d'Apronemia, les *Epistolae*, aussi peu réelles que les *Buxi*, mais qui ont pour fonction de donner une assise textuelle aux allégations de l'auteur »<sup>156</sup>.

Cependant, nous voulons retenir l'attention du lecteur sur ce point : dans quelle mesure les sources sont-elles complètement imaginaires ? Commençons par le livre qui sert d'hypotexte, le recueil de Fr. Juret de 1604, la seule édition des *buxi* et des *epistolae*. Le livre en question n'est pas une invention. Il existe bien et contient la correspondance de Symmaque. Or, dans la première partie des *Tablettes*, il y a quelques références au nom de Symmachus, auteur du livre qui serait à la source des *buxi*. À cet égard, le narrateur s'appuie sur des faits réels marqués par une chronologie stricte : « En 369, Quintus Aurelius Symmachus remettait au Prince l'or oblatice à Trèves » ; « en 370 Memmius Vitrasius Orfitus donnait sa fille Rusticiana à Q. Aurelius Symmachus » ; « en 401 Andromachus est préfet des Gaules. La même année le fils de Symmaque et de Rusticiana, Quintus Fabius Memmius Symmachus, se marie » (*TB*, 14, 14 et 23). Ces données érudites sont plausiblement des citations de la *Correspondance* de Symmaque, notamment de l'introduction de Jean-Pierre Callu à sa traduction pour l'édition des Belles Lettres<sup>157</sup>. De même, le traducteur de la *Correspondance* étudie les éditions de l'œuvre, cite le recueil de 1604 de Fr. Juret qui a été le premier à publier un texte non sélectif en s'appuyant sur des manuscrits en possession de Pithou, et il rappelle que la première édition fut celle de 1580 : détails pour des spécialistes que nous retrouvons également dans la première partie des *Tablettes*<sup>158</sup>. Le narrateur, fidèle à l'habitude de révéler ses sources, s'est donc appuyé sur cette édition comme il a suivi *La Guerre contre les Vandales* de Procope, les lettres de Jérôme, *La Cité de Dieu* d'Augustin, *L'Histoire ecclésiastique* de Sozomène.

---

<sup>155</sup> *Ibid*, p. 98.

<sup>156</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine*, *op. cit.*, p. 170.

<sup>157</sup> Voici les phrases parallèles : « Le 25 février 369, en qualité d'envoyé du Sénat, il se rend à Trèves remettre au Prince l'or oblatice » ; « Symmaque s'était marié en 370 avec Rusticiana, fille émancipée du préfet Orfitus » ; « Memmius [...] marié en 401 » (Symmaque, *Correspondance*, tome I, livres I et II, texte établi et traduit par Jean-Pierre Callu (1972), Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 9, 11 et 12 respectivement).

<sup>158</sup> « Cette réédition a été augmentée des manuscrits de la collection de Fr. Pithou et est de ce fait beaucoup plus riche en textes de la basse latinité que la précédente, qui date de 1580 » (*TB*, 15).

Si le livre de 1604, source des *Tablettes*, n'est pas une fiction, qu'en serait-il pour le personnage d'Aprononia Avitia, les *buxi* et les *epistolae* ? Le narrateur, en suivant la stratégie d'une vraisemblance incontestable, cite pour la première fois le texte latin dans ces termes : « Il ne reste aucune lettre postérieure au meurtre de Stilichon (22 août 408), en tout cas aucune lettre écrite après l'ordre de martèlement des inscriptions du Forum romain qui louaient le dévouement de Stilichon à l'empire et célébraient ses victoires (*Quamvis litteras meas...*, folio 481 r°) » (*TB*, 15). Ces mots en latin appartiennent en effet au texte de Symmaque :

Quamuis litteras meas Fama praeuenerit... / Quoique la Renommée ait devancé ma lettre...<sup>159</sup>

Il s'agit de la lettre XXVII, du livre II, que Symmaque adresse à son frère Flavien, consul de Sicile, en lui annonçant la décharge de ses obligations officielles. Revenons aux *Tablettes*. Voici la deuxième fois où le narrateur cite ses sources : « En 385 – la lettre d'Aprononia Avitia est particulièrement précise : 'A. d. tertium nonas octobres primo lucis...', le 5 octobre 385 au petit jour – dans son palais sur l'Aventin Appius Lanarius est sujet à une attaque d'apoplexie dont il ne se remet pas vraiment » (*TB*, 16). Encore une fois, le texte, pourtant si anodin, est une citation de la *Correspondance* de Symmaque :

A. d. tertium nonas octobres primo lucis respondi litteris tuis... / Le 5 octobre, au petit jour, je vous ai répondu par une lettre...<sup>160</sup>

Cette lettre adressée par Symmaque à son frère, concernant le vol de sa correspondance et la santé de son fils, n'a rien à voir avec le sujet évoqué dans *Les Tablettes*, quoiqu'une relation métonymique entre « les humeurs qui oppressaient la poitrine de notre pauvre petit et provoquaient une pénible toux »<sup>161</sup> et l'attaque d'apoplexie du mari d'Aprononia puisse se faire dans une tentative de dépasser les limites de l'interprétation.

En commentant les *epistolae*, le narrateur explique : « Une série de quatre lettres étranges figurent aux folios 401-416 de la réédition parisienne du recueil de Juret. La lettre *Facio rem cum tuis moribus...* (f° 411 r° peut être résumé de la sorte [...] » (*TB*, 18). Dans ce résumé, il est question de la demande d'Aprononia Avitia, devenue veuve, « à l'autorité ecclésiastique de Rome de pieux conseils pour diriger son avenir » (*TB*, 18). Il s'agit d'un trait

<sup>159</sup> Symmaque, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 170.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 187.



humoristique puisque la patricienne ne renoncera jamais aux dieux païens ; à cet égard, son art de vivre est si authentique qu'il est en train de disparaître. Avec cette demande, le narrateur multiplie les preuves de cette existence, puisqu'il y aura une réponse : « on a conservé la totalité de la lettre de Nasèbe à Aprononia Avitia (*Auctus sum gaudio...*) » (TB, 18). Ces deux références appartiennent évidemment à la *Correspondance* de Symmaque :

Facio rem cum tuis moribus / J'agis en conformité avec votre caractère...<sup>162</sup>

Auctus sum gaudio / Je suis comblé de vous savoir...<sup>163</sup>

Nous pouvons multiplier les exemples pour démontrer qu'à chaque fois que le narrateur cite le texte de 1604, il s'agit véritablement du texte source réédité de nos jours, mais que ces citations sont attribuées à un personnage en effet fictif<sup>164</sup>. Les citations sont authentiques mais leur sens est transformé par l'incorporation à un nouveau matériau, celui de la vie d'Aprononia. Autrement dit, il s'agit de bâtir une fausse existence à partir d'éléments textuellement réels, il s'agit de faire de la fiction à partir d'une parole ancienne. Cet exercice d'intertextualité montre une méthode d'écriture où la pratique de la citation garde les signifiants pour construire d'autres signifiés. Avec ces morceaux de la *Correspondance* de Symmaque, le narrateur des *Tablettes* construit une mosaïque qui donne au précurseur une toute autre réalité textuelle.

Dans cette « Vie d'Aprononia Avitia », le narrateur mentionne un hypotexte qui existe et dont la fausse traduction donnerait lieu à la deuxième partie du livre. De même, le narrateur, en prenant les attributs du critique, explique la valeur du texte. Ainsi, le contenu des *Tablettes* est attesté par deux éléments. D'abord, une vieille femme patricienne tient un journal où se mélangent les souvenirs, la comptabilité, les goûts, les conversations, les courses journalières. Cette femme est près de la mort et par conséquent

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>164</sup> Toutes les citations proviennent du premier volume de la *Correspondance* de Symmaque (1972) ; les autres trois volumes ont été publiés en 1982, 1995 et 2002 respectivement. Voici la liste exhaustive des citations :

« Dans une lettre très crue (Meae litterae quoniam tibi...) » TB, 19.	« Meae litterae, quoniam tibi / Puisqu'elles vous sont agréables, mes lettres... » <i>Ibid.</i> , p. 143.
« Aprononia Avitia dans la lettre <i>Quotiens tua sumo conloquia...</i> » TB, 22.	« <i>Quotiens tua sumo conloquia</i> / Chaque fois que je m'entretiens avec vous... » <i>Ibid.</i> , p. 133.
« Dans une lettre datant de décembre 401 ( <i>Mones ut amicitiae...</i> ) » TB, 23.	« <i>Mones, ut amicitiae</i> / Vous m'engagez, en vous écrivant... » <i>Ibid.</i> , p. 118.
« Juste une allusion ( <i>Nihil moror ceteros...</i> ) » TB, 23.	« <i>Nihil moror ceteros</i> / Je ne fais aucun cas... » <i>Ibid.</i> , p. 91.
« En revanche la lettre <i>Facit enim tenerior...</i> » TB, 23. Cité à nouveau à la page 26.	« <i>Facit enim tenerior</i> / Qui aime avec plus de tendresse... » <i>Ibid.</i> , p. 99.

ce journal est de ceux qui obéissent tout à coup, un beau jour, à une brusque injonction irrésistible que le sentiment de la mort impose sans doute, mais que l'hypocondrie domine, rendant tout à coup nécessaire de noter scrupuleusement l'état de santé, le détail des repas, des crises, des humeurs, et des insomnies (*TB*, 20).

À cette minutie propre du romanesque s'ajoute un second élément. Cette patricienne « n'envisagea sans doute jamais de donner au jour et de communiquer au public ce qu'elle avait écrit dans la hâte » (*TB*, 21). Ces deux points relèvent des circonstances qui ont rendu possible l'élaboration du livre : la proximité de la mort et le fait d'écrire pour soi-même. Apparemment, nous sommes face à deux orientations de l'écriture : écrire parce qu'on est proche de la mort et que l'on veut laisser une trace, faire un bilan, marquer la fugacité de la vie avec quelque chose de plus perdurable ; ou écrire pour soi-même, dans le silence, en croyant que cette intimité sera respectée, que cette écriture ne deviendra pas un testament trahi<sup>165</sup>. Ces deux caractères font la force de cette expression, d'un côté la voix de l'expérience qui regarde vers le passé sans abandonner les plaisirs du présent, et de l'autre l'intimité propre aux journaux intimes.

Si les *buxi* n'étaient pas destinés au public, pourquoi les traduire en continuant cette espèce de violation ? En tout cas, il n'y a pas de testament d'Apronia Avitia pour faire du narrateur un complice testamentaire à l'instar de Max Brod. Cette condition initiale d'une écriture intime révélée au grand public est accompagnée d'une justification. Les *buxi* ou tablettes faites de buis, qui ramassent dix-neuf ans d'écriture (entre 395 et 414 ap. J. C.), sont qualifiées par le narrateur de texte « curieux ». Une curiosité donnée par ses silences, celui de l'Histoire mais aussi celui d'une tranche de sa vie personnelle, puisque concernant Appius Lanarius « Apronia Avitia n'a guère laissé de confidences sur ce premier mari avec lequel elle a pourtant été mariée durant trente-deux ans et dont lui sont demeurés sept enfants vivants » (*TB*, 17). Curiosité amplifiée par le registre de l'œuvre qui la rend étrange dans le cadre de son époque, et par les circonstances déjà évoquées de sa rédaction. Enfin, pour pointer cette justification, le narrateur parle à la première personne :

J'ai imaginé que si le lecteur consentait à leur [les *buxi*] prêter la tiédeur de son souffle, ces odeurs et ces songes, ces lignes et ces formes retrouveraient une manière d'éclat et de

---

<sup>165</sup> Nous reprenons le terme de Kundera pour signaler la trahison qui repose sur la publication de la littérature posthume (Milan Kundera, *Les Testaments trahis* (1993), Paris, Folio, 2000).

mouvement, et que cette espèce de très vieille ombre de femme dresserait peut-être à ses côtés, dans l'air, le souvenir d'un corps vivant (*TB*, 21).

Ce corps vivant qui reste à la surface du texte, témoigne d'une démarche narrative où l'intertextualité est soumise à une élaboration littéraire. L'appareil érudit crédibilise la narration en même temps qu'il rend problématique le traitement des sources. Ainsi, la fiction quignardienne est un double piège : ni entièrement intertextuelle, ni entièrement illusoire, elle interroge l'originalité de la littérature.

## B. UNE SECONDE MAIN VENUE D'AILLEURS

Pour Gilles Declercq, « il faut lire l'œuvre de Quignard à la lumière du *topos* matriciel de l'*invention* antique et classique : toute parole est écho d'une parole antérieure, on ne peut que redire et reformuler, et faire *ainsi* œuvre nouvelle et personnelle »<sup>166</sup>. Cette phrase traduit dans le langage de la critique les mots rapportés par le lettré Wen Bigu. *Les Tablettes* n'échappent pas à cette logique. En plus de l'allusion à un texte latin réédité en 1604, le narrateur établit des exemples proches des circonstances de rédaction des *buxi* marquées par l'ombre de la mort : « Aïlios Aristeidès au II<sup>e</sup> siècle, à Smyrne, Sei Shônagon au XI<sup>e</sup> siècle, à Kyoto, Pontorno au XVI<sup>e</sup> siècle, à Florence, Samuel Pepys au XVII<sup>e</sup> siècle, à Londres, ont sans doute répondu à un besoin semblable » (*TB*, 21). Ainsi le narrateur trace le cadre des influences, des modèles, des intertextes possibles, en faisant une lignée de livres au-delà de l'appartenance à une langue ou à une époque. C'est de cette manière que fonctionne d'ailleurs la machine de l'écriture quignardienne, en proposant des nouvelles associations dans un tissu littéraire où le texte ne se veut pas une réalité isolée mais un fragment à l'intérieur d'un ensemble qui, à l'instar d'une société secrète, se tient hors du temps.

Dans cette même perspective, mais avec une autre interprétation de la portée de l'imitation, Chantal Lapeyre-Desmaison situe son commentaire concernant *Les Tablettes* : « [elles] paraissent ressortir au registre de la forgerie : tout est fait pour duper le lecteur, et pour lui donner l'illusion d'un texte véritablement retrouvé »<sup>167</sup>. La forgerie est une distinction introduite par Genette dans son explication du mimotexte. Celui-ci est entendu

---

<sup>166</sup> Gilles Declercq, « Roman, fable, déclamation. L'invention dans l'œuvre de Pascal Quignard », *art. cit.*, p. 237.

<sup>167</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine*, *op. cit.*, p. 217.

comme « tout texte imitatif »<sup>168</sup> et se divise selon trois types d'imitation, à savoir le pastiche, la charge et la forgerie. Les différences de ces trois notions, par rapport aux principes, sont assez claires : le pastiche est l'imitation en régime ludique, la charge en régime satirique, la forgerie en régime sérieux<sup>169</sup>. Cette imitation sérieuse prend en compte le jeu d'intertextualité que nous avons éclairé concernant l'œuvre de Symmaque.

Or, la forgerie illustre une opération mimétique qui diverge de la pratique quignardienne : le texte ne doit signaler ni sa ressemblance ni son imitation. Dans ce sens, en pensant à la fabrique de ce mimotexte, une question est tout à fait légitime : dans quelle mesure le corpus que propose le narrateur, et qui s'éloigne de la notion de forgerie en voulant signaler sa ressemblance avec d'autres textes<sup>170</sup>, doit-il se compléter avec la *Correspondance* de Symmaque ? Il s'agit d'œuvres dissemblables. Même si Symmaque partage avec Apronia Avitia une distance face à la montée du Christianisme, même si « la narration chez Symmaque ne dépasse jamais le stade de l'ébauche : des comptes rendus de séances, des journaux de voyage à peine esquissés »<sup>171</sup>, il y a une différence radicale dans le caractère presque public, officiel, rempli de formules de la *Correspondance* et l'intimité silencieuse, confessionnelle et érotique des *Tablettes*. Et pourtant, dans la deuxième partie la *Correspondance* de Symmaque est aussi présente. Dans le fragment XXXIII, nous pouvons lire cette intervention : « M. Pollio dit : 'Les escargots, quand ils ont soif d'humidité et que nul liquide ne leur tombe du ciel, ne vont pas au forum ni ne vont se glisser dans le con des épouses des consuls, mais ils cherchent à vivre de leur propre substance' » (TB, 57). Dans ce passage, une note renvoie le lecteur à la fin du livre : « Sic. Le texte latin dit : '...cum sitiunt umoris atque illis de caelo nihil liquitur...' » (TB, 145). Même si la note se justifie par la rupture d'un registre qui introduit dans un dialogue une phrase avec un langage osé, son emplacement à la fin du texte paraît accessoire. Cependant, il s'agit d'une citation de la lettre XXXIII de la *Correspondance* :

Aiunt cocleas, cum sitiunt umoris atque illis de caelo nihil liquitur, suco proprio uicitare. / Les escargots, dit-on, quand ils ont soif d'humidité et que nul liquide ne leur tombe du ciel, vivent sur leur propre substance<sup>172</sup>.

---

<sup>168</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 88.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>170</sup> Même s'il y a une différence entre l'idée de forgerie comme une ressemblance aussi transparente que possible et *Les Tablettes*, étant donné que le narrateur ne se propose pas d'effacer la ressemblance et au contraire avoue explicitement sa traduction d'un texte et l'appartenance à une famille des livres, cette catégorie reste dans la nomenclature de Genette la plus proche et judicieuse pour parler des *Tablettes*.

<sup>171</sup> Symmaque, *Correspondance*, op. cit., p. 24.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 98.

Le texte des *Tablettes* introduit une sorte de parenthèse pour ajuster la citation aux propos du chapitre qui concerne le désir des hommes. Ainsi, divisée en deux, la citation se transforme en une pique ironique puisque les hommes, au contraire des escargots, ont besoin d'assouvir leur soif avec un autre corps. De même, le fragment LXIV qui fait juste une ligne, offre un autre exemple : « Nous avons décidé de rester hors des murs de Rome jusqu'au 1<sup>er</sup> octobre » (*TB*, 78). Un renvoi à la fin du livre permet de connaître le texte en latin. Cette ligne correspond à ce passage de Symmaque : « Nous avons décidé de rester hors les murs jusqu'au 1<sup>er</sup> octobre, mais on m'annonce que la ville de nos pères menace ruine et j'ai changé mes projets »<sup>173</sup>. Cette citation pour ainsi dire incomplète du texte de Symmaque est fidèle au jeu d'une intertextualité paradoxale : la citation est littérale mais sa coupure inverse le sens.

Ces deux exemples montrent un usage presque anecdotique du texte source, une manie du détail qui fait de l'intertextualité une fiction du langage, un détour, une espèce de *clinamen* pour reprendre le terme de Harold Bloom. Ces deux morceaux de la deuxième partie signalent au lecteur qui suit la trace des sources qu'en effet il y a un rapport avec un hypotexte mais que ce rapport est ironique : citation transformée en blague à l'intérieur d'un dialogue d'amis qui n'est pas loin des jeux rhétoriques des salons du XVIII<sup>e</sup> siècle ; et citation coupée dont la seule connaissance de l'hypotexte permettrait de comprendre que les mots empruntés disent tout le contraire du texte originel.

Quelle est alors la portée de ces déplacements ? En analysant les œuvres qui font appel à l'Antiquité romaine, Gilles Declercq insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas de documents historiques, que l'Histoire pour Quignard n'obéit pas à un principe de causalité, que la précision de dates, de noms, c'est-à-dire tout l'appareil critique « crédibilise l'irréalité de la fiction »<sup>174</sup>. Le problème de sources, de leur authenticité et de leur manipulation nous plonge dans une question de poétique, à savoir, les règles de l'art chez Quignard. Les deux exemples que nous venons de donner pour montrer la présence de Symmaque dans *Les Tablettes*, ne sont que la poussière d'un travail d'écriture fondé sur l'intertextualité. Il s'agit d'exemples mineurs et pourtant ils sont issus de notes qui accompagnent la deuxième partie où se prolonge la lutte pour la vraisemblance à travers des commentaires lettrés. Cette lutte vise une poétique minimaliste, où l'influence des modèles paraît accessoire ou bien servir à une démonstration de savoir. De ce fait, l'importance donnée à cette source est musicale, basée

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 113. Voici le texte en latin : « Statueramus in externis ad K. Oct. morari, sed labantis patriae nuntius destinata mutavit, cum mihi in communibus malis decolor uideretur securitas mea ».

<sup>174</sup> Gilles Declercq, « Roman, fable, déclamation. L'invention dans l'œuvre de Pascal Quignard », *art. cit.*, p. 238.

sur un accord plus que sur un sujet ou une progression. Nous oserions dire que cette présence pourrait être, dans la fabrique du texte, un divertissement secret pour l'auteur.

La deuxième partie des *Tablettes* met en œuvre d'autres références. Ainsi, les *Notes de chevet* de Sei Shônagon seraient un modèle, tenant compte des auteurs proposés par le narrateur comme pairs pour le journal d'Apronenia. Gilles Declercq a déjà proposé un rapprochement qui tient à la notion d'*invention* avec laquelle nous avons ouvert cette analyse. Dans cette perspective, il présente deux exemples. Declercq cite le fragment CXXXIX des *Tablettes* (« Spatalè porte une prune à sa bouche. Sans doute était-elle sûre. Par la grimace qu'elle fit elle montra qu'elle n'avait plus de dents » *TB*, 120), pour le mettre en rapport avec celui-ci tiré des *Notes* : « Une femme qui n'a plus de dents mange des prunes, et fait une grimace montrant qu'elles sont sûres »<sup>175</sup>. Le deuxième exemple montre que le texte des *Tablettes* emprunte des titres aux *Notes de chevet*. De fait, l'extrait 64 des *Notes* s'intitule « Choses qui distraient dans les moments d'ennui » et commence avec cette liste : « Les romans, le jeu de dames, le jeu de trictrac »<sup>176</sup>. À son tour, le fragment CLVIII des *Tablettes* intitulé de la même manière<sup>177</sup>, débute ainsi : « Au nombre des choses qui distraient dans les moments d'ennui j'ajouterai le vin. / Entendre dire du mal des amis ou de la parentèle. / Le jeu de tric-trac » (*TB*, 132). Ces deux exemples posés, Declercq s'interroge : « Quelque amateur de livre rare aurait-il fui la Rome barbare pour porter les *Tablettes* jusqu'à l'empire du Soleil levant ? Comment en effet expliquer pareil 'farcissage' ? »<sup>178</sup>. À ce « farcissage » Quignard donne le nom d'hybride infécond. Dans les *Petits Traités*, en écrivant sur « L'oreiller de Sei », Quignard note son credo :

Je rêve d'écrivains qui pour rajeunir des genres devenus parfois empoussiérés ou fastidieux chercheraient à acclimater dans notre langue les formes littéraires anciennes, à la fois si raffinées et si rudimentaires, arrachées aux littératures proche-orientales, indiennes ou islandaises, ou extrême-orientales. Afin de se laisser méduser par une passion plus vigoureuse ou plus élémentaire. Je cherche quelque chose d'imprévisible. Le mulot, issu de l'accouplement d'une jument et d'un âne, est stérile. Le bardot, issu de l'accouplement d'un cheval et d'une ânesse, est stérile. Les naturalistes appellent ces êtres des « hybrides inféconds ». Il faudrait écrire des hybrides inféconds (*PT*, II, 391-392).

---

<sup>175</sup> Sei Shônagon, *Notes de chevet*, traduction et commentaire par André Beaujard, Paris, Gallimard / Unesco, (1966), 1985, p. 81.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>177</sup> Quignard, dans sa lecture de Sei Shônagon incluse dans les *Petits Traités*, souligne cette préférence pour les titres en disant que « c'est parfois le libellé et la contiguïté de ces listes qui fascinent » (*PT*, II, 386).

<sup>178</sup> Gilles Declercq, « Roman, fable, déclamation. L'invention dans l'œuvre de Pascal Quignard », *art. cit.*, p. 236.

L'œuvre de Pascal Quignard se commente elle-même. Ses commentaires critiques sont des gloses de sa pratique textuelle, explications sur la fabrique de ses textes. Dans le cas des *Tablettes*, il s'agit d'arracher à une tradition ces formes littéraires pour les étaler sous l'éclairage d'un sujet, le journal d'une patricienne, dont la distance avec la source stylistique produit un effet de beauté. De ce fait, Quignard japonise la latinité tardive et japonise le roman. L'hybride est alors double. La deuxième partie est un hybride de deux traditions, et le roman en entier est la construction de deux parties divergentes, l'une marquée par son poids encyclopédique et l'autre par la légèreté d'un contenu fait de sensations, de listes et de dialogues entre amis. Cet hybride paraît être le point final d'un accouplement, et s'il est infécond c'est parce qu'il ne produit pas une tradition, parce qu'il est tellement rare dans son appartenance à la race des romans qu'il dérange le genre.

Pour en revenir à la fabrique du texte, Chantal Lapeyre-Desmaison a mis aussi en relation le roman avec l'œuvre de Sei mais en ajoutant une autre référence : « les *Tablettes* constituent une transposition d'écrits, courants entre le IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècle au Japon et en Chine. Elles ont deux grandes ancêtres : Li Chang Yin, qui meurt vers 858 à Tcheng-Tchéou, et Sei-Shônagon, qui écrit vers 990 et meurt vers l'an 1000 »<sup>179</sup>. Quignard, dans les *Petits Traités*, explicite ce rapport : « Quand elle [Sei] s'asseyait sur un sofa, elle lisait un vieux livre chinois de Li Chang-yin qu'elle aimait plus que tout » (*PT*, II, 383). De même, en 1992 en tant que préfacier de l'œuvre de Li Yi-chan<sup>180</sup>, Quignard dit, en suivant les spécialistes, que le petit livre intitulé *Notes* a inspiré les *Notes de chevet*<sup>181</sup>. Pour Quignard « Sei Shonagon a mis elle-même en scène l'intitulation de ses listes »<sup>182</sup>. Quignard montre encore une fois le portrait de Sei en tant que lectrice : elle « lisait les *Notes* de Li Yi-chan ainsi que les autres listes chinoises que ces répertoires de notes avaient inspirées depuis plus d'un siècle »<sup>183</sup>. Il y a encore une référence à souligner. Dans « La déprogrammation de la littérature », l'auteur explicite la genèse des *Tablettes* : « C'était le croisement entre Li Chang-yin et Martial mais c'était aussi la douleur » (*EE*, 241). Avec cette petite carte de lecture, pouvons-nous

---

<sup>179</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine*, *op. cit.*, p. 229.

<sup>180</sup> Nous soulignons au passage que dans ces trois citations, le nom de l'écrivaine chinoise porte trois orthographes différentes : celle donnée par Chantal Lapeyre-Desmaison, celle de Quignard et celle des *Notes*.

<sup>181</sup> Dans sa préface, Quignard dit que la traduction exacte du titre est plutôt *Notes de l'oreiller*, titre qu'avait donné Kuni Matsuo à la traduction française de 1928. Cette traduction a été faite avant celle qui circule aujourd'hui : la traduction de 1934 par André Beaujard. Par ailleurs, cette préface en ce qui concerne la figure de Sei Shônagon, est une réécriture du petit traité intitulé « L'oreiller de Sei ».

<sup>182</sup> Li Yi-chan, *Notes*, traduit du chinois par Georges Bonmarchand, préface de Pascal Quignard, Paris, Le Promeneur, 1992, p. 9.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 8.

soupçonner l'influence indirecte des *Notes* dans la rédaction des *Tablettes* ? Dans la préface aux *Notes*, Quignard termine son commentaire en remarquant le caractère lettré de son auteur :

Li Yi-chan ne composait jamais sans compulser nombre de documents de référence et on lui avait donné pour ce motif le sobriquet de « T'a tsi yu ». *T'a tsi yu* veut dire la loutre qui rend hommage aux poissons. Les anciens Chinois disaient que la loutre avait l'habitude d'aligner le produit de sa pêche dans la boue de la berge et de le contempler avant de s'en nourrir<sup>184</sup>.

Ce caractère lettré témoigne d'une sympathie pour le développement d'une méthode de travail semblable. Il y a dans l'image de la loutre une sorte de prédation qui correspond assez bien à ce que signifient les jeux de l'intertextualité. Si lire est chasser, si le lecteur est un fauve qui suit une proie, si le lecteur écrit en assemblant les résultats de ses lectures, *Les Tablettes* sont la conséquence d'une boulimie prédatrice. Ainsi, dans certains titres des fragments il y aurait un écho des *Notes*, notamment par la formule « Choses qui... », libellé qui parcourt également *Les Notes de chevet*, sans attester, au-delà de cette musique commune, une véritable influence ou un rapport d'intertextualité plus profond. Par contre, le dialogue avec l'œuvre de Sei est plus profond, et dès le début nous trouvons des correspondances. L'exemple donné par Gilles Declercq se répète, dans la mesure où l'indication « parmi les choses [...] j'ajouterai » est un marqueur textuel qui permet d'identifier une allusion directe. Ainsi, le fragment II commence en disant : « Parmi les choses qui sont rares j'ajouterai un livre qui est bien émendé. / Un homme qui oublie le regard des autres. / Une pince à épiler qui épile » (*TB*, 39). La dernière attribution aux choses rares, avec sa portée comique, est en effet une citation de la liste des choses rares tirée du livre de Sei Shônagon : « Un gendre loué par son beau-père. / Une bru aimée par sa belle-mère. / Une pince à épiler, d'argent, qui arrache bien »<sup>185</sup>.

Nous pourrions multiplier ce type d'exemples, mais il ne faut pas laisser de côté le déroulement des souvenirs, l'accumulation des détails, la voix hautaine, le culte des objets, la sensibilité impériale qu'offre le modèle millénaire pour suggérer un cadre aux *Tablettes*. Cependant, une différence démarque le roman de Quignard : la volonté fragmentaire qui produit des passages d'une seule ligne. Dans cette perspective, Jean-Pierre Richard place l'importance de ce *Coup de dès* romancé : « l'un des points d'intérêt des *Tablettes*, c'est que

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 19-20.

<sup>185</sup> Sei Shônagon, *Notes de chevet*, *op. cit.*, p. 96.



la fragmentation extrême du discours y aboutit, du moins me semble-t-il, à traiter la négativité comme une forme »<sup>186</sup>; cette forme est la blancheur, la tentation du silence, ou, pour le dire avec une forme japonaise et tout à fait hybride, la proximité avec un haïku narratif. Cette négativité pose la question des limites du roman, dans la mesure où le texte échappe à une intrigue, à une histoire, à la contrainte romanesque de la narration. Et pourtant dans *Les Tablettes* il y a des petits portraits et récits, un art où le souci de narrer est présent dans des miniatures, où chaque fragment s'érige comme un bonsaï. Cette esthétique du minuscule est également notée par Jean-Pierre Richard : « tout s'y fonde sur un attachement maniaque (le dirons-nous fétichiste ?) au détail, à la petitesse, dût-elle apparaître futile ou incongrue [...] On voit donc surgir ça et là de très minces tableaux, ou impressions, privées de tout sens qui déborderait le seul plaisir de les noter »<sup>187</sup>. Le vide entre les fragments, la continuité entre les anecdotes et les listes rendues poétiques par leur seule présence dans la page, l'inventaire rude des comptes et des choses à faire, les énumérations qui incitent au côté voyeur de la lecture, les citations masquées, le rythme expéditif qui impose la brièveté, la tension entre la négativité du langage et la narration transitive, autant de qualités qui font des *Tablettes* un livre emblématique dans l'œuvre vaste de Pascal Quignard.

Nous avons montré dans ce passage du fragment au roman fragmentaire, le mécanisme de la seconde main dans *Les Tablettes*. Nous sommes resté dans le domaine de l'intertextualité en essayant d'illustrer l'importance de la lecture chez Quignard ainsi qu'une conception où « le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture »<sup>188</sup>. Il en résulte l'idée d'un hybride infécond qui suggère la notion de baroque, terme assez vaste et avec des connotations multiples dont le sens le plus commun s'adapte à la lecture des *Tablettes*. Cette notion de l'hybride infécond permet-elle de faire le lien entre une conception du langage, le culte de la lecture et la fabrique d'une œuvre qui en serait la conséquence ? C'est dans cette perspective que nous élaborerons notre prochain chapitre.

---

<sup>186</sup> Jean-Pierre Richard, « Sensation, dépression, écriture », *L'État des choses*, Paris, Gallimard, 1990, p. 48.

<sup>187</sup> *Idem*.

<sup>188</sup> Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *art. cit.*, p. 67.

## CHAPITRE III : LA FRAGMENTATION COMME EXPRESSION DE LA DÉFAILLANCE

La défaillance, entendue comme un collapsus du langage, une pratique continue de la citation, une négation du rôle social et de la figure de l'écrivain, un intérêt porté vers des traditions et des auteurs méconnus par le canon ; la défaillance, cette posture politique vis-à-vis du langage en tant que forme de pouvoir, cette insubordination, cette volonté de mélanger genres et modes d'énonciation est une posture littéraire qui donne forme et contenu à l'œuvre de Pascal Quignard. La défaillance a des formes concrètes que nous explorerons, pour donner une vue panoramique des inquiétudes fondamentales posées par cette œuvre. Nous allons nous attarder sur trois expressions : l'écriture fragmentaire, le monde des *Traités* et les figures de la fragmentation fondées sur le découpage du corps. Ces trois axes peuvent nous rapprocher d'une esthétique baroque dans la mesure où tous les trois visent un même art de la composition, celui que Quignard nomme l'hybride infécond. Cette notion d'hybride est le point de départ pour classer ses livres dans la catégorie esthétique du baroque qui peut se comprendre dans un sens général comme une insoumission à la règle<sup>189</sup>. Dans notre propos, il ne s'agit ni d'aborder ce vaste sujet ni de redéfinir cette notion à partir des ouvrages étudiés, mais de lier des mécanismes littéraires à l'effet qu'ils produisent, lier une structure à une fonction.

### I. « LES FRAGMENTAIRES JETTENT DES FLAMMES AUSSI VIVES QU'ELLES SONT SANS DURÉE »

#### A. GÊNE ET FASCINATION DE L'ÉCRITURE FRAGMENTAIRE

Dans une vision d'ensemble, Dominique Rabaté déclare : « toute l'œuvre de Pascal Quignard semble écartelée, depuis le début des années 1980, entre deux postulations opposées : d'un côté, un désir de liaison, de quelque chose de nappé, c'est-à-dire de continuité romanesque qui déploierait un monde homogène ; de l'autre, la fragmentation de pensées disjointes, de notations discontinues »<sup>190</sup>. Cette deuxième postulation qui occupe,

---

<sup>189</sup> Cf. Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, op. cit., p. 8.

<sup>190</sup> Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, op. cit., p. 92.

certainement, la plupart des études consacrées à Quignard, nous intéresse maintenant en tant que manifestation de la défaillance.

L'idée d'une écriture fragmentaire a pourtant besoin d'un cadre, non pour faire une histoire polémique de sa définition et de sa raison d'être, mais pour préciser du point de vue théorique les caractéristiques et la portée de cette écriture.

Le fragment a été envisagé, d'une part, comme les bribes des œuvres qui sont parvenues jusqu'à nos jours dans un état de morceaux, « soit en raison d'une destruction partielle, soit en raison de la perte du texte connu uniquement par citations et extraits comme les fragments des présocratiques »<sup>191</sup>. Ici, le nom de fragment n'est qu'un phantasme textuel donné par notre impuissance à recomposer l'original. D'autre part, le fragment est une forme volontaire qui met l'œuvre en crise. Il se pense lui-même en tant que totalité malgré sa brièveté, il est le reflet d'une unité ou le projet d'une unité atteinte par la somme des fragments, ou tout simplement, il avance une forme ayant la volonté de son inachèvement. Même si les romantiques commencèrent à donner un statut à cette pratique textuelle, conséquence de l'esprit moderne, celle-ci n'est pas glorifiée comme en témoigne ce fragment ironique issu de l'*Athenäum* : « Nombre d'œuvres des Anciens sont devenues fragments. Nombre d'œuvres des Modernes le sont dès leur naissance »<sup>192</sup>. De ce fait, la différence entre fragment et écriture fragmentaire peut provoquer une méfiance, voire une *gêne technique*.

Dans ce sens, une distinction est essentielle dans notre propos. Les formes brèves ne sont pas des formes fragmentaires. Il y aurait une équivoque en désignant comme fragments des formes qui dans leur brièveté sont conçues avec une intention d'achèvement : « souvent assimilés à tort à des fragments, la maxime, l'aphorisme, la sentence, la réflexion, la pensée, etc., constituent, eux, des formes closes parfaitement achevées, qui n'ont rien à voir avec le résultat d'une désintégration »<sup>193</sup>. En suivant Daniel Sangsue, ainsi que Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, le fragment comme forme, comme « genre » littéraire serait donc une invention du premier romantisme, celui d'Iéna qui a convoqué des écrivains autour des frères Schlegel et de la revue *Athenäum* (1798-1800) ; une filiation peut s'établir pour tracer l'ébauche d'une tradition, puisque Friedrich Schlegel reçoit

---

<sup>191</sup> Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Paris, Éditions Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, p. 77.

<sup>192</sup> Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 101.

<sup>193</sup> Daniel Sangsue, « Fragment », *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis / Albin Michel, 1997, p. 329.

la révélation du fragment, si l'on peut dire, de la première publication des *Pensées, Maximes et Anecdotes* de Chamfort, publication posthume qui eut lieu en 1795. Par Chamfort, le genre et le motif du fragment renvoient à toute la tradition des moralistes anglais et français (disons, pour ne retenir que deux noms symptomatiques : Shaftesbury et La Rochefoucauld), laquelle à son tour, *via* la publication, dans les conditions que l'on sait, des *Pensées* de Pascal, contraint à remonter au 'genre' dont les *Essais* de Montaigne dressent le paradigme pour toute l'histoire moderne<sup>194</sup>.

Cette petite généalogie peut se présenter autrement, en déplaçant les noms et les lignes de la tradition. Quignard le fait dans *Une gêne technique à l'égard des fragments*, essai sur La Bruyère, en critiquant le cadre européen et même français de cette notion :

dans les manuels de littérature le fragment est présenté de façon nationale, assez rétrécie (je songe tout à coup à ce qu'écrivait Li Yi-chan en Chine en 843 ou Sei Shônagon en l'an mil à Kyôto), une forme littéraire aristocratique qui serait apparue en France au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, blessée ou déchirée par les troubles religieux et civils, et conçue en réaction à la théologie, à la philosophie, à la scolastique s'essouffant, phraseuses, peureuses, viles (*GT*, 41-42).

Ces deux citations, pour l'effet de la continuité textuelle, peuvent produire l'effet d'une critique implicite de *L'Absolu littéraire* qui n'est pas du tout un ouvrage scolaire. Et pourtant nous les mettons ensemble, même si une faute de perspective peut s'y glisser. Quignard vise une possibilité de pluralité de l'histoire littéraire, même dans l'étude d'un phénomène assez restreint comme celui des lectures qui inspirèrent les formes du premier romantisme. Pour en revenir au fragment, il y aurait, selon Quignard, une volonté de livre fragmentaire chez La Bruyère qui le distingue de ses prédécesseurs : « il passe pour être le premier à avoir composé de façon systématique un livre sous forme fragmentaire » (*GT*, 16). Cependant, ni La Bruyère ni les Romantiques n'ont une réflexion par rapport au fragment et dans les deux cas il s'agit d'une pratique. Même si « le fragment est bien le genre romantique par excellence »<sup>195</sup>, « c'est de la pratique des fragments qu'il faut repartir pour tenter de saisir la nature et l'enjeu du fragment »<sup>196</sup>. De ce fait, le fragment romantique continue à se déclarer dans un rapport avec la totalité : « que la totalité soit présente comme telle en chaque partie, et

---

<sup>194</sup> Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. *L'Absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>195</sup> *Idem.*

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 61.

que le tout soit non pas la somme mais la co-présence des parties »<sup>197</sup>, lie le premier romantisme avec la volonté rhétorique d'assimiler la part au tout, de voir le texte en tant que synecdoque, finalement en tant que correspondance entre deux ordres.

Pour annuler cette référence à la totalité, il faut passer le cap du romantisme même si « quant à la récente faveur du 'fragment' dans le domaine français, notamment chez Barthes et Blanchot, elle peut se comprendre comme une sorte d'hommage différé au fragment romantique allemand »<sup>198</sup>. Ainsi, c'est plutôt le « fragment contemporain » qui met en cause ce rapport et laisse de côté la totalité pour donner une autonomie au fragment sans la prétention de lui donner l'éclat d'une œuvre. Le cas de Blanchot, par exemple, qui refuse la totalité au profit du multiple, et celui de Barthes dont le fragment empêche de fixer et de donner un sens global au texte, montrent cette rupture avec le romantisme, cette volonté de proposer l'écriture en tant que diaspora, en tant qu'espace pour la dispersion, le pluriel et le détail. Dans ce sens, pour Barthes, l'achèvement est un défaut, une mutilation du plaisir puisque achever un texte est l'anéantir ; au contraire, le fragment est la relance continuelle du désir : « Aimant à trouver, à écrire des *débuts*, il tend à multiplier ce plaisir : voilà pourquoi il écrit des fragments : autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisirs (mais il n'aime pas les fins : le risque de clausule rhétorique est trop grand : crainte de ne savoir résister au *dernier mot*, à la dernière réplique) »<sup>199</sup>. Pour Blanchot, l'écriture fragmentaire ne cherche pas une unité par la juxtaposition : « la parole de fragment ignore la suffisance, elle ne suffit pas, elle ne se dit pas en vue d'elle-même, elle n'a pas pour sens son contenu. Mais elle ne se compose pas davantage avec les autres fragments pour former une pensée plus complète, une connaissance d'ensemble. Le fragmentaire ne précède pas le tout, mais se dit en *dehors* du tout et après lui »<sup>200</sup>. Dans les deux cas il y a une défense du fragmentaire, même une jouissance de cette écriture et un éloignement de toute dépendance à une globalité.

Les noms de Valéry avec ses *Cahiers*, de Georges Perros avec *Papiers collés*, de Julien Gracq avec *Lettrines*, peuvent également faire penser à une tendance aux formes brèves dont la signification permet de caractériser une triple crise identifiée à la modernité :

---

<sup>197</sup> *Idem.*

<sup>198</sup> Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997, p. 29.

<sup>199</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes, Œuvres complètes*, tome III, 1974-1980. Paris, Édition établie et présentée par Éric Marty, Éditions du Seuil, 1995, p. 166. Quignard partage le même goût pour les débuts (*LEZ*, 201-202).

<sup>200</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini, op. cit.*, p. 229.

crise de l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude, crise de la totalité, perçue comme impossible et décrétée monstrueuse et enfin crise de la généricité, qui a permis au fragment de se présenter, en s'écrivant en marge de la littérature ou tangentiellement par rapport à elle, comme une alternative plausible et stimulante à la désaffection des genres traditionnels, jusqu'à s'imposer comme la matrice même du Genre<sup>201</sup>.

Refus du genre, refus de l'œuvre achevée, refus de la totalité sont autant d'éléments qui permettent d'éclairer le choix de l'écriture fragmentaire comme un besoin chez certains écrivains, et même comme un besoin historique. Dans cette perspective, Michel Gailliard, faisant du premier romantisme le point de départ de la problématique, étudie le fragment afin de donner les caractéristiques d'un « genre », bien que la notion de généricité puisse paraître inadéquate<sup>202</sup>. Il en résulte que la volonté d'une écriture fragmentaire a à voir avec une sensibilité moderne ; à la fois refus du genre et tentative d'une nouvelle généricité, le fragment pose cette contradiction dans le discours critique : il est tout ensemble crise et émergence d'une notion. Ainsi, le fragment présente une frontière, une difficulté issue de sa propre insubordination ; il se détache des essais totalisateurs, il résiste à la taxinomie et pourtant il s'érige comme notion fondatrice d'une modernité entendue comme opposition à toute unité.

Mais pour les spécialistes du fragment, même si ce dernier dépasse un phénomène de mode, même s'il a fallu un changement conceptuel pour l'intégrer à l'esthétique, la philosophie et la poétique, son importance et sa valorisation restent conflictuelles. De ce fait, Quignard, le fragmentaire par excellence, est un critique de cette écriture ou plutôt de cette fascination pour des écritures récentes dont l'énonciation ne devrait pas causer autant d'agitation. Dans *Une gêne technique à l'égard des fragments*, le livre qui traite le plus amplement de ce sujet et qui est né d'un sentiment de rejet face à l'œuvre de Blanchot<sup>203</sup>, l'auteur attaque cette forme en même temps qu'il la défend : « si l'on peut concevoir le

---

<sup>201</sup> Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, op. cit., p. 2.

<sup>202</sup> Michel Gailliard, « Le fragment comme genre », *Poétique*, No. 120, novembre 1999, pp. 387-402.

<sup>203</sup> Dans l'entretien accordé à Jean-Pierre Salgas, Quignard déclare : « Ce texte est né d'une exaspération à découvrir les manuscrits sans coupures, de Blanchot, qu'ensuite il fragmentait. Pourquoi fallait-il rendre plus digne la pensée en la coupant ? » (Jean-Pierre Salgas, « Pascal Quignard : 'Écrire n'est pas un choix mais un symptôme' », *Quinzaine littéraire* 565, 1<sup>er</sup> novembre 1990 : <http://www.quinzaine-litteraire.presse.fr/articles/entretiens/pascal-quignard-ecrire-n-est-pas-un-choix-mais-un-symptome.php>, dernière consultation novembre 2010). De même, Dominique Rabaté affirme : « Quignard s'en prend ainsi violemment à Blanchot, qu'il a pourtant beaucoup lu et qui l'a influencé profondément. Il s'en prend à lui d'autant plus agressivement qu'il veut justement s'en éloigner » (*Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, op. cit. p. 40). Il est important de signaler également que la première version d'*Une gêne technique* avait une structure dans laquelle chaque partie était séparée par un astérisque ; dans la version corrigée et définitive publiée en 2005, cette apparence a disparu au profit d'une séparation en quinze chapitres.

dégoût où plonge la forme littéraire du fragment, l'irritation que cette forme suscite, le peu de plaisir qu'elle est capable d'offrir, il faut aussi concevoir la fascination qu'elle exerce<sup>204</sup> » (*GT*, 29). De ce fait, il critique avec une *furor*<sup>205</sup> soupçonneuse, des auteurs notamment du XX<sup>e</sup> siècle au profit du classique qu'il étudie :

Je vois peu d'exemples d'une écriture systématiquement fragmentaire ; avec beaucoup plus de conséquence et beaucoup plus de rupture dans La Bruyère que dans Joubert, Valéry, Alain, Cioran, Leiris, Blanchot, moins d'unité, des procédés plus variés et plus riches, moins de répétition, moins de posture, moins de facilité, de piétisme, de truquage, de *badauderie*. Rien de plus continu, de plus mécanique, de plus obsessionnel, de plus rabâchant que la plupart des livres qui paraissent de nos jours et qui affectent une apparence fragmentée (*GT*, 68).

Cette position, plus qu'une prise de distance par rapport aux œuvres des auteurs mentionnés, est une mise en garde de cette fièvre classificatrice qui sous une notion assez ample permet de contenir toute œuvre qui refuse l'esprit de continuité. Mais dans cette définition, Quignard distingue une forme qui sera la sienne et qui a commencé à l'être dès la publication des *Tablettes*, même dès la parution du *Lecteur*.

Au-delà d'une forme dominée par un effet d'inachèvement et la volonté de coupure, quels sont les traits du fragment et ses effets ? Quelle est la pensée sur le fragment ? Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy donnent une réponse à la première question, en nous renvoyant aux traits hérités par le fragment romantique :

- le relatif inachèvement ('essai') ou l'absence de développement discursif ('pensée') de chacune de ses pièces ; - la vérité et le mélange des objets dont peut traiter un même ensemble de pièces ; - l'unité de l'ensemble, en revanche, comme constituée en quelque sorte hors de l'œuvre, dans le sujet qui s'y donne à voir ou dans le jugement qui y donne ses maximes<sup>206</sup>.

De cette caractérisation tripartite, nous allons reprendre les deux premiers aspects. Nous laissons de côté « l'unité de l'ensemble », car il s'agit d'une notion qui se désintègre dans le discours de la modernité. Dans cet être du fragment, les deux éléments retenus, à savoir l'absence de développement et le mélange des objets, nous approchent d'un discours sur le fragment. Il faudrait ajouter à ce discours les risques que cette pratique entraîne.

---

<sup>204</sup> Nous pouvons lire une expression analogue dans *Petits Traités* : « Devant l'infirmité des fragments, la réticence qu'on peut légitimement éprouver se renverse tout à coup en joie » (*PT*, II, 504).

<sup>205</sup> À juste titre, le texte fut publié pour la première fois au mois d'avril 1984 dans la revue *Furor*.

<sup>206</sup> Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. *L'Absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 58.

Blanchot le fait au sujet d'*Ostinato*, texte à vocation fragmentaire de Louis-René des Forêts : « Je sais d'expérience que rien n'est plus périlleux que l'écriture à laquelle manquent l'enchaînement du récit ou le mouvement nécessaire de l'argumentation. Si l'on suit un trajet, c'est 'un trajet aveugle'. On ne va nulle part. La commodité d'un but, fût-il lointain, n'existe pas »<sup>207</sup>. Ici, le risque se mêle à la fascination, le danger devient une sorte de libération de la contrainte formelle. Avec l'absence d'un enchaînement et d'un développement argumentatif, Blanchot ne signale pas les risques seulement pour l'écriture mais également pour le lecteur qui se voit dépossédé d'un fil qu'il doit construire. Cet intérêt pour le fragment dont traite Quignard, malgré les abîmes qu'il provoque, doit être cherché dans ce discours du fragment qui se construit dans les textes critiques et dans les textes littéraires. Il y aurait, face aux périls et à la *gêne technique*, un désir de justifier l'écriture fragmentaire, de considérer ses atouts et ses potentialités.

Ainsi, dans l'avis de l'éditeur de *Tel Quel I*, nous soulignons cette appréciation des recueils qui font le volume : « chacun d'eux contient à l'état d'aphorismes, de formules, de fragments ou de propos, voire de boutades, mainte remarque ou impression venue à l'esprit, çà et là, le long d'une vie, et qui s'est fait noter en marge de quelque travail ou à l'occasion de tel incident dont le choc, tout à coup, illumina une vérité instantanée, plus ou moins vraie »<sup>208</sup>. Deux aspects sont à retenir dans cette valorisation du fragment, d'une part le choc qui donne cours à une écriture fragmentaire, et d'autre part le caractère de vérité qui se cache sous cette apparence d'instantanéité. Le fragment serait proche de la vie et de sa perception, il serait une image de l'activité de l'esprit, une représentation de l'individuation ainsi que des modes de la pensée. Le choc, source du fragment, nous renvoie à Quignard qui présente cette expérience dans ces termes :

les mots latins de fragmen, de fragmentum viennent de frango, briser, rompre, fracasser, mettre en pièces, en poudre, en miettes, anéantir. En grec le fragment, c'est le klasma, l'apoklasma, l'apospasma, le morceau détaché par fracture, l'extrait, quelque chose d'arraché, de tiré violemment. Le spasmos vient de là : convulsion, attaque nerveuse, qui tire, arrache, disloque (*GT*, 38-39).

Le choc de Valéry correspond au *spasmos* quignardien ; les deux auteurs, dont les écritures sont si éloignées dans leur style et si proches dans leur obsession spéculative,

---

<sup>207</sup> Maurice Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, op. cit., p. 25.

<sup>208</sup> Paul Valéry, *Œuvres*, tome II, op. cit. p. 473.



peuvent se rejoindre dans ce moment où l'expérience produit un court-circuit qui appelle l'écriture en lambeaux<sup>209</sup>. Cette apparence de vérité qu'évoque Valéry, cette efficacité cognitive qui est présente dans l'écriture fragmentaire s'assimile au souvenir des formes brèves qui condensaient un savoir. Il y aurait donc une trace des proverbes, des maximes, des sentences, des aphorismes, des épigrammes, des pensées, dans les héritiers formels du XX<sup>e</sup> siècle : les rhumbs, les papiers collés, les traités. En effet, si Valéry était intéressé par le lien avec la vérité ou l'ombre de la vérité, Quignard vise la possibilité textuelle d'une défaillance sans oublier pour autant cet éclat qui prête au fragment la lumière de la totalité. Ceci a l'apparence, pour le moment, d'une poétique romantique. C'est dans ces termes que Quignard justifie l'entreprise des *Petits Traités* : « Qu'on pardonne ces fragments, ces spasmes que je soude. La vague qui se brise emprunte au soleil une part précipitée de sa clarté » (*PT*, I, 25). Les traditions littéraires sont comme des dieux ; laisser de côté la continuité, l'ordre du narratif, le développement du noir sur la page blanche sont des gestes qui mettent en avant une absence.

Multiplions les exemples pour mieux cerner cette problématique du fragmentaire, entre gêne et fascination. Revenons au cas d'*Ostinato*. Le narrateur, dans la partie intitulée « Après », fait un bilan de son texte créé à partir de morceaux :

À relire la plupart de ces notations éparées, il a perdu la raison que peut-être il n'eut jamais de les mettre noir sur blanc. Qu'il les y ait mises toutefois et maintenues laisse conjecturer qu'elles répondirent en leur temps à quelque nécessité réelle, pour obscure qu'elle lui paraisse aujourd'hui, ne plus comprendre ce qu'on a voulu dire pouvant être le signe qu'on a dit l'essentiel, comme aussi bien la preuve d'une inaptitude à le formuler en termes intelligibles<sup>210</sup>.

Cet aveu met en relief un trait inestimable du fragment : sa capacité, voire sa destinée critique. Cette condition méta-littéraire du fragment peut s'interpréter comme une jouissance

---

<sup>209</sup> Par rapport à cette proximité, Pascal Riendeau cite une phrase de Pierre Ouellet, qui, dans une défense de la littérature française contemporaine, affirme que les grands auteurs d'aujourd'hui sont « inconnaissables », qu'on « espère les *Cahiers*, et voici une centaine de *Petits Traités* » ; face à cela, Pascal Riendeau riposte : « La comparaison entre Valéry et Pascal Quignard n'étonne pas, car elle n'en est pas tout à fait une ; il s'agit d'un rapprochement, au plus d'une analogie. Ce rapprochement est d'autant plus pertinent qu'il n'inscrit pas inévitablement Quignard dans une tradition de grands essayistes du XX<sup>e</sup> siècle remontant jusqu'à Valéry, et rappelle aussi la tyrannie d'une certaine vision idéologique de l'histoire littéraire qui nous obligerait à mesurer les auteurs d'aujourd'hui en regard des génies du passé » (Pascal Riendeau, « Les *Petits Traités* de Pascal Quignard : une nouvelle éthique du lecteur et de la lecture », *Dalhousie French Studies*, vol. 36, automne 2003, p 101).

<sup>210</sup> Louis-René des Forêts, *Ostinato* (1997), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », No. 416, 2000, p. 167.

de l'écriture fragmentaire. Un auteur jouit de cette écriture et le manifeste, même si cette jouissance est problématique puisqu'elle fait appel au jugement de sa propre œuvre. Dans le cas d'*Ostinato* la justification de cette jouissance, qui peut être angoissante, vient de l'affirmation d'avoir dit l'essentiel, du soupçon que l'essentiel ne puisse pas se dire autrement. Concernant l'écriture, l'appel du fragmentaire est justifié en termes comparables dans le cas de Valéry, de des Fôrets et de Quignard. Dans les trois échantillons mentionnés, persistent une gêne et une fascination. Nous pouvons donner un autre exemple témoignant de l'amour pour les déchets de l'écriture : Georges Perros et ses *Papiers collés*. Chez Perros il y a une jouissance à l'état pur de cette pratique textuelle, un refus de la littérature en tant que discoursivité, une écriture systématiquement fragmentaire. Perros déclare : « Moi, si jamais je vais au-delà de cinq pages, sans rupture de rythme, sans distraction tranchant le fil, c'est que je me serai endormi sur le papier »<sup>211</sup>. Ce n'est pas pourtant la longueur qui fixe la distinction de cette écriture mais sa condition excentrée : « Je suis un homme d'entredeux, jamais en place, et si j'écris, c'est dans la marge. Le texte est ailleurs. Je me suis très bien fait à cette impuissance »<sup>212</sup>.

Ce mouvement d'affirmation et de doute du fragment est justement ce qui fait le propre de cette forme. Nous pouvons encore ajouter un dernier élément, remarqué par le Dr. Johnson : « Il me plaît de penser qu'on finira par tout écrire sous forme d'aphorismes, sauf les récits »<sup>213</sup>. Qui dit fragment, dit refus et impossibilité de la narration. Mais le fragment peut construire une narration. Ainsi, pour les spécialistes, « tantôt le fragment est prélude au roman, laboratoire de récits futurs, fragment proprement expérimental, tantôt, marqué par sa vocation et ses origines, il rejette catégoriquement la compromission narrative et les séductions de la fable »<sup>214</sup>. Chez Quignard, nous avons affaire aux deux possibilités. De même que le langage est un circuit à démonter, les catégories de narration transitive ou intransitive, de continu ou discontinu, de fragment ou d'œuvre devraient se désamorcer puisque leur opposition témoigne d'une systématisation contraire à la littérature. Ainsi, dans son analyse de La Bruyère, et sur un ton qui paraît une réponse aux restrictions de la critique, Quignard exprime son avis concernant les catégories de fragment et de totalité : « opposer l'exigence d'une discontinuité radicale à l'exigence d'une continuité absolue, c'est faire preuve d'un dualisme à vrai dire scolaire, et trop achronique, et trop sidéré par d'incroyables

---

<sup>211</sup> Georges Perros, *Papiers collés* (1960), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », No. 176, 1990, p. 10.

<sup>212</sup> Georges Perros, *Papiers collés 2* (1973), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », No. 221, 2008, p. 45.

<sup>213</sup> Cf. Monique Nemer, « Les intermittences de la vérité. Maxime, sentence ou aphorisme : notes sur l'évolution d'un genre », *Studi Francesi*, Année XXVI, N° 78, septembre-décembre 1982, p. 485.

<sup>214</sup> Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, op. cit., p. 77.

essences » (*GT*, 47). Nous pouvons en l'occurrence donner la même réplique à l'admirable citation du Dr. Johnson.

## B. LES HYBRIDES INFÉCONDS

Le fragment, appelé également le spasme par Quignard (*PT*, I, 25), permet d'introduire dans l'écriture l'un des éléments de la pensée romantique, à savoir, la possibilité du mélange ou de l'hybridité. De celle-ci dérivent d'autres éléments que nous avons déjà suggérés : l'indétermination générique, l'occasion de diversifier le sujet et de changer sa perspective, l'effet de surprise, le plaisir de recommencer, l'expectative du lecteur qui attend toujours la suite. Cette plasticité du fragment qui aboutit dans *Dernier Royaume* à sa forme la plus variée et pourtant harmonisée, vient de ce mélange qui permet et autorise le fragment. Nous rappelons au passage le projet de la poésie romantique puisqu'il est comparable à celui de *Dernier Royaume* :

la poésie romantique est une poésie universelle progressive. Elle n'est pas seulement destinée à réunir tous les genres séparés de la poésie et à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. Elle veut et doit aussi tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle, rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétiques, poétiser le Witz, remplir et saturer les formes de l'art de toute espèce de substances natives de la culture, et les animer des pulsations de l'humour<sup>215</sup>.

Le fragment 116 de l'*Athenäum* décrit la vaste entreprise de *Dernier Royaume* qui pour son auteur est une entreprise de marginal : « Ce que je suis en train d'écrire compte parmi les dernières pattes de mouche, à tomaison intermittente, d'une encyclopédie, elle-même à usage privé » (*DR*, III, 240). Même si Quignard n'a rien d'un esprit romantique et condamne toute référence à un ordre supérieur au-delà de ce royaume, son encyclopédie est une tentative pour convoquer les genres, pour mêler la poésie et la prose, le discours littéraire et le discours de la science et des sciences humaines<sup>216</sup>. En commentant cette dernière

---

<sup>215</sup> Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, op. cit., p. 112.

<sup>216</sup> Laurent Margantin dans un court article situé Quignard comme un « post-romantique » qui serait « dans un espace commun aux romantiques allemands qui vivaient une crise culturelle ». Pour lui, Quignard « participe d'un effort général d'ouverture de la conscience poétique à un espace plus large, effort dont on peut trouver un modèle dans le romantisme, où apparaissent pour la première fois ces œuvres immenses réunissant contes, essais, observations scientifiques, poèmes » (Laurent Margantin : « Ultime nostalgie : à propos de Pascal

citation, Bruno Blanckeman écrit : « Le livre, dont on peine à sortir pour peu qu'on réussisse à y entrer, cultive une nostalgie de totalité »<sup>217</sup>. Cette nostalgie de la totalité qui est donnée par l'écriture fragmentaire produit dans le cas de *Dernier Royaume* une critique de la condition fragmentaire du savoir et notamment de sa séparation, de son absence de lien ; là où les romantiques disaient « faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique », Quignard proclame non l'union mais la co-existence à la même échelle de la science, le langage et le mythe. Son estimation négative de la nouvelle culture fragmentaire est un examen de l'absence d'hybridité, de transport, enfin de communication, plus que du fragment en soi :

Le savoir est déposé morceau par morceau dans les disques durs des ordinateurs. Ces fragments sont aisément accessibles et communicables mais ils ne se court-circuitent pas plus les uns les autres qu'ils ne s'assemblent dans une migration désirante et ne poursuivent, au sein de leur être particulier, la quête errante elle-même (*DR*, III, 240-241).

La recherche du fragment chez Quignard indique une quête du court-circuit qui est à la fois spasme de la grammaire et du style et court-circuit de la pensée et du discours. Ainsi, le court-circuit qu'opère le fragment incite à dénouer toute liaison. En remarquant ce mécanisme dans son analyse de La Bruyère, Quignard fait des *Caractères* l'un des modèles de *Dernier Royaume* :

C'est par la disparité des attaques qu'il assure une discontinuité entre les fragments. Cette absolue variété (ce qu'il présente dans les *Caractères* sous forme d'irrégularité) aboutit à une sorte d'hétérogénéité radicale du texte lui-même : tous les genres paraissent représentés, tous les tours semblent présents, et le pouvoir de chacun d'entre eux, concentré à l'extrême, et par le contraste avec ceux qui l'entourent, prend tout à la fois un relief rhétorique extraordinaire et un rythme extrêmement violent et divers. Cette juxtaposition est un peu à l'image de la succession des tempos dans une suite baroque, le siècle suivant (*GT*, 61).

Encore une fois, ne se sent-on pas face à un commentaire de *Dernier Royaume* ? Ce que Quignard décrit chez La Bruyère et ce qu'il tente dans sa propre suite baroque est la construction d'un nouvel ordre dans la discontinuité : « Une succession d'irréconciliables fait un ordre » (*GT*, 64). De même, dans le propos de Roland Barthes sur le fragment, le

---

Quignard » : [http://www.larevuedesressources.org/article.php3?id\\_article=912](http://www.larevuedesressources.org/article.php3?id_article=912), dernière consultation novembre 2010). Pour sa part, Quignard préfère l'analogie avec le XVI<sup>e</sup> siècle en disant que nous sommes dans une atmosphère de Saint-Barthélemy (*DR*, I, 91-92).

<sup>217</sup> Bruno Blanckeman, « J'obéis les yeux fermés à ma propre nuit », *art. cit.*, p. 89.

rapprochement entre musique et littérature est fait, entre désordre apparent et logique musicale : « Quoi, lorsqu'on met des fragments à la suite, nulle organisation possible ? Si : le fragment est comme l'idée musicale d'un cycle »<sup>218</sup>. Face à la notion de totalité nous pouvons suggérer celle de cycle, et en effet le fragment chez Quignard est l'ouverture d'un cycle ou d'une attaque dont la continuité des cycles déconcerte. Mais qui dit lecture dit temps, et si la lecture est une modalité du temps, le fragment l'est aussi. De ce fait, le cycle de la lecture exige une oreille particulière pour capter la gêne et la fascination de cette musique. L'idéal de la poésie romantique, la démarche de La Bruyère, la tentative de mêler les formes du fictif à une réflexion encyclopédique sont des exemples d'une aspiration musicale du langage. Ainsi, Barthes propose : « Le fragment a son idéal : une haute condensation, non de pensée, ou de sagesse, ou de vérité (comme dans la Maxime), mais de musique »<sup>219</sup>. Cette condensation n'est pas isolée mais appartient à un corps, le corps de l'œuvre.

Deux grandes possibilités s'ensuivent pour nous approcher de cette tentative baroque, à savoir le monde des *Traités* et les volumes de *Dernier Royaume*, cette vaste palette de voix hallucinogènes. Ainsi, le cadre général que nous avons ébauché concernant la problématique du fragment, nous amène à mettre en perspective cette pensée en tenant compte de l'œuvre singulière de Pascal Quignard.

## II. LE MONDE DES TRAITÉS

Dans son essai sur La Bruyère, Quignard conclut : « En d'autres termes les bienfaits du fragment sont au nombre de deux. L'un de ces bénéfiques n'est que personnel ; l'autre est purement littéraire : le fragment permet de renouveler sans cesse 1) la posture du narrateur, 2) l'éclat bouleversant de l'attaque » (*GT*, 61-62). Les bienfaits du fragment produisent des textes incompatibles, d'une maturité différente, d'une longueur contraire, d'une importance hétérogène. L'alliance des fragments dissemblables dans leur sujet et dans leur forme produit à son tour une forme hybride : *Les Tablettes de buis* par exemple, livre fait de deux parties chacune avec sa propre musique ; *Vie secrète*, antécédent de *Dernier Royaume*, où le spéculatif se mêle à la fiction. Ces exemples d'une construction hybride ont été problématiques dès l'Antiquité, sans pour autant enlever à ces ouvrages leur valeur. Déjà Aristote, dans sa *Poétique*, signalait un exemple de cette rébellion face aux habitudes

---

<sup>218</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit. p. 167.

<sup>219</sup> *Idem*.

esthétiques : «même au cas où quelqu'un ferait une œuvre d'imitation en mêlant tous les mètres comme fait Chérémon dans son *Centaure*, rhapsodie composée de vers de toute sorte, il faudrait lui donner le nom de poète »<sup>220</sup>. Mélanger des vers de toute sorte, hexamètres avec iambes, équivaut à mélanger poésie et prose comme le voulait Baudelaire dans ses *Petits Poèmes* ; à mélanger les différents styles de l'histoire de la prose anglaise, comme l'a fait Joyce dans l'*Ulysse* ; ou à mélanger « la fiction romanesque, le récit de soi, la poésie lyrique, la prose textuelle »<sup>221</sup> comme le veulent les *Petits Traités*.

## A. ORDRE ET DÉSORDRE DES *PETITS TRAITÉS*

De même que le fragment résiste à devenir une forme close, les *Petits Traités* résistent au classement. Ils échappent au discours des genres, ils ne se réclament pas de la fiction ou de l'essai mais d'une hybridité textuelle. Ils appartiennent à une tendance où il faut considérer d'autres ouvrages, à savoir *Rhétorique spéculative* et *La Haine de la musique*, ainsi que des textes comme « Petit traité sur Méduse ». Même si notre propos n'est pas de découper l'ensemble de l'œuvre en phases plus ou moins distinctes, nous pouvons affirmer, concernant le mode des « traités », que Quignard

adopte, quelques années durant, la dénomination pour la plupart de ses entreprises non spécifiquement romanesques, l'abandonnant avec *Vie secrète* (1998). Ce dernier, et les cinq volumes de *Dernier Royaume* (2002 et 2004), poursuivent cependant la dilution des genres et l'écriture chaotique des *Petits Traités*, et leur ton, leur forme et leur propos en dérivent<sup>222</sup>.

Cette dénomination du traité, poursuivie pendant plus d'une décennie, souligne une forme hétéroclite et souple avec laquelle Pascal Quignard a réussi à introduire dans la littérature contemporaine un maniement de l'écriture fragmentaire en explorant la possibilité de lier le savoir livresque et le savoir narratif.

En outre, l'histoire de leur publication est une image de ce que peut la tyrannie des éditeurs et du goût des masses sur le destin d'une œuvre. La même ombre que Quignard ôte des auteurs poussiéreux a été jetée sur les *Petits Traités* considérés comme difficiles ; le même procès subi par l'*Alexandra* de Lycophron, Quignard l'a vécu avec sa propre œuvre

---

<sup>220</sup> Aristote, *Poétique*, op. cit., p. 30.

<sup>221</sup> Bruno Blanckeman, « Une écriture intraitable », art. cit., p. 14.

<sup>222</sup> Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, op. cit., p. 39.

réputée obscure et sauvage : « Les éditions des trois premiers tomes, publiées par une galerie de peinture, diffusées au néant, furent épuisées par miracle. Nul n'en voulut plus et cinq tomes étaient à la remorque. Quel éditeur s'intéresserait à cette suite baroque attendue par la forêt peut-être, un aveugle et un loup ? Personne » (*PT*, I, 30-31) Et pourtant, Gérard Farasse risque cette affirmation dans un portrait imaginaire : « L'Histoire n'a conservé de Quignard que son nom, qu'il n'aimait pas, et quelques ouvrages curieux, les *Petits Traités* »<sup>223</sup>.

Cette œuvre, apparemment sans généalogie, contient un *pré-texte*, les *Essais de morale* de Pierre Nicole. Comme La Bruyère voulant imiter Théophraste, ou Baudelaire tentant de faire quelque chose d'analogue au *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand, selon la dédicace des *Petits Poèmes en prose*, Quignard se trouve un prédécesseur dans Pierre Nicole. Ce besoin de patronage est une consigne personnelle ; le désir de se démarquer de l'art moderne, et notamment de cette obsession de couper avec le passé pour revendiquer l'originalité, conduit Quignard à reconnaître et à affirmer la valeur de ses modèles. Cet acte lui permet de placer une œuvre à l'intérieur de la littérature, c'est-à-dire de songer à une tradition, voire à un lecteur : « Chaque roman a le saint qui le protège, le lecteur ancien qu'il rêve » (*C*, 11). De plus, le choix du prédécesseur est idéologique. En effet, les treize volumes compilés sous le titre d'*Essais de morale* et auxquels Quignard avoue sa dette stylistique, « j'en recopiai le format » (*PT*, I, 18), ne sont pas seulement un ouvrage oublié mais le signe d'un autre oubli, celui de son auteur par l'histoire littéraire : « J'aimais Pierre Nicole. Je venais de le découvrir. Il a écrit des essais qui ont la même précision que les préfaces que composa Racine. Ils s'aimaient. Il avait été son professeur de latin. L'histoire n'a pas retenu son nom mais la mémoire additionne, chez les vivants, la haine et la peur » (*PT*, I, 17). Cette pique est une manière de redonner à Pierre Nicole son importance, de proposer un autre regard du champ littéraire et surtout de manifester la portée des *Petits Traités*, œuvre qui rejette « la recension culturelle » et se passionne « pour le perdu »<sup>224</sup>. La même idée qui anime la traduction d'*Alexandra*, et celle de Kong Souen-Long (qui a mis « treize ans à voir le jour depuis sa commande par Emmanuel Hocquard »<sup>225</sup>) est ici présente, comme si la littérature de Quignard était vouée à écrire une histoire autre, contestataire et revendicatrice, destinée à une société secrète de lecteurs.

Parallèlement à la naissance des *Traités*, du point de vue autobiographique, nous pouvons signaler l'amitié de Louis Cordesse (1938-1988), même si la première édition chez

---

<sup>223</sup> Gérard Farasse, « Avec », *Revue des Sciences Humaines*, No. 260, octobre-décembre 2000, p. 19.

<sup>224</sup> Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>225</sup> Jean-Pierre Salgas, « Pascal Quignard : 'Écrire n'est pas un choix mais un symptôme' », *web. cit.*

Clivages, en 1981, n'incluait évidemment pas le traité dédié à sa mémoire. En effet, dans les tomes postérieurs qui ont été publiés entre 1982 et 1984, à la fin du livre, dans la liste des ouvrages apparaissait le nom de Louis Cordesse entre parenthèses, faisant allusion à sa participation en tant que graveur, comme c'était le cas, hors les *Petits Traités*, pour *Sur le défaut de terre* et *Les Mots de la terre, de la peur, et du sol*. Jean-Louis Pautrot appelle « expérience du deuil » cette dimension intime de l'œuvre puisque « les *Petits Traités* se placent sous le signe de l'ami disparu, le peintre Louis Cordesse. Le deuil leur donne leur impulsion initiale, ainsi qu'une part de leur véhémence et de leur mélancolie »<sup>226</sup>. Il faut dire que cette « impulsion initiale » est plutôt rétrospective. Mais, certainement, le début des *Petits Traités* est une constatation de ce deuil : « Tous les matins du monde sont sans retour. Et les amis. Tacite dit qu'il n'y a qu'un tombeau : le cœur de l'ami » (*PT*, I, 13). Le même sujet est abordé dans l'avertissement à la seconde édition de *Carus* : « L'amitié est le cœur de ce livre » (*C*, 11). Il guide encore l'intrigue du *Salon du Wurtemberg*.

Il y aurait dans cette expérience fondatrice du deuil un rapprochement à faire avec Montaigne ; les *Traité*s rappellent les *Essais*, « autre 'livre de deuil' au destinataire aboli, l'ami Étienne de la Boétie »<sup>227</sup>. La parenté avec Montaigne, déclarée de nombreuses fois par la critique, est aussi structurelle : emploi du fragment et de la citation, diversité et contraste des sujets, mélange d'anecdotes et de savoirs, portée autobiographique d'un « je » dissous dans le discours.

Dans un article sur les enjeux de l'essai comme forme contemporaine, Jérôme Roger tente de lier l'entreprise plurielle de Montaigne avec l'essai actuel. Concernant les *Petits Traités*, notamment leur absence d'ordre et leur recherche du perdu, Roger souligne que « ce parti pris de l'anachronique, peut-être aussi jubilatoire que mélancolique, que l'on aurait tort d'attribuer à une esthétique de l'hybridité, est le symptôme plus profond d'une utopie de la lecture que seule 'la suite baroque' de l'essai dissident peut encore incarner »<sup>228</sup>. Le terme d'essai dissident illustre assez bien l'esprit des *Petits Traités*, mais nous considérons que cette dissidence n'est pas contradictoire avec une esthétique de l'hybridité, terme qui met l'accent sur l'intention baroque. Dans ses réflexions sur l'essai, Jean Starobinski affirme que « l'essai est le genre littéraire le plus *libre* qui soit »<sup>229</sup>, et cette liberté produit un effet d'hybridité

---

<sup>226</sup> *Ibid*, p. 48.

<sup>227</sup> *Ibid*, p. 53.

<sup>228</sup> Jérôme Roger, « L'essai, point aveugle de la critique ? », *Études littéraires*, Vol. 37, No. 1, automne 2005, p. 58.

<sup>229</sup> Jean Starobinski. « Peut-on définir l'essai ? », François Dumont, *Approches de l'essai*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Visées critiques », 2003, p. 178.



puisque son but est de « savoir allier une science et une poésie »<sup>230</sup>. La place donnée par Roger aux *Petits Traités* comme utopie de la lecture et notamment comme une forme associée à la dissidence de l'essai contemporain, dont Richard Millet avec *Le Sentiment de la langue* serait un exemple, nous permet d'établir les limites d'une première approche, à savoir celle que suggère le titre même de *Petits Traités* : œuvre didactique sans la prétention d'un système, dissertation sans la contrainte d'une démonstration, spéculation minimaliste, modestie de l'adjectif associé à un substantif avec une tradition : le *tractatus*, soit des anciens, comme Sénèque, soit des modernes, comme Spinoza, soit des actes juridiques ou des écrits scientifiques. Cette association permet d'abolir toute contrainte générique, en suggérant un genre, c'est-à-dire d'explorer les formes du passé sans se soumettre à elles.

Une telle idée est présente dans les propos tenus par Pascal Riendeau ; pour lui, « le terme désuet de traité n'a ici de sens que par la volonté de l'auteur de donner un *autre* nom, un nom de genre *ancien* de surcroît, à des textes s'écartant des genres habituels parce qu'ils les subissent tous »<sup>231</sup>. Il y aurait dans ce titre un geste paradoxal, d'un côté la référence à un genre et de l'autre sa négation, d'un côté l'appel à une tradition et de l'autre sa désmythification par l'adjectif « petit ». De son côté, Bruno Blanckeman, dans l'un des articles phares sur cette œuvre, rappelle qu'avec « ses *Petits Traités* Pascal Quignard réinvente la mémoire d'un genre et d'une époque dans laquelle l'idée de littérature rassemblait la totalité des disciplines du savoir humain » ; en effet « le genre du traité, dont l'objet était indifféremment scientifique, juridique, théologique, politique ou philosophique, témoignait de cette vocation au savoir tout-terrain propre à la pratique littéraire »<sup>232</sup>. De même, interrogé sur l'œuvre dans une présentation succincte pour les éditions Gallimard, Quignard propose un chemin qui énonce certains praticiens de ce genre décrit par Blanckeman :

Les « Petits Traités » sont un genre inventé par Pierre Nicole, en opposition aux *Pensées* de Pascal, qu'il jugeait lâches et décousues. C'est un genre fragmentaire par lequel, sur un sujet, il venait faire s'opposer des positions différentes. Saint-Évremond a repris cette forme qui n'existe que dans la littérature française et qui hérite directement des *Essais* de Montaigne.

---

<sup>230</sup> *Ibid*, p. 181.

<sup>231</sup> Pascal Riendeau, « Les *Petits Traités* de Pascal Quignard : une nouvelle éthique du lecteur et de la lecture », *art. cit.*, p. 104.

<sup>232</sup> Bruno Blanckeman, « Une écriture intraitable », *art. cit.*, p. 13.

C'est une façon de faire du Montaigne en plus brusque, intense, effervescent. J'ai été séduit par cette vieille forme abandonnée, qui me paraissait tout à la fois humble et moderne<sup>233</sup>.

Montaigne, Saint-Évremond, Nicole, cette triade est un premier arrière-plan des *Petits Traités*, qui montre la volonté de son auteur d'inscrire son œuvre dans le champ de la lecture. Sous cette optique, Quignard lie l'abandon d'une forme avec sa récupération contemporaine. Dans cette démarche réside l'attrait de cette pratique de littéraire, dans cette tension produite par un élément du passé ramené à l'échelle du présent. Sur la question assez discutée du « genre », nous n'oublions pas que pour Quignard les *Petits Traités* ne relèvent pas de la recherche d'un genre : « même dans les *Petits Traités*, je ne crois pas que j'affectionne un genre. Sinon pour le pervertir. La seule chose que je cherche, c'est le non-genre qui permette l'intégration du noétique, de l'affectif »<sup>234</sup>. Ce non-genre qui nous renvoie à la singularité de Quignard, étrangeté donnée par son geste de récupération des pratiques et conceptions littéraires du passé, peut être compris comme le désir d'aboutir à une expression qui interroge les formes en les déstabilisant. Les *Petits Traités* évoquent une défaillance non seulement des genres mais d'une idée de la prose actuelle. Celle-ci serait paradoxalement plus restreinte que l'« idée de la littérature » évoquée par Bruno Blanckeman, idée empruntée à un Montaigne, ou à un Nicole.

Dans ce sens, en cherchant à montrer comment cette œuvre met en avant une nouvelle éthique littéraire, Pascal Riendeau affirme ceci : « Textes inclassables, les *Petits Traités* relèvent de la littérature, de la noétique et de la morale »<sup>235</sup>. Cette division est assez juste, mais il faudrait la nuancer en disant que le côté littéraire ne se sépare pas du côté noétique et moral et que l'un des intérêts de l'œuvre est de s'abandonner à l'appel de la pensée. Dans une autre vision panoramique, Jean Pierre Salgas différencie deux sortes de traités : ceux qui « rêvent de l'anthropologie du lecteur et l'histoire du livre », et ceux qui présentent des « vies brèves, à la manière de John Aubrey »<sup>236</sup>. En nuanciant cette division, Quignard offre une vue d'ensemble de ce qu'était le « projet » des *Petits Traités* : « Le projet de départ est celui de huit suites baroques, consacrées respectivement au silence, à la lettre, au livre, à la langue (IV et V), à la lecture coite, à l'oreille et à la fragmentation, au tribunal du temps »<sup>237</sup>. Le

---

<sup>233</sup> « Rencontre avec Pascal Quignard, à l'occasion de la parution de *Petits Traités* (1997) » : <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01032030.htm>, dernière consultation novembre 2010.

<sup>234</sup> Jean-Pierre Salgas, « Pascal Quignard : 'Écrire n'est pas un choix mais un symptôme' », *web. cit.*

<sup>235</sup> Pascal Riendeau, « Les *Petits Traités* de Pascal Quignard : une nouvelle éthique du lecteur et de la lecture », *art. cit.*, p. 101.

<sup>236</sup> Jean-Pierre Salgas, « Pascal Quignard : 'Écrire n'est pas un choix mais un symptôme' », *web. cit.*

<sup>237</sup> *Idem.*

« baroque » dont parle Quignard, peut s'illustrer avec un passage du *Salon du Wurtemberg* où le narrateur explique sa fascination :

La musique baroque, après la Renaissance, avant la Révolution – jamais une musique ne fut si proche du langage. Là réside la raison, le nœud secret sans doute de la passion qui me porte vers elle. C'est une imitation de la langue sans acception de langue ni de sens, sans qu'il y ait à choisir entre une langue maternelle et une langue paternelle (*SW*, 320).

En effet, le baroque musical est chez Quignard un mode du langage, un mode qui permet de ne pas choisir un ordre, ce qui veut dire en choisir deux, la langue mère et les autres langues, la commodité de l'acquis et le risque de l'exploration. Ce mode permet de s'approprier une multiplicité linguistique qui fait le propre de la recherche étymologique à laquelle se consacrent les *Petits Traités*. Ce registre hétérogène définit la notion de baroque, dès le dictionnaire de Rousseau : « Une musique baroque est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et dissonances, le chant dur et peu naturel, l'intonation difficile, et le mouvement contraint »<sup>238</sup>. Ces caractéristiques sont extensibles aux *Petits Traités*. Nous pouvons ajouter que le baroque est le refus d'un genre préétabli, et par conséquent d'un plan. Ainsi, le principe du baroque peut supposer un abandon. Cette architecture globale s'oppose à la « joie furieuse » (*PT*, I, 30) qui a produit les *Petits Traités* et qui n'attestait dans leur écriture initiale aucun ordre :

Ces textes n'étaient assujettis à aucun ordre général. Ils n'avaient à se soumettre à rien, pas même au contraste entre eux. Ils n'avaient même pas à se diriger dans l'aménité vers le regard de ceux qui lisent, ni dans le désir de plaire fût-ce à peu, ni même à chercher à rencontrer un seul goût ni un seul être. Je n'avais même pas à ambitionner de faire des petites œuvres d'art. Tel était le jeu qui disposait ces pages grandes comme des feuilles de bouleau à ne se subordonner à rien. Une passion les a forcées sans savoir où elle mène (*PT*, I, 30).

Cette passion qui rappelle le « trajet aveugle » évoqué par Blanchot concernant l'écriture fragmentaire, ce chemin vers nulle part, refus de tout conditionnement extérieur donné par la figure d'un lecteur ou d'un critique, illustrent à quel point les *Petits Traités* manifestent une défaillance, comprise comme l'échec d'un système, celui du circuit *un auteur - un lecteur*, d'un plan, celui de l'œuvre, d'une ambition, celle de faire de l'art. Cependant,

---

<sup>238</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, édition préparée et présentée par Claude Dauphin, Paris, Actes Sud, 2007, p. 41. Par commodité, étant donné qu'il s'agit d'une édition fac-similaire, nous avons modernisé l'orthographe.

cette défaillance absolue ou utopique est tempérée par l'œuvre qui trouve l'impression d'un ordre ; défaillance utopique d'une œuvre sans lecteur et qui pourtant le trouve ou plutôt l'invente, sans éviter qu'il s'agisse d'un lecteur autant fasciné que gêné. Cela dit, le corps de la défaillance, bien que modéré par l'écart entre l'impulsion originale et le texte, n'est pas atténué, il continue à être ce corps troué où « rien n'y est plus vigoureusement contesté que l'idée même de maîtrise »<sup>239</sup>. Cette absence apparente de maîtrise donne ce caractère d'écriture intraitable qui intitule l'essai de Bruno Blanckeman et qu'avait également remarqué Olivier Chazaud, « l'intraitable des Traités », pour expliquer « le paradoxe central de l'écriture de Quignard – qui déploie et met en scène la puissance du faire-croire, l'efficacité rhétorique du sacré, sa force perlocutoire, autour d'arguments qui en traduisent le leurre, qui en trahissent la vanité »<sup>240</sup>. Ce paradoxe du savoir ouvert et spéculatif, de la recherche du sens et non de la fixation du sens, ce jeu baroque de conduire un texte avec plusieurs sujets qui n'aboutissent pas à un croisement ou à une rencontre définitive comme dans les romans policiers, est ce qui nous conduit vers une œuvre qui fait l'éloge de sa propre défaillance.

## B. DU BLASON AUX MAINS COUPÉES : FIGURES DE LA FRAGMENTATION

La revendication de l'écriture fragmentaire vient de son geste asocial, c'est-à-dire de l'individuation, du refus de la communauté des hommes et du mythe collectif : en termes d'esthétique refus d'une unité classique, et d'une fragmentation romantique subordonnée à une idée de totalité<sup>241</sup>. Nous pouvons définir le littéraire par sa simple activité, « penser fragmentairement, vivre individuellement » (*PQS*, 164), c'est-à-dire que le geste de l'écriture provoque un démembrement du corps social. La dimension sociale et la dimension esthétique sont intimement liées, puisque les deux répondent à une poussée idéologique, à une affirmation de l'individuel dans sa distance quant aux codes sociaux et aux codes littéraires. Le solitaire, c'est-à-dire le fragmentaire, traduit cet écart dans l'œuvre. Nous pouvons ainsi lier écriture et corps, puisque l'écriture fragmentaire est l'image d'un corps fragmenté. Le corps du texte et le corps du sujet en tant que fragment du corps social sont deux corps qui se correspondent. Barthes énonce cela de manière laconique : « le corps passe d'une certaine

---

<sup>239</sup> Olivier Chazaud, « L'écriture à l'épreuve de la défaillance », *Scherzo*, dossier « Pascal Quignard », *op. cit.*, p. 37.

<sup>240</sup> *Ibid*, p. 40.

<sup>241</sup> Et cependant, nous ne pouvons pas exiger d'une tendance une pensée univoque. Quignard propose également ceci, en parfaite harmonie avec les idées romantiques : « Il n'existe pas dans la nature de fragments. Le plus petit des morceaux est encore le tout » (*DR*, I, 75).

façon dans l'écriture »<sup>242</sup>. Il réside alors chez le lecteur l'impression de ce corps textuel qui parle d'un corps humain, un fragment de la société des hommes et des écrivains, dont la défaillance interroge sans cesse la place du langage. Les *Petits Traités* sont l'image de ce corps défaillant qui ne répond pas à un ordre établi, qui ne domestique ni la lecture ni l'écriture, qui illustre la défaillance de la totalité, de la synthèse, du corps social et du corps de l'Histoire. Œuvre d'un profond sens critique, les *Petits Traités* conçoivent le fragment et notamment sa réception comme une forme de poison : « L'équivalent de la maladie pour le corps est le fragment pour le texte » (*PT*, II, 403). Nous conduirons notre étude vers la thématique du morcellement du corps en tant que prolongement du fragment maladif. À ce propos, nous étudierons les blasons en tant qu'espace imaginaire du découpage du corps, et la passion des corps démembrés en tant qu'effroi d'une totalité menaçante.

### *L'appétit de blasonner*

Quignard rapporte qu'en 1535 Clément Marot, banni à Ferrare, avait lu en italien des *strambotto*, des pièces de huit vers qui décomposaient à l'extrême le corps et les habits de la femme ; il eut l'idée d'écrire le « Beau tétin »<sup>243</sup>. Ensuite « le poème déclencha une spirale de rivalité mimétique pleine d'excitation » dans laquelle les poètes « dépecèrent le corps de la femme. Chacun prit une cuisse, un soupir, une chevelure, un œil, une main, un cœur, une larme, une oreille, une langue, une voix » (*PT*, II, 415). De cette fièvre<sup>244</sup> a surgi un recueil, *Blasons anatomiques du corps féminin*, qui incluait le poème de Maurice Scève « Blason du sourcil ». Cette fixation métaphorique d'une partie du corps est apparentée à l'impossibilité de saisir le corps comme totalité, même si la partie peut établir un effet de synecdoque. La réduction anatomique du corps et le goût pour le détail montrent la valeur symbolique de certaines parties et leur élan dans l'imagination poétique : « La poésie courtoise a donné cours à des descriptions d'autant plus obsédantes que la femme qu'on désire et qui refuse son corps voue ce dernier à la fragmentation onirique et son apparence au fétichisme » (*PT*, II, 413). La

---

<sup>242</sup> Roland Barthes et Maurice Nadeau, *Sur la littérature*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980, p. 22.

<sup>243</sup> Selon Albert-Marie Schmidt, il y aurait un autre antécédent dans cette mode lancée par Clément Marot : « Non sans démesure, on n'a pas craint de prétendre qu'avec l'autorité intuitive du génie il veut de la sorte magnifier et restituer un genre estimable, issu du *Dit* médiéval, déplorablement tombé en désuétude » (*Poètes du XVI<sup>e</sup> siècle*, édition établie et présentée par Albert-Marie Schmidt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1953), 1985, p. 293).

<sup>244</sup> Par rapport à cet élan momentané, Albert-Marie Schmidt remarque avec un langage qui se rapproche des métaphores prédatrices de Quignard : « On croirait presque que les blasonneurs désirent rattraper une sorte de retard dont ils n'avaient pourtant point auparavant un sentiment précis. Ils se ruent sur la Femme comme une meute de molosses sur une biche aux abois » (*Ibid.*, p. 293).

fragmentation onirique, c'est-à-dire la poésie en elle-même, a produit ces *Blasons* qui ont été réédités récemment avec une postface de Quignard<sup>245</sup>. Ce texte est une première version des fragments contenus dans le XLV<sup>e</sup> traité intitulé « Femmes fragmentées en 1535 ».

Les blasons, phénomène de mode, ne sont pourtant une apparition subite : « En fait, les écrivains français n'ont jamais cessé de blasonner depuis le milieu du quinzième siècle »<sup>246</sup>. Pour sa part, Albert-Marie Schmidt, cité au passage par Quignard dans sa postface<sup>247</sup>, définit ainsi ce qu'est un blason :

C'est par essence un poème qui vise, non pas à décrire, mais à évoquer parmi les créatures d'un monde esthétique, dont le poète est l'artisan tyrannique, une chose, une couleur, un contour, une notion. Grâce aux artifices complexes d'une ombrageuse subjectivité, avide de s'anéantir elle-même, le blason tend à une objectivité aussi grande que possible<sup>248</sup>.

De cette définition, deux éléments sont à retenir : le côté suggestif du poème, si proche du symbolisme, et la tendance à l'objectivité. Autrement dit, la tension poétique entre la force allusive des mots et le regard juste du poète fait le propre de cette forme qui n'a pas de longueur déterminée. Le blason entretient un rapport entre le regard et l'objet poétique qui place le moi du poète dans une position ambiguë. Dans ce sens, l'objectivité peut devenir le masque d'une passion inavouée et pourtant permise par le sujet du blason. C'est dans cette perspective qu'Albert-Marie Schmidt souligne l'importance du blason de Marot pour les blasonneurs de son temps : « Non seulement, il les pourvoit ainsi d'une matière entre toutes précieuse et promise à d'éclatants succès, mais encore il les aide à pacifier leur âme en la libérant de certains fétichismes obsédants »<sup>249</sup>. Cet effet cathartique si proche de la sublimation freudienne entendue comme détour de la pulsion sexuelle, permet au blason de devenir une substitution. De même, comme l'attestent les commentaires de Pascal Lainé, le blason véhicule la certitude d'un désir de fragmentation :

disséquer ou blasonner, c'est un peu la même chose ! Le scalpel du poète, comme celui du médecin, veut atteindre où le regard, où la jouissance, où le savoir normalement s'arrêtent. La femme (notre mystère) est moins célébrée dans le blason qu'elle n'y est proprement mise en

---

<sup>245</sup> *Blasons anatomiques du corps féminin*, suivi de *Contreblasons de la beauté des membres du corps humain*, Illustrés par les peintres de l'école de Fontainebleau, préface de Pascal Lainé, postface de Pascal Quignard, Paris, Gallimard, 1982.

<sup>246</sup> *Poètes du XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 293.

<sup>247</sup> Pascal Quignard, « Postface », *Blasons anatomiques du corps féminin*, op. cit., p. 142.

<sup>248</sup> *Poètes du XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 293.

<sup>249</sup> *Ibid*, 294.

pièces. Et le poète y est moins amoureux qu'agressif. En vérité, la cuisse, le ventre, le beau tétin, ou le c... n'ont chacun ici que l'attrait d'une énigme. On les célèbre moins, dans les blasons, qu'on n'y apprend à surmonter le vertige face à l'étrangeté de l'autre 'soi-même'<sup>250</sup>.

L'interprétation générale de l'appétit de blasonner que nous apporte Pascal Lainé est proche des avis de Quignard concernant le découpage féminin, l'agressivité sublimée et la perception de l'autre en tant que vertige de notre propre incomplétude. En effet, l'obsession à décomposer le corps de la femme entraîne une réflexion sur son propre corps, la problématique de sa représentation et le souci de sa maîtrise. À l'instar du texte, et à l'égard de notre corps, « nous ne le possédons jamais. Nous ne le comprenons jamais. Il nous apporte la douleur. Il est la prison de la solitude. Il est la cause et l'espace et comme le lit de la mort » (*PT*, II, 418). Notre corps ne nous obéit pas, il est un blason et nous le transformons en parties dissociées pour tenter de toucher à son mystère. Ces parties, comme des fragments malades, tombent en disgrâce : « Les maladies ne sont que des parties du corps qui prennent tout à coup le pas sur toutes autres et qui nous subjuguent en nous abandonnant à une extraordinaire anxiété. Nous blasonnons alors dans la peur et jusqu'à la hantise » (*PT*, II, 419). L'image d'un corps défaillant fut également poétisée dans les *Blasons*. Quignard rappelle que le « Laid tétin » de Marot déclencha la mode du contre-blason, le fragment onirique d'une défaillance. Dans des termes dialectiques, Pascal Lainé remarque cette dérivation : « De même que le plaisir contient déjà la mort, de même que le désir contient l'angoisse, de même que la beauté contient la décrépitude grotesque ou macabre, le blason contient le 'contreblason' »<sup>251</sup>.

Le contreblason<sup>252</sup> nous renvoie alors à l'enjeu des *sordidissimes*. Ce terme de « contre » impose un goût, enferme l'esthétique dans une considération idéaliste de la beauté même s'il donne l'occasion au laid de devenir objet poétique. Nous serions encore dans une démarche classique où un sujet convient ou ne convient pas à une forme d'expression. Le « contre » révèle ainsi une sorte de pudeur et autorise, comme les *sordidissimes* dans le roman, l'apparition d'un autre mode dans la fragmentation du corps. Quignard note comment certaines civilisations ont accordé une importance majeure à une partie au détriment d'une autre : « Toutes les sociétés qui privilégierent une partie du corps en malmenaient une autre »

---

<sup>250</sup> Pascal Lainé, « Préface », *Blasons anatomiques du corps féminin*, op. cit., p. 7.

<sup>251</sup> *Idem*.

<sup>252</sup> Notons que l'idée du contreblason faisait déjà partie de la culture de l'époque, comme l'atteste cet exemple donné par Quignard dans sa postface : « Au XV<sup>e</sup> siècle, le blason est encore proche de la satire latine. Le *Blason des Faulses Amours* de Guillaume Alexis, prieur de Bucy, fut publié en 1486 et connut de nombreuses rééditions. En 1512 Estrées fit paraître un *Contreblason des Faulses Amours* » (Pascal Quignard, « Postface », art. cit., p. 142).

(PT, II, 412). Quignard illustre cette particularité avec l'exemple de Sei Shônagon qui se peignait les dents en noir. Dans le cas des blasons, il ne s'agit pas d'un code culturel mais plutôt d'un code arbitraire proposé par l'imagination du poète et qui s'étend entre la louange et la satire.

Il est intéressant de remarquer la façon dont le recueil *Blasons anatomiques du corps féminin* a été organisé. Si le blason est voué à une fragmentation onirique, le recueil tente de restituer au corps sa totalité par le biais d'une linéarité : celle du contenu. Le premier blason porte sur les cheveux, le deuxième sur le front, le troisième sur le sourcil, le quinzième sur le tétin, le dix-huitième sur le ventre, vers la fin nous trouvons le blason du pied, et pour clore celui de la mort<sup>253</sup>. Cet ordre montre bien la gêne que provoque la fragmentation, le désir de donner une structure, voire une hiérarchie symbolique pour peu que le fragment rejoigne l'unité. Même l'interprétation des blasons, en l'occurrence ceux de Maurice Scève, peut s'orienter vers une catégorie qui nie la déchirure. C'est dans cette perspective qu'Albert-Marie Schmidt commente les cinq blasons de Scève :

ils ont la valeur d'un présage et l'importance d'un signe, car ils préparent la sensibilité collective de la France à admettre la doctrine d'un amour à la fois savant et baroque qui, au lieu de considérer le corps féminin comme un prétexte à la délectation, croit discerner en lui l'expression d'un âme incomplète à laquelle le témoin, ou l'amant, ou le poète, peuvent dès cette vie terrestre tenter d'unir leur âme<sup>254</sup>.

Cette conception du blason met l'accent sur l'incomplétude de la femme, apparemment un manque à remédier non dans l'imaginaire mais par l'intervention du poète. Notons que la totalité comme dynamique de la pensée s'oppose toujours à l'individuation, car ce mode herméneutique suppose que toute fragmentation n'est qu'un stade d'une quête, celle de l'unité à laquelle restent insoumis les *Petits Traités*. Ainsi, nous pouvons affirmer avec Quignard que « les fragmentaires jettent des flammes aussi vives qu'elles sont sans durée » (DR, II, 53).

### *Corps fragmentés*

---

<sup>253</sup> Nous avons consulté l'édition de 1554 sur le site « Gallica », à cette adresse : <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71432c.r=langFR>, dernière consultation novembre 2010 ; l'édition de 1982 avec la postface de Pascal Quignard a évidemment un autre index mais en général l'organisation verticale du corps se maintient.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 302.



Bien que le *Blason* ne soit pas une forme fragmentaire (tout au contraire, il est une forme close et complète), le sujet du morcellement féminin nous a servi à explorer le rapport entre le fragment humain et sa valeur textuelle. La crise de la totalité dont parlent les spécialistes du fragment fait que le texte ne peut être aperçu que dans son morcellement. De même que nous fragmentons le texte, nous sectionnons le sens, les œuvres, l'Histoire ; tout est soumis à ce mode d'écriture et de vie et aussi de pensée et voire de méthode. Le fragment, conséquence de la modernité, est devenu un besoin.

Nous avons proposé de nous arrêter sur la fragmentation brutale du corps, sur cette fascination morbide pour le découpage physique, pratique qui souligne la condition prédatrice de l'homme. La segmentation d'un corps nous rapproche soit du culte des saints, soit du désir de martyriser un corps, sans oublier l'écho mythologique de ce sujet<sup>255</sup>. Quignard, en usant de sa « méthode » de déplacement, fait le rapprochement suivant : « Le culte des reliques ; qui est la même chose que le culte des fragments ; qui est la même chose que le culte des saints durant mille deux cents années » (*PT*, II, 407). Les reliques, « ce qui reste de vénérable d'un corps perdu » (*DR*, V, 155), renvoient à une vénération complètement synectique, chère au romantisme, dans le sens d'une partie qui contient le tout et communique deux ordres. C'est ainsi que le mot est défini par le dictionnaire : « Corps, fragment du corps d'un saint ou d'un bienheureux, objet qui a été à son usage ou qui a servi à son martyre, dont le culte est autorisé par l'Église catholique »<sup>256</sup>. Quignard interroge ce culte, mais non à la lumière de la ferveur religieuse ; il met l'accent sur la description crue et la prédation d'un corps :

Il y eut des siècles de sainte convoitise. On dépouillait les saints en train d'agoniser des vêtements qu'ils portaient. On dépeçait les ongles dès leur râle.

Trafic, negotium, vol. Les croisades ne se séparèrent jamais de cette passion fétichiste. Passion de sociétés entières pour la passion d'un corps torturé. Indéracinable concupiscence pour des parties de corps d'hommes morts (*PT*, II, 409).

Dans cette perspective, le corps mutilé du saint et le corps démembré de l'ennemi relèvent d'un même appétit. Permettons-nous maintenant un bref détour pour rappeler le cas de saint Jacques dit l'Intercis, surnom qui signifie « le coupé en morceaux ». Jacques de Voragine rapporte son histoire dans *La Légende dorée*, l'une des sources fondamentales des

---

<sup>255</sup> Nous faisons allusion au meurtre d'Orphée tué par les Bacchantes, réécrit par Quignard dans ces termes : « elles le frappent avec leurs thyrses ; elles le lapident avec des morceaux de rochers ; elles déchirent ses bras ; elles arrachent ses jambes ; elles déboitent et disloquent sa tête qui se met à rouler sur l'herbe de la colline » (*B*, 69).

<sup>256</sup> *Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2009, op. cit.*, p. 2178.

récits de saints chez Quignard puisque certaines pages de « Longin » (à propos de saint Longin) dans *Petits Traités*, ou du « Nourrisson » (à propos de saint Brice) dans *Les Ombres errantes*, ou d'« Eustachius ante Placidus vocabatur... » et d'« Alexius fils d'Euphemianus » (à propos de saint Eustache et saint Alexis) dans *Les Paradisiaques*, sont des réécritures des hagiographies de Jacques de Voragine<sup>257</sup>. Le cas de saint Jacques, comme d'autres saints, relève de l'opposition des chrétiens aux autres religions et notamment de leur objection à la pratique des sacrifices. Ayant décidé de sacrifier aux idoles, en suivant le désir du roi des Perses, Jacques reçoit par la suite une lettre de sa mère et de sa femme qui condamnaient son action. Aussitôt, Jacques fait savoir au roi qu'il est devenu à nouveau chrétien, déclenchant ainsi une confrontation qui se termine avec la décision du roi de mutiler le corps du nazaréen membre par membre. En effet, on lui coupe d'abord les dix doigts des mains, ensuite chacun des doigts des pieds. Avec une prose analogue à celle des hypotyposes de Quignard, Voragine explique : « On lui coupa ensuite le pied droit, puis le pied gauche, puis le bras droit et le bras gauche, puis la jambe droite jusqu'à la cuisse »<sup>258</sup>. Comme il loue Dieu à chaque membre perdu, l'un des bourreaux termine en lui tranchant la tête. Saint Jacques l'Intercis devient ainsi l'exemple du découpage du corps vivant. Dans ce sens, la « sainte convoitise » dont parle Quignard dans la dernière citation des *Petits Traités* a une double valeur, soit qu'elle s'attache aux saints morts ou aux saints qui éprouvèrent en vie l'expérience du démembrement.

Cette fragmentation peut trouver son pendant dans une scène qui renvoie aux intrigues politiques du XVII<sup>e</sup> siècle. Comme dans le cas des saints, Quignard exemplifie la chasse à l'homme et son découpage dans le récit de la mort de Concini, tué le lundi 24 avril 1617. Ce récit garde l'objectivité de la description malgré sa brutalité. L'extase que produit le fait de s'approprier un lambeau du corps saint et le délire du carnage auquel a été exposé le corps de Concini, témoignent d'une fascination similaire :

... on traîne le corps jusqu'au Pont-Neuf et on le pend par les chevilles à une des potences que le mort y avait fait mettre. On lui creve les yeux. On lui coupe le nez. On tranche les oreilles. On dénoue l'aiguillette, on rit, on arrache le sexe et les couilles avec la main.

---

<sup>257</sup> Interrogé par Chantal Lapeyre-Desmanson concernant les écrivains du passé ou du présent qui lui sont plus proches, Quignard ne répond pas par des noms mais par des textes : « [...] tous les petits romans du Nouveau Testament. Tous les petits romans de Jacques de Voragine » (*PQS*, 97).

<sup>258</sup> Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, traduction du latin et introduction par Teodor de Wyzewa, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », série « Sagesses », 1998, p. 679.

On coupe les mains. On dépèce les bras. On tranche la tête. À chaque quartier de Paris est attribué un morceau du corps de Concini (*PT*, II, 406)<sup>259</sup>.

Le récit ne s'attarde pas sur le contexte : le fait que Concini était le favori de la régente Marie de Médicis, qu'il avait une armée personnelle de plus de 7 000 soldats et qu'il était un obstacle pour que Louis XIII accède au pouvoir. Par contre, deux traits dans la frontière entre le discours neutre et l'ironie se glissent, à savoir la potence qu'il avait fait mettre et les rires de gens. Cette absence d'un contexte bien défini fait de la fragmentation du corps un sujet qui ne se limite pas à une époque ; autrement dit, le démembrement ne privilégie pas un moment dans l'histoire qui pourrait justifier ou simplement relativiser l'agir humain. Chaque phrase dans le récit, dans l'historiette, pour parler comme Tallemant des Réaux<sup>260</sup>, concentre l'attention sur une partie du corps et fonctionne comme un coup, une sorte de hache stylistique qui signale chaque partie tranchée<sup>261</sup>. Cette absence de contexte fait d'ailleurs la force du fragment, car la mort de Concini obéit quand même aux procédés de la punition à l'âge des supplices ; dans ce sens, Foucault signale que « le supplice est une technique et il ne doit pas être assimilé à l'extrémité d'une rage sans loi »<sup>262</sup>. Ce que Foucault entrevoit, parmi d'autres traits, est le côté rituel du supplice, c'est-à-dire le cérémonial qui accompagne la violence extrême et qui se poursuit même après que le corps est décédé. Le spectacle public et politique de la mort investit le corps d'une technique de la punition qui est présentée par Quignard avec la distance d'un témoin qui prend note des sévices d'un passé hors de l'histoire.

Le cas de saint Jacques, la fascination pour les reliques et l'exemple de Concini portent sur la mort. Celle-ci permet au corps de se changer en fragments pour être adoré ou devenir signe d'une vengeance lorsque le corps ne peut plus se défendre. Mais Quignard ne montre que des corps fragmentés après la mort. Dans *Albucius*, l'auteur consacre quelques histoires au sujet de la fragmentation, notamment celle des mains coupées. S'il y a une partie

---

<sup>259</sup> Nous soulignons au passage l'écho qui existe entre la description de la mise à mort de Concini et les premières pages de *Surveiller et punir* de Michel Foucault, où il est question d'une scène de supplice : le récit de l'exécution publique de Damien en 1757.

<sup>260</sup> Une version du crime est rapportée par Tallemant des Réaux : *Historiettes I*, édition établie et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, pp. 76-79.

<sup>261</sup> Postérieurement, dans *La Haine de la musique*, Quignard reviendra sur Concini en évoquant une scène où il fait croire à Marie de Médicis que les quatre hommes qu'ils voient depuis l'étage s'embrassent d'une manière anormale. Quignard n'oublie pas la fin de Concini et ajoute que celui-ci « est comme Orphée : le corps de Concini fut déchiqueté et mangé cru par le peuple de Paris » (*HM*, 83).

<sup>262</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), Paris, Gallimard, coll. « Tel », No. 225, 1993, p. 43.

du corps qui déclenche la rêverie textuelle chez Quignard, nous pouvons songer au sexe, à la gorge, à la voix (un blason d'Eustorgue de Beaulieu d'ailleurs), et à la main.

La présence des mains coupées dans les romans d'Albucius provient du fonds de l'enfance : « Cestius ajoute que c'est dès l'enfance qu'Albucius aurait eu cette propension à introduire dans ses récits des mains coupées. Le plus ancien de ses récits s'intitule *Les deux mains de Phidias*. Le plus célèbre est sans nul doute *Le soldat sans mains* » (A, 15). Les deux récits proviennent des *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs*<sup>263</sup> de Sénèque le Père, dont l'œuvre rassemble un certain nombre de déclamations à propos des cas imaginaires examinés par les rhéteurs et que l'on faisait traiter aux élèves dans les écoles de rhétorique. Cet ouvrage, préfacé par Quignard en 1992 à l'occasion de sa réédition, reste pour notre auteur « exceptionnel dans son aspect, au point qu'il fut peu traduit et a effrayé certains de ses lecteurs par une puissance abrupte qui n'a pas d'équivalent dans la littérature latine, et qui l'oppose comme la falaise au sable du style de son deuxième fils »<sup>264</sup>. Traditionnellement, l'œuvre a été divisée en deux genres. Ainsi, les *suasoriae*, dérivé du mot *suadere* qui veut dire persuader ou conseiller, étaient un genre délibératif, une « sorte de déclamation où le rhéteur visait à persuader un personnage historique ou mythologique de prendre un parti déterminé »<sup>265</sup>. La *controversia* posait un problème juridique de nature paradoxale dans lequel il fallait plaider le pour et le contre pour faire innocenter ou rendre coupable quelqu'un. Cette défense ou condamnation s'appuyait sur l'interprétation d'un texte imaginaire, c'est-à-dire d'une loi fictive. C'est dans ces exemples exposés par Sénèque le Père que le fictif ouvre la voie au roman et que le nom d'Albucius Silus apparaît. Si le roman de Quignard est fait par addition de fragments, son modèle direct est décrit comme « une immense recension dont la lecture est ardue et remplie d'énigmes puisque rien ne vient lier ces fragments les uns aux autres »<sup>266</sup>.

Rappelons brièvement que cette pratique des rhéteurs, dont Quignard restitue la valeur en opposition à la pensée systématique, était blâmée par des auteurs comme Tacite et Pétrone. Le second, dans les premiers paragraphes du *Satyricon* affirme ceci :

---

<sup>263</sup> Sénèque le Père, *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs (controverses et suasoires)*, traduit du latin par Henri Bornecque, préface de Pascal Quignard, Paris, Aubier, 1992. Le titre a été proposé par Quignard pour la réédition de cet ouvrage, comme il l'explique dans la « Note sur la traduction » : « il m'a paru plus juste de se défaire de cet intitulé [*Controverses et Suasoirs*] fabriqué de toutes pièces et de restituer le titre que Sénèque le Père avait lui-même donné à son livre » (p. 23).

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 10-11. Une réécriture de ce passage se trouve dans *Sur le jadis*, p. 281.

<sup>265</sup> *Le Gaffiot de poche*, Dictionnaire Latin-Français, Nouvelle édition revue et augmentée sous la direction de Pierre Flobert, Paris, Hachette-Livre, 2001, p. 713.

<sup>266</sup> Sénèque le Père, *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs*, *op. cit.*, p. 11.

J'estime que les adolescents, à l'école, deviennent des sots fieffés qui de nos usages ne voient et n'entendent rien, mais qu'on berne, tout le temps, de pirates debout sur le rivage, préparant des fers, et de monarques promulguant un édit qui enjoint aux fils de trancher la tête paternelle, et d'oracles vouant à la mort, en temps d'épidémie, trois pucelles ou même davantage<sup>267</sup>.

Pétrone est contre ces sujets fictifs, détournés de la vie commune, qui faisaient des exercices de déclamation un art du charlatanisme ; d'ailleurs, Quignard, dans sa revendication des auteurs marginalisés par le pouvoir littéraire, affirme : « je me passionne pour Albucius parce que Pétrone le méprise »<sup>268</sup>. De même, Tacite dans *Dialogue des orateurs*, tout en faisant la distinction entre les deux formes de déclamations, dit avec ardeur :

En effet, vous le savez bien, deux sortes de matières sont traitées chez les rhéteurs, les délibératives (*suasoriae*) et les judiciaires (*controversiae*). La première espèce, comme plus facile et demandant moins de connaissances, est abandonnée aux enfants ; les controverses sont réservées aux plus forts ; mais quels sujets, bons dieux ! et quelles incroyables suppositions ! Or, avec des sujets où rien ne ressemble à la vérité, on ne doit attendre qu'un style déclamatoire<sup>269</sup>.

L'écart entre la réalité et le verbe pompeux qui résulte du traitement d'un sujet fictif est encore une fois l'une des critiques adressées aux rhéteurs dont les « cas » manquaient la convention et la moralité. À ce propos, le thème des mains coupées faisait partie des histoires qui permettaient aux élèves d'exceller dans leur art spéculatif, d'autant plus qu'il s'agissait d'illustrer par ces exercices les effets illusoire des lois dans la vie de la cité<sup>270</sup>.

Ce bref détour sur le mépris de ce que Quignard appellera en 1995 la « Rhétorique spéculative » nous permet de placer la fragmentation du corps comme un enjeu qui attisait l'imaginaire juridique de la Rome ancienne, même si les lois qui accusaient les déclamateurs étaient fausses. En effet, nous ne lisons plus les controverses avec la réticence des Anciens. La preuve en est les intrigues d'*Albucius*, réécriture de l'œuvre de Sénèque le Père, où le jeu

---

<sup>267</sup> Pétrone, *Satyricon*, traduction de Laurent Tailhade, introduction, bibliographie, révision et notes explicatives par Françoise Desbordes, Paris, Garnier Flammarion, 1981, p. 51-52.

<sup>268</sup> Jean-Pierre Salgas, « Pascal Quignard : 'Écrire n'est pas un choix mais un symptôme' », *web. cit.*

<sup>269</sup> Tacite, *Dialogue des orateurs*, texte établi et traduit par André Cordier, Paris, Librairie Garnier Frères, 1934, p. 73 (XXXV, 1-5).

<sup>270</sup> C'est dans cette perspective qu'un historien du XIX<sup>e</sup> siècle, commentant ces controverses, fait ce rapprochement entre la loi et la mutilation : « La loi condamne (c'est une invention de ces pédants) celui qui frappe son père à avoir les mains coupées » (Cesare Cantu, *Histoire des Italiens*, traduction par Armand Lacombe, Paris, Firmin Didot frères, 1859, p. 23).

oratoire est devenu un atout et l'irréel une possibilité pour déclencher l'imaginaire : « Les déclamations exploraient le réel sous trois espèces : l'impossible, indéfendable, l'imprévisible. Le 'réel irréel', tel était l'objet psychologique, judiciaire et rhétorique des romans des déclamateurs et des sophistes » (A, 22).

Ce réel irréel devient narration dans le cas des « Deux mains de Phidias », la première histoire qu'*Albucius* restitue des romans écrits par Albucius Silus. Le texte rapporte l'anecdote suivie d'un dialogue. Les Athéniens avaient prêté Phidias aux Éléens pour que l'artiste fasse un Jupiter olympien ; les termes du contrat apparemment étaient clairs : « ou ils rendent Phidias ou ils versent aux Athéniens cent talents ». Phidias fait son travail et ensuite les Éléens l'accusent « d'avoir soustrait de l'or au temple en fondant la statue ». Pour châtier ce sacrilège, ils suivent la loi et coupent les deux mains de Phidias et lui rendent aux Athéniens en mettant les deux mains « dans une boîte incrustée » (A, 15). La loi est évidemment fictive : « C'est une loi tirée de l'imagination des rhéteurs : on ne trouve rien de semblable en Grèce ni à Rome »<sup>271</sup>.

Dans ce récit, la main exemplifie la cupidité ainsi que la force créatrice. Blasonnée en tant que membre de l'ambition économique ou de l'ambition artistique, la main de Phidias a un prix. L'artiste est prêté comme une marchandise, un objet d'échange ; celui qui détient le pouvoir, c'est-à-dire celui qui fixe le prix de Phidias termine sans argent et sans artiste. La ruse des Éléens consiste à appliquer leur propre loi (un homme a volé et il lui faut une peine) tout en respectant la loi agréée avec l'autre peuple. La fragmentation du corps semble méritée ; la main de Phidias augmente le pathos de l'histoire et le tour insolite que prend la loi sur l'individu. Ces mains coupées sont un sujet cher à Albucius Silus parce que cette fragmentation du corps se rapporte à la main de l'écrivain et de l'artiste en général<sup>272</sup>.

Du point de vue du réel, la main écrit aussi sur la pierre et sur les murailles. C'est le cas d'une autre intrigue d'*Albucius* intitulée « La muraille marquée d'une main sanglante ». L'histoire met en scène un citoyen d'une cinquantaine d'années et son fils aveugle qui est son héritier. Le citoyen se remarie et construit un logis pour son fils séparé de sa première demeure ; une nuit, alors qu'il dort avec sa femme, il est tué. Le seul indice du crime se trouve

---

<sup>271</sup> Sénèque le Père, *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs*, op. cit., p. 519.

<sup>272</sup> C'est le cas d'une brodeuse dans *Ethelrude et Wolfram* : « Elle baisse les yeux. Elle penche le cou. La main court toute seule. Elle est maigre, longue, fine, ravissante. Cette main est une sorte de virtuose étrange » (EW, 15). De même, c'est le cas d'une musicienne, Pauline Harlai, âgé de quatre-vingt-deux ans, dont la main produit une fixation chez le narrateur du *Petit Cupidon* : « Sa main –jaune comme un coing, jaune un peu rosé comme la confiture qu'on en tire–, complètement plissée, chiffonnée, tenant la petite tartine rouge tremblait doucement dans la lumière. Je considère cette main, cette vieille main droite, cette main d'archet, toute ridée, désormais impuissante, et je songeai que durant plus de soixante années elle avait donné toute sa fermeté et toute sa netteté au son prodigieux de Pauline Harlai » (PC, 45).

sur « la muraille qui conduisait de la chambre à coucher du père à celle de son fils » où l'on peut voir « une main sanglante, répétée tous les deux ou trois pas » (A, 56). Cette main persiste comme le témoin d'une narration perdue à l'instar de la main des grottes qui illustre le souvenir d'un récit fragmenté. Ce récit nous ne le connaissons pas, de même que la main ensanglantée n'est qu'une image à laquelle il faut une histoire. La main sur la muraille, ou cette main engloutie dans l'obscurité des grottes, symbolise la problématique du fragment. Ces sont des restes ou des cendres auxquels l'imagination prête un corps. Qui écrit ? Qui est coupable ? Que veut dire la main sur la paroi ou la lettre sur la page ? Il s'agit en effet d'une seule question. Les textes de Quignard sont ses mains qui apparaissent dans la littérature contemporaine, en interrogeant le silence des murailles et le passé des grottes<sup>273</sup>.

---

<sup>273</sup> Il faudrait ajouter à ces mains coupées, la main que Jean, personnage du conte « La voix perdue » reçoit d'une femme de l'autre monde qui se métamorphose en grenouille et qu'il aime (VP, 29-30). D'ailleurs, le sujet de la main coupée a inspiré plusieurs auteurs. En ce qui concerne la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle, et dans le registre du fantastique, nous pouvons rappeler la nouvelle de Marcel Schwob, « La main de gloire », et celle de Guy de Maupassant « La main », titre qui a remplacé « La main écorchée », la première nouvelle que Maupassant publia. Toutes les deux sont des échos de « La main enchantée » de Gérard de Nerval.

## CHAPITRE IV : LES VOIX HALLUCINOGENES : UNE REponse A LA TENSION FRAGMENTAIRE

Le passage des *Petits Traités* au *Dernier Royaume* marque l'accomplissement d'une dimension du fragment qui était déjà soulignée dans l'essai sur La Bruyère, à savoir la multiplicité de l'attaque, et notamment, dans cette multiplicité, l'occasion de mêler le fictif à la pensée. Ainsi, Pascal Quignard déclare dans un entretien donné en 2002 :

pour la première fois, j'ai le sentiment d'avoir trouvé un genre littéraire, une voie [...] Ce dont je suis sûr, c'est que depuis que j'écris, je cherche avec difficulté à trouver un genre. J'ai toujours eu du mal à écrire des romans qui ne soient que des histoires, des essais qui visent une seule idée, qui défendent une cause valable pour plus d'un homme. Avec les *Petits Traités*, série de textes divers qui s'enchaînaient autour d'une recherche étymologique, j'avais sans doute trouvé quelque chose. Mais les *Petits Traités* restaient dans la réflexion et ne me permettaient pas d'introduire du faux, du fictif. Ce que Freud appelle 'halluciner'. Car notre pensée vient du rêve. Elle procède de cet 'halluciner' du nourrisson. C'est ce faux-là qui m'intéresse, celui de l'autobiographie. J'ai ainsi éprouvé un grand plaisir à introduire de la fiction, à revenir au plus ancien de la narration qui est le conte. Pour la première fois je peux nourrir ma réflexion de contes, comme les peuples les plus primitifs<sup>274</sup>.

Si les *Petits Traités* sont un effort pour inventer un nouveau lecteur, pour aboutir à une idée autre du livre et de la lecture, cette quête se continue, de manière plus radicale, plus hétérogène avec *Dernier Royaume*, sans oublier que *Vie secrète* prépare ce mûrissement de la forme. Cet halluciner du nourrisson évoqué par Quignard et qui se poursuit chez le poète, est à mettre en rapport avec le défaillir de la littérature. Ainsi, notre hypothèse est simple : les formes de l'hallucination engendrent la défaillance. Ces formes arrivent dans le texte en produisant un effet de transgression générique, de questionnement sur la progression, de matériau narratif pour que le livre prenne son épaisseur, son intérêt et sa singularité. Grâce à l'introduction de ces formes qui ont l'apparence de la totalité, le fragment devient l'enjeu d'une tension. Quelles sont alors les formes dérivées de cet halluciner auquel Freud fait référence ? Nous en proposons trois : les noms, les contes et les rêves.

---

<sup>274</sup> Michèle Gazier, « La lucidité, c'est renoncer à croire qu'on dit vrai », *Télérama*, No. 2747, 7 septembre 2002.



## I. LES NOMS

L'art est pour Pascal Quignard un retour. Qu'est-ce qui fait retour ? Le jadis, c'est-à-dire le monde non apprivoisé ; dans l'art revient ce qui reste d'originaire, de sauvage, de sexuel, d'hallucinogène en nous. De même que la langue est défaillante parce qu'elle est acquise ; de même que l'œuvre défaille parce que « ceux qui écrivent ne savent pas ce qu'ils font » (*PT*, II, 477), et pour ceux qui lisent la forme de l'œuvre est « compréhensible, et impossible, à qui la lit » (*PT*, I, 47) ; de même persiste chez l'homme un court-circuit engendré par ce que Quignard appelle les voix hallucinogènes. Ces voix dictaient des livres, des livres qui n'étaient pas le produit d'un homme mais d'un dieu et qui contenaient l'univers. L'oubli des Muses, c'est-à-dire la croyance dans une dictée dont le poète n'est qu'un traducteur – pour paraphraser les romantiques –, signifie pour le littéraire l'oubli de ces voix qui étaient présentes lorsque l'homme transformait ses visions oniriques en images peintes dans les grottes ou en mythes qui donnèrent naissance aux récits, voire à la philosophie. La perte de ces voix relève d'un processus historique. Dans *Abîmes*, Pascal Quignard évoque cette transition :

À la fin des antiquités égyptienne, juive, grecque, romaine, chrétienne, les voix hallucinogènes disparurent. Trances, présages, oracles, sibylles, démons, prophètes s'éloignèrent. La conscience émergea. Les voix perdues furent écrites dans les langues aïeules et furent obéies à partir des codes et des livres. Les derniers dieux dictèrent leurs derniers livres. La subjectivité hallucinogène (le moi est une hallucination interne en écho de l'intériorisation du langage) progressa jusqu'à l'autocontemplation de l'espace intérieur, la gestion individuelle du temps, la culpabilité personnelle, l'aveu (*DR*, III, 194).

Les voix hallucinogènes paraissent énoncer un territoire qui persiste et qui ne peut persister que dans la littérature. Les contes et les rêves sont l'expression la plus cohérente pour étudier l'hallucination littéraire, où les règles de la vraisemblance, c'est-à-dire de la conscience, sont vaines. Si nous nous proposons de traiter la question des noms, c'est parce qu'ils déclenchent chez Pascal Quignard l'appel hallucinatoire du récit ; les noms, comme les contes et les rêves, sont une espèce de fenêtre qui devient l'enjeu même d'une narration fondée sur la défaillance. C'est le cas du conte « Le nom sur le bout de la langue », publié dans le livre éponyme, que nous allons traiter à la lumière des voix hallucinogènes comme moteur de la narration.

Le conte se situe avant l'an mil dans le duché de Normandie. Une femme brodeuse, Colbrune, tombe amoureuse de son voisin, un jeune tailleur appelé Björn et dont le nom se prononçait Jeûne. Une nuit, Colbrune s'avoue sa passion : « Je ne trouve pas le repos. Je pense à lui et mon ventre me brûle. Mes larmes se pressent autour de mes paupières. Je deviens maigre comme une épine. Je suis sans cesse assaillie par son nom » (*LS*, 21). Ce pouvoir hypnotique d'un nom sera le sujet du conte. Résumons l'intrigue même si elle est assez connue. Colbrune déclare son amour à Jeûne qui met une condition pour l'épouser : broder une ceinture historiée aussi belle que celle qu'il porte lui-même. Colbrune accepte le défi mais ne parvient pas à accomplir sa mission, prie Dieu et une nuit reçoit la visite d'un Seigneur à qui elle se confie. Le Seigneur lui donne une ceinture semblable et en échange lui demande de ne pas oublier son nom, puisqu'il viendra dans un an exact pour rendre compte de l'engagement : « N'oublie pas mon nom. Dans le cas où la mémoire te trahirait, tant pis pour ton tailleur, tu seras obligée de me suivre » (*LS*, 29). Neuf mois après, tout à coup, Colbrune, mariée et heureuse, se souvient du Seigneur et de sa promesse : « Le nom était sur le bout de sa langue mais elle ne parvenait pas à le retrouver. Le nom flottait autour de ses lèvres, il était tout près d'elle, elle le sentait, mais elle n'arrivait pas à se saisir de lui, à le remettre dans sa bouche, à le prononcer »<sup>275</sup> (*LS*, 33).

Ce nom qui fait défaut peut s'interpréter comme une preuve de la défaillance du langage, parce que la langue est acquise, ou bien comme l'appel intraduisible d'une voie hallucinogène. Dans la première perspective, la plus commentée par la critique, le langage fait défaut parce que notre condition linguistique est secondaire, parce que « le nom sur le bout de la langue nous rappelle que le langage n'est pas en nous un acte réflexe. Que nous ne sommes pas des bêtes qui parlent comme elles voient » (*LS*, 57). Cristina Alvares consacre un article à cette question, en explorant « le phénomène de désappropriation ou défaillance subjective » qui se caractérise « par un détachement ou une déconnexion du sujet par rapport au monde du

---

<sup>275</sup> Charles A. Baker a proposé un lien entre le livre et un conte des frères Grimm (Charles A. Baker, « Pascal Quignard. *Le Nom sur le bout de la langue* », *The French Review*, Vol. 68, No. 4, Mars 1995, p. 752). En effet, dans le conte « Rumpelstiltskin », il s'agit aussi d'une histoire de broderie. Une jeune fille de grande beauté doit filer pour un roi de l'or avec de la paille. Un lutin l'aide dans cette tâche, mais il demande à la fille de lui donner en échange son premier fils. Le roi, émerveillé par le talent de la jeune fille, l'épouse. Un an après, le lutin apparaît et demande à la reine son fils. La reine arrive à émouvoir l'apparition qui lance ce défi en contrepartie : « Très bien, dit-il, je te donne trois jours, pas un de plus ; si d'ici là tu peux me dire quel est mon nom, tu pourras garder l'enfant » (W. et J. Grimm, *Broumpristoche* [Rumpelstiltskin], traduit par Armand Eisen, Paris, Éditions Mango, 1994, p. 24). De ce fait, le défi du lutin et du Seigneur est le même, mais le nœud structural est très différent puisque la reine doit deviner un nom qu'elle ignore tandis que Colbrune doit dire un nom qu'elle a entendu et promis de retenir.

verbe et des significations »<sup>276</sup> ; autrement dit, la manière dont le langage construit une réalité autonome à l'intérieur du réel. Dans la deuxième perspective, celle qui nous intéresse maintenant, le nom signifie quelque chose que le sujet – soit le narrateur, soit le personnage, soit l'écrivain – tente de nommer mais n'y parvient pas parce que nommer le Seigneur c'est nommer le contenu hallucinatoire de l'autre monde. Ce nom que Colbrune oublie, cette expérience linguistique, est le nom qui permet de nous mettre en contact avec une réalité parallèle.

Dans ce petit livre capital de 1993, le nom sur le bout de la langue, en dehors de la défaillance de la mémoire, veut dire la recherche de l'innommable, la quête même de l'écriture exemplifiée dans la hantise de cet autre monde que représente l'imaginaire.

Le nom que ne peut pas prononcer Colbrune et qui devient toute sa souffrance n'est pas différent de celui qui détermine la vie d'Édouard Furfooz<sup>277</sup>, personnage des *Escaliers de Chambord*. Claudette Oriol-Boyer a déjà remarqué les liens entre ces deux textes, en montrant le désarroi qui les engendre ainsi que l'apprentissage de la lecture et de l'écriture que ces textes proposent<sup>278</sup>. Le conte, et en général *Le Nom sur le bout de la langue*, illustrent la manière dont le défaut du langage, c'est-à-dire le supplice du personnage dans le combat contre sa défaillance, est le même supplice que celui de l'écrivain : « celui qui écrit est un homme au regard arrêté, au corps figé, les mains tendues en suppliant vers des mots qui le fuient » (*LS*, 12). Dans ce sens, le livre propose une réflexion sur l'écriture, voire un exemple des circonstances fortuites de sa naissance comme en témoignent les pages introductrices intitulées « Froid d'Islande ». Cette recherche des mains tendues vers le vide, nous fait dire avec Dominique Rabaté que « le littéraire est ainsi celui qui se consacre à l'exploration de la langue, à la recherche du mot juste qui ne pourra cependant jamais remplir le vide vertigineux qu'il voudrait désigner »<sup>279</sup>.

De notre côté, nous voulons suggérer que ce nom perdu, ce vide vertigineux déclenche cet halluciner propre à une littérature qui se veut proche de l'appel des présages, des sibylles, des moments de transe. En effet, les noms sont porteurs d'un contenu hallucinatoire parce qu'ils appellent l'au-delà. C'est dans l'autre monde que Jeûne doit aller pour chercher le nom que son épouse a oublié sur ses lèvres. À l'instar d'*Alice au pays des merveilles* la rencontre

---

<sup>276</sup> Cristina Alvares, « Désappropriation subjective, réel et écriture dans *Le Nom sur le bout de la langue* de Pascal Quignard », *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 264.

<sup>277</sup> Ce personnage deviendra hanté par le nom d'une petite fille qu'il a aimée dans l'enfance, nom dont il ne se souvient plus et qu'il essaie de sauver de l'oubli.

<sup>278</sup> Claudette Oriol-Boyer, « *Les Escaliers de Chambord*, roman d'apprentissage de la lecture et de l'écriture », *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, op. cit., pp. 147-164.

<sup>279</sup> Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, op. cit. p. 23-24.

avec un lapin – après ce sera avec une sole et puis une buse – permet de traverser la frontière du monde réel :

Il [Jeûne] se mit à pleurer. C'était déjà la moitié du dixième mois. Soudain il vit un lapereau devant lui qui dressait son museau. Le petit lapin dit :

« Pourquoi pleures-tu ?

- Je cherche le Seigneur qui a une cape blanche. »

Le lapereau dit :

« Suis-moi ! »

Jeûne se leva et le suivit.

Le lapereau le conduisit à son terrier dissimulé sous la mousse. Jeûne s'accroupit. Il se mit à quatre pattes. Il entra. Il descendit sous la terre. Il arriva dans l'autre monde (*LS*, 38).

Jeûne devient un Orphée qui descend aux enfers à la recherche du perdu. Ce voyage et ce nom qu'il doit apporter font songer aux *Bildungsromans*. Cependant, Dominique Rabaté remarque : « le propos n'est pas l'apprentissage que l'enfant doit traverser afin de devenir adulte. Ce que Quignard met en œuvre, c'est la dramatisation d'une expérience, à la fois personnelle et transindividuelle »<sup>280</sup>. Il y aurait alors une différence avec d'autres ouvrages où l'expérience narrative en tant que révélation est liée au voyage, car c'est au cours d'un trajet en avion qu'Édouard Furfooz retrouve le nom de Flora Dedheim (*EC*, 365) ; c'est dans un voyage dans la mer de l'Est, au pied de la montagne P'ong-lai, au milieu de la solitude et de la faim et de la peur que Po Ya devient le plus grand musicien du monde (*LM*, 121).

Dans le conte de Colbrune, la descente aux enfers ne dit pas seulement le voyage orphique. C'est en effet le soupçon des premières lignes du conte : « Où est l'enfer ? Où est la rive obscure au fond de soi où tout ce qui a souffle expire ? Où donc réside l'enfer s'il est contenu dans une pomme qu'une jeune femme vient de cueillir et qu'elle offre ? » (*LS*, 19). Il réside aussi dans un nom, car un nom est une totalité. Cette totalité chiffre le conte en question : « Il [Jeûne] quitta le château. Il remonta du Hel. Il faut dire que le Hel est le nom de l'enfer chez les anciens habitants de la Normandie » (*LS*, 40). Le Seigneur du Hel, Heidebic de Hel, n'est pas qu'un nom<sup>281</sup>. Ce que Colbrune ne peut pas prononcer est l'autre monde.

---

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>281</sup> Philippe Bonnefis a exploré les résonances de ce nom : « Que penser de ce nom, du nom que brandit comme un glaive de feu le Seigneur de Hel, sinon que, sous ses couleurs peut-être faussement islandaises, c'est une manière de logogriphe qui jouerait, à son tour, sur plus d'une langue à la fois. Dans lequel on reconnaît de l'anglais (*hel*), du français (« de »), de l'allemand (*Heide*, c'est-à-dire « païen », mais c'est-à-dire aussi « forêt »), sans préjudice de ces fantômes de mots latins (*hic, ei, edde, debe*) qui le traversent sans faire sens » (« Pascal », *Pascal Quignard, figures d'un lettré, op. cit.*, p. 26).

C'est l'enfer ce qu'elle essaie de dire et qui reste refoulé. La visite du Seigneur est également le signe d'une culpabilité, si présente dans Charles Chenogne, Édouard Furfooz ou Ann Hidden. Colbrune avoue à son époux : « Je t'ai abusé. J'ai honte. Cette ceinture n'est pas la mienne. Je n'arrivai pas à la broder. J'ai usé d'un subterfuge » (*LS*, 36). Au départ, c'est la faute qui est à l'origine du mariage que Colbrune ne peut pas nommer. Cette faute repose sur le pacte qu'elle a fait avec le Seigneur. Le pacte, qui déclenche tout le contenu hallucinatoire du récit, rapproche Colbrune d'un Faust féminin : elle n'a pas vendu son âme mais son corps.

De ce fait, ce nom qui fait défaut et qui par ailleurs revient dans un passage de *La Barque silencieuse*, a une charge sexuelle<sup>282</sup>. Le prononcer signifie garder la fidélité de Colbrune, mais Jeûne n'enlève pas ce nom à l'autre monde. Ce nom devient une menace : « Elle cherchait au fond d'elle-même mais ne retrouvait pas le nom qu'elle recherchait [...] Elle ne voulait pas que le Seigneur la prît pour femme. Elle ne voulait avoir appartenu qu'à Jeûne » (*LS*, 48). En fin, la troisième fois que Jeûne visite l'enfer, il revient sur ce monde et transmet le nom à Colbrune, un instant avant l'arrivée du Seigneur. Prononcer un nom est l'honorer ; Colbrune honore le Seigneur, qui disparaît dans la défaite : la défaillance du langage a été vaincue pour un instant.

Dans une lecture psychanalytique, Josiane Paccaud-Huguet met en relief « la pensée hallucinatoire du conte » comme l'élément qui conjure le défaut de la langue « après avoir jouée avec l'angoisse »<sup>283</sup>. Mais il faut nuancer cette pensée hallucinatoire, car elle produit un déplacement du désir, un passage de la crainte de Colbrune d'être possédée par le Seigneur à la joie de l'avoir nommé. Cet instant est éprouvé comme une jouissance. Dans ces termes, le « Petit traité sur Méduse » met en scène la mère de l'écrivain :

Éperdue, lointaine, elle essayait, l'œil fixé sur rien, étincelant, de faire venir à elle dans le silence le mot qu'elle avait sur le bout de la langue [...] Nous savions qu'elle allait faire revenir le mot perdu, le mot qui la désespérait. Elle hélait, hallucinée, sa masse vacillante dans l'air. / Et son visage s'épanouissait. Elle le retrouvait : elle le prononçait comme une merveille. C'était une merveille. Tout mot retrouvé est une merveille (*LS*, 56).

---

<sup>282</sup> Le chapitre XXIII de *La Barque silencieuse* réécrit un conte intitulé « La Comtesse de Hornoc ». Il s'agit d'une histoire flamande du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle qui raconte comment la comtesse de Hornoc a fini étranglée par le diable, à cause d'une fraise apportée par Monsieur de Hel. Le récit peut se lire dans *l'Histoire miraculeuse et admirable de la comtesse de Hornoc étranglée par le Diable dans la ville d'Anvers*, Paris, Librairie A. Aubry, 1856.

<sup>283</sup> Josiane Paccaud-Huguet, « Pascal Quignard et l'instance de la lettre », *Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse*, No. 6 (Transferts littéraires), 2005, p. 138.

Ainsi, le nom ou le mot qui pétille sur le bout de la langue provoque un état de jouissance hallucinatoire qui se poursuit dans le retour du nom. Concernant la portée sexuelle du nom retrouvé, Cristina Alvares souligne une différence entre le « Nom sur le bout de la langue » et le « Petit traité sur Méduse » qui prolonge le conte dans le registre auto-fictionnel :

tandis que dans le conte il s'agissait du sexuel en tant qu'il a vocation à faire lien social et à être mis au service de la régulation de l'ordre symbolique qui lui assigne son circuit selon les règles du système de parenté –le sexuel solidaire–, là dans le traité il semble qu'il s'agisse d'un autre sexuel : le sexuel en tant que tel, solitaire, chose sexuelle, qui brise les liens, qui ne trouve pas sa place au sein de l'ordre, qui dérégule et déstructure<sup>284</sup>.

Dans les deux cas, le sexuel est soumis au nom défaillant ; par la suite, il déclenche la pensée hallucinatoire du récit proche de la parole, ou du traité, proche de la spéculation. Pour en revenir à l'intrigue, ce nom arraché à l'oubli ou à l'enfer a besoin d'un peu de lumière pour être gardé dans ce monde. Pour cela, devant une chandelle allumée, Jeûne et Colbrune font cette prière, citée en latin et en français : « Nous vous en prions, Seigneur, faites que ce cierge, consacré au souvenir de votre Nom, brûle sans s'éteindre, pour dissiper l'obscurité de cette nuit<sup>285</sup> » (*LS*, 52). Cette prière s'appelle l'*Exsultet*. Il s'agit d'un chant de la liturgie chrétienne par lequel se proclame le Samedi saint l'irruption de la lumière dans les ténèbres. Selon le *Dictionnaire de liturgie*, qui date ce chant au moins du IV<sup>e</sup> siècle, « l'*Exsultet* est l'annonce solennelle de la Pâque » et pendant tout le chant « on garde en main son cierge allumé »<sup>286</sup>. Ce jour de grâce marquerait la fin du conte. Philippe Bonnefis l'explique ainsi en évoquant d'une part le début du récit, un tailleur du nom Björn qui devient Jeûne, et d'autre par la prière finale ; pour lui, ces limites donnent un cadre chrétien et symbolique au récit :

Le conte commence comme il convient. Par un jeûne rituel, censé venir sanctionner doublement l'abandon que faisaient les catéchumènes de leur nom païen et l'inscription du nom chrétien qu'allait confirmer le baptême lorsqu'il leur serait conféré, quarante jours après, durant la vigile pascale. / Le conte commence comme il convient et il finit de même. Après le

---

<sup>284</sup> Cristina Alvares, « Désappropriation subjective, réel et écriture dans *Le Nom sur le bout de la langue* de Pascal Quignard », *art. cit.*, p. 269.

<sup>285</sup> Voici le texte en latin, cité deux fois dans le conte : « Oramus ergo te, Domine : ut cereus iste in honorem tui Nominis consecratus, ad noctis hujus caliginem destruendam, indefiniciens perseveret ».

<sup>286</sup> Robert Le Gall, *Dictionnaire de liturgie*, Chambray, C.L.D., 1987, p. 115.

vendredi de ténèbres (« Tout s'éteignit comme cette chandelle que j'éteins en parlant »), le samedi de lumière : *Oramos ergo te, Domine, ut cereus iste...* »<sup>287</sup>.

Ce cadre religieux montre à nouveau la problématique des noms : Jeûne assume son nom chrétien lorsque sa future épouse fait un pacte avec le Seigneur dont le nom est imprononçable. Mais la fin du conte comme le remarque Bonnefis témoigne de la sortie des enfers. En effet, ce triomphe du samedi de lumière, c'est-à-dire du mot retrouvé, ce triomphe orphique est également évoqué dans l'une des strophes de l'*Exultet* : « Voici cette nuit dans laquelle le Christ, / en brisant les chaînes de la mort, / est remonté victorieux des enfers »<sup>288</sup>. Cette prière est l'un des chants les plus populaires de l'Église, et rappelle – comme le suggère Bonnefis sans le citer textuellement – les offices des Ténèbres auxquels fait référence Quignard dans le livre sur Georges de la Tour : « 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 » (*GT*, 10). Le nom de Dieu représenté par les chandelles est le nom qui brille dans le cierge allumé par Colbrune, puisqu'il symbolise le cierge pascal qui annonce dans la Semaine sainte la résurrection du Christ. L'oraison qui ferme « Le nom sur le bout de la langue » repose alors sur une ambiguïté. Dans le conte, étant donné l'effet métonymique, la prière est adressée à Heidebic de Hel, mais dans son contexte chrétien la prière est adressée au triomphe de Dieu sur les ténèbres. Cette ambivalence du récit est un marqueur sémantique du contenu hallucinatoire des noms. Comme les rêves et les contes, et même les mythes, les noms peuvent introduire, comme c'est le cas dans la bouche de Colbrune et de Jeûne, un monde double. Les personnages disent un Nom sans le dire, ils ignorent si dans leur éveil halluciné ils nomment celui qui a rendu possible leur mariage, ou bien celui dont le Nom étincelle dans une bougie.

## II. LES CONTES

Laisser exprimer les voix hallucinogènes, l'autre monde, les récits originaires, c'est remplir une œuvre de contes. Même si Pascal Quignard a commencé sa quête littéraire par la publication d'essais, au fur et à mesure que son œuvre se consolide les contes jouent de plus en plus un rôle prépondérant. Nous distinguerons ainsi deux sortes de contes. Ils peuvent se

---

<sup>287</sup> Philippe Bonnefis, « Pascal », *art. cit.*, p. 27.

<sup>288</sup> *Exultet : Encyclopédie pratique de la liturgie*, Louis Michel Renier (dir.), Paris, Bayard, 2000, p. 70.

présenter de manière autonome, comme c'est le cas des livres *Éthelrude et Wolfram*, *L'Enfant au visage couleur de la mort*<sup>289</sup>, *Triomphe du temps*, ou bien de manière intercalée dans *Le Nom sur le bout de la langue* ou *La Leçon de musique*. De même, dans cette catégorie, il faut ajouter « La voix perdue », conte publié dans le volume critique *La Mise au silence*. Un deuxième ensemble de contes, certainement plus courts dans son extension, est composé par la réécriture de contes populaires, comme c'est le cas de nombreux petits récits éparpillés dans les *Traités* et évidemment dans *Dernier Royaume*.

Au sein du champ littéraire, nous envisagerons les contes à l'intérieur d'une problématique plus vaste : celle du retour du récit. En effet, le conte chez Quignard n'est pas une forme pure. Nous pouvons reprendre la définition du conte par Bernadette Bricout : « Si le terme de *conte* présente, dans la littérature, des acceptions multiples et des frontières indécises, trois critères suffisent à le définir en tant que récit ethnographique : son oralité, la fixité relative de sa forme et le fait qu'il s'agit d'un récit de fiction »<sup>290</sup>. Le conte chez Quignard s'approche de cette définition en même temps qu'il s'en éloigne : il entretient un rapport problématique avec l'oralité, il mélange le récit de fiction avec la fiction autobiographique. Dans la mesure où le conte présente une plasticité formelle irréductible à une notion générique, nous pouvons formuler cette hypothèse : le conte chez Pascal Quignard est l'une des modalités sur lesquelles s'exprime le phénomène du retour du récit observé par Dominique Viart.

Pour lui, après l'exclusion du récit dans l'expérimentation narrative des « Nouveaux Romanciers », « on observe donc un puissant retour du récit dans le champ littéraire depuis une quinzaine d'années. Mais ce retour est surtout un renouveau car il ne fait pas l'économie des suspensions marquées par les décennies précédentes »<sup>291</sup>. Ce retour est accompagné aussi par un intérêt critique issu notamment des études structuralistes : *La Logique du récit* (1973) de Claude Brémond ; et les travaux de Gérard Genette comme « Frontières du récit » (1969) ou *Figures III* (1972), par exemple. À ces études, nous devons ajouter le nom de Vladimir Propp avec *La Morphologie du conte* (1928), qui en se limitant au conte russe populaire a proposé une série de catégories formelles qui peuvent s'adapter à d'autres traditions. Pour Brémond, ce que Propp étudie dans le conte russe « c'est une couche de signification

---

<sup>289</sup> Publié en 2006, vingt-sept ans après sa première publication par François Ruy-Vidal sous le titre *Le Secret du domaine* aux éditions de l'Amitié.

<sup>290</sup> Bernadette Bricout, « Conte », *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, op. cit., p. 144.

<sup>291</sup> Dominique Viart, « Mémoire du récit : questions à la modernité », *Écritures contemporaines I, mémoires du récit*, Paris-Caen, lettres modernes Minard, 1998, p. 11.



autonome, dotée d'une structure qui peut être isolée de l'ensemble du message : le *récit* »<sup>292</sup>. Ce récit, qui peut être un contre-récit, nous intéresse en tant qu'illustration de ce que nous pouvons appeler le récit hallucinatoire ou tout simplement le récit quignardien. Pour sa part, Quignard remarque également la valeur de ce type de récit en ajoutant sa propre expérience de lecteur :

Les collections mythiques de Claude Lévi-Strauss, celles de Roger Caillois, celles de Georges Dumézil ainsi que les enquêtes étymologiques d'Émile Benveniste. Ces quatre œuvres admirablement écrites, surécrites, ont contribué à réorganiser de fond en comble la narration qui depuis la fin de la Grande Guerre se donnait pour moderne (*DR*, IV, 35-6).

Il est intéressant de trouver dans cette indication bibliographique le nom de Benveniste, auquel Quignard, à l'instar de Barthes, fait référence avec admiration<sup>293</sup>, puisque la distinction entre le discours ou l'énonciation discursive et le récit ou l'énonciation historique appartient aux essais recueillis dans *Problèmes de linguistique générale*<sup>294</sup>. Même si pour les linguistes les affirmations de Benveniste sont assez discutables aujourd'hui, son approche du récit reste valable pour étudier l'œuvre de Quignard – nous reviendrons sur ce point.

Cet intérêt pour le récit, qui coïncide avec la pratique des formes brèves et fragmentaires, se définit chez Quignard par une exploration formelle. Celle-ci permet d'introduire la lecture et la réécriture en tant qu'axes de la fabrique du texte, car la présence des contes obéit à une expérience de lecteur et par la suite à une expérience d'agencement narratif. Ce que Quignard réécrit avec le conte, ce qu'il arrive à introduire dans la narration est son mode hallucinogène, c'est-à-dire le rapport avec un autre monde et un autre temps. Pour illustrer la dynamique du conte et sa place dans l'œuvre, nous interrogerons par des exemples concrets la problématique d'une temporalité sans temps ou à l'encontre du temps. Dans un deuxième moment, en continuité avec « Le nom sur le bout de la langue », nous

---

<sup>292</sup> Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », (1973), 1992, p. 12.

<sup>293</sup> La déclaration la plus directe de cette sympathie se trouve dans *Rhétorique spéculative*, lorsque Quignard recense ces maîtres : « Deux maîtres sont morts : Émile Benveniste et Georges Bataille » (*RS*, 144). Par rapport à l'œuvre de Benveniste, dans l'entretien avec Chantal Lapeyre-Demaison, en rappelant les années à la faculté, Quignard dit : « En 1966 je me souviens d'avoir acheté en même temps à la librairie de la faculté les *Écrits* de Jacques Lacan, *Les Mots et les Choses* de Michel Foucault, les *Problèmes de linguistique générale* d'Émile Benveniste. Magnifique année » (*PQS*, 99).

<sup>294</sup> Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, 1966, pp. 237-250.

explorerons le sujet de la descente aux enfers comme un élément qui revient constamment dans la structure hallucinatoire des contes quignardiens.

### A. *Il était une fois le temps*

Walter Benjamin opposait roman et conte, narrateur individuel et narrateur collectif, mode de production industriel et mode artisanal, information et sagesse<sup>295</sup>. Ces distinctions ont un effet sur la temporalité, car le roman serait dans le mouvement de l'Histoire, ou bien il serait un produit privilégié de celle-ci, alors que les récits appartiendraient à un temps anhistorique. En effet, pour Mikhaïl Bakhtine, l'une des thèses fondamentales qui définit le roman est « la transformation radicale des coordonnées temporelles »<sup>296</sup>, et cette transformation soulignerait le passage de l'épopée au roman. En suivant ce principe, Bakhtine démontre que le roman est devenu historique, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un genre qui prend ses matériaux à l'histoire, qui évolue avec l'histoire et qui est soumis aux forces historiques. Si l'épopée faisait référence à un passé clos, à un monde achevé avec des valeurs fixes, en revanche le roman introduit un monde problématique avec des hiérarchies en mouvement.

Le conte n'est évidemment pas l'épopée, mais il y a un contenu épique dans les contes dans la mesure où ils proposent des récits fondateurs et des figures universelles assimilables à celles des mythes. Nicole Belmont, dans sa *Poétique du conte*, dédie un chapitre à la « teneur mythique du conte » pour montrer la frontière indécise qui sépare les deux notions. Belmont rappelle que les contes des frères Grimm proviennent des mythes anciens allemands ; elle propose de différencier les deux genres par un critère de croyance : les mythes toucheraient ainsi la vérité et les contes plutôt l'affirmation du fictif ; elle écrit également que, pour trancher dans cette différence entre le mythe et le conte, Georges Dumézil « avait essayé toute sa vie de trouver des critères explicites permettant de les distinguer sans les avoir jamais trouvés »<sup>297</sup>. Elle en conclut que le conte répond à un schéma mythique. Cependant, ce schéma entretient le même rapport que nous trouvons dans la réécriture des contes chez Pascal Quignard : « le conte déguise le mythe, le banalise, réduit son enjeu, substitue une fin heureuse à une fin dramatique, efface le tragique dont il ne reste plus que des traces »<sup>298</sup>. Distinguer les contes des mythes n'est pas notre propos, mais ce qu'il nous importe de retenir

---

<sup>295</sup> Walter Benjamin, « Le conteur », *Œuvres III*, op. cit., pp. 114-151.

<sup>296</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 448.

<sup>297</sup> Nicole Belmont, *Poétique du conte, essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, p. 195.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 212.

est le lien commun avec une temporalité close<sup>299</sup>. Cette teneur mythique du conte représente la quête quignardienne du jadis. De ce fait, certains contes mettent en scène la défaillance temporelle. C'est le cas du conte de Wang Tche :

Un bûcheron de la forêt du Henan s'appelait Wang Tche. Un jour, il s'attarda à regarder des ancêtres qui jouaient aux dames sous l'auvent. Quand la partie fut finie, il s'aperçut que le manche de sa cognée était tombé en poussière. Les siècles avaient passé. Il frotta son visage qui s'éparpilla (*DR*, II, 183).

Ces quatre lignes réécrivent une légende chinoise. André Beaujard la rapporte dans sa traduction des *Notes de chevet*<sup>300</sup>, sans le détail final du visage. Le sujet de l'extase temporelle, représenté ici par l'arrêt du temps, revient à la fin des *Paradisiques*. Le conte qui clôt le livre porte sur un frère qui va chercher du bois et écoute un oiseau dont le chant est merveilleux. Quand l'oiseau se tait, le frère cherche les branches coupées et sa hache mais l'une est mangée par le fer et les autres par les vers. Quoiqu'il en soit, il revient au monastère où personne ne le reconnaît. Un vieux moine dit soudainement avoir lu une histoire dans la librairie. Tous s'y précipitent et ils rencontrent dans un vieux volume de peau, l'histoire d'un frère nommé Lucius qui étant allé au bois n'était pas revenu. Alors, il s'agit bien de lui ; trois cents ans se sont passés. Et cette extase ou défaillance temporelle, comme l'extase du jeu de dames, fait dire à Frère Lucius : « Il ne m'a pas paru que trois siècles aient duré beaucoup plus qu'un quart d'heure ou une demi-heure » (*DR*, IV, 307). En plus du merveilleux et du fictif, ce qui intéresse Quignard dans ce conte, c'est la possibilité d'interroger le temps. Lorsque le Frère Lucius affirme que son séjour au bois n'a duré qu'une demi-heure, les moines en discutent :

Un frère dit :

---

<sup>299</sup> Le débat est pourtant intéressant ; nous citons alors les précisions judicieuses apportées par Daniel Madelénat : « En effet le conte se livre comme énigme, surgi d'un temps incertain, clos sur lui-même, mais éclos universellement ; à la différence de l'épopée, il n'est pas éclairé par la détermination temporelle et spatiale d'une proto-histoire (aux exploits d'Achille, roi des Myrmidons, en Troade, au temps des héros, s'oppose le 'il était une fois un roi') ; à la différence du mythe, il ne se prolonge ni par un culte et ses rites, ses monuments, ses légendes locales, ni par une mythologie, corpus rendu cohérent par des spécialistes. Mais son extrême pauvreté en informations concrètes sur un milieu précis, en 'realia' qui témoigneraient d'un temps, d'un espace, d'une civilisation, se couple à deux caractéristiques compensatrices : la présence de concepts archétypiques, non déterminés (donc non limités, ou aliénés dans l'épaisseur du réel), non abstraits, mas 'concepts concrets' et presque concrets universels : le père, la mère, les frères, le départ, le combat, le géant, le dragon... ; l'organisation de ces concepts en schèmes simples, analogiques d'un conte à l'autre » (Daniel Madelénat, « Interprétation des contes et contes de l'interprétation », *Frontières du conte*, Paris, CNRS, 1982, p. 160-161).

<sup>300</sup> Sei Shônagon, *Notes de chevet*, op. cit., p. 332.

- Ceci est vraisemblable. Quand on écoute un chant le corps n'est pas assujéti au temps qui passe.

Un autre frère dit :

- Cela se discute. Le corps est le temps en personne qui passe.

Un troisième frère affirma :

- Avant que nos frères chrétiens aient colonisé cette terre, les frères païens qui y vivaient dans la solitude disaient : Quand l'âme prête l'oreille à la voix d'un oiseau elle est transportée dans l'autre monde (*DR*, IV, 308).

Ces deux contes explorent le temps comme une mesure du corps, notamment le premier, en même temps qu'ils mettent l'accent sur la condition hallucinogène de l'art sous la figure des ancêtres qui jouent aux dames ou celle d'un oiseau qui chante. Si le conte ouvre une dimension de contact avec l'autre monde, dans la structure du récit il y a toujours un élément merveilleux qui permet cette jonction. Mais revenons à la question du temps. Non seulement les moines discutent de cette problématique mais elle est l'une des préoccupations majeures de *Dernier Royaume*, où le conte apparaît comme une forme du jadis. Pour Quignard, le jadis n'est pas le passé ; le jadis se trouve hors le temps, et pourtant la transe qu'il provoque vient de son irruption dans le présent. Pour mieux distinguer le jadis du passé, citons un passage de *Sur le jadis* qui oppose ces deux notions :

Avec chaque amour on change de passé.

Avec chaque roman qu'on écrit ou qu'on lit on change de passé.

Voilà le passé.

Voilà ce qui détermine le passé par rapport au Jadis. On change de passé alors qu'on ne change pas de Jadis. Derrière le siècle, la nation, la communauté, la famille, la morphologie, le hasard, ce qui conditionne, sans finir, conditionne. Matière, ciel, terre, vie constituent sans périr (*DR*, II, 17).

Ce conditionnement, qui fait partie de notre animalité, serait mis en œuvre par le conte. Dans cette perspective, si le passé est sans retour, comme tous les matins du monde, le jadis revient sous une forme hallucinogène : le nom retrouvé, le bûcheron qui frotte son visage, le moine qui trois siècles plus tard frappe à la porte de son monastère. À cet égard, il faut signaler que le conte ne fait pas partie d'une temporalité fermée, intouchable, univoque ; s'il renaît, il est comme une autre saison : « Comme le conte, comme la joie reçue du conte : le jadis revient dans le présent : le *Ce fut* est là » (*DR*, II, 43). Ce commencement dans le *il*

*était une fois*, ce retour du jadis dans le *ce fut* est là, est à mettre en rapport avec l'énonciation historique ou le récit auquel fait référence Benveniste. Pour le linguiste, l'énonciation du récit ne permettrait que l'emploi de trois temps, à savoir « l'aoriste (= passé simple ou passé défini), l'imparfait (y compris la forme en *-rait* dite conditionnel), le plus-que-parfait »<sup>301</sup>. Quignard remarque sa propre obsession du passé simple, en en faisant le sujet d'un chapitre de *Sur le jadis* intitulé à juste titre « L'aoriste ». Cette dénomination vient, nous semble-t-il, de l'article de Benveniste qui dans une note en bas de page anticipait déjà les possibles critiques pour l'emploi du mot désuet<sup>302</sup>.

En ce qui concerne Quignard, il s'interroge sur l'emploi de ce mode de conjugaison du prétérit en grec : « Pourquoi suis-je un homme qui écrit toujours au passé simple ? Parce que j'écris au singulier » (*DR*, II, 123). La question est peut-être plus intéressante que la réponse ; en tout cas, la suite est plus intelligible : « l'aoriste est une mélancolie qui monte aussi lentement que la neige qui tombe et qui transforme tout ce qu'elle touche. L'aoriste n'enseigne pas. C'est une irruption du perdu elle-même perdue et à partir de laquelle le perdu n'est pas préservé. Car ce qui définit le perdu est le sans retour » (*DR*, II, 123). Cette vision de l'aoriste comme quelque chose qui n'enseigne pas est proche encore une fois des idées de Benveniste. Le linguiste plaçait l'aoriste du côté de l'énonciation historique et l'excluait du discours. Dans le récit, grâce à l'aoriste,

il n'y a même plus alors de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes. Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur<sup>303</sup>.

L'absence de narrateur, autrement dit, l'absence de discours marque l'absence d'un enseignement direct<sup>304</sup>. Par conséquent, l'aoriste est le temps du récit quignardien. Mais il suffit de rappeler le « Petit traité sur Méduse » pour savoir que l'absence d'un narrateur, d'un moi, est toujours remplacée par la voix autobiographique ou la voix de l'essayiste qui apparaît pour commenter ou défaire le conte. De même, le chapitre évoqué, « L'aoriste », note l'intérêt

---

<sup>301</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1, *op. cit.*, p. 239.

<sup>302</sup> Benveniste écrit : « On ne trouvera pas, espérons-le, d'inconvénient à ce que nous appelions 'aoriste' le temps qui est le 'passé simple' ou le 'passé défini' de nos grammaires » (*Idem*).

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>304</sup> Par discours nous entendons la définition de Benveniste, appliquée à la langue écrite ou parlée : « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière » (*Ibid*, p. 242).

que trouve Quignard à lier la problématique du temps aux formes verbales. Il en résulte une pratique du conte qui n'est pas dépourvue d'une rhétorique spéculative. De ce fait, l'emploi du conte est double – tout est dédoublé chez Quignard – ; il est d'une part l'occasion d'introduire du fictif, et d'autre part l'opportunité de commenter ce fictif en explorant les raisons de sa fascination. D'ailleurs, le chapitre en question multiplie la réflexion sur l'aoriste en proposant une définition de l'autre monde, cette image mélancolique ou effrayante propre aux nombreux récits quignardiens : « Ce que j'aimerais appeler l'autre monde (par rapport à la réalité convenue entre les hommes dans l'agroupement social et ses tâches divisées) ce n'est que le même monde mais un peu plus profond et un peu plus intense c'est-à-dire en espace et en temps, en venir et en revenir, en amont et en aval » (*DR*, II, 129). Ici, Quignard évoque le réel, des parenthèses ou des défaillances temporelles et spatiales que produisent la lecture, le rêve, l'amour. Nous explorerons dans les pages suivantes cet autre monde en tant que territoire de l'imaginaire.

### B. *Il était une fois l'enfer*

La légende chinoise du bûcheron et le conte médiéval du Frère Lucius sont des histoires de revenants. Benjamin remarque cette condition du conte : « 'Celui qui fait un voyage a quelque chose à raconter' dit le proverbe, qui décrit donc le conteur comme quelqu'un qui a vu du pays »<sup>305</sup>. Les deux personnages ont été dans un pays hors du temps ; tous les deux reviennent, soit pour mourir dans le cas du premier, soit pour raconter une histoire dans le cas du second qui ignore d'ailleurs la singularité de son expérience. Les deux contes exemplifient des voyages dans le temps. Nous allons traiter maintenant des voyages dans l'espace, notamment dans l'espace mythique que les civilisations ont imaginé pour donner une demeure aux morts.

Quignard propose trois possibilités, en essayant, à l'instar de Propp, de réduire le contenu des intrigues à un schéma archétypique. Pour lui, il y aurait la renaissance comme changement de saison (le gendre tue le beau-père, le printemps tue l'hiver) ; la renaissance comme seconde naissance (le gendre est initié dans la forêt et doit faire ses preuves) ; et la renaissance comme victoire contre la mort (le héros, après un long voyage chez les morts, revient chez les vivants) (*DR*, III, 166). *Abîmes* donne plusieurs exemples sur ce dernier point.

---

<sup>305</sup> Walter Benjamin, « Le conteur », *art. cit.*, p. 116.

Dans la tradition occidentale, sans oublier Thésée, Ulysse, Enée ou Dante, le mythe d'Orphée illustre incontestablement la descente aux enfers. Quignard transcrit brièvement le mythe dans le chapitre LIX d'*Abîmes*. Dans le chapitre suivant, le mythe d'Orphée est mis en rapport avec le mythe d'Izanagi qui raconte la création du monde au Japon selon la religion shintoïste. Il était déjà question d'Izanagi au chapitre LV :

Izanagi étreignit Izanami et son étreinte donna naissance aux îles du Japon.

Puis Izanagi étreignit Izanami et son étreinte donna naissance à Amaterasu le Soleil.

Puis Izanagi étreignit Izanami et son étreinte donna naissance à Kagutsuchi le Feu. Or le feu brûla la vulve de sa mère en franchissant les lèvres et Izanami mourut quand elle mit Kagutsuchi au monde. Izanagi fou de douleur tua son fils Kagutsuchi et descendit au royaume des ténèbres pour y rechercher Izanami. Mais en remontant des enfers Izanagi se retourna et fut saisi d'effroi devant le spectacle de la mort sur le visage d'Izanami.

Il abandonna aussitôt son épouse. Il fuit. Et il boucha l'entrée des enfers pour que son épouse ne vînt pas le rejoindre dans le dernier royaume (*DR*, III, 172).

La descente aux enfers d'Izanagi pour récupérer son épouse, partage avec le mythe d'Orphée plusieurs détails, notamment le moment où le regard porté en arrière déclenche – pour des motifs différents – la séparation des époux. Quignard réécrit le mythe shintoïste six ans après, dans *Boutès*. Encore une fois, il cite le mythe d'Izanagi et ensuite le mythe d'Orphée. En cette occasion, Quignard met l'accent sur la persécution d'Izanagi par son épouse, avant qu'il puisse quitter le monde souterrain et boucher l'entrée des enfers. En associant les deux mythes le risque herméneutique de la ressemblance est si évident que Quignard interrompt le récit pour prévenir le lecteur : « Je ne prétends pas que le mythe shintô de l'origine du Japon ait un lien direct avec le conte d'Orphée » (*B*, 69). Le lien est plutôt symbolique. Le regard, en tant qu'élément structurel, fonde la péripétie du mythe : d'un côté l'effroi d'Izanagi face à la laideur de son épouse, de l'autre le silence d'Orphée, car rien n'est dit de ce qu'il voit. Pour Chantal Lapeyre-Desmaison, « l'aspect central du mythe [...] repose essentiellement sur l'expérience du regard en arrière, comme question portée sur les origines »<sup>306</sup>. Il s'agit d'un regard qui structure la mémoire, et en particulier la mémoire comme trahison : ni Orphée ni Izanagi ne devaient se retourner. Ce regard est également à mettre en relation avec ce que Freud écrit concernant le mythe de la descente aux enfers.

---

<sup>306</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine*, op. cit., p. 107.

Pour le fondateur de la psychanalyse, dans le mythe orphique il y a une pulsion de savoir. Ce désir de savoir, cette quête du personnage qui voyage en enfer nous permet d'envisager la pensée hallucinogène comme un enjeu cognitif, voire comme une curiosité sexuelle. En effet, nous pouvons recenser trois enjeux dans le mythe de la descente aux enfers : il s'agit soit d'une épreuve (Hercule doit accomplir son dernier travail), soit d'une rencontre (Ulysse va consulter Tirésias, Enée va rencontrer son père), soit d'une tentative pour arracher de l'enfer la femme perdue : Orphée dans la mythologie grecque, Izanagi dans la mythologie shintoïste, Tafa dans la mythologie tahitienne. En ce qui concerne celle dernière, Quignard introduit avec l'« Histoire de la femme appelée la Grise » l'un de plus beaux contes d'*Abîmes* :

Quand Tafa devint seigneur de Tahiti il épousa une princesse qui s'appelait la Grise. De longs cheveux noirs descendaient le long de son corps et tombaient sur ses pieds. Ils se connurent. Ils s'aimèrent. Quand Tafa partit, elle mourut.

Tafa revint de voyage. Sur la grève Tafa apprit que la Grise était morte. Il décida de se rendre aussitôt chez les morts pour la rejoindre. Il se trancha la gorge (*DR*, III, 142).

Le sujet de la femme perdue parcourt l'œuvre de Pascal Quignard. Nous le retrouvons dans les romans, *Tous les matins du monde* par exemple, dans les contes, « La voix perdue », dans certaines pages autobiographiques du *Nom sur le bout de la langue*, de *Vie secrète* ou de *Dernier Royaume*. Mais la version de Tafa et la Grise présente une singularité. Après s'être tranché la gorge, après avoir voyagé à la poursuite de son épouse, Tafa la rencontre : « Ils revécurent. Comme ils vivaient aux confins de ce monde, ils se trouvaient loin de toute vie sociale et familiale. Ils étaient pleins de joie l'un et l'autre. Ils s'aimaient. Ils se tenaient par la main et ils erraient au bord de la falaise à la limite du vide » (*DR*, III, 145). Ici, le bonheur est possible à condition de ne pas se retourner ; il s'agit d'un *happy end* hors du cadre de la société et des contraintes de la vie collective. De même, la joie des époux peut s'assimiler à un schéma mythique. C'est dans cette perspective que le sujet de la fin heureuse est traité dans la réflexion qui accompagne les contes : « le dernier membre de la dernière séquence d'un mythe est nécessairement positif. Cette règle ne souffre pas d'exception. Toute histoire suppose un survivant. Tel est le fondement de la notion de *happy end*. Ce fondement est tragique. Il faut être revenu de l'épreuve pour la raconter à tous » (*DR*, III, 150). Mettre l'accent sur le retour est en même temps donner au conteur un statut privilégié. Le héros est celui qui témoigne, ou bien celui qui raconte.



Ces exemples de la descente aux enfers relèvent de la mythologie comparée et de la réécriture. À chaque moment, Quignard s'en sert pour amplifier sa réflexion, diversifier ses sources, envisager un sujet sous une autre substance narrative. Mais l'exemple d'Orphée, d'Izanagi et de Tafa ne communiquent pas à proprement parler une pensée hallucinogène, puisque la descente aux enfers est incontestable : elle se trouve dans un registre où la vraisemblance n'est pas mise en doute, où il n'y a pas une extase temporelle. Si nous rappelons la frontière que proposait Nicole Belmont par rapport à la croyance, nous sommes plus proche du mythe que du conte.

Pour compléter cet éventail nous voulons citer un dernier cas, où le mythe de la descente aux enfers apporte au récit quignardien toute sa portée imaginaire, voire sa spécificité. Il s'agit de *Triomphe du temps*. Ce livre est composé de quatre contes dont un consacré au rapport entre un enfant, Monsieur Racine, et son maître, Monsieur Hamon. Quignard avait déjà fait mention de M. Hamon dans le traité intitulé « Traité de Monsieur Hamon », l'un des plus brefs des *Petits Traités* (PT, II, 93-96). Il raconte que Racine demanda dans son testament d'être « inhumé au 'pied de la fosse de M. Hamon' » (PT, II, 94). Dans *Triomphe du temps*, le lecteur assiste aux leçons de M. Hamon qui peut-être sont à l'origine de ce désir. Un jour, pendant que l'élève traduisait justement le passage où Orphée descend aux enfers, M. Hamon « fut pris de somnolence » (TT, 41). Se sentant honteux, pour se disculper, le précepteur inventa « un mensonge absurde pour un homme de son âge, de sa piété : - Alors que je dormais j'ai rencontré en rêve Virgile. Son visage était maussade. Il ne semblait pas qu'il fût content de la façon dont vous rendiez ses vers » (TT, 42). Le lendemain, lorsque le maître explique à l'élève les circonstances de la mort de Virgile, M. Racine s'endort sur le bord de la table. M. Hamon frappe l'enfant et le réprimande de vive voix. Tout de suite, l'élève s'excuse :

- Pardonnez-moi, Monsieur, dit respectueusement Jean Racine à Louis Hamon, mais je m'étais rendu en rêve aux enfers. Me faisant un devoir de tirer dans tous les cas qui peuvent se produire les leçons de votre enseignement, je suis aussitôt allé trouver Virgile. Je l'ai salué et il a consenti à me parler (TT, 46).

Par cet aveu entre l'ironie et la sincérité, l'enfant condamne le sommeil du maître et en même temps justifie son propre assoupissement. Cependant, le maître veut savoir sur quoi portait cette conversation avec Virgile. En augmentant la tension narrative et la confrontation entre les personnages, l'enfant répond : « Virgile m'a dit : Non, Monsieur Racine, je n'ai

point vu hier le maître que vous venez de me décrire » (*TT*, 47). Monsieur Hamon prend conscience du mauvais exemple qu'il a donné à l'enfant en employant un mensonge pour s'excuser. Cette prise de conscience produit un état d'exaspération, accompagné de larmes, ainsi que de l'incrimination de l'élève car Monsieur Hamon ne supporte pas l'idée qu'un enfant dans son innocence puisse dire des mensonges. À ce moment, l'ambiguïté entre la vérité et la fausseté du témoignage se résout du côté du merveilleux : l'enfant n'entend plus son maître mais regarde le feu et commence à parler avec Virgile. Au départ, le conte se présente comme une scène réaliste, une anecdote avec des connotations morales. Néanmoins, avec l'apparition de Virgile, le texte établit un rapport direct avec le merveilleux. En effet, Monsieur Hamon intervient aussi dans le dialogue avec Virgile :

- Me voyez-vous ? demanda Virgile.

- Non, je n'ai pas le bonheur de vous voir, lui répondit Monsieur Hamon, toujours en sanglotant devant la table.

- Moi non plus, lui répondit Virgile. Aussi ne vous adressai-je pas la parole. Il se trouve que je parlais à l'enfant qui est venu me trouver à l'instant et qui s'en est allé si brusquement.

- Pour ce qui me concerne je vous vois et je vous écoute, dit Racine accroupi devant l'âtre.

- Après votre départ si rapide j'ai redouté l'impression que j'ai pu vous faire, dit Virgile. Mon enfant, n'allez pas dire que le séjour des morts est pour ainsi dire vide (*TT*, 49-50).

Par les répliques, Monsieur Hamon continue à être désapprouvé. Ses larmes se prolongent ainsi que s'accroît l'importance de l'enfant-héros. Dans ces pleurs réside la portée du mensonge métamorphosé en vérité et en expérience. Nous pouvons dire qu'avec ce conte inséré à l'intérieur de *Triomphe du temps*, se met en évidence le mécanisme de l'hallucination chez Pascal Quignard. Ce contraste entre un monde linéaire et un monde parallèle, est le déclencheur des péripéties, de l'intérêt général du texte et d'un traitement de la tradition littéraire. En effet, il s'agit avec cette rencontre dantesque, de faire de la littérature sur la littérature pour essayer de l'extraire d'elle-même, pour donner l'illusion, comme c'est le propre du conte, d'une frontière diffuse, voire inexistante entre le rêve et la réalité. C'est le cas de *Triomphe du temps*, mais aussi de « La voix perdue », où Jean tombe amoureux d'une femme qui n'est pas humaine et avec les rayons du soleil devient grenouille. Et c'est le cas du roman, le cas de Monsieur de Sainte Colombe visité par son épouse. Également, dans cette conversation réelle avec les morts, on pourrait ajouter le cas de la lecture.

### III. LES RÊVES

Albert Béguin a consacré un livre, pour ne pas dire une vie, à l'étude du rapport entre le rêve et la littérature, notamment pour la période romantique. À son tour, Pascal Quignard a installé au sein de son œuvre une préoccupation onirique. Ainsi, le rêve déclenche une spéculation concernant l'origine du langage : « L'imagination origininaire (le rêve) fonde le langage » (*DR*, II, 74). Il témoigne d'un rapport avec le temps : « le rêve replonge le corps dans le jadis » (*DR*, II, 140). Le rêve permet de montrer que cette voix hallucinogène n'est pas en rapport direct avec la culture, c'est-à-dire qu'il relève de notre animalité : « Les images des rêves ne sont même pas caractéristiques des hommes. Les oiseaux rêvent. / D'autres mammifères que nous rêvent. Les hommes rêvent quatre-vingt-dix minutes par jour et les tigres comme les chats deux cents » (*VS*, 114). Dans cet ensemble de citations, nous ne pouvons pas oublier le rapport entre le rêve et la pulsion sexuelle :

Le rêve est le fond de l'extase.

Le signe du rêve est l'érection du pénis au-dessus de ventre ou la dilatation de la vulve à l'entrecroisement des cuisses.

Pendant vingt minutes signe involontaire adressé à l'autre monde.

Pendant vingt minutes, ce signe élevé au-dessus de la ligne des cuisses ou du ventre dit : L'intérieur rêve (*DR*, II, 263).

Conçu en tant que déclencheur de l'érection, objet perdu, lien phylogénétique, réminiscence du premier monde ou de l'origine du langage, le rêve est la voix hallucinogène qui tente de faire de la littérature une expérience proche du monde onirique. Dans ce sens, questionné sur une fonction onirique du roman, Quignard affirme : « Nous sommes une espèce, parmi d'autres espèces, soumise au rêve qui répète dans la nuit l'expérience du jour. De même, il nous faut assouvir le besoin d'une auto-représentation de la vie. Remarquez qu'il n'y a plus riche représentation de la psyché humaine qu'un roman » (*EE*, 237). Si Freud plaçait la vérité du sujet du côté de l'inconscient, pour Quignard les images et les mots extraits des ombres seraient plus vrais que d'autres formes : « Le langage n'est jamais plus proche de sa vérité que quand il rêve une hallucination. Les romans sont plus vrais que les discours » (*LS*, 68). Ces affirmations sont partagées par un grand nombre de critiques et de romanciers qui ont tenté de donner une dignité au genre romanesque. Ainsi, pour Bakhtine, le roman par rapport aux discours « reflète plus profondément, plus substantiellement, plus

sensiblement et plus vite, l'évolution de la réalité elle-même »<sup>307</sup>. L'avis de Kundera, l'un des romanciers qui a le plus insisté sur la « vérité romanesque », confirme la position de Bakhtine. Kundera met d'ailleurs l'accent sur « la sagesse de l'incertitude »<sup>308</sup> qui peut s'accorder avec la spéculation rhétorique que nous ne cessons d'illustrer<sup>309</sup>. Dans le sillage de ces idées, nous étudierons le traitement du rêve dans quelques ouvrages de Pascal Quignard.

## A. LE RÊVE COMME RÉÉCRITURE HALLUCINOGENÈNE

L'un des passages les plus mémorables des *Paradisiques* est le chapitre LX, intitulé en latin « Eustachius ante Placidus vocabatur... ». Il s'agit de la réécriture de la vie de Saint Eustache, personnage historique à cheval entre le monde romain et le christianisme, entre la figure de l'ermite et celle du général. L'une des sources privilégiées de cette « vie » est *La Légende dorée* de Jacques de Voragine<sup>310</sup>. Citons le premier paragraphe de chaque texte pour apprécier la portée de cette réécriture :

Eustache s'appelait d'abord Placide. Il commandait les armées de l'empereur Trajan. C'était un homme bon et miséricordieux, mais adonné au culte des idoles. Il avait une femme, païenne comme lui, et comme lui excellente ; et deux fils, à qui il avait fait donner l'éducation la plus raffinée<sup>311</sup>.

Saint Eustache s'appela tout d'abord Placidus. Il était le maître des armées de l'empereur Trajan. Il avait une épouse passionnément idolâtre dont la beauté était irrésistible. Elle lui avait donné deux jumeaux. L'un était garçon, l'autre était fille. Ils étaient d'une santé délicate mais leurs visages étaient charmants (*DR*, IV, 215).

---

<sup>307</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit. p. 444.

<sup>308</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 17.

<sup>309</sup> Voir ensemble les noms de Kundera et de Quignard peut produire une certaine gêne, étant donné que leur démarche critique n'est pas orientée dans la même direction. En effet, dans l'entretien avec Jean-Pierre Salgas, cet écart se fait explicite : « - Vous vous sentez concerné par les débats qui courent, sur la pensée dans le roman, de Sartre à Deleuze, et de Musil à Kundera ? Pascal Quignard : - Pas du tout. Car même dans les *Petits Traités*, je ne crois pas que j'affectionne un genre. Sinon pour le pervertir. La seule chose que je cherche, c'est le non-genre qui permette l'intégration du noétique, de l'affectif, etc. Il n'y a pas de genre privilégié » (Jean-Pierre Salgas, « Pascal Quignard : 'Écrire n'est pas un choix mais un symptôme' », *web. cit.*). Malgré cette différence, et d'autres aussi fondamentales comme le langage maîtrisé de Kundera et l'expression rude de Quignard, les deux auteurs-musiciens développent des perspectives communes : la portée onirique de l'art, la question de la mémoire, l'opposition entre le travail du romancier et le travail de l'historien, la possibilité de faire du texte littéraire un endroit où tous les savoirs se mélangent, le support musical de la forme.

<sup>310</sup> Quignard propose d'autres hypotextes, notamment l'*Historia Eustachio Mariana*, de Kircher, livre publié à Rome en 1665 (*DR*, IV, 229).

<sup>311</sup> Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, op. cit., p. 524.

Chez Quignard, l'exercice de la réécriture ou de la traduction déclenche la fabrique du texte. Le cadre général et l'ordre des événements sont donnés par l'hypotexte ; en revanche, les détails et l'atmosphère s'éloignent du texte source. L'histoire raconte qu'un jour, lors d'une chasse impériale, Placidus aperçoit une bête magnifique. Il s'éloigne du groupe et au moment de tirer sa flèche, il voit l'image de la croix et entend le cerf lui parler : « - Regarde la croix qui est dans mes bois. La croix est le bois de la passion que j'ai subie. À toi aussi il faut une souffrance » (*DR*, IV, 216). De retour, Placidus transmet ce message à son épouse qui a fait un rêve. Nous citons les deux versions pour montrer l'écart entre les textes :

De retour chez lui, Placide, au lit, raconta l'aventure à sa femme, qui lui dit : « Figure-toi, mon ami, que j'ai vu, moi aussi, en rêve, la nuit passée, un crucifix, et qu'il m'a annoncé que demain, avec mon mari et mes fils, je viendrais à lui ! Je sais maintenant que c'était Jésus-Christ »<sup>312</sup>.

Il dit à son épouse :

- Un cerf me demande de me convertir au dieu en forme de croix.

Son épouse répond :

- Moi, pendant ton absence j'ai rêvé que les pyramides d'Égypte tombaient en poudre et se transformaient en un désert où tu étais perdu (*DR*, IV, 216).

Les deux rêves contiennent explicitement leur interprétation. Dans la version médiévale de Jacques de Voragine, la femme est solidaire de la vision de son mari. Pour les deux époux, le contenu hallucinatoire est le même ; si Placide avait un doute, la femme confirme la véracité de l'apparition et du message. De ce fait, le déchiffrement du rêve est reçu comme une joie.

Dans la version de Quignard, par contre, le rêve de l'épouse est un avertissement. Un monde s'effondre, celui des pyramides, celui des temps polythéistes, celui des idoles, et un autre commence à se bâtir, celui du désert. Ses sables anticipent l'arène du grand cirque de Rome : dans cet autre désert périront Saint Eustache et sa famille. Dans cette version, le rêve maintient sa fonction prémonitoire, mais il est chargé d'une structure métaphorique qui le distingue de la version médiévale. De ce fait, les pyramides et le désert fonctionnent en tant que métaphores. Le rêve condense ainsi le passage des idoles romaines à l'idole de la

---

<sup>312</sup> *Ibid*, p. 525.

Chrétienté. Ce passage atteste une certaine nostalgie, en suggérant une perte irréparable en faveur d'un nouvel ordre qui n'est pas dépourvu d'une portée meurtrière.

Mais il y a encore un autre rêve dans la version de Quignard. Convertis à la foi du Christ, Eustachius et sa famille sont contraints par la malaria, la fièvre, la peste et les pirates, de partir en bateau. Dans la traversée, le capitaine, ivre, tente de violer Theotima, la femme d'Eustachius. Ce dernier est jeté à la mer avec ses deux fils. Ils arrivent en Afrique, puis ils longent un fleuve profond et vaste. Le père doit le traverser d'abord avec l'un de ses fils. En faisant le chemin de retour pour ramener à l'autre berge son deuxième fils, au milieu du fleuve, il voit un lion qui s'empare de Théodoros ; au même moment un hurlement lui fait se retourner et il aperçoit un crocodile qui prend sa fille<sup>313</sup>. Eustachius veut mourir, mais il est sauvé par un laboureur. Il devient ermite. Un jour, deux soldats romains envoyés par l'empereur le rencontrent et pensent le reconnaître. Cette rencontre se traduit dans un dialogue qui fait écho au rêve cité : « - Tu es Placidus, le maître des armées de l'empereur de la cité de Rome. - Je suis Eustachius, ermite dans le sable d'Égypte » (*DR*, IV, 221). Dans cette réplique d'Eustachius, en niant son identité, il suggère : je suis celui dont a rêvé ma femme. Mais il n'est pas seulement perdu dans le sable, il est aussi celui qui refuse son ancien nom. Il finit par avouer son passé aux soldats qui partent avec lui. Il rencontre Trajan et il devient encore une fois le général Placidus. Dans une campagne pour agrandir l'armée, ses deux fils, tous les deux sauvés par des gens, sont recrutés, l'un habillé en garçon. Le soir, le général sollicite une courtisane qu'il ne reconnaît pas et qui est son ancienne épouse. Après l'assouvissement du désir, le général s'endort et fait un rêve :

« Il crie :

- Quel est ce lion ? Quel est ce crocodile ?

La prostituée se dresse dans les cris du cauchemar. Elle prend le maître des armées dans ses bras et le tire de son rêve. Elle lui parle. Elle l'apaise. Elle lui chuchote :

- D'où vient, seigneur, que vous parliez d'un lion ? » (*DR*, IV, 224).

Le rêve est ainsi le détail qui permet au général de raconter son histoire et de dévoiler son identité. Par la suite, la famille se réunit à nouveau. Le rêve déclenche la reconnaissance des époux, jusqu'à présent absente malgré leur étreinte. Quelques mois après, ils arrivent à Ostie. Ils apprennent la mort de Trajan. Hadrien, le successeur, fête les victoires sur des régions de l'Asie. Lorsqu'il faut sacrifier aux idoles, le maître des armées, suivant les mœurs

---

<sup>313</sup> Dans la version de *La Légende dorée*, il s'agit d'un loup et d'un lion.

chrétiennes, refuse. De même son fils, sa fille, son épouse. Hadrien « les expose sur-le-champ tous les quatre dans le grand cirque de Rome » (*DR*, IV, 228). Le deuxième rêve anticipe ainsi la mort qui les attend sous la mâchoire des fauves. Le cauchemar revient à la fin de l'histoire, non plus comme question mais comme dernière preuve de la sainteté d'Eustachius. Ce deuxième rêve, non présent dans la version médiévale, si bref et si apparemment insignifiant, témoigne d'une machine textuelle qui est au centre de la réécriture chez Quignard et qui met en valeur les voix hallucinogènes.

## B. LE RÊVE COMME RETOUR DU PERDU

*Terrasse à Rome* nous permet d'explorer l'importance onirique attestée par Meaume le Graveur. Le personnage, à quarante ans, disait qu'il comptait huit extases<sup>314</sup> (*TR*, 29). L'un de ses moments privilégiés était un rêve qui occupe intégralement le chapitre IX :

Le rêve de Meaume est celui-ci : Il est à dormir dans sa mansarde de Bruges (dans le logement que Jean Heemkers lui a accordé au-dessus de son appartement, au troisième étage de la maison sur le canal). Son sexe se dresse brusquement au-dessus de son ventre. La lumière blanche, épaisse, torride du soleil ruisselle autour du buste nu d'une jeune femme blonde au long cou. La lumière déborde tous les contours de son corps, rongant les silhouettes de ses joues et de ses seins. C'est Nanni Veet Jakobsz. Elle penche la tête. Elle s'assied sur lui. Elle le plonge en elle d'un coup. Il jouit (*TR*, 35).

Âgé de vingt-deux ans, Meaume rencontre Nanni dont le fiancé brûlera de manière irréparable le visage du graveur. Le rêve de Meaume, dans une première interprétation, est le souvenir de leurs étreintes, à Bruges, avant la découverte de leur liaison. L'intervention du narrateur dans la parenthèse explicative concernant l'endroit où se trouvait exactement la mansarde à Bruges, est d'une précision nostalgique.

Dans une deuxième interprétation, la description lumineuse de cette apparition est un écho de la visite de Nanni, lorsque « un matin d'août 1639, un très beau jour, Nanni l'éveille » (*TR*, 23). Mais cette visite a comme but de prévenir Meaume, puisque Nanni a dit à

---

<sup>314</sup> Le roman en énumère six : une toile offerte par Claude Gellée dit le Lorrain, une oreille humaine dans un bocal, une tapisserie représentant Ulysse nu, un dessin d'une jeune fille au long visage, une gravure à la manière noire de Meaume lui-même, et le rêve de Nanni. Il en manque deux. Il s'agit d'un silence à remplir par le lecteur, d'une interrogation qui rend plus énigmatique le personnage du graveur.

son mari, en voulant provoquer la mort de Meaume, qu'elle aimait encore le graveur. Si la scène de l'éveil (dans le rêve et le récit) est la même, les conséquences de la visite sont tout à fait différentes. Par la proximité textuelle entre les deux scènes, le rêve d'une certaine façon est une hallucination qui détourne l'avertissement de Nanni en accomplissant le désir de Meaume. Cependant, l'intérêt de ces deux possibilités est secondaire. Qu'il s'agisse d'un souvenir réel ou de la condensation du vécu et du désir, l'importance du rêve est ailleurs. En effet, le rêve est l'une des extases que Meaume se remémore car son art est onirique. Même les autres extases qu'il compte s'approchent de l'univers du rêve : une oreille humaine dans un bocal ; le dessin d'une jeune fille assise sur une couche défectueuse ; la gravure d'une « ville ruinée dans la montagne avec, au-dessus, à la limite des nuages, un sentier escarpé et un âne au-dessus de l'abîme » (*TR*, 31).

Ces extases feront partie de l'œuvre du graveur en lui donnant sa spécificité. Vers la fin du roman, le narrateur dit concernant l'oreille : « Une oreille d'homme dans un flacon de verre transparent figure dans l'inventaire de Meaume à Rome. Elle figure aussi au nombre des *Huit extases de Meaume le Graveur* selon Poilly » (*TR*, 93). Le contenu hallucinatoire des gravures est en rapport avec l'appel du sexuel. De ce fait, le narrateur évoque « les cartes érotiques où il rêvait d'aimer » (*TR*, 27), soulignant ainsi le lien entre l'onirique, le sexuel et l'expression artistique.

Or, le rêve de Meaume n'est pas seulement une évocation jubilatoire mais une manière d'attirer la souffrance, manière qui permet au lecteur de saisir le personnage dans son rapport aux images. Grünehaagen, l'un de ses biographes, écrit ceci sur le propos tenu par Meaume concernant Nanni :

L'amour consiste en des images qui obsèdent l'esprit. S'ajoute à ces visions irrésistibles une conversation inépuisable qui s'adresse à un seul être auquel tout ce qu'on vit est dédié. Cet être peut être vivant ou mort. Son signalement est donné dans les rêves car dans les rêves ni la volonté ni l'intérêt ne règnent. Or, les rêves, ce sont des images. Même, d'une façon plus précise, les rêves sont à la fois les pères et les maîtres des images. Je suis un homme que les images attaquent. Je fais des images qui sortent de la nuit (*TR*, 36).

Le contenu nocturne de l'art nous fait penser à trois nuits, décrites dans *La Nuit sexuelle* : la nuit maternelle du premier monde, la nuit infernale de la mort et la nuit céleste du rêveur où les images qui nous obsèdent font dresser le sexe (*NS*, 12-13). Il y aurait une quatrième nuit à ajouter. Quignard propose une nuit d'avant le temps, « la nuit d'avant le Big



Bang » (*NS*, 255). Ces quatre nuits sont fortement oniriques, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas liées à la volonté. Cette absence de contrôle constitue le propre d'une préoccupation esthétique au sein de l'œuvre de Pascal Quignard, le propre d'une déprogrammation de la littérature où l'écriture littéraire du point de vue psychologique, à l'instar des rêves, serait involontaire : « On peut écrire volontairement un essai. On ne peut pas écrire volontairement un roman » (*EE*, 245). Ces rêves nécessaires pour tisser l'intrigue, mais involontaires, traduits par la suite en gravures, ne donnent qu'une matière nocturne à l'ouvrage, ne font qu'insister sur le caractère cyclique du personnage. Ils permettent aussi de plonger le lecteur dans un clair-obscur ; ils provoquent une indétermination, ils fondent une frontière entre l'éclat du jour et le silence de la nuit, de sorte que le roman prolonge ce moment d'extase quand Meaume est éveillé.

Le propos rapporté par Grünehagen, qui fait des rêves les astres tutélaires du graveur, signale également que l'être aimé peut être mort. Cette absence récupérée par le rêve serait de l'ordre de la satisfaction. Cependant, pour Meaume, il s'agit d'une douleur ; il s'arrête à chaque fois que le souvenir du rêve le saisit, car le rêve « rend présent à l'âme ce dont elle manque ou ce qu'elle a perdu » (*TR*, 39). À ce propos, nous pouvons insister sur ce point : toute l'œuvre de Pascal Quignard est vouée à une absence, perte et irrésolution du passé biographique, du passé historique, du passé sans passé qu'il nomme le jadis. Dans ce sens, la manière noire, en tant que forme artistique, témoigne de cette tentative de récupération onirique : « Par la manière noire chaque forme sur la page semble sortir de l'ombre comme un enfant du sexe de sa mère » (*TR*, 72). L'enfant sortant du sexe, comme les rêves sortants de l'ombre, comme le mot qui fait défaut sur le bout de la langue, comme l'extase temporelle, exprime la frontière entre le premier et le dernier royaume.

Les rêves, le visage hideux, les gravures raffinées et indécentes condensent les traits de Meaume. Même lorsqu'il est attaqué par un inconnu, le rêve fait partie du cadre descriptif :

Il est assis dans la campagne, parmi les pierres ruinées, le dos portant contre le tronc d'un petit chêne vert, le grand chapeau de paille dérochant son visage et le protégeant du soleil. Il rêve.

Un jeune homme le réveille, l'agrippe, le fait tomber dans la terre sèche, plante son couteau dans son cou pour l'égorger (*TR*, 98).

Comme dans une tragédie grecque, cet inconnu est le fils de Meaume et Nanni, fils qui avait fait le voyage jusqu'à Rome pour chercher son véritable père. Le déclin du personnage est marqué par cette rencontre où la reconnaissance n'est que d'un côté, car Meaume n'avoue

pas à son fils son identité. La blessure dans la gorge lui empêche de se nourrir d'autre chose que de liquides, et son affaiblissement déclenche une série de délires proches encore une fois du rêve. Par exemple, Meaume « se met à parler tout à coup à une morte ». Il s'agit de Nanni : « Oh ! le secret de mes rêves était un corps qui revenait sans cesse » (*TR*, 114). Le thème de Nanni, les citations le suggèrent, revient tout au long du roman. Mais dans cette léthargie, il y a d'autres moments fortement hallucinatoires : le dialogue entre Meaume et une mouche :

« Es-tu maintenant homme ou fantôme ?

- Je ne sais pas, lui répondit Meaume. Et toi ?

- Je ne sais pas moi-même. Mais j'ai tendance à penser que je vis », dit la mouche en continuant à suçoter le jus de viande.

Meaume refusa avec la main la fourchette qu'on lui tendait et dit alors à la mouche :

« Moi je pense que je suis tout près d'avoir été vivant. Les ancêtres me visitent. J'ai gardé en moi la femme que j'ai perdue. Elle aussi me visite. Elle est même devenue un jeune homme qui se jette sur moi dans l'ombre d'un arbre sur le mont Aventin. Le regard des autres me visite et m'étrangle tant j'ai honte. Je ne suis pas vraiment moi-même. C'est peut-être cela être fantôme ?

- À ce compte, je préfère être une mouche », lui dit la mouche (*TR*, 117-118).

Les deux réponses ironiques de la mouche contrastent avec le court paragraphe suivant où le narrateur annonce la mort de Meaume<sup>315</sup>. Ce dernier délire est précédé de deux rêves<sup>316</sup>. Cette répétition d'un état hallucinatoire marque la fin de la vie de Meaume, et prépare la fin de la narration. Dans tout le roman, ce soupçon de la mouche, cette opposition entre homme et fantôme est récurrente, puisque le graveur avec son visage brûlé apparaît comme un errant, pas seulement parce que « telle était la vie des peintres jadis : une suite de villes. Ils erraient » (*TR*, 60). Il se cache, il cherche l'ombre, les angles, les états fantomatiques de l'existence comme s'il songeait à être un fantôme. Ainsi, la lecture précipitée de *Terrasse à Rome* – puisque le rythme frénétique de l'écriture et la brièveté des chapitres entraînent cette précipitation –, se fait comme un va-et-vient entre une description naturaliste et une suite d'actions tragiques, des rêves obsédants et des images impudiques qui nous plongent dans les voix hallucinogènes.

---

<sup>315</sup> Philippe Chardin a dédié un article à l'humour dans l'œuvre de Pascal Quignard. Ce n'est pas en vain que Chardin reprend une phrase de *Terrasse à Rome* (« Les graveurs sont graves » (*TR*, 34)), pour intituler son essai : « Les graveurs ont l'humour grave », *Critique, Pascal Quignard, op. cit.*, pp. 497-507.

<sup>316</sup> Le chapitre XLII transcrit « deux derniers rêves de Meaume » (*TR*, 116), l'un en couleurs et l'autre noir. Il s'agit encore une fois de deux scènes transposées, d'une peinture et d'une gravure.

## C. LE CAUCHEMAR

Meaume n'est pas le seul à rêver. Marie Aidelle, avec qui il passe près d'un an dans son atelier à Rome, rêve aussi. La fin de cette année heureuse est marquée par un rêve : « Un jour qu'elle avait eu un mauvais songe et qu'elle s'était éveillée le visage couvert de sueur, il désira la rassurer » (*TR*, 75). Nous ignorons le rêve de Marie Aidelle ; cependant, nous savons que Meaume n'arrive pas à la consoler et qu'ils se séparent. Ce départ est le signe d'un univers onirique qui dépasse l'accomplissement du désir. Si Quignard s'intéresse au rêve, dans *Vie secrète* il fait ce commentaire concernant les cauchemars : « [ils] ne sont qu'une mauvaise lecture des rêves, une lecture mal disposée d'un texte toujours sidéré par ce qui en lui fait retour »<sup>317</sup> (*VS*, 137). De cette phrase deux notions en résultent, à savoir le rêve en tant que texte et la sidération qu'il produit sur le rêveur. Elles nous amènent à évoquer les rêves diurnes et nocturnes de Madame d'Oeiras, l'un des personnages principaux de *La Frontière*<sup>318</sup>.

Madame d'Oeiras, née Luisa d'Alcobaça, a perdu son mari, tué par son rival Monsieur de Jaume, lors d'une sortie de chasse. Mais Monsieur de Jaume est considéré comme un héros, tant il a été courageux, tant il a secouru Monsieur d'Oeiras – profitant pour le tuer. Cette perte plonge Madame d'Oeiras dans une affreuse vie onirique : « Elle faisait des rêves incessants qui écourtaient encore le peu de sommeil que lui laissaient ses nuits » (*LF*, 59). Madame d'Oeiras met sur un petit chevalet le médaillon en ivoire représentant son mari quand il avait dix-huit ans. À la manière d'un fétiche, elle voue un culte à cette image. Madame d'Oeiras commence à avoir un dialogue hallucinatoire avec le médaillon, une sorte de rêve diurne où l'image lui adresse des reproches :

« Tes mains étaient douces. Elles seraient devenues plus hardies. Ton ventre n'a pas eu le temps d'être humide. » Elle répondit : « Je suis malheureuse que mes mains n'aient pas été meilleures pour toi parce que je t'aimais. » L'image disait : « Je t'aimais plus encore. Mais la

---

<sup>317</sup> Cette définition fait écho à la notion de *misreading*, développée notamment dans *The anxiety of influence* et dans *A map of misreading*, et qui parcourt tout l'œuvre de Harold Bloom. Pour le critique américain, tout poète, tout lecteur, établit un rapport de respect et transgression vis-à-vis de ses prédécesseurs. Dans ce sens, l'écrivain est un « révisionniste » de la tradition littéraire. La création, c'est-à-dire la modification de la tradition, résulte d'une lecture détournée qui est symptomatique d'une influence. La mauvaise lecture des rêves qui produit des erreurs d'interprétation est similaire à la mauvaise lecture des livres qui déclenche l'écriture d'un texte. Lire, pour Quignard et Bloom, est dé-lire ou associer un texte à un autre dont le lien n'est pas explicite.

<sup>318</sup> *La Frontière* fut publiée pour la première fois à Lisbonne, au mois de mai 1992, aux Éditions Quetzal, dans une traduction portugaise de Pedro Tamen. Pour l'occasion, la marquise et le marquis de Fronteira ont donné une grande fête à laquelle a assisté le président de l'époque, Mario Soares. La belle édition française publiée aux Éditions Chandeigne parut un mois plus tard. Deux ans après, Gallimard réédite *La Frontière* dans une édition de poche. Des quinze illustrations d'azulejos de l'édition Chandeigne, la collection Folio en retient sept.

vie a passé comme un soupir. Je n'ai pas vu ton ventre croître sous la pression d'un enfant. J'aurais aussi aimé que tu souilles tes lèvres. » Elle répondait : « Je regrette que mes lèvres ne t'aient pas donné le plaisir que tu en espérais. » (*LF*, 61).

L'exemple hallucinatoire de ce dialogue, en mettant de côté son contenu érotique, nous pouvons le trouver dans d'autres textes : Meaume parlant avec une mouche ou Monsieur de Sainte Colombe recevant la visite de son épouse morte. Dans ce dialogue qui sidère la rêveuse, les reproches de l'image ont une fonction narrative. Ils condensent le nœud sexuel du personnage en exprimant par le souvenir de son refus, le désir inassouvi qui la tracasse. Ce dialogue est également une anticipation dans la mesure où les reproches préparent l'épisode suivant. Lu en tant que prolepse, le dialogue indique un déplacement, car les reproches seront exaucés avec un autre homme. Pour accomplir cette anticipation et donner un peu de paix à Madame d'Oeiras, il faut pourtant passer par un rêve :

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 (*LF*, 63).

Le rêve est le déclencheur de l'action : après ce mauvais songe, Madame d'Oeiras appelle Monsieur de Jaume. Elle lui raconte le rêve mais reste incapable de saisir son sens, parce que les rêves en ont un, et demande à Monsieur de Jaume l'interprétation qu'il faut bien lui accorder. Le poids de la vie onirique est si dévastateur que le déchiffrement de Monsieur de Jaume a un impact sur le deuil de Madame d'Oeiras. Monsieur de Jaume, celui qui avait joué avec Luisa quand elle était petite, celui qui a vu se refuser sa demande en mariage, interprète le rêve en suivant son propre intérêt : « S'il pouvait en juger par lui-même, lui dit-il, l'apparition de son rêve n'était revenue que pour lui dire adieu » (*LF*, 64). Cette intimité donnée grâce au partage de la narration du rêve, fait de Monsieur de Jaume un substitut de Monsieur d'Oeiras. Le narrateur nous dit que deux jours après la session d'interprétation, elle se donna à l'assassin de son mari. Cette liaison clandestine est décrite en faisant appel aux rêves et aux hallucinations de Madame d'Oeiras : « Elle connut auprès de lui quelques plaisirs que Monsieur d'Oeiras ne lui avait pas procurés, et de beaucoup plus nombreux qui ressemblaient à ceux de son rêve et qui lui répugnaient » (*LF*, 64). Ici, le rêve, à l'instar des

images indécentes de Meaume ou de certains azulejos à scènes scatologiques, est traité avec le raffinement qui rappelle la perfection technique de gravures choquantes.

Or, si un rêve ou plutôt un cauchemar permet l'union de Monsieur de Jaume avec Madame d'Oeiras, un autre rêve défait cette liaison. En effet, la présence onirique du mort continue à déranger l'esprit des vivants. Madame d'Oeiras a encore des rêves où son mari apparaît vêtu de son manteau déchiré et couvert de sang. Dans l'une des apparitions, ils ont ce dialogue :

« Que je sois au jardin à désherber, que je joue du luth, que je parle à votre mère, que je monte à cheval, je suis à vous sans cesse ». « Vous en faites trop, Madame », lui dit-il. « - Ce n'est pas vrai. Vous êtes injuste. Vous êtes mort et je suis emplie de vous. » « - Êtes-vous sûre que vous êtes emplie de moi ? », répondit-il. Elle baissa la tête et pleura (*LF*, 68-69).

La réponse ironique du mari mort effraie Madame d'Oeiras. Elle raconte ce rêve à Monsieur de Jaume qui était à son côté et qui la console. Cette nuit, dans cette atmosphère intimiste qui suit l'accomplissement du désir, Monsieur de Jaume confesse ses crimes, même celui de Monsieur d'Oeiras. Sur le coup, la jeune veuve ne réagit pas ; elle est bouleversée, elle vomit, elle s'endort sous le choc. Sa réaction sera encore une fois un rêve qui la fait d'abord visualiser la scène de la mort où elle était absente, et ensuite la pousse à agir. Pour la dernière fois, la voix hallucinogène de son mari revient :

Il lui dit : « Ma femme, si je puis vous nommer encore d'un nom qui ne vous désigne plus, vous m'inspirez de la honte [...] Si tu m'as aimé un peu, si tu t'en souviens parfois, repousse la main de celui qui m'a tué. Ces blessures que tu pleurais sur moi ne sont pas les traces des défenses d'un sanglier sauvage mais les marques des coups de la lance qu'un homme qui prétendait au nom d'ami m'a donnés par trois fois dans le dos, un jour où il y avait du brouillard » (*LF*, 70-71).

Madame d'Oeiras a besoin du rêve pour confirmer dans son esprit ce que Monsieur de Jaume lui venait d'avouer. Ce monde parallèle, apparemment inintelligible, s'avère plus réel et plus véridique. Ce monde donne du courage à la rêveuse pour entreprendre sa vengeance. La coïncidence entre l'anaphore et le passage du *vous* au *tu* produit un effet de rapprochement de la voix hallucinogène, une tonalité à la limite de la prière. Ce *tu* qui fait irruption, et qui s'adresse aussi au lecteur, produit un changement rythmique en augmentant le côté dramatique d'un rêve qui raconte encore une fois la scène du meurtre.

Le rêve et le cadre de l'histoire évoquent une anecdote tirée des *Métamorphoses* d'Apulée. Pascale Favier souligne que le triangle amoureux de *La Frontière* est une variante du trio Charité-Thrasylle-Tlépolémos dont l'histoire ouvre le livre huit de *L'Âne d'or*<sup>319</sup>. Nous sommes alors dans le cas d'une réécriture qui suit la technique quignardienne propre à son travail de lecteur et qui consiste à extraire l'anecdote, la noter, la simplifier, lui donner un nouveau contexte et l'amplifier ensuite. S'il y a quelques différences entre les deux récits, puisque le travail de seconde main est celui d'un traducteur paradoxal, le dernier rêve que nous venons de citer est le seul à être présent dans le livre d'Apulée :

« Ma femme [...] ne consens pas à une union sacrilège avec Thrasylle, ne lui parle pas, ne prends pas place à sa table, ne dors pas sur le même lit que lui. Fuis la main sanglante de mon assassin. Ne place pas tes noces sous le signe d'un parricide. Ces blessures, que tes larmes ont lavées de leur sang, ne sont pas toutes les traces des défenses du sanglier : c'est la lance du criminel Thrasylle qui a fait que je suis maintenant séparé de toi »<sup>320</sup>.

La vision nocturne de Charité a le double effet qu'aura le songe de Madame d'Oeiras : « elle décide secrètement à la fois de punir l'abominable assassin et de se soustraire elle-même à une vie de tourments »<sup>321</sup>. La prédilection de Quignard pour le roman d'Apulée est bien connue<sup>322</sup>. Les deux songes offrent une analogie qui nous fait insister sur la vocation intertextuelle de cette littérature. Dans ce sens, la multiplication des rêves dans la *version* de Quignard conduit à une forte présence onirique qui structure la narration en permettant, comme dans le cas de *Terrasse à Rome*, d'instaurer une poétique penchée sur la condition hallucinatoire des personnages. Ces êtres qui dialoguent avec les ombres, arrachent à leurs hallucinations la vérité psychologique de leur existence en faisant parler les morts. Ces cadavres qui parlent, comme les livres et les auteurs oubliés, soit sous le signe du rêve, soit sous la souffrance du cauchemar, dirigent l'agir des vivants, intensifient la tonalité nostalgique et déterminent la vie diurne qui ne se suffit ni ne s'interprète elle-même.

---

<sup>319</sup> Pascale Favier. *La Frontière : sources littéraires, historiques et iconographiques*. Maîtrise de Lettres Modernes, Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, Paris, 1999.

<sup>320</sup> Apulée, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*. Traduit par Pierre Grimal, Gallimard, coll. « Folio classique », Paris, 2006, p. 182-183.

<sup>321</sup> *Idem*.

<sup>322</sup> « Le roman d'Apulée demeure pour moi une des plus belles choses du monde. C'est le seul roman que je relis souvent » (*PQS*, 74).

## CONCLUSION<sup>323</sup>

### 1. *L'écriture insoumise*

Tenter de déprogrammer la littérature est déjà un vaste projet littéraire qui inclut la déprogrammation des mots, des genres et des habitudes de lecture. Nous avons abordé dans cette première partie la manière dont la vision du langage, entendu comme soumission et appartenance sociale, joue un rôle dans une écriture insoumise. L'oralité qui est collective, se décollectivise dans l'écriture, et de même que la lecture se fait *in angulo* (*VS*, 219), il est possible de « vivre dans l'angle – *in angulo* – du monde » (*DR*, I, 61), il est possible d'écrire en revendiquant la solitude de l'œuvre. L'auteur cherche un art « à la marge du siècle, sans adhésion, sans révérence, sans obéissance, sans courtoisie »<sup>324</sup>. Cette solitude consistait pour Blanchot dans une double rupture. D'une part, « écrire, c'est briser le lien qui unit la parole à moi-même » ; et d'autre part, écrire, c'est « retirer le langage du cours du monde »<sup>325</sup>.

### 2. *Une mythologie personnelle*

Briser des liens, détruire l'automatisme des mots, retirer le langage du cours du monde est un premier mouvement qui résulte de la rupture familiale, sociale, linguistique. Le second mouvement consiste à proposer d'autres liens et à trouver un autre monde, c'est-à-dire à formuler une mythologie personnelle que nous identifions comme le résultat d'une pensée spéculative. Le langage s'articule autour des mythes quignardiens élaborés par cette pensée. Nous avons en traité deux. Le premier, c'est le mythe de la lecture : lire est le symptôme d'une curiosité majeure, le miroir brisé d'une activité plus essentielle. Le deuxième, c'est le mythe du premier royaume : il existe un avant-le-langage, un jadis amniotique, un monde où l'audition était proche des extases temporelles ou moments sans temps où nous plongeant la lecture, les contes et les rêves. De ce fait, toute origine est perdue, et toute l'écriture quignardienne réside dans la récupération d'un impossible.

---

<sup>323</sup> De même que la microfiction est une forme du contemporain, nous avons choisi le *micro-essai* comme écriture pour les conclusions des parties ; cette forme cherche aussi bien à concentrer au maximum les idées emblématiques qu'à relancer la problématique à partir de nouveaux parallélismes.

<sup>324</sup> Pascal Quignard, « Qu'est-ce qu'un littéraire ? », *art. cit.*, p. 431.

<sup>325</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », No. 89, (1955), 2003, p. 20 et 21.

### 3. Réécrire pour effacer l'infamie de l'Histoire

Si la voix, en suivant Aristote, est un luxe dont l'espèce humaine peut se passer, l'écriture à son tour n'est pas nécessaire à l'existence. Pourtant, il y a des vies vouées à la parole écrite, à son excès, à son ressassement. Méditer sur l'inutilité du langage, c'est méditer sur sa finalité. Si la communication en est une, la profusion des langues montre à quel point cette communication est inaccomplie. Le langage tend un pont entre les êtres ou entre la conscience et l'inconscient ; la lecture le fait entre l'œuvre et le lecteur. Mais ce pont, ce fil, ce message à l'instar des messagers de Kafka n'arrive jamais. La narration devient la quête du message. Et cette quête se traduit sous la forme d'un court-circuit. De ce fait, lire et par conséquent écrire, consiste à établir un court-circuit. Dans l'écriture, ce court-circuit s'appelle la citation. La poétique quignardienne de l'intertextualité est fondée sur la réécriture active d'une mémoire méprisée. Citer est un geste politique. Réécrire à partir des textes et des auteurs oubliés par une tradition officielle détentrice du pouvoir académique et du canon, érige un autre mythe personnel. Nous pouvons situer la naissance de ce mythe dès les débuts littéraires de Pascal Quignard, débuts qui s'annonçaient de manière rétrospective comme un projet d'envergure :

Depuis l'âge de dix-neuf ans, depuis le premier livre que j'ai écrit et qui portait sur Maurice Scève, j'aurai cherché à faire revenir du monde des ombres des figures dédaignées, difficiles, fascinantes, ombrageuses, butées, splendides. Scève, Lycophon, Albucius, Labienus, Damaskios, Guy Le Fèvre, Jacques Esprit, Nicole, Racan, Hello, Parrhasios, Dom Deschamps, Sénèque le Père, Hadewijch. À chacun des livres que je leur consacre la conviction me porte que je vais effacer un peu l'infamie de l'Histoire, réparer l'erreur, apaiser l'errance, arracher le langage à son destin de calomnies, de bégueuleries, de paix, de chantonnement aigre, de gémissement tremblant, assourdi, chevrotant (*DR*, II, 296).

### 4. Quignard et Pierre Ménard

De manière secrète ou avouée, lire Quignard c'est relire quelqu'un. Quignard fait songer à Pierre Ménard, personnage célèbre de Borges qui s'est mis à l'écriture mot à mot de *Don Quichotte*. Mais Quignard est plutôt un faux Pierre Ménard, un auteur qui fait de la citation une forme de défaillance (comme il est arrivé à Ménard dans son projet démesuré). Nous pouvons dire que chez Quignard il n'y a pas de littérature sans citation. Cette œuvre a



donc l'apparence d'une encyclopédie littéraire sans l'esprit de totalité : « Écrire, c'est traduire sous forme de livre tout ce qui a été écrit – du moins tout ce qu'on a lu » (*PT*, I, 499). La citation chez Quignard est de nature archéologique et polyglotte, elle est hantée par des textes anciens. De même que Pierre Ménard est audacieux dans son *Quichotte* fragmentaire, car il transforme les lieux communs du XVII<sup>e</sup> dans des idées presque inédites pour le XX<sup>e</sup> siècle, de même Quignard modifie le sens d'un texte-source puisque citer est récupérer le passé en ajoutant la déformation du temps. Citer est un acte prédateur dont la mastication d'un alphabet étranger produit une matière à deux faces : dans l'une étincelle l'origine et dans l'autre l'éclat du contemporain.

Nous pouvons prolonger la comparaison avec la nouvelle de Borges, en disant que Quignard et Ménard ont enrichi l'art de la réécriture à travers la technique de l'anachronisme délibéré et des métonymies imprévisibles. Pour Quignard, il s'agit de la « magie limitée », d'une association atemporelle que tisse le récit :

Ce sont autant de vols, de courts-circuits, d'impossibilités chronologiques dont on perd la source peu à peu, absurdes comme des lapsus chronologiques, qui découvrent des terres jamais vues où on peut improviser dans l'involontaire et le hapax, qui contraignent à s'adapter autant que faire se peut à une situation qui devient de plus en plus étrange à proportion qu'elle devient de plus en plus minutieuse. Or c'est exactement ce que Freud dit de l'attitude névrotique et de la façon dont on aggrave ou noue et rigidifie un symptôme jusqu'à le rendre incompréhensible, vital, inguérissable (*EE*, 239).

La formation d'un symptôme serait en rapport avec la formation d'un récit. Tous les deux témoignent d'un art de la liaison. Lier et délier sont les mécanismes de la citation quignardienne. Le récit, ce résultat de la manducation, cette forme de dire le palimpseste, est plein des fragments du passé. Mais là où Pierre Ménard est une caricature du copiste, un portrait satirique des écrivains qui cherchent dans l'imitation du langage une proximité avec l'identité d'un grand auteur, Quignard au contraire imite pour se renouveler, imite pour proposer une tradition parallèle. Ce n'est pas dans la citation d'une autorité que la citation devient autoritaire. Si la juxtaposition des citations se rapproche de l'attitude névrotique repérée par Freud, le choix des citations est moins incompréhensible. Citer est pour Quignard la fabrique même du texte, citer est le résultat d'un triple enjeu : il s'agit de revivre et traduire par la citation l'expérience de la lecture ; en second lieu, la citation permet d'établir une amitié, de dessiner les contours d'une famille qui n'est pas nationale, d'exprimer un héritage

pour ôter la poussière que le temps et les écoles et les modes ont jeté sur les œuvres ; enfin citer est une sorte de revanche, vis-à-vis de l'histoire littéraire :

Je désire modifier, pour moi-même, la tradition. Je ne veux pas être apparié à une succession, une famille, une culture ou une histoire. L'Histoire est un mensonge trié par les vainqueurs. Remonter à la source est plus important que d'applaudir à l'imposture. Pour moi, c'est presque moral. Faire revenir des œuvres persécutées en montrant que ce sont les plus belles à proportion de leur caractère récalcitrant. Faire revenir des œuvres aussi violentes que je pourrais le souhaiter<sup>326</sup>.

### 5. *Le fragmentaire*

Faire revenir des œuvres et des auteurs, de manière explicite ou implicite, pose le problème de la fragmentation. Tout retour du perdu, toute expérience littéraire est fragmentaire. Le fragment est aussi le propre du dernier royaume, car l'unité amniotique a été perdue. Une écriture fragmentaire est le résultat d'une pratique continue de la citation. Fragmenter un texte, une mémoire, un corps sont autant de thématiques qui font de la forme littéraire un sujet de méditation. Le fragment, notion fondatrice de la modernité, met en crise les genres en proposant une autre grille générique. Mais chez les auteurs qui vont de Joubert à Blanchot, Quignard concède ne pas voir une véritable pratique du fragment. Il y trouve plutôt une pose, une forme qui côtoie l'illumination poétique pour faire preuve d'intelligence. Cette gêne peut s'interpréter comme une lecture critique de ses propres textes.

### 6. *James et Quignard*

Le *Boston Globe* disait en 1877: « Among American story-writers Henry James stands alone, – imitating no one, and as yet, having no imitators ». Malgré ce langage commercial qui a accompagné l'édition de *The American*, recueil de nouvelles de Henry James, aujourd'hui nous pourrions dire de même de Pascal Quignard : et pourtant, c'est l'imitation le propre de son œuvre.

---

<sup>326</sup> Christophe Kantcheff, « La littérature est le langage qui ignore sa puissance », entretien avec Pascal Quignard, *web. cit.*

Un deuxième point éloigne et rapproche paradoxalement les deux auteurs. Dans un essai de Georges Steiner sur la figure emblématique de Samuel Beckett, James apparaît comme un modèle :

À certaines époques de la littérature, tel ou tel écrivain paraît incarner la dignité et la solitude de toute profession. Henry James fut 'le Maître', et ce pas uniquement ni même essentiellement en raison de ses dons, mais parce que son mode de vie, son style, même dans des occasions banales, exprimaient le ministère du grand art<sup>327</sup>.

Quignard refuse systématiquement d'être associé à la figure de l'écrivain et bien sûr à la figure romantique du maître. Cependant, son œuvre faite dans la diversité textuelle se consolide de plus en plus comme l'un des univers les plus emblématiques de la littérature contemporaine. L'éventail de sa prose le fait toucher toute sorte de lecteur. La réputation grandissante de sa sagesse incertaine, son évocation de langues mortes, sa prédilection orientale, sa déconstruction des discours historiques, l'intégration de savoirs et d'informations anecdotiques font de lui, sinon un maître, du moins une figure tutélaire. Mais ce n'est pas cela ce qui le rapproche le plus de Henry James.

Dans *Les Paradisiaques*, le ressort narratif de ce livre est la non-reconnaissance. Celle-ci a un rapport direct avec l'œuvre de l'écrivain anglophone : « Henry James a écrit que les deux sujets de tous les romans qu'on peut écrire sont l'étonnement et la reconnaissance. C'est-à-dire l'inconnaissable et le reconnaissable. L'inattendu et le surattendu. Euripide disait la même chose de la tragédie » (*DR*, IV, 109). L'art de la citation propose l'agencement de ces deux mécanismes. L'étonnement et la reconnaissance font partie d'une émotion des mots qui a comme fonction de plonger le lecteur dans un autre monde. La diversité linguistique, générique et thématique chez Quignard déclenche l'étonnement chez le lecteur. Cette surprise est atténuée ou accentuée par la reconnaissance que crée l'auteur en pointant ses emprunts, soit dans le langage, soit dans l'apparence d'un genre, soit dans le sujet de l'œuvre. Si nous pouvons faire référence à une écriture fascinée, c'est parce qu'elle transmet son propre étonnement et sa propre reconnaissance. Nous pouvons compléter ce lien avec Henry James en évoquant un autre modèle. L'écriture chez Quignard est une mise en relief de ce que Freud appelait l'*Unheimlich*, l'inquiétante étrangeté, car le lecteur se débat entre l'illusion du connu et de l'inconnu, entre une écriture qui est la trace d'une prédation antérieure ou bien la marche

---

<sup>327</sup> Georges Steiner, *L'Extraterritorialité*, op. cit., p. 27.

d'un chasseur qui n'a pas encore trouvé sa proie. Si les œuvres inventent un lecteur, nous pouvons affirmer que reconnaître et être surpris sont les deux axes du lecteur quignardien.

### 7. *Le baroque quignardien*

Pour nous, au lieu de désigner, exclusivement, l'appartenance à un siècle le baroque relève d'un esprit transhistorique<sup>328</sup>. Cependant, Quignard établit un parallèle entre la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et l'époque contemporaine : « Nous vivons en 1571. Une atmosphère de Saint-Barthélemy hante les banlieues. Les guerres de religion recommencent. La démocratie est une féroce religion protestante. L'Islam est une terrible religion sexuelle » (*DR*, I, 24). De même, pour Quignard, comme pour les historiens, « la Saint-Barthélemy est la porte de l'Europe de la Renaissance, transformant le monde en espace déchiré, fugitif, fratricide, baroque » (*DR*, V, 83). Dans cette perspective, le baroque quignardien illustre à la fois un esprit transhistorique et une réponse au monde déchiré de l'après-guerre, monde qui a dévoilé des contradictions toujours latentes en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle. Les enjeux formels et thématiques de ce baroque – l'absorption des genres, l'asymétrie comme principe de composition, le mouvement vers les forces primitives de l'art – relèvent aussi bien d'un « esprit éternel », pour reprendre la formule d'Eugenio d'Ors, que d'une « résurgence baroque », pour reprendre la formule de Walter Moser<sup>329</sup>. Cette œuvre en métamorphose, faite de dissonances et d'harmonies confuses illustre un baroque encyclopédique, sans ethnocentrisme, un baroque sophistiqué, baroque de l'insoumission.

### 8. *Les voix hallucinogènes*

L'étonnement et la reconnaissance, une autre forme de dire la *catharsis* aristotélicienne, sont des traits des voix hallucinogènes. Ces voix (les noms, les contes, les rêves), font appel à un monde primitif, irrationnel, onirique. Ces voix apparaissent confondues entre deux forces : l'essai et le roman. Par le biais d'une pensée hallucinogène, Quignard fait de ces voix un sujet de médiation.

---

<sup>328</sup> Les idées d'Eugenio d'Ors, tombées un peu en discrédit à cause de leur idéalisme et leur manque de perspective historique, sont à l'origine de cette catégorie (Eugenio d'Ors, *Du Baroque* (1933), version française de Mme Agathe Rouart-Valéry, introduction de Frédéric Dassas, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », No. 365, 2000).

<sup>329</sup> La valeur épistémique du terme ne veut pas en faire « une métaphore de la conservation » ; au contraire, il s'agit de constater une transformation (Walter Mosner, « Résurgences et valences du baroque », *Résurgences baroques. Les trajectoires d'un processus transculturel*, Walter Mosner et Nicolas Goyer (dirs.), Bruxelles, La Lettre Volée, coll. « Collection Essais », 2001, pp. 25-60).

Nous avons montré comment ces voix peuvent répondre à la fragmentation du langage. Ainsi, « quand nous aimons, nous découvrons soudain que la seule unité d'un corps est le nom qui le nomme. Seul ce peu de son murmuré dans l'air parvient à faire se retourner un corps. Ce nom, inscrit parfois sur la pierre tombale, est le seul résidu d'un corps » (*PT*, II, 420). Autrement dit, il n'y a que le résidu pour chercher encore l'unité. Ce résidu, chargé d'un contenu narratif, est l'empreinte du perdu. Les noms chez Quignard relèvent de l'indicible, parce que les noms témoignent de la défaillance du langage : ils sont mensongers, ou bien ils sont la scène d'un lieu désert qui déclenche la fiction. De ce fait, « le nom de Némie Satler est faux. C'est ainsi que je vais nommer une femme qui a existé, qui n'est plus, que j'ai aimé » (*VS*, 15). Le nom permet d'établir une frontière dans le récit et de jouer entre le vrai et le faux, jouer avec un faux (la fiction) qui devient vrai par l'hallucination que le langage invente. Mais ceci est fait car les noms déchirent la prose, les noms brûlent dans les lèvres. Un nom est hallucinogène, puisque « tout nom ouvre la nostalgie », tout nom est la trace du perdu. Un nom qui fait défaut, entraîne une vision du langage comme absence : « Ce non-retour du mot, cette nostalgie, cette souffrance du non-retour est le langage » (*LS*, 67). Par le biais du nom, Quignard exemplifie la défaillance du langage et le propre d'une littérature qui met en scène cette défaillance.

À l'instar des noms, les contes et les rêves illustrent des caractéristiques du langage quignardien. Les contes sont les rêves collectifs qui nous mettent en contact avec l'archaïque. Conter, narrer, rêver, sont des expériences analogues à lire, traduire, écrire. En commentant un essai posthume de Karl-Philipp Moritz, Albert Béguin signale comment le rêve peut être le lieu d'une mémoire individuelle et ancestrale :

Il [Moritz] sait que le rêve est le gardien de souvenirs oubliés par la vie consciente ; il met ces souvenirs en relations avec une existence antérieure, qui était confusion dans le grand Tout, et il entrevoit que celui qui aurait le pouvoir de remonter la chaîne complète des souvenirs serait arraché à l'existence séparée<sup>330</sup>.

La prose de Quignard est très loin d'un certain mysticisme qui accompagnait les écrits d'Albert Béguin et les écrits des auteurs romantiques. Cependant, si nous enlevons la vision du rêve comme « le lieu d'une communication avec la réalité plus vaste où nous baignons : réalité cosmique ou divine »<sup>331</sup>, nous rapprocherons Quignard des tentatives systématisées au

---

<sup>330</sup> Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, op. cit., p. 41.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 399.

XIX<sup>e</sup> siècle et pourtant présentes depuis le temps des oracles. Ainsi, l'auteur et les romantiques partagent le soupçon du rêve en tant que savoir du sujet, en tant qu'analogie énigmatique de la vie diurne, en tant qu'abolissement de l'existence temporelle. Ils partagent aussi l'idée du rêve comme extase et modèle de la création esthétique.

Pour finir, nous pouvons citer un passage où il est question de Léonard de Marandé, auteur du XVII<sup>e</sup> siècle :

La nature de la veille et du sommeil, comme celle du jour et de la nuit, et le constant passage de l'une à l'autre, paraissent résulter de cette imaginaire et inexorable usure qui gagnerait les choses si elles étaient exposées sans trêve à l'éclat du soleil – comme celle qui romprait et laisserait les êtres à supposer une activité incessante (*PT*, I, 444).

Ainsi, la nuit nous évite de sombrer dans le jour, la nuit, dit Quignard qui cite Marandé, vient laver et secourir le monde. Mais nous citons ce passage parce que ce couple antagonique est transposé aux relations qu'entretiennent une langue orale et une langue écrite. La première serait de l'ordre du jour et la deuxième de la nuit. En développant la comparaison entre la veille et le rêve, il résulte que « les livres rendant ce son que la voix perd », c'est-à-dire que les livres sortent de l'ombre les voix usées par le jour. Les bruits diurnes deviennent des cris muets dans l'espace du livre où aucune voix soumise à une existence orale n'est plus reconnaissable, où le moi s'est volatilisé.

La présence des voix hallucinogènes est chez Quignard un besoin narratif qui lui permet tantôt de multiplier l'*attaque*, tantôt de lier l'écriture à la dictée d'une pulsion, tantôt d'insister sur le contenu involontaire de la création artistique. Ce contenu est nocturne, c'est-à-dire arraché à la nuit et à son activité hallucinatoire. Nous pouvons dire que le monde diurne de l'essai se complète avec le monde nocturne et onirique des fictions, mais c'est le croisement et la simultanéité de ces deux registres qui fait la singularité du projet quignardien.

## DEUXIÈME PARTIE : LA DÉFAILLANCE SONORE

### INTRODUCTION

Dans le texte introducteur au *Dictionnaire de musique* de Rousseau, Claude Dauphin tient un propos qui illustre la portée de l'œuvre quignardienne. Dauphin signale que le sujet de la musique a été abordé sous les angles de la réflexion générale, poétique, anecdotique, voire qu'il a été traité en tant qu'allégorie esthétique « comme ont pu le faire E. T. A. Hoffmann, Stendhal, Nietzsche, Gide, Jankélévitch ou Quignard »<sup>332</sup>. Cette assertion reconnaît d'une part l'importance d'une thématique à l'intérieur d'une œuvre qui se présente comme une quête de la forme et des possibilités du langage ; et, d'autre part, elle suggère d'emblée une tradition plausible qui ne mesure pas les affinités ni les antagonismes mais qui propose un panorama au-delà des géographies littéraires didactiques et des temporalités restreintes<sup>333</sup>. Que ce soit dans le cadre des encyclopédies, des rapports entre littérature et cinéma, des commentaires dans le cyberspace ou des travaux universitaires, une tradition critique lie indéniablement le nom de Pascal Quignard à la musique. Ceci contraste avec ce que Roland Barthes écrivait en 1977, exposant une généralité assez audacieuse : « Beaucoup d'écrivains ont bien parlé de la peinture ; aucun, je crois, n'a bien parlé de la musique, pas même Proust »<sup>334</sup>. Nous ne jugerons pas le verdict de Barthes, mais depuis *Le Salon du Wurtemberg*, *Tous les matins du monde*, *La Haine de la musique* et *Boutès*, il paraît impossible de tenir le même discours.

Dans notre propos, nous ne lierons pas un dialogue entre musique et littérature en tenant compte des structures dissemblables et des transpositions possibles d'un art à l'autre, même si par moments nous allons comparer les deux arts et frôler des parallélismes fort problématiques<sup>335</sup>. Nous ne nous occuperons pas d'envisager une influence formelle, même si

---

<sup>332</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, édition préparée et présentée par Claude Dauphin, Paris, Actes Sud, 2007, p. XI.

<sup>333</sup> Dans la même perspective, et en ajoutant la tradition italienne, Giovanni Bogliolo trace une vue d'ensemble en ce qui concerne les rapports entre musique et littérature au XX<sup>e</sup> siècle : « Il revient à Pascal Quignard un rôle d'une importance capitale, égal et peut-être même supérieur à celui que l'on reconnaît, pour la première partie du siècle, à un Proust, à un Gide, à un Rolland, à un Jouve, ou, en Italie, à un Barilli ou à un Savinio » (Giovanni Bogliolo, « Musique et silence », *Pascal Quignard : la mise au silence*, op. cit., p. 111).

<sup>334</sup> Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, *Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Essais » No. 239, 1982, p. 247.

<sup>335</sup> La rivalité entre langage et musique existe évidemment dans l'œuvre de Pascal Quignard. Si nous prenons le cas de *Vie secrète*, cet antagonisme est hérité d'une vision romantique : « Quand on joue faux, on l'entend aussitôt et on hurle d'insatisfaction ou de douleur. / Quand on parle faux, on n'entend plus rien qui dissonne » (*VS*, 470). Cet argument signale une supériorité de la musique car le moindre défaut dans son exécution entraîne

les termes de variations et d'auteur baroque conviennent parfaitement à l'étude de l'œuvre quignardienne. Autrement dit, nous ne privilégierions pas une poétique comparée dans le sens d'une recherche interartistique qui vise le rapprochement entre deux langages, mais nous étudierons une thématique, à savoir la pensée musicale de Quignard, ce qui nous permettra d'éclaircir différents aspects aussi bien de sa conception de la littérature que des mécanismes de son écriture<sup>336</sup>. Cette précaution prise, nous allons plutôt explorer ce que le terme de musique quignardienne comporte à la lumière d'une poétique de la défaillance.

À la manière des moralistes, la musique dont nous traiterons tient toujours à une « leçon ». Comment la définir en peu des mots ? Jean-Louis Pautrot, dans son chapitre intitulé « La musique de Pascal Quignard », analysant *La Leçon de musique* et *Tous les matins du monde*, propose une interprétation générale que nous allons reprendre : « La musique quignardienne est une élégie, un cri de deuil lancé en direction d'une perte irracontable et informulable autrement. La musique est le son d'un manque, la trace sonore d'un déchirement »<sup>337</sup>. Cette affirmation coïncide avec celle de Dominique Rabaté :

La musique, c'est ce qu'il faut comprendre à demi mot, est une obole, mais elle ne ramène rien. Elle est tendue vers ce qui précède, vers un autre temps [...] Elle va vers le banal, le plus trivial, le rebut. Elle est puissance de souvenir d'un état qui est à la fois présent et à jamais disparu. Elle est la trace d'une perte qui ne s'oublie pas<sup>338</sup>.

---

un dysfonctionnement de l'harmonie. En revanche, le langage parlé n'est pas le miroir d'un idéal. Nous ne pouvons pourtant pas réduire la comparaison à ce constat épisodique, car la place de la musique dans d'autres ouvrages, comme nous allons le montrer, telles que *La Haine de la musique* ou *Boutès* est plus paradoxale. Nous proposons alors, d'un point de vue général, d'illustrer cette opposition d'une manière tangentielle. Pour cela, nous citons ces mots de Louis René des Forêts, lors qu'il a été interrogé sur cette rivalité : « Il ne saurait y avoir pour moi d'art majeur et d'art mineur ; j'envie surtout à la musique son pouvoir d'efficacité immédiate : ici, les sons s'offrent avec le relief d'images vivantes de leur vie propre hors de toute logique discursive et s'élèvent comme d'eux-mêmes à leur point d'évidence. Ne souscrivant nullement à la formule toute wagnérienne de Nietzsche, je serais plutôt tenté de dire que la musique est le lieu où la pensée respire » (Louis René des Forêts, *Voies et détours de la fiction*, Paris, Fata morgana, 1985, p. 12-13).

<sup>336</sup> Il faut pourtant noter que nous héritons de travaux circonscrits au domaine de la poétique comparée. Les études comparatistes sont évidemment les plus riches et les plus autorisées pour servir d'exemple dans une recherche concernant la musique et la littérature. Nous remarquons notamment celles-là que nous avons consultées : Jean-Louis Cupers, *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1988 ; Jean-Louis Backès, *Musique et littérature*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », No. 94, 1994 ; Claude Coste, *Les Malheurs d'Orphée. Littérature et Musique au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions L'improviste, 2003 ; Jean-Louis Backès, Claude Coste et Danièle Pistone, *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Actes du colloque des 20-22 mars 1999 en Sorbonne, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001 ; Françoise Escal, *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990 ; Andrée Mansau et Gwenhaël Ponnau, *Transpositions*, Actes du colloque du 15 au 16 mai 1986 à l'Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, Service de Publications U. T. M. coll. « Travaux de l'université de Toulouse-Le Mirail », Série A – Tome 38, 1986.

<sup>337</sup> Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, op. cit., p. 82.

<sup>338</sup> Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, op. cit., p. 63.



Poétique de l'indicible, du deuil et de la perte, la musique s'investit d'un traitement mélancolique. Dans ce sens, l'expérience sonore soit du côté de l'exécution, soit en tant qu'enjeu de l'écoute, est ancrée aussi bien dans l'intrigue romanesque que dans l'intrigue de la pensée. Il s'agit d'une quête sonore sans principe ni fin ; elle propose un va-et-vient entre le biographique et le fictionnel en mettant l'accent sur le perdu ; elle détermine enfin un imaginaire pré-linguistique constitué à partir de la conjecture et de la mythologie personnelle de l'auteur.

Cet univers romanesque est en conséquence amplement peuplé de musiciens : Charles Chenogne, Sainte Colombe, Némie Satler, Ann Hidden sont des personnages emblématiques. Bien que cette pléiade de noms soit confrontée à l'insatisfaction, à une quête sans objet, à une errance, leur expérience du sonore reste une exaltation de la musique. Cependant, la musique en tant que retour du perdu, refuge ultime, zone de résistance aux commandements collectifs, a également sa part damnée, son inquiétante étrangeté, son défailir. Dans cette perspective, nous allons distinguer trois « leçons » complémentaires de cette vision nostalgique et élégiaque qui fait consensus. Il s'agit pour nous d'ouvrir une réflexion en décortiquant le propre de la musique à l'intérieur d'une œuvre qui se veut inclassable.

La première leçon est notamment une lecture de *Boutès*. La musique est le sujet de ce petit livre qui revient sur le mythe des Sirènes, où se condense une signification ancestrale de la musique. Pascal Quignard réfléchit sur ce mythe en tenant compte de Boutès, un personnage aussi méconnu que son antagoniste, Orphée, est célèbre. Il s'agit pour nous de penser le geste de Boutès, qui se jette à l'eau, et le geste d'Orphée, qui joue pour rivaliser avec les Sirènes, comme deux possibilités, deux musiques, deux expériences acoustiques, deux manières d'envisager le rapport entre l'homme et la société, deux modèles de l'agir littéraire, voire du chant qu'abrite chaque livre. Ces polarités ne sont pas irréconciliables, mais elles établissent une distinction importante qui peut expliquer en partie la diversité de l'œuvre en question.

Nous lirons alors *Boutès* en tant qu'une « leçon », terme qui doit se comprendre, à la lumière de l'œuvre quignardienne, non comme un symbole d'autorité mais comme la parole mystérieuse qui erre dans la littérature. Si ce livre interroge et la source et l'expérience du sonore, il s'agira dans notre travail de fouiller le côté défailant de la musique, car elle n'est pas présentée comme un art sublime et libre de dangers. Au contraire, la fascination sonore tend l'oreille vers un appel instinctif et meurtrier. Dans ce sens, cette vision ne correspond pas

à une idée classique ou romantique de la musique. La distance entre celles-ci et la musique quignardienne est évidente si nous évoquons le passage de l'art mimétique à l'art expressif en ce qui concerne le but du sonore :

La tâche de la musique ne sera pas l'expression de l'accord harmonique cosmique, un idéal mis en œuvre dans la pensée platonicienne. Il ne sera pas non plus un jeu de mimésis et de reproduction rhétorique de la poétique du langage et de la parole telle que l'envisage Aristote. Elle n'aura plus pour vocation de reproduire des objets réels, mais de faire résonner l'intimité du moi, l'âme en tant qu'instance idéale<sup>339</sup>.

La musique quignardienne, de même que le « panorama des discours tenus sur la musique au XX<sup>e</sup> siècle »<sup>340</sup>, vient après ces mutations. Elle se définit, sous l'angle de la défaillance, par contraste avec l'idée platonicienne et la conception romantique du sacré. Elle est plus proche de l'intimité du moi, certes, mais d'un moi qui ne recherche pas la totalité et dont l'expérience de la musique fait revenir le jadis et le premier royaume en dépit de l'enfance ou d'un âge d'or mythique, motifs de la sensibilité précédente. À l'instar du romantisme, se trouve à la base de la musique selon Quignard une fascination. Mais il n'y a ni correspondance avec un monde transcendant ni l'acceptation de l'idée, très répandue au XIX<sup>e</sup> siècle, « selon laquelle la musique serait une langue, une autre littérature, qui permettrait de délivrer un message, subtil, mais intelligible »<sup>341</sup>. Pourtant, nous verrons quel signe inspire ce message, s'il y en a un, et quelles résonances il procure. À partir de *Boutès*, nous allons étudier également en quoi consiste cette fascination, et de quelle manière les figures tutélaires de l'Argonaute Boutès et d'Orphée en rendent compte. Nous compléterons cette première « leçon » de poétique avec une analyse de la nouvelle « La dernière leçon de musique de Tch'eng Lien », où le thème de la naissance de l'artiste se met en œuvre.

La deuxième « leçon » émerge d'un livre fondamental, à savoir *La Haine de la musique*, où Pascal Quignard touche à un sujet sensible, celui de l'art dans l'univers concentrationnaire. Il s'agit d'un ouvrage qui traverse plusieurs champs et qui attire l'attention aussi bien des littéraires que des musicologues et des historiens. Avec *La Haine de*

---

<sup>339</sup> Danielle Cohen-Levinas, « Les icônes de l'écoute. D'après une lecture de Platon et de Hegel », *Musique et philosophie*, Danielle Cohen-Levinas (dir.), Paris, L'Harmattan, 2005, p. 115.

<sup>340</sup> Jean-Louis Backès, Claude Coste et Danièle Pistone, *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Actes du colloque des 20-22 mars 1999 en Sorbonne, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 6.

<sup>341</sup> *Idem*.

*la musique*, l'auteur examine la face damnée de l'art, c'est-à-dire les rapports que la musique entretient avec la domination, la terreur et la mort. Dans le parcours que propose le livre, la musique n'est pas exempte de liens avec le pouvoir et elle accompagne l'essor politique. Sous l'éclairage de cette vision de la musique, nous allons développer la problématique de la défaillance sonore dans le cadre de l'extermination programmée des Juifs. La littérature sur ce sujet n'est pas négligeable. Nous nous appuyerons sur les ouvrages de Simon Laks et Josa Karas, ainsi que sur leurs nombreux commentateurs. Le premier, déniché par Quignard, offre un témoignage de son expérience en tant que chef d'orchestre au champ d'Auschwitz II-Birkenau. Le deuxième, pour sa part, a écrit un livre de référence, *La Musique à Terezín*. Il s'agit d'une recherche approfondie sur le camp de la ville de Terezín ou Theresienstadt où la vie culturelle était assez répandue<sup>342</sup>. Le contraste entre la musique et ces lieux de mort oblige à réinterpréter cet art avec de nouveaux outils. Tout en restant dans une défense de la musique, Michel Schneider affirme :

Non liée aux significations, elle [la musique] ne fut pas atteinte par la destruction du langage qui était, au-delà des corps et des êtres, la dernière extermination à laquelle le système concentrationnaire se dédiait. Sans doute la musique pouvait-elle former un refuge de sens au milieu de la corruption des mots et des signes, elle garda, au pire, un rôle d'ornement de l'horreur, mais ne fut pas en elle-même compromise dans son fonctionnement, comme les arts liés au langage : poésie, littérature, cinéma<sup>343</sup>.

*La Haine de la musique* contredit l'idée d'un art non contaminé en explorant justement ce qu'il y a de destructeur dans la musique même. Nous nous attarderons sur ces tensions qui examinent la signification de la musique et pour l'histoire et pour l'œuvre qui nous occupe.

Du point de vue de la réception sonore, la Seconde Guerre mondiale marque pour Pascal Quignard un clivage. Le monde se dirige vers l'ère de la reproduction technique, en transformant l'écoute de la musique telle que l'a connue l'homme pendant des siècles. Émerge alors une expérience du sonore qui nous est tout à fait contemporaine, vue par

---

<sup>342</sup> Le camp de Terezín était l'endroit où les juifs éminents pouvaient retarder leur déportation vers d'autres camps plus à l'ouest. Claude Lanzmann décrit ainsi la situation de la ville : « Vidée de ses habitants tchèques, elle accueillit, de novembre 1941 à avril 1945, les Juifs du Grand Reich (Autriche, Protectorat de Bohême Moravie, Allemagne), ceux qu'on appelait déjà « Prominenten », intégrés depuis longtemps à la société allemande, qui n'avaient pas réussi à émigrer ou qui, trop vieux pour recommencer leur vie, avaient renoncé à le faire, voulant se croire protégés par leur statut même [...] et à qui il était difficile de faire subir immédiatement le « traitement spécial » administré aux Juifs de Pologne, des Pays Baltes et d'Union soviétique » (Claude Lanzmann, *Un vivant qui passe, Auschwitz 1943 – Theresienstadt 1944*, Paris, Éditions Mille et une nuits / ARTE Éditions, No. 183, 1997, p. 5-6).

<sup>343</sup> Michel Schneider, *Musiques de nuit*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2001, p. 274-275.

Quignard comme un autre exemple de la domination imposée par les mœurs collectives. Suite à cette rupture, les fonctions de l'art se déboussolent en faisant surgir un vertige acoustique. Avec ces changements, il ne s'agit pas seulement d'intégrer l'art dans une société de consommation, mais surtout d'assister à une tyrannie de la musique devenue loi et non refuge, obligation et non recueillement. Nous analyserons cet excès du sonore à la lumière de la poétique de la défaillance, en nous appuyant sur les thèses de l'école de Francfort, notamment sur celles d'Adorno et de Benjamin, ainsi que sur la position de certains musiciens comme Schönberg.

Après avoir examiné la politisation de l'art issu de l'univers concentrationnaire, qui entraînera parmi d'autres phénomènes la pollution sonore, nous mettrons en relation les deux leçons précédentes avec un thème cher à notre auteur : le silence. Dans la dernière décennie, ce sujet en principe lié à la poésie, a intéressé la critique versée dans le roman<sup>344</sup>. Le silence serait ainsi une thématique et une préoccupation esthétique de plusieurs romanciers. Dans le cas de Quignard, la tentation du silence s'inscrit, dans un premier temps, sur une apparence propre à l'écriture fragmentaire. Entre fragment et fragment surgit un silence, celui du corps du texte, un corps coupé dont la lecture pèse aussi bien la présence que l'absence de la parole muette. La densité même de chaque fragment conduirait à cette pause blanche où le lecteur s'arrête avant de reprendre le souffle des mots. Mais le texte lui-même est déjà pour Quignard une forme du silence :

La littérature est cet engagement de plus en plus profond, depuis sa source jusqu'à sa fin, dans le silence. L'invention de l'écriture est la *mise au silence du langage*. C'est une seule et même aventure dont on ignore l'issue. Ce que le langage oral ne peut dire, tel est le sujet de la littérature. Et quel est le silence ? Le langage en écho, l'ombre de la langue naturelle (*VS*, 222).

Si l'écriture est le visage muet du langage, le silence devient un objet de spéculation, de même que la scène primitive dans *La Nuit sexuelle*, l'amour dans *Vie secrète* ou le suicide dans *La Barque silencieuse*. Cette mise au silence du langage, notion déjà présente dans le

---

<sup>344</sup> En premier lieu, nous pouvons citer deux études qui portent sur le dernier siècle : Rachel Boué, *L'Éloquence du silence. Celan, Sarraute, Duras et Quignard*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009 ; Annette de la Motte, *Au-delà du mot. Une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, Lit, Ars Rhetorica, 2004. En second lieu, nous remarquons le travail d'Aline Mura-Brunel : *Silence du roman : Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam / New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », No. 252, 2004 ; et l'ouvrage collectif : *Limites du langage : indicible ou silence*, articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, Paris, L'Harmattan, 2002.

commentaire de la pensée de l'anthropologue Jack Goody<sup>345</sup>, a été interprétée selon diverses perspectives<sup>346</sup>. Dans notre approche, cette caractérisation de l'écriture correspond à une tentative de cerner le défailir de la parole orale en créant un sujet aussi spéculatif que romanesque. Pour Rachel Boué, « l'interrogation sur les fondements du langage et les raisons de la parole » lie l'œuvre de Quignard avec celle d'autres auteurs contemporains. De même qu'Annette de la Motte, Rachel Boué étudie la question du silence en tenant compte d'un panorama plus vaste. Son étude compare les œuvres de Rilke, Celan, Beckett, Sarraute, Duras avec celles de Quignard, Valère Novarina et Frédéric-Yves Jeannet. Il s'agit de montrer le passage « d'un traitement esthétique du silence à une approche ontologique de celui-ci chez les écrivains du XXI<sup>e</sup> », ce qui pourrait en l'occurrence marquer « un tournant épistémologique dans la littérature contemporaine »<sup>347</sup>. De ce fait, le silence suscite une discussion importante au sein des recherches et des créations littéraires. Si les deux spécialistes se tournent vers Pascal Quignard au moment de valoriser ce « tournant épistémologique », il nous paraît pertinent d'examiner à fond ce que le silence signifie dans son œuvre. Cette tâche a été déjà traitée indirectement par d'autres études. Par exemple, Irena Kristeva résume assez bien la portée du silence :

On a noté à plusieurs reprises l'importance que Pascal Quignard assigne au silence qu'il élève au rang d'une véritable figure. Cette figure possède une capacité extraordinaire de multiplication et une aptitude de mise en rapport avec le langage (sous trois dimensions de lecture, d'écriture et de parole), les arts (les arts plastiques ou la musique), les affects et les désirs (pulsion sexuelle, pulsion de mort)<sup>348</sup>.

---

<sup>345</sup> « Jack Goody a montré de quelles façons l'écriture détourne et transforme considérablement la parole qu'elle est censée représenter. Elle modifie les modes d'apprentissage et de mémorisation autrefois associés à la voix [...] Elle impose une brutale mise au silence de la langue. La totalité de ce qui parle se fait tout à coup taciturne : langue à la fois brusquement visible et brusquement muette. La langue devient semblable aux statues des dieux » (*PT*, I, 517-518).

<sup>346</sup> Rappelons que cette phrase a été reprise comme titre du volume collectif coordonné par Adriano Marchetti. Ce dernier l'interprète en tant que « le théâtre où le signe et le sens se sont condamnés à la séparation » (Adriano Marchetti, « L'ascétisme de l'écriture », *Pascal Quignard : la mise au silence*, *op. cit.* p. 88). Pour sa part, Pierre Lepape y voit une difficulté : « Et l'on serait prêt à le suivre immédiatement si l'on ne se souvenait pas que, pendant longtemps, la lecture avait consisté à réveiller la langue dormante, à lui rendre le son et le souffle » (Pierre Lepape, « Chasser, lire, écrire : le silence des traces », *Ibid.*, p. 80). Dans une approche psychanalytique, Cristina Alvares propose un autre point de vue. Pour elle, si l'écriture est « mise au silence du langage, c'est parce que le réel, que l'on peut définir comme ce qui advient de la suspension du symbolique, est à son origine » (Cristina Alvares, « Désappropriation subjective, réel et écriture dans *Le Nom sur le bout de la langue* de Pascal Quignard », *art. cit.*, p. 265).

<sup>347</sup> Rachel Boué, *L'Éloquence du silence. Celan, Sarraute, Duras et Quignard*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009, p. 11.

<sup>348</sup> Irena Kristeva, *Pascal Quignard. La Fascination du fragmentaire*, *op. cit.*, p. 272.

À la suite de cette vision, nous allons envisager le silence dans sa multiplicité en proposant certaines figures à l'analyse. En premier lieu, nous nous occuperons d'un personnage, A., pour traiter les liens entre mélancolie et mutisme. Le silence en tant que symptôme d'un musicien qui éprouve l'effroi du langage, nous permettra d'explorer la manière dont l'écriture met en scène un thème, certainement disert, qui confronte les limites de la parole. En second lieu, nous étudierons deux perspectives du silence, à savoir d'un côté la filiation avec l'œuvre de Louis-René des Forêts, et de l'autre l'importance de la lecture ambrosienne comme image aux contours politiques de ce que lire signifie pour Pascal Quignard. Notre argumentation se terminera par l'étude du rapport entre le silence, l'amour et le secret, en continuant ainsi sur la ligne d'une défense des valeurs qui s'opposent aux ordonnances nationales et collectives. Cette large perspective est une manière d'ouvrir la réflexion sur la défaillance sonore et de pointer les traits spécifiques de la musique quignardienne.

## CHAPITRE I : LA MUSIQUE COMME FORME DU LANGAGE : DE LA LYRE D'ORPHÉE À LA PERDITION DE BOUTÈS

En 2008 Pascal Quignard publie dans la lignée des *traités* un livre dont il annonce le sujet de manière mélancolique : « Pendant juste un instant, le temps d'un livre, le temps d'un petit livre, le temps d'un dernier petit livre voué à la musique, je veux faire porter l'attention sur la figure beaucoup plus méconnue qui est celle de Boutès » (*B*, 15-16). La source de cette histoire fait référence au quatrième chant des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes. Nous citons le fragment du texte grec en entier, car d'une part il est le noyau qui déclenche la réflexion quignardienne, et d'autre part il permet au lecteur de faire un parallélisme avec le passage tellement célèbre du chant XII de l'*Odyssee* :

Bientôt ils aperçurent une île, la belle Ile-aux-fleurs (Anthémoessa), où les mélodieuses Sirènes, filles d'Achéloos, faisaient périr de leurs doux chants ensorceleurs quiconque jetait l'amarre auprès d'elles [...] Pour les héros aussi, sans vergogne, leur bouche faisait entendre une voix de cristal et, de la nef, ils s'apprétaient déjà à jeter les amarres sur la grève, si le fils d'Oïagros, Orphée le Thrace, n'avait tendu de ses mains sa cithare bistonienne ; il entonna sur un rythme rapide un air allègre pour brouiller leur chant en assourdissant les oreilles sous les coups du plectre : la force de la cithare triompha de la voix virginale. Le navire était emporté à la fois par Zéphyr et la vague sonore qui s'enflait du côté de la poupe : les Sirènes ne laissaient plus entendre que des sons indistincts. Néanmoins, le noble fils de Téléon, seul de ses compagnons, devançant tout le monde, avait déjà sauté de son banc poli dans la mer ; Boutès, le cœur envoûté par la voix mélodieuse des Sirènes, nageait à travers les flots bouillonnants pour aborder, le malheureux !<sup>349</sup>

Si le passage grec du combat entre les héros homériques et les Sirènes a donné matière à nombreuses réflexions, par exemple celles de Kafka et de Blanchot<sup>350</sup>, l'autre scène de cette

---

<sup>349</sup> Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, tome III, chant IV, texte établi et commenté par Francis Vian, traduit par Émile Delage et Francis Vian, Paris, Les belles lettres, 1981, p. 108-109.

<sup>350</sup> Rappelons au passage la première partie du *Livre à venir* de Blanchot, intitulée « Le chant des Sirènes », où il est question d'interpréter la ruse d'Ulysse dans sa rencontre avec les Sirènes comme la naissance du roman dans son effort pour abandonner le récit et incarner la narration des hommes, non celle des dieux. De même, le chant des Sirènes, ce chant inhumain, dépourvu d'une signification autre que la mort, se métamorphose jusqu'à devenir l'hypothèse d'un chant à venir. Quignard, pour sa part, reprend le sous-titre de Blanchot dans le cinquième traité de *La Haine de la musique*, sans pour autant renvoyer de manière explicite à son prédécesseur. Le propos de Quignard n'est pas le même ; il reprend le passage homérique pour interroger aussi bien la figure d'Ulysse que la nature mimétique de la musique. De son côté, Kafka a écrit une nouvelle magnifique intitulée « Le silence des Sirènes » où il est question de réinterpréter la scène homérique. Dans la nouvelle, la rencontre avec les êtres merveilleux passe par le silence, cette arme plus redoutable que le chant (Franz Kafka, *La Muraille*

rencontre n'a pas été aussi féconde. Les mentions de Boutès dans les textes classiques sont extrêmement rares et épisodiques. Nous avons repéré une allusion dans les *Fables* de Hygin, auteur latin peu connu qui offre du passage des *Argonautiques* le résumé suivant : « Butès fils de Téléon, bien que les chants et la cithare d'Orphée l'en détournassent, fut pourtant vaincu par le charme des Sirènes, et se jeta à l'eau pour nager vers elles »<sup>351</sup>.

Dans *Argonautiques*, ouvrage latin de Valerius Flaccus, nous attendrions une version de l'anecdote mais de l'Argonaute ne reste que cette précision : « Immédiatement après, à tribord, vient Boutès dont les rivages attiques font la richesse : il garde enfermées d'innombrables abeilles et éprouve de l'orgueil à obscurcir de nuées le jour au loin en ouvrant les alvéoles pleines de nectar »<sup>352</sup>. De même, Pausanias dans sa *Description de la Grèce* fait une référence indirecte à Boutès en se plaignant de l'absence d'information concernant les fils de Polycaon, c'est-à-dire les petits-fils de Boutès et d'Aphrodite. L'importance de cette descendance est attestée par le fait que le fils de Boutès sera précisément le premier roi de Messénie<sup>353</sup>. À part ces mentions éparpillées, le nom de Boutès reste dans l'ombre. Nous pouvons ainsi dire qu'après deux millénaires, sa voix résonne à nouveau.

L'importance de cette figure est donnée par le contraste avec un autre personnage dont la portée est inversement proportionnelle à celle de Boutès : Orphée. Tous les deux font partie de l'expédition de Jason, mais leur destin les oppose comme le signale le fragment d'Apollonios de Rhodes que nous avons cité. Nous voulons étudier cette opposition en tant que signe de l'hybridité générique. Nous voulons défendre l'hypothèse suivante : toute l'œuvre de Pascal Quignard est un mouvement pendulaire entre la musique collective et la musique asociale. D'un côté, le chant ordonné d'un Orphée soucieux du langage et de la cadence des mots ; et de l'autre le geste impulsif, marginal et dissident d'un langage défaillant, tel le bond d'un Boutès qui abandonne le navire.

---

*de Chine*, traduit de l'allemand par Jean Carrive et Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Folio », No. 654, 1975).

<sup>351</sup> Hygin, *Fables*, texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud, Paris, Les belles lettres, 1997, p. 24.

<sup>352</sup> Valerius Flaccus, *Argonautiques*, tome I, chants I-IV, texte établi et traduit par Gauthier Liberman, Paris, Les belles lettres, 1997, p. 24.

<sup>353</sup> « Les *Grandes Éhées* disent, je le sais, qu'un Polycaon, fils de Boutès, épousa Évaichmé, fille d'Hyllos, le fils d'Héraclès. Mais ce qui concerne le mari de Messéné [Polycaon] et Messéné elle-même, ils le laissent de côté » (Pausanias, *Description de la Grèce*, tome IV, livre IV : *La Messénie*, texte établi par Michel Casevitz, traduit et commenté par Janick Auberger, Paris, Les belles lettres, 2005, p. 4).



## I. LA FASCINATION MUSICALE

### A. MUSIQUE, SEXUALITÉ ET MORT : LE DANGER D'UN APPEL

Pourquoi la musique nous fascine-t-elle ? *Boutès* est une tentative de réponse à cette question. Cette fascination est en rapport avec le premier royaume. Dans ce monde amniotique, la présence du sonore est incontestable :

dès l'origine, dans l'ontogenèse, à l'intérieur du ventre maternel, il est inévitable que le fœtus entende. Il entend quoi qu'il en ait, mal gré qu'il en ait, au loin, très loin, derrière la peau et l'eau, l'étrange sonate de ce qui sera sa langue maternelle. Généalogiquement ce chant dont il n'entend que l'émotion est antérieure à la voix articulée (*B*, 85).

Ce que nous entendons dans le premier royaume est une « étrange sonate » qui n'est pas encore le langage et que l'expérience de la musique fait retourner en nous. Autrement dit, pour Quignard, la musique nous plonge dans le monde d'avant le langage : « La musique est la nostalgie, *après* l'apprentissage des langues collectives, de l'état *antérieur* de la phonation, du souffle, de l'animation » (*B*, 85). Dans un autre registre, celui du conte, le lien entre la musique et le premier monde apparaît comme une menace. Dans « La voix perdue », Jean demande à la femme qui le visite tous les soirs de chanter, mais elle refuse. Son argument souligne le danger du contact avec l'origine :

[...] C'est dangereux. Je ne peux pas, poursuivit-elle. Te souviens-tu du temps où tu étais une oreille ?

- Non répondit Jean.

- Tu n'avais pas le souffle alors. Tu ne respirais pas et vivais dans l'eau. Cette eau était très obscure. C'est pour cela que c'est dangereux (*VP*, 16).

Dans le conte, la femme cède aux demandes et chante en ayant la précaution d'attacher Jean, comme Ulysse, au bois de son lit : « Sous le charme de la voix, il désirait se diriger vers elle » (*VP*, 19). Ce mouvement produit par la musique chez l'auditeur est exprimé dans le bond de *Boutès*. Ce dernier plonge dans la mer, de même que Jean risque de plonger dans une « eau très obscure » en écoutant le chant de la femme-sirène. L'appel de la musique est ainsi paradoxal. La musique nous lance dans le premier royaume, mais ce mouvement

nous fait périr : « Boutès : rejoindre la condition originaire c'est mourir » (*B*, 72). Cette mort est donnée par une transgression ; en effet, Boutès est le seul qui saute, le seul qui se distingue du groupe et cède à la tentation de la musique. Dans la même perspective le conte que nous venons de citer illustre le cadre mythique d'une interdiction suivie d'une transgression, puis d'une conséquence fatale : « la jeune femme chante le chant interdit et Jean entend la voix perdue »<sup>354</sup>. Par un jeu de métamorphoses, la jeune femme, qui se transforme en grenouille avec la lumière du jour, est en même temps la mère que Jean a perdue. L'audition du chant est un danger pour le personnage car elle met en évidence la nature cachée de la jeune femme, voire l'inceste. Ainsi, entendre la voix perdue, être lié à l'origine par l'instant d'un chant, signifie également prendre le risque d'expérimenter une confrontation insupportable.

Soulignons que le chant des Sirènes avait une connotation sexuelle. Nous pouvons l'attester dans la version peu connue des *Argonautiques orphiques* : « des vierges font retentir leur voix mélodieuse et charment les oreilles des mortels pour leur faire oublier le retour »<sup>355</sup>. Apollonios de Rhodes, dans notre longue citation préliminaire, parle aussi du charme de la « voix virginale ». La voix qui chante échappe au monde sémantique et remplit le cœur du désir d'écouter, comme dit Homère (*Odyssée*, XII, 190), même si ce désir dirige l'auditeur vers sa perte. Quignard récupère cette longue tradition occidentale pour la mettre en relation avec une autre mythologie. Dans un petit chapitre des *Paradisiques*, nous trouvons en effet l'un des germes de *Boutès*. Quignard parle d'une île entre la Corée et le Japon, l'île de Cheju. Ses habitants croyaient en l'existence d'une île errante appelée l'île d'Iô<sup>356</sup> ; à l'instar des Sirènes « personne ne l'avait vue sans mourir » (*DR*, IV, 176). Quignard amplifie les échos pour introduire la présence du sexuel : « On appelait aussi 'île d'Iô' les tavernes à prostituées parce que jadis les meilleures des courtisanes chantaient dans ces tavernes. Elles en étaient les sirènes » (*DR*, IV, 177). Il s'agit de lier, dans ce chapitre des *Paradisiques* qui remémore le roman de Ch'oe Yun<sup>357</sup>, le sonore avec la mort : « Il y a une fascination sonore qui suffit à

<sup>354</sup> Midori Ogawa, « Hypothèses de la voix : voix, littérature, traces de la résonance », *Pascal Quignard, figures d'un lettré, op. cit.*, p. 243.

<sup>355</sup> *Les Argonautiques orphiques*, texte établi et traduit par Francis Vian, Paris, Les belles lettres, 1987, p. 166-167.

<sup>356</sup> Un personnage du *Salon du Wurtemberg* s'appelle aussi Iô. Il s'agit d'un « jeune Vietnamien », payé par Egbert Heminghos pour lui tenir compagnie. Heminghos « lui avait noué une ficelle au poignet pour pouvoir le réveiller à la moindre frayeur » (*SW*, 303).

<sup>357</sup> Ce passage est une brève réécriture du mythe traité par Ch'oe Yun dans son roman *L'Île d'Iô*. L'hypotexte qui sert de base au chapitre des *Paradisiques* raconte l'histoire d'un journaliste disparu en mer. Une enquête se fait pour confronter le mythe avec son contenu de vérité et de fiction. Dans la recherche, le nom de l'île d'Iô devient celui d'une taverne où travaillent des prostituées, ainsi que « la mélodie mélancolique du vieux chant des femmes de Cheju » (Ch'on Yun, *L'Île d'Iô*, Paris, Actes Sud, 1991, p. 68).

attirer le corps dans le désir de mourir. Il y a au fond de la musique une mélopée mortelle » (*DR*, IV, 178-179). Le chapitre se termine sur cette idée incarnée par le personnage de Boutès.

Dans ces différents passages ce qui est en jeu dans le chant des Sirènes, c'est le lien entre la musique, la sexualité et la mort. Rappelons à ce propos un fragment de *La Haine de la musique* : « En Grèce ancienne, la *moussa* de la *mousikè* avait pour nom Érato. Elle était une prophétesse de Pan, le dieu de la panique, voyageant dans la transe sous l'effet de la boisson et de la consommation de chair humaine » (*HM*, 14). Dans un livre sur la musique chez Marguerite Duras, Midori Ogawa, qui a également porté son attention sur Pascal Quignard, commente de cette façon ce passage : « À l'origine, comme le suggère ce mythe grec, la musique est inséparablement liée à la sexualité. La musique, prise au sens le plus originel, impliquerait alors les sons émis du corps ivre de plaisir, c'est-à-dire le bruit que produit le corps pendant l'acte sexuel »<sup>358</sup>. Quignard exprime exactement la même pensée, mais en faisant de l'acte sexuel la source de toute création musicale :

L'orgasme est bien plus qu'un peu de temps : c'est le référent pour toute stase heureuse. C'est le point extatique du comput du temps. / Les trois à quatre, à cinq, à sept secousses du 'je' devant l'objet forment la base de tous les rythmes de la musique que les hommes composent (*DR*, V, 222).

Le sexuel sonore est alors à la base de la musique que l'homme par imitation reproduit dans les rythmes de ses créations. Dans cet ordre d'idées, entendre la voix perdue, faire revenir l'absence, faire revenir le premier royaume ne sont pas des gestes contemplatifs mais au contraire la preuve d'un effet perturbateur dans la fascination de la musique.

Après ce bref examen, nous pouvons dire que le pouvoir de la musique est de deux ordres. D'un côté, elle est l'appel de l'origine, et de l'autre côté, elle est l'appel du sexuel. Le saut de Boutès vers la mort certaine se termine par une étreinte. Cypris, c'est-à-dire Aphrodite, c'est-à-dire « la déesse du sperme » sauve Boutès de la mort et « la déesse enfante, du sperme de Boutès, Éryx » (*B*, 12). Ceci redéfinit l'agir de l'Argonaute : « Boutès est celui qui, attiré par le chant des Sirènes, se noie dans l'écume d'Aphrodite » (*B*, 13). Cependant, la réflexion de Quignard ne s'arrête pas à ce niveau de l'anecdote. Si le mouvement de Boutès est en direction de l'écume d'Aphrodite, l'appel de la musique dépasse pourtant l'appel du sexuel. Pour illustrer ce propos, Quignard établit un parallèle entre Boutès et Adonis :

---

<sup>358</sup> Midori Ogawa, *La Musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, Paris, l'Harmattan, 2002, p. 195.

Ces deux héros amants de la déesse de l'amour répondent à un désir d'inconnu plus vaste que le sexuel qui fait la passion exclusive d'Aphrodite. Leur désir est plus vaste que la reproduction sociale. C'est ainsi qu'ils oublient Vénus. Leur quête est périphérique et nettement solitaire (*B*, 13).

À partir de ce nouveau trait, Quignard tente d'interpréter le saut de Boutès en tenant toujours compte de la nature des Sirènes et du geste dissident de l'Argonaute. Mais en quoi consiste une telle dissidence ? Une réponse est donnée par la comparaison avec la psychanalyse. Celle-ci est apparentée à la musique d'Orphée, c'est-à-dire au chant que Boutès néglige d'écouter, le chant qui fait taire les Sirènes :

La musique orphique comme la pensée philosophique ont peur. / Elles ne veulent pas de la haute mer. Elles redoutent de s'égarer, de plonger, de quitter le groupe, de mourir. De même le psychanalyste et l'analysé, bras et jambes immobilisés, l'un dans son fauteuil, l'autre sur son lit de douleur, écoutent, parlent, ils ne sautent pas hors du groupe, ils ne sautent pas hors du langage. Ils ne quittent pas le navire (*B*, 18-19).

Cette pensée est doublement importante. D'une part, elle montre l'écart vis-à-vis d'un discours, celui de Freud et Lacan notamment, qui a accompagné largement l'œuvre de Quignard ainsi que la critique universitaire qui s'est arrêtée sur les notions chères à notre auteur telles que le réel, le rêve, le petit objet *a*. D'autre part, elle exprime ce qu'il y a de dissidence dans le choix de Boutès qui marque la réflexion de ce petit livre : l'écoute de la musique est solitaire et obéit à une recherche asociale et marginale. Dans ce sens, même si Boutès n'écrit pas, son agir met en scène le geste d'une littérature qui résiste à devenir le chant du groupe. Mais nous développerons plus amplement cette dimension du saut de Boutès dans la partie suivante.

Revenons à la fascination de la musique qui a écarté Boutès de la collectivité. Posons encore une fois notre question : qu'est-ce qui nous fascine dans la musique ? En essayant de définir le terme de « fascination », Evanhélos Moutsopoulos écrit :

« le terme de fascination renvoie aux termes fascis, 'faisceau', 'fagot', ainsi qu'au terme *fascinum* dont le sens originel serait celui du lien par lequel les éléments d'un fagot sont ligotés. Sa signification première doit donc être envisagée comme celle d'une action de fixation, d'étouffement empêchant tout mouvement autonome de la conscience » ; et sa

deuxième signification renverrait à « l'action de détachement de la conscience de son lieu de résidence »<sup>359</sup>.

Les deux définitions sont antagonistes et complémentaires. La fascination évoque la soumission d'un sujet piégé par ce qui le fascine, mais il s'agit d'un détachement de la conscience, sorte de division ou d'oubli du moi. L'un des premiers effets de la fascination musicale serait à juste titre ce double mouvement d'enfermement et d'envol de la conscience. Arrêtons-nous un moment sur cet état d'immobilisation. Dans l'univers quignardien, un corps immobile est un corps qui forcément contemple une scène. En abandonnant la sphère de la musique pour nous introduire dans le domaine de la peinture, notre discours fait écho à toute la spéculation quignardienne concernant l'érotisme des anciens Romains. Dans le cas des fresques où les patriciennes apparaissent, l'auteur affirme :

Elles se tiennent immobiles, le regard latéral, dans une attente sidérée, figées juste au moment dramatique d'un récit que nous ne comprenons plus. Je veux méditer sur un mot romain difficile : la *fascinatio*. Le mot grec de phallos se dit en latin le *fascinus*. Les chants qui l'entourent s'appellent « fescennins ». Le *fascinus* arrête le regard au point qu'il ne peut s'en détacher. Les chants qu'il inspire sont à l'origine de l'invention romaine du roman : la *saturnalia* (SE, 11).

Cette citation du *Sexe et l'effroi* rejoint plusieurs éléments. Nous pouvons souligner la fascination en tant qu'immobilité, le ressort sexuel de cette fascination, la possibilité du roman en tant qu'exploration d'un chant phallique. La fascination musicale est ainsi semblable et à la fascination visuelle et à la fascination du langage ; en effet, nous semble-t-il, la fascination du langage fait référence au regard qui suit des signes typographiques sans pouvoir s'en détacher. Dans les trois dimensions, la fascination illustre qu'il y a un récit en jeu, un récit qui reste incompréhensible : qu'est-ce qu'entend Boutès, qu'est-ce que les patriciennes regardent, qu'est-ce que le lecteur lit sinon quelque chose qui est derrière les sons, les images, le langage, quelque chose qui manque et qui est intraduisible ?

Convoquons rapidement l'exemple de la peinture pour mieux comprendre la fascination musicale. Il y a chez le spectateur, voire chez le lecteur, un regard figé, un corps immobile, une distance illusoire et presque éphémère entre l'objet et le sujet. En revanche, la musique produit un mouvement chez l'auditeur qui est indissociable de la fascination ; dans

---

<sup>359</sup> Evanhélos Moutsopoulos, « Emprises et empreintes musicales », *Fascinations musicales, musique, littérature et philosophie*, textes réunis par Camille Dumoulié, Paris, Éditions Desjonquères, 2006, p. 21 et 22.

ce sens, l'effet du langage et celui de la peinture ne sont pas les mêmes. La fascination est le mouvement qu'entraîne la musique. Si Ulysse doit s'attacher au mât et Orphée rivaliser avec les Sirènes en faisant du *bruit*, c'est parce que le récit sonore déclenche un agir qui va à l'encontre de l'immobilité individuelle et sociale. Ce que Quignard veut défendre avec *Boutès*, c'est aussi bien la légitimité que la spécificité de la danse périlleuse, car répondre à l'appel de la musique, c'est se mettre à danser : « Qu'est-ce que la musique ? La danse. / Or, qu'est-ce que la danse ? / Le désir de se lever de façon irréprouvable » (B, 25-26). Ce mouvement dans l'auditeur marque la différence entre la musique, d'un côté, et le langage et la peinture de l'autre. Maintenant, nous pouvons revenir à notre question sur la fascination et répondre provisoirement : ce qui nous fascine dans la musique est la possibilité de la danse. Cette possibilité établit un lien avec le détachement de la conscience dont parlait le musicologue Evanhélos Moutsopoulos au moment de définir le terme de fascination. Pour nous approcher du rapport entre l'oubli de soi et l'appel de la danse, rappelons un texte de Paul Valéry où il est question d'explorer cette proximité. Dans « Philosophie de la danse », Valéry affirme :

ce détachement du milieu, cette absence de but, cette négation des mouvements explicables, ces rotations complètes (qu'aucune circonstance de la vie ordinaire n'exige de notre corps), ce sourire même qui n'est à personne, tous ces traits sont décisivement opposés à ceux de notre action dans le monde pratique et de nos relations avec lui<sup>360</sup>.

Valéry souligne ce caractère dissident de la danse où la conscience n'est plus maîtresse du mouvement. Pour Valéry la danse échappe à l'orientation, à l'apprivoisement, aux limites d'un sens préfixé. La danse serait plus proche d'un état onirique, hallucinatoire, car « elle ne possède pas de quoi finir. Elle cesse comme un rêve cesse, lequel pourrait indéfiniment se poursuivre »<sup>361</sup>. Ce qui est capital pour Valéry, c'est l'opposition de la danse à l'action ordinaire, et cette distinction nous permet de revenir à *Boutès*. Pour Valéry, même si la danse est une réponse sans règles dans un monde réglé, elle garde sa spécificité à l'intérieur des arts. Pour Quignard, la danse est un appel originaire en dehors de toute pratique sociale, un appel qui, à l'encontre de la pensée de Valéry, a un but : « J'approche du secret. / Qu'est-ce que la musique originaire ? Le désir de se jeter à l'eau » (B, 26). Ce désir de danser, de

---

<sup>360</sup> Paul Valéry, *Œuvres*, tome I, *op. cit.*, p. 1399. Également dans l'essai intitulé « Poésie et pensée abstraite », Valéry développe l'opposition entre la danse et la marche pour exemplifier l'écart entre la prose et la poésie. Valéry établit un contraste entre la présence d'un but dans la marche comme dans la prose et l'absence de but ou de finalité dans la danse et la poésie.

<sup>361</sup> *Idem*.

communiquer au corps un mouvement, fait de la fascination musicale l'éveil d'une animalité. Dans ce sens, être fasciné signifie renoncer « à la société de ceux qui parlent » (*B*, 22). Ce renoncement est pour Quignard un affranchissement.

## B. CE QUE DISENT LES SIRÈNES

La fascination musicale ne tient pas exclusivement au mouvement irrépessible qu'elle déclenche. Il y a dans *Boutès* une autre ligne de recherche qui essaie de signifier la valeur et le sens de la musique dans la vie individuelle. À la question pourquoi la musique ?, *Boutès* répond :

La musique touche beaucoup plus que « l'audition » dans le corps de l'auditeur. / Telle est la thèse que je souhaite défendre dans ces ultimes pages où *Boutès* me conduit appelé par une rive où il ne parvient pas. / Les passions seraient impuissantes à se distinguer les unes des autres, même, elles seraient incapables de s'appréhender elles-mêmes, s'il n'y avait la musique (*B*, 23).

Le lien entre les passions et la musique est donné par un rapport non linguistique. Une fois de plus, la défaillance du langage permet d'explorer ce qui échappe aux mots. Il faut chercher l'origine là où le langage n'avait pas encore structuré le sujet, même si nous n'avons que des mots pour exprimer l'origine non linguistique. Ainsi, la musique éveille quelque chose d'originnaire car avant le langage il y avait l'ouï. Ce que touche la musique est alors un état pré-linguistique, un stade qui n'est pas seulement le retour à la petite mer amniotique du ventre maternel mais aussi le souvenir de toute détresse et de tout abandon :

La musique commence par murmurer à l'oreille de celui qui l'aime et qui s'approche du chant qui l'enveloppe, où il consent à perdre son identité et son langage : Souvenez-vous, un jour, jadis, on a perdu ce qu'on aimait (*B*, 79).

Vingt ans avant, dans un autre petit livre sur la musique, Quignard traduisait en d'autres termes le même pouvoir évocateur : « La souffrance humaine est liée à la musique parce que la souffrance humaine résonne dans le temps » (*LM*, 60). Cette potentialité de se maintenir dans le temps, c'est-à-dire de garder une mémoire dépourvue de langage, permet à

la musique de conserver l'origine. Mais ce que souligne Quignard est justement la nature de cette origine qui est pour lui traumatique. De ce fait, la musique, parmi d'autres traits, est dépositaire d'une souffrance qui selon Quignard n'a pas été explorée par des penseurs mais par un musicien : Schubert. Il est rare de trouver une telle reconnaissance dans les écrits de Quignard lorsqu'il s'agit d'un auteur canonique. Cependant, Schubert est l'une des figures dont l'écho accompagne la navigation quignardienne dans *Boutès*. Il était déjà question de Schubert dans *La Leçon de musique* : « Claudio Monteverdi, Marin Marais, Joseph Haydn, Franz Schubert : peu de musiciens qui n'aient cherché à réparer la trahison de leur propre voix – l'exclusion physique, financière, sociale où cette trahison les jetait – dans la composition de la musique » (*LM*, 30-31). Cette sympathie qui est au cœur de l'un des sujets les plus récurrents chez Quignard, à savoir la mue de la voix, se prolonge dans l'admiration pour la recherche musicale de Schubert qui exprime la « détresse originaire » (*B*, 24) et qui, d'une certaine manière, illustre la mythologie quignardienne du dernier royaume :

Sans Schubert nous ne comprendrions pas bien ce qu'est l'état originaire « inapte à la vie » sans le secours d'autres êtres plus ou moins malveillants, ou plus ou moins accommodants, aux premiers jours de l'existence atmosphérique (*B*, 24,25).

Quignard ne cite aucun exemple de la musique de Schubert mais invite le lecteur à parcourir la vaste œuvre du romantique allemand, dont l'un des *lieder* clôt *Triomphe du temps*<sup>362</sup>. Cet autre élément de la fascination musicale, celui que Quignard nomme en allemand la *Hilflosigkeit* (*B*, 24) ou la détresse originaire, peut en l'occurrence suggérer un processus de catharsis telle qu'Aristote le conçoit dans la *Poétique*. Cependant, il n'y a pas dans le langage de Quignard d'affirmation portant sur la purification ou la purgation des passions. Il peut y avoir la reconnaissance et la pitié, mais plus que sublimer la détresse – pour emprunter un mot à la psychanalyse –, la musique offre une proximité avec ce qu'il y a de plus enraciné en nous et qui est à la limite de l'effroi. Chez Quignard, la musique n'est pas un autre prétexte pour nous distinguer des animaux et augmenter la foi dans l'humain. La musique touche aux passions, puisqu'elle nous fait remonter à un état que le langage essaie de masquer. Si Quignard insiste sur ce point jusqu'à devenir répétitif, cette variation d'un même thème s'explique par la condition circulaire de son écriture et par sa monomanie concernant

---

<sup>362</sup> Même si le nom de Schubert n'est pas cité, la dernière page de *Triomphe du temps* présente un lied en allemand et en français, « Auf dem Wasser zu singen », « Dans l'eau qui chante ». La grand-mère interprète du Schubert à l'enfant qui s'endort, finissant ainsi le livre sur l'accord de la musique et du rêve.



notre condition sauvage. Dans ce sens, les arpèges de la détresse originaire servent de rappel à une animalité provoquée par le bond instinctif de Boutès.

Revenons à la *Hilflosigkeit* schubertienne, qui en réalité est un terme emprunté à la psychanalyse<sup>363</sup>. L'abandon originaire est irréprésentable, de même que l'art sonore : « La musique ne re-présente rien : elle re-sent » (*B*, 21). Et ce qu'elle ressent est la douleur : « Pourquoi la musique est-elle capable d'aller au fond de la douleur ? Car elle y gît » (*B*, 19). Rappelons à ce propos que la seule chose à laquelle tient A., le personnage phare de *Carus*, en dehors de l'amitié, est cette douleur qui habite la musique et qui peut être associée dans son cas au plaisir de la mélancolie. De même, si nous songeons aux compositeurs qui parsèment l'œuvre quignardienne, souvenons-nous d'Ann Hidden : « Elle composa des chants de plus en plus bizarres, de plus en plus brefs, pleins de longs silences en saccades rythmiques, qui ajoutaient une espèce de sauvagerie à la tristesse qui caractérisait tout ce qu'elle faisait » (*VA*, 277). Les deux personnages tombent dans la détresse et la musique est la seule chose qui ne leur fait pas défaut<sup>364</sup>.

Concernant ce lien entre la musique et les passions, Quignard tente d'aller plus loin en se demandant pourquoi nous pouvons établir cette analogie. La réponse, donnée presque à la fin de *Boutès*, est encore une fois une manière de souligner la tension entre la musique et le langage :

Aussi le sonore touche-t-il aux expériences les plus anciennes de l'être humain qui précèdent les relations entretenues par la suite avec le monde externe et avec les autres exemplaires d'humanité qu'on y découvre le plus souvent dans l'embarras et dans l'oralité active. Les mouvements des grandes vagues de sons rythmés dénués de sens non seulement relaient mais ravivent immédiatement la vie émotionnelle la plus interne et la plus archaïque. C'est parce que la passion et les passions sont premières que la musique est le plus originaire des arts et le premier d'entre eux (*B*, 85-86).

---

<sup>363</sup> Le mot constitue pour Freud une référence constante, comme le signale le *Vocabulaire de la psychanalyse* : détresse ou *Hilflosigkeit* : « Terme de la langue commune qui prend dans la théorie freudienne un sens spécifique : état du nourrisson qui, dépendant entièrement d'autrui pour la satisfaction de ses besoins (soif, faim), s'avère impuissant à accomplir l'action spécifique propre à mettre fin à la tension interne » (J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Daniel Lagache (dir.), Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1997, p. 122).

<sup>364</sup> Il est intéressant de faire un parallèle avec un passage de *La Naissance de la tragédie*, où Nietzsche affirme le rapport entre la musique et la douleur en comparant celle-ci avec le langage : « Dans le lyrisme, le poète ne peut rien dire qui ne soit déjà, au plus haut degré de l'universalité et de la vitalité, dans la musique qui l'a contraint au discours imagé. Le langage ne peut en aucun cas épuiser le symbolisme universel de la musique pour cette raison justement que c'est à la contradiction et à la douleur qui sont au cœur de l'un originaire que se réfère symboliquement la musique et que, par là, elle symbolise une sphère antérieure et supérieure à toute manifestation » (Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, traduction de Philippe Lacoue-Labarthe, Gallimard, coll. « Folio essais », No. 32, 1986, p. 51).

Avec cette exploration des émotions humaines, le texte quignardien met l'accent sur le ressort dépourvu de sens qui déchaîne la fascination musicale. Nous retrouvons dans *Boutès* la méfiance vis-à-vis du langage que nous avons constatée tout au long de la première partie de notre thèse, et qu'arrive à métamorphoser le sujet de la défaillance dans les rythmes propres d'une écriture qui déchire, comme certains sons. Cette rivalité entre le langage et la musique, où la musique serait l'art le plus originaire et par conséquent le plus apte à exprimer l'ancestral, est une confrontation qui ne se limite pas à la temporalité du Jadis. Vladimir Jankélévitch suggère que cette ambivalence continue à tout moment où le langage fait défaut : « 'La parole manque', écrit quelque part Janaček : où manque la parole, commence la musique, où s'arrêtent les mots, l'homme ne peut plus que chanter »<sup>365</sup>. La musique n'est pas seulement antérieure à la langue nationale, elle est aussi postérieure dans la mesure où le langage est ce qui persiste entre les deux bouts d'une corde où d'un côté crie la naissance et de l'autre côté rôle l'agonie.

Dans la portée critique de *Boutès*, il n'y a pas exclusivement le combat entre les Sirènes – dont le chant est intraduisible au-delà de l'anecdote d'Ulysse ou de Boutès –, et l'acquisition du langage. Quignard vise aussi l'empire du visuel :

Il y a une protosémantique cardiaque, viscérale, dermique puis pulmonaire, musculaire, motrice que la langue nationale qui a été enseignée et la conscience qui en résulte oublient au fur et à mesure qu'elles réservent à la vision toutes les attentions, tous les efforts, tous les privilèges (*B*, 86).

Dans cette critique culturelle au détriment du sonore et au profit du visuel, Quignard rappelle que notre vie est avant tout régie par ce qui fait le propre de la musique, à savoir, le rythme<sup>366</sup>. C'est en effet le rythme cardiaque qui se répète dans la musique et dans les activités humaines les plus originaires. Jacques Stehman, historien de la musique, le remarque également : « L'incantation, la magie hypnotique ou exaltante de l'obsession rythmique touchent directement – sans le frein des mécanismes intellectuels – la sensibilité des

<sup>365</sup> Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 93.

<sup>366</sup> Dans *La Haine de la musique* nous trouvons déjà une énumération concernant la progression des différents rythmes dans la vie : « Le premier rythme fut la battue du cœur. Le deuxième rythme fut la pulmonation et son cri. Le troisième rythme fut la cadence du pas dans la marche debout » (*HM*, 56). L'énumération continue pour montrer que les mots dans le langage, les images dans les rêves, et les sons dans ce que Quignard appelle « les fredons surgissants » structurent notre mémoire inconsciente. Ces rythmes que nous portons en nous, seraient une *narration sonore* à un niveau plus ancien que la narration onirique et la narration linguistique.

primitifs »<sup>367</sup>. En allant dans cette direction, Roland Barthes affirme : « il serait logique d’imaginer (ne refusons pas le délire des origines) que rythmer (des incisions ou des coups) et construire des maisons sont des activités contemporaines : la caractéristique opératoire de l’humanité est précisément la percussion rythmique longuement répétée »<sup>368</sup>. Rythmer c’est imiter non seulement le va-et-vient des vagues, mais surtout la présence sourde d’une basse continue. Cette présence nous fait penser que « sans le rythme, aucun langage n’est possible »<sup>369</sup>. Cependant, la citation de Quignard vise l’anéantissement de la sonorité, c’est-à-dire la perte du rythme causé par le langage et la conscience. *Boutès* est ainsi un rappel de l’empreinte du sonore en nous, même s’il n’y a pas d’évocation sonore de la scène originaire. Le risque signalé par *Boutès* est centré sur le mouvement qui produit la fascination musicale. Mais le livre suggère aussi un risque majeur, celui d’un monde détourné de la musique et l’hypnose rythmique. Dans ce monde plausible, qui ressemble au nôtre, les Sirènes auraient perdu leur majuscule et leur chant en cendres serait devenu le signal assourdissant d’une modernité hurlieuse où la mort continue à chanter sous une autre intonation :

Pourquoi le mot sirène, qui désignait les oiseaux fabuleux dans le roman épique d’Homère, en est-il venu à dénoter l’appel criard et effrayant des usines industrielles au XIX<sup>e</sup> siècle et la convocation sur le lieu des sinistres des voitures de pompier, de police municipale et des ambulances ? (*HM*, 272).

Ce que disent les sirènes est ainsi le déchirement de l’appel sonore, soit pour l’Argonaute qui se jette en direction de sa fascination, soit pour l’auditeur qui ressent l’archaïque, soit pour le sujet moderne qui entend le hurlement de la vie collective et le signal de la mort.

## II. ORPHÉE ET BOUTÈS, OU LA MUSIQUE QUIGNARDIENNE

« Orphée ou les Sirènes » est un petit chapitre au début de *La Musique et l’ineffable*, l’un des nombreux livres de Vladimir Jankélévitch. L’opposition entre Orphée et les Sirènes souligne une morale de la musique, opposant le chant déroutant au chant qui propage en nous

---

<sup>367</sup> Jacques Stehman, *Histoire de la musique européenne, des origines à nos jours*, Paris, Editions Gérard & C°, coll. « Marabout université », No. 67, 1964, p. 19.

<sup>368</sup> Roland Barthes, *L’Obvie et l’obtus*, op. cit., p. 220.

<sup>369</sup> *Idem*.

la vertu. Pour Jankélévitch, la musique ne se trouve pas dans la bouche des Sirènes, car l'appel de celles-ci n'est pas musical. Par contre, si nous entendons la voix d'Orphée, nous sommes proches de « la vraie musique » qui « humanise et civilise »<sup>370</sup>. Le soupçon d'une musique dérivée des Sirènes fait rappeler à Jankélévitch les dangers de cette apparence charmeuse. Il s'agit pour le philosophe de rendre compte d'une possibilité : le reniement de la musique causé par les Sirènes, les ennemies des Muses, est le résultat d'un charme qui conduit à la perte de l'homme. Mais ce soupçon ne fait qu'accentuer l'importance d'Orphée, car il s'agit de vanter « celui qui apaise les flots en furie sous le vaisseau des Argonautes »<sup>371</sup>. Si Orphée arrive à persuader la nature sous le chant de sa cithare, la musique orphique a la même portée sur l'homme. Autrement dit, la civilisation orphique est alors héritière de la catharsis aristotélicienne :

La musique n'est pas seulement une ruse captivante et captieuse pour subjuguier sans violence, pour capturer en captivant, elle est encore une douceur qui adoucit : douce elle-même, elle rend plus doux ceux qui l'écoutent, car en chacun de nous elle pacifie les monstres de l'instinct et apprivoise les fauves de la passion<sup>372</sup>.

Jankélévitch prend parti pour une conception apollinienne de la musique, même s'il est conscient qu'au-delà de toute éthique ou métaphysique de la musique, « on peut faire dire aux notes ce qu'on veut, leur prêter n'importe quels pouvoirs anagogiques »<sup>373</sup>. Même Nietzsche, malgré les forces artistiques qui jaillissent de la nature de l'art, affirmait que « par rapport à la musique, toute manifestation n'est bien plutôt qu'un substitut analogique »<sup>374</sup>, en entendant par manifestation toute imitation du langage, c'est-à-dire tout effort pour traduire en mots ce que la musique exprime ou n'exprime pas. Cependant, s'il faut opposer Orphée aux Sirènes, c'est parce que la nature et la civilisation, le chaos et l'ordre, la flûte dionysiaque et la cithare d'Apollon sont contraires. Face à cette tradition orphique incarnée par Jankélévitch, Pascal Quignard se révolte. L'écrivain est bien d'accord avec la description d'Orphée, mais sa valorisation n'accepte plus l'exaltation. Dans les pages qui suivent nous allons étudier la position de Quignard vis-à-vis de cette tradition orphique et ce que *Boutès* propose en tant que contrepoint.

---

<sup>370</sup> Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, op. cit., p. 10.

<sup>371</sup> *Ibid*, p. 11.

<sup>372</sup> *Ibid*, p. 10.

<sup>373</sup> *Ibid*, p. 19.

<sup>374</sup> Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 51.

## A. LA SIDÉRATION SONORE

De prime abord, Orphée et Boutès sont deux figures antagonistes. L'un intègre et préserve la société des menaces des voix inconnues, l'autre quitte le groupe et se marginalise ; l'un affirme le pouvoir de l'instrument humain, l'autre le pouvoir de l'appel animal. Mais si nous songeons à l'artiste et voyons dans Boutès et Orphée deux métaphores de l'écrivain et même de l'écriture, ces deux personnages nous paraissent les deux faces d'une monnaie qui serait le chant quignardien.

Commençons par examiner les traits de ces deux personnages ainsi que le niveau symbolique de leur agir. La description de leur attitude face à la rencontre des Sirènes les oppose clairement :

Quand Boutès quitte sa rame, il se lève.

Quand Boutès monte sur le pont, il saute.

Boutès danse.

Quand Orphée monte sur le pont, il s'assoit. Assis, il frappe avec le plectre sa cithare (B, 16).

Après une courte irruption poétique, l'apparition de la prose marque la distinction entre Boutès et Orphée. Même si la citation n'est pas un poème, la disposition de trois premières phrases en vers suggère un tercet ; le distique fait de deux décasyllabes dont la sonorité est renforcée par l'anaphore, contraste avec la brièveté du dernier vers du tercet. Ces éléments rythmiques ajoutés à l'effet des deux césures, suggèrent le mouvement du navire aussi bien que le vers final marque le bond impulsif de Boutès. Par la répétition du verbe « s'asseoir », le fragment insiste sur la position passive d'Orphée, même s'il ne saute pas vers la mer mais vers son instrument de musique. Pour qualifier cette musique, Quignard commente son hypotexte :

Comme tous les grands poètes Apollonios de Rhodes est *très précis* : une batterie instrumentale technique sociale immédiate a charge de brouiller l'appel vocal originaire lointain insulaire.

Ou encore : la musique de la cithare fabriquée de main d'homme fait obstacle à la puissance sidérante du chant animal (B, 16).

La cithare n'est pas seulement un instrument mais un témoin du changement dans l'enseignement de la musique. À ce propos, Quignard cite une anecdote issue de la vie d'Alcibiade. Le général athénien, lors de son enfance, dit à son maître : « La flûte comme le chant sont des pratiques indignes. L'une et l'autre gonflent les joues et défigurent l'harmonie du visage humain. En revanche l'usage du plectre et de la lyre ne portent atteinte ni au maintien, ni au visage, ni à la liberté de mouvement d'un homme libre » (B, 28). La paternité de cette citation, puisque Quignard utilise les guillemets, est implicite. L'hypotexte est bien-sûr les *Vies* de Plutarque<sup>375</sup>, qui raconte aussi bien le mépris dans lequel tomba la flûte que son exclusion des études. Nous rappelons ce combat entre la flûte et la lyre, car au geste d'Alcibiade, Quignard oppose le bond de Boutès.

Mais revenons aux précisions d'Apollonios de Rhodes. La musique du plectre détourne l'homme du chant animal. Le rythme du plectre se communique aux rameurs, c'est-à-dire que la musique d'Orphée permet aux marins de rester groupés en suivant la même cadence. Cette musique assure alors un comportement prudent et une cohésion sociale. Mais comment Orphée réussit-il à vaincre les Sirènes ? Est-ce parce qu'il « invente un chant capable d'adoucir les mœurs et de pacifier le monde »<sup>376</sup> ? Dans *Les Mythes grecs* de Robert Graves, cette question est abordée avec la glorification propre à la tradition orphique, mais sans oublier la présence de Boutès :

Il [Jason] dépassa sans encombre les îles des Sirènes, où les voix enchanteresses de ces femmes-oiseaux étaient contrebalancées par les chants plus beaux encore de la lyre d'Orphée. Seul Boutès se jeta par-dessus bord pour tenter d'atteindre le rivage, mais Aphrodite le sauva. Elle l'emmena au mont Éryx en passant par Lilybée et là elle en fit son amant<sup>377</sup>.

Ici, le chant d'Orphée est celui du « poète-magicien, capable d'agir sur la nature, sur les animaux, sur les dieux eux-mêmes<sup>378</sup> ». Cependant, Quignard propose une autre interprétation : la musique d'Orphée est proche du bruit : « Apollonios dit qu'il repousse leur chant, qu'il cherche à brouiller l'appel de leurs voix par un rythme extrêmement retentissant et rapide *jusqu'à ce que leurs oreilles grondent du bruit du plectre* » (B, 16). La traduction de Francis Vian avec laquelle a commencé notre premier chapitre, parle d'un *air allègre pour brouiller leur chant en assourdissant les oreilles*. De ce fait, pour Apollonios, l'exacerbation

---

<sup>375</sup> Plutarque, *Vies*, tome III, *op. cit.*, p. 120.

<sup>376</sup> Annick Béague [et al.], *Les Visages d'Orphée*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 22.

<sup>377</sup> Robert Graves, *Les Mythes grecques*, Paris, Hachette-Littérature, coll. « Pluriel », 2007, p. 631.

<sup>378</sup> Annick Béague [et al.], *Les Visages d'Orphée*, *op. cit.*, p. 26-27.

due au plectre est ce qui permet aux Argonautes de continuer le voyage. Dans cette version, Orphée ne vainc pas les Sirènes par les qualités de son propre chant mais parce qu'il empêche les rameurs d'écouter l'appel meurtrier. De même qu'Ulysse bouche les oreilles de ses compagnons, Orphée bouche avec de l'exaspération musicale l'ouïe des Argonautes. Cette précision permet à Quignard de développer l'opposition entre les deux héros, l'un civilisateur et l'autre dissident, jusqu'à proposer une dichotomie concernant la musique :

La pensée d'Apollonios est claire. À ses yeux il y a deux musiques. L'une de perdition (qu'il définit admirablement en disant qu'elle *ôte le retour*), l'autre orphique, salvifique, articulée, collective et qui de ce fait assure la rapidité aux rames des rameurs. Exclusivement humaine, ordonnée, ordonnante, elle *ordonne le retour* (B, 17-18).

Ces deux musiques sont extrêmement proches de la distinction nietzschéenne, déjà vulgarisée, d'un contenu apollinien et dionysiaque de l'art<sup>379</sup>. Même si Quignard abandonne la renommée d'Orphée pour se centrer sur Boutès, l'opposition entre les deux retentit comme en écho au travers des pages. Boutès est celui qui se perd, celui qui renonce au retour, celui qui incarne une musique de perdition ; mais un autre élément se juxtapose : il suit le féminin musical : « Apollonios oppose au vieux registre oral akritos soprano du premier monde le rythme rapide et bruyant du plectre qui frappe les cordes très tendues d'un instrument en train de marquer la cadence pour un groupe composé uniquement d'hommes » (B, 17). Boutès quitte le navire pour rejoindre le premier royaume. Son geste cherche à exalter l'appel du féminin en abandonnant le monde des hommes. Mais nous savons que pour Quignard la voix soprano n'est pas seulement celle du premier royaume mais aussi celle qui se prolonge dans l'enfance avant que la mue de la voix coupe en deux le destin des garçons. Ainsi, le registre soprano que Quignard accorde aux Sirènes signifie le souvenir d'une double perte : celle du passage du premier au dernier royaume, et celle de l'abandon de l'enfance. Dans *La Leçon de*

---

<sup>379</sup> En étudiant *La Haine de la musique*, livre publié douze ans avant, Danielle Cohen-Levinas remarquait déjà « la co-présence Apollon-Dionysos, le co-naître du verbal et de l'inverbal d'où est déclinée, tout au long de dix traités, l'exploration obsédante, brutale, douloureuse du passage de la grâce à l'horreur, du chant du coq au coup de sifflet du SS, du cri à la plainte, du silence au bruit, de l'insonore à l'inouï, de la danse à la transe » (Danielle Cohen-Levinas, « Les icônes de la voix », *Pascal Quignard, figures d'un lettré, op. cit.*, p. 195). Ajoutons qu'à l'intérieur de la danse nous retrouvons la même pensée nietzschéenne. À cet égard, le professeur Moutsopoulos parle de « la danse sérieuse, 'apollinienne' », celle des représentations officielles, et « les danses de caractère dionysiaque » qui étaient celles du drame satyrique (Evanghélou Moutsopoulos, *La Musique dans l'œuvre de Platon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 124-125). En effet, la danse réservée pour la tragédie (dont la danse est l'*Emmelie*) « c'est une danse lente et grave comportant surtout des pas à terre, pratiquement pas de sauts, peu de tours » ; par contre, dans le drame satyrique (dont la danse est la *Sikinnis*), la danse « comporte beaucoup de sauts, y compris de la batterie et des tours » (Germaine Prudhommeau, *Histoire de la danse*, tome I : *Des origines à la fin du Moyen Âge*, Nîmes, La recherche en Danse, 1995, p. 141-142).

*musique*, toutes les nouvelles essaient de s'approcher de la recherche de la voix soprano : « Au sein de la voix masculine il y a une cloison qui sépare de l'enfance. Une basse de voix qui sépare les hommes à jamais du soprano des êtres qu'ils étaient avant que les submerge la grande marée du langage » (*LM*, 12). S'il y a une musique qui *ôte le retour*, c'est parce qu'elle permet le retour de la voix soprano, c'est-à-dire le retour de ce qui a été enlevé par la marée du langage et la culture des hommes. Dans le chapitre que nous avons déjà cité des *Paradisiques* portant sur l'île d'Iô, l'appel de la voix soprano illustre ce retour vers lequel se lance Boutès :

Il y a une sidération sonore qui suffit à attirer l'enfant dans le monde atmosphérique et à lui faire tourner son visage vers les yeux de sa mère. C'est à la voix que le petit contenu reconnaît sa mère. C'est par la voix que le dernier royaume découvre l'identité du premier monde disparu (*DR*, IV, 177).

De ce fait, Boutès saute pour rencontrer la vie aquatique du premier monde. Cette mer est en même temps la musique. Pour l'illustrer, Quignard cite le philosophe qui a ouvert notre sous-partie : « Jankélévitch a écrit : La musique nous enveloppe et c'est ainsi qu'elle nous pénètre car elle est vaste et infinie comme la mer » (*B*, 76). Si la musique est en nous, nous portons alors une enveloppe musicale, mais cette enveloppe est traversée par la culture.

Quignard tente de déconstruire avec *Boutès* l'empreinte culturelle de la musique. Dans cette perspective revenons à l'Argonaute. Son portrait est celui d'un homme qui à l'instar de Quignard, « a démissionné de son poste », « a quitté son rang » (*B*, 27). Sa confrontation avec Orphée n'est pas seulement ponctuelle ; l'idée de deux musiques qui seraient à la base des possibilités du monde sonore permet à Quignard de proposer aussi une interprétation générale de l'histoire de la musique :

La musique grecque puis romaine puis chrétienne puis occidentale se fit de plus en plus orphique et conjuratoire. Elle devient extraordinairement instrumentale. La musique occidentale sacrifia la danse originaire qui appartient néanmoins au noyau archaïque. C'est d'abord le délaissement de la transe puis c'est le renoncement à quitter le rang des rameurs qui autorisèrent son écriture (*B*, 30-31).

Nous avons étudié à la fin de la première partie, concernant les voix hallucinogènes, l'avis de Quignard par rapport à l'émergence de la conscience au plan individuel ainsi que son



retentissement au plan collectif. Cette émergence qui essaie de maîtriser les voix hallucinogènes en les faisant disparaître est analogue au développement technique de la musique. Le débat qui s'installe est encore une fois le parallèle entre le « bruit du plectre » (B, 35) et le chant proche de l'animalité. Pour Quignard, la musique a laissé de côté la danse au profit de l'audition assise. Mais la danse et l'audition intellectuelle sont les symboles respectifs d'une musique tournée vers l'ivresse et d'une autre tournée vers la délectation sereine<sup>380</sup>. Il est intéressant de souligner que les deux chemins illustrés par Quignard avec les figures de Boutès et d'Orphée sont aussi les grandes lignes qui orientent la musique selon les historiens. Ainsi le montre Jacques Stehman dans son *Histoire de la musique* en faisant un parallèle entre la musique européenne et celles venues d'ailleurs :

La musique existe dans tous les pays non-européens, depuis l'Antiquité, selon deux tendances souvent parallèles ou complémentaires : ou elle évolue, devient savante, s'inspire finalement de la technique occidentale, ou fidèle à ses traditions religieuses et populaires, elle demeure rituelle et primitive<sup>381</sup>.

Pour Jacques Stehman la distinction de deux musiques est claire. D'un côté la musique européenne est la musique orphique ; et de l'autre côté la musique traditionnelle ou folklorique est celle qui témoigne de ce que nous appelons avec Quignard l'héritage boutésien. Or, Stehman reconnaît le poids de la tradition savante dans la musique européenne et l'associe à la technique, de même que Quignard présente le bruit du plectre comme le résultat d'un travail humain sur l'appriivoisement des sons. Il y a dans ce passage d'une condition sacrée de la musique à un conditionnement social de l'écoute, une ressemblance avec la perte de l'aura théorisée par Benjamin. Dans le récit et non dans le roman, dans la danse et non dans la musique purement instrumentale, persiste l'aura d'un art collectif en quête de transcendance. Mais l'œuvre de Quignard joue à la frontière d'un post-romantisme, sans faire d'allusion précise au retour de grands mythes romantiques. Nous pourrions en

---

<sup>380</sup> Si nous nous arrêtons sur la danse, nous pouvons faire la même distinction entre une danse disons apollinienne et une autre orgiaque ou dionysiaque. En effet, de même que la musique, la danse faisait partie de l'enseignement en Grèce. Pour Platon, par exemple, la danse qui était naturelle en l'homme devait se perfectionner pour être edificatrice : « Ayant constaté, d'une part que les jeunes sont 'naturellement ardents, incapables de tenir en repos leur corps ou leur voix', qu'ils crient et sautent sans cesse en désordre, que l'ordre du mouvement s'appelant rythme, celui de la voix, harmonie, l'ensemble se nomme chorée, et, d'autre part, que les mouvements ordonnés sont de nature à apaiser les impulsions déséquilibrées de l'âme sur le corps, Platon affirme plus expressément que le rythme contribue à rendre ces mouvements raisonnés tandis que chez les autres êtres manquant de raison tout rythme est absent » (Evanghélou Moutsopoulos, *La Musique dans l'œuvre de Platon*, op. cit., p. 114).

<sup>381</sup> Jacques Stehman, *Histoire de la musique européenne, des origines à nos jours*, op. cit., p. 7.

l'occurrence faire un lien entre le primitivisme, l'une des prémices du mouvement romantique, et ce que *Boutès* prétend montrer. Le primitivisme de l'Argonaute rappelle notamment l'origine de la musique. Pour Stehman, cette origine est liée à une essence irrationnelle :

La musique a d'abord été le langage magique de l'homme primitif, son recours aux divinités. Ensuite elle fut science, avec les mathématiques et l'astronomie. Pendant de longs siècles elle demeura prière. Enfin, se mêlant au monde profane, elle devient un art, un divertissement aussi<sup>382</sup>.

Mais ce processus de la musique occidentale qui va du dialogue avec les dieux au conciliabule avec l'argent, n'est pas exactement le processus qui illustre la rivalité entre Orphée et Boutès (même si Boutès n'est pas un musicien mais un auditeur). En effet, et nous touchons encore une fois à la question du romantisme, les divinités invoquées par le chant primitif sont métamorphosées dans le cas de Quignard. Le premier monde témoigne d'une unité perdue à jamais ; de même, dans le romantisme, l'homme n'est qu'un morceau du visage divin et le poème un fragment d'un livre universel. Mais ce premier monde, source du primitivisme quignardien, est plus proche de la psychanalyse que de la mythologie littéraire. En parlant de cette recherche d'une unité, Albert Béguin énumère les souvenirs d'un âge « où la séparation n'était pas encore survenue » ; Béguin considère l'âge d'or de l'enfance, l'âge d'or des époques primitives, l'âge d'or « plus ancien encore, dont parlent les fables des peuples, âge où Orphée séduisait les bêtes et les rochers »<sup>383</sup>. L'âge d'or quignardien est amniotique et son retour n'est pas conclu par une illumination mais par une descente, un bond suicidaire : « un être humain périrait s'il devait réaccéder à la vie utérine, qui est pourtant le milieu où sa vie a commencé, où son être s'est développé, où son corps s'est sexué, où la sélection des principales saveurs de ce qu'il préférera dans le monde s'est faite pour toujours » (*B*, 72). En ce qui concerne d'autres suggestions romantiques, dans le cas de la musique par exemple, Boutès ne cherche non plus la musique céleste des sphères qui permettrait à l'homme d'être en harmonie avec les grands rythmes de l'univers. Par conséquent, dans une perspective générale de la musique quignardienne, nous pouvons dire avec Dominique Rabaté :

---

<sup>382</sup> *Ibid*, p. 9-10.

<sup>383</sup> Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, op. cit., p. 398.

La vérité de la musique n'est donc pas une puissance réelle. Elle entretient en nous un état d'avant le langage, qu'elle fait perdurer. En cela, elle communique avec l'autre monde, mais c'est un monde sans arrière-monde (c'est-à-dire pas un monde religieux ou platonicien, plus vrai que le nôtre qui n'en serait que l'ombre) ; un monde qui est le nôtre, mais selon une autre temporalité, et que la musique sait nous rouvrir<sup>384</sup>.

La musique chez Quignard n'engendre pas une conception romantique. Il s'agit plutôt d'une tension entre deux royaumes. Ce qui est en jeu avec le monde sonore est la communication entre ces deux ordres qui ne relèvent pas d'une fragmentation à la recherche d'une unité transcendante. Ces points fragilisent le soupçon d'un romantisme énoncé par la voix primitive qui gît dans *Boutès*.

Avec ces distinctions, revenons encore une fois sur les deux musiques traitées dans le texte de Quignard. *Boutès*, malgré l'enthousiasme du geste héroïque, peut susciter une série de doutes. Si l'appel de la musique primitive amène l'homme vers la mort, à quoi bon écouter son incantation ? À quoi bon oublier la musique orphique qui assure la survivance ? Pour Quignard, le retour aux premiers âges de la musique exige un sacrifice (même un sacrifice de la forme littéraire). Plus qu'un but ou une finalité, cette musique, qui symbolise une forme de vie et une forme de l'art, est une quête. Dans notre analyse, cette quête reçoit le nom de dissidence.

## B. DE LA DISSIDENCE SONORE À LA DISSIDENCE DE L'ÉCRITURE

Si *Boutès* affirme le désir de plonger dans une recherche solitaire, recherche qui est nécessairement à l'encontre du groupe des rameurs, *Vie secrète* propose la même rupture : « Dès l'instant où l'individu trouve sa joie à se séparer de la société qui l'a vu naître et qu'il oppose à ses chaleurs et à ses effusions, aussitôt la réflexion devient singulière, personnelle, suspecte, authentique, persécutée, difficile, déroutante et sans la moindre utilité collective » (*VS*, 17). Il y a entre l'apprenti de musicien de *Vie secrète* et *Boutès* plus d'une affinité. Tous les deux font un bond, l'un dans l'abîme de l'amour interdit et l'autre dans l'abîme de la mer sonore.

Les deux personnages et les deux livres mettent en avant un geste dissident. Quignard rappelle une scène de son enfance « où nous allions par six, au cœur de la lande du second

---

<sup>384</sup> Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre, op. cit.*, p. 63.

monde » (B, 32). Dans cette expédition, ils rencontraient une grenouille immobile qui tout à coup sautait :

Soudain elle saute.

Soudain elle quitte le nénuphar ou la brindille qui lui sert de support. Il lui faut replonger dans l'élément originaire.

Et c'est encore Boutès, c'est encore l'Argonaute, c'est encore le *dissident* qui plonge.

*Sedeo* c'est être assis sur son banc.

*Dis-sedeo* c'est se dés-asseoir.

Le dis-sident se désassocie du groupe qui ne recherche à accompagner et à domestiquer le solitaire qu'à partir de sa naissance (B, 33).

Dans ce passage nous assistons à un processus métonymique où la grenouille devient Boutès, et par extension l'artiste en général qui accepte d'entendre l'appel ancestral. Comme c'est usuel chez Quignard, une revendication de la dissidence est accompagnée d'une référence étymologique<sup>385</sup>. En effet, *dissidens* est le participe présent de *dissidere*, et *sedere* est s'asseoir. Le Gaffiot définit *sedeo* comme être assis sur un siège ou sur un trône<sup>386</sup>. Pour sa part, *Le Petit Robert*, définit la dissidence dans ces termes : « Action ou état de ceux qui se séparent d'une communauté religieuse, politique, sociale, d'une école philosophique »<sup>387</sup>. Pour enrichir la définition, regardons le *Dictionnaire étymologique et historique du français*, vers 1539 le terme dissident était associé à l'anatomie et signifiait « séparé ». Au Siècle des Lumières, il est devenu un terme religieux. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la connotation est plutôt politique<sup>388</sup>. À nos yeux, le mot clé de ces définitions est séparation. Il y a dans la mythologie quignardienne une première séparation due à la naissance. Le passage du premier au dernier monde marque le début d'une errance. Si cette perte originaire permet à l'œuvre de Quignard d'avoir une spécificité au sein de la littérature contemporaine, une deuxième séparation vient nuancer son caractère marginal. La deuxième séparation est volontaire, ressentie comme un besoin, une pulsion. Ce désir d'éloignement n'est pas le geste romantique d'un artiste dont l'œuvre reste dans l'hermétisme et la difficulté, et en conséquence dans l'incompréhension

---

<sup>385</sup> Ce goût pour la mémoire des mots relève aussi bien d'une précision de grammairien que d'une résonance poétique. À cet égard, Dominique Rabaté affirme : « Si l'écrivain a souvent recours à l'étymologie, c'est pour redonner à un mot ancien sa force signifiante, son pouvoir de sidération. C'est pour créer un effet de surprise et de rupture » (Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, op. cit., p. 23).

<sup>386</sup> *Le Gaffiot*, op. cit., p. 677.

<sup>387</sup> *Le Petit Robert*, op. cit. p. 660.

<sup>388</sup> Jean Dubois [et al.], *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Références Larousse, 1993, p. 227.

sociale. Nous pouvons dire que la dissidence chez Quignard est encore une fois un geste qui a à voir avec la politique de l'art. De même, le saut de Boutès est dissident parce que persiste dans le navire une société de rameurs qui rament depuis très longtemps. Autrement dit, le saut répond à un appel synchronique, mais il est le fruit d'une diachronie. À cet égard, le processus dévastateur de la culture lettrée à la merci des pouvoirs dominants, fait de la dissidence dont parle Quignard celle de l'artiste mais également celle d'un art déplacé par l'empire du visuel et de la propagande. Dans cette dissidence diachronique s'inscrit en effet l'œuvre que nous étudions. Quignard lui-même l'exprime en affirmant :

La marginalisation des écrivains et des musiciens est certaine et durable.

La valorisation des peintres, des stars de cinéma, des politiques, des animateurs, des prêcheurs, des violents, des morts-en-direct est sûre. Elle est attestée depuis 1933. Il n'y a pas lieu de faire persister une lutte sur un front perdu. On ne peut que transformer la marginalité sociale en dissidence (*DR*, I, 133).

La marginalité des écrivains et des musiciens se traduit dans la marginalité de l'écriture et de la musique si l'artiste ne partage pas avec la société la même hiérarchie des valeurs esthétiques. Un fort scepticisme s'impose dans la vision d'un « front perdu ». Il reste à suivre une lutte périphérique contre tout discours totalitaire venant de l'image ou des tendances culturelles. Chez Quignard, la condition marginale de l'art devient une revendication, une valeur, une recherche plus ou moins accomplie avec chaque livre. Cette dissidence ou cette séparation, qui peut se présenter comme le résultat d'une volonté d'insoumission ou d'une analyse en profondeur de la culture, est l'un des traits de la poétique quignardienne. Il est intéressant de signaler la cohérence de cet univers, car la dissidence n'est pas seulement une posture intellectuelle, un refus de l'appauvrissement de l'imagination créatrice ou un concept issu des dynamiques culturelles. Quignard, dans son obsession pour référencer notre condition antérieure, rattache la dissidence à notre animalité :

Il a existé de tout temps des individus en rupture avec la famille à laquelle ils étaient affiliés ou avec le clan auquel ils avaient appartenu.

La décision de s'écarter de tous, le choix périphérique surgit dès le premier foyer dans les bandes animales (*DR*, I, 155-156).

La dissidence sonore dont parle *Boutès*, cette musique qui s'oppose à la musique orphique, exemplifie la dissidence politique, synchronique, diachronique, ancestrale. L'Argonaute se lève pour suivre une quête solitaire. La ressemblance entre la grenouille de l'enfance, Boutès et l'artiste lui-même, il faut la chercher du côté de cette quête qui ne peut se mener que dans la solitude, ou pour employer un mot cher à Quignard, un état d'anachorèse. Ce retrait social n'est pas sans conséquence et l'Argonaute est le premier à le prouver. Déjà, dans *Vie secrète*, Quignard exprime le paradoxe qui se trouve dans cet acte jubilatoire qui a guidé tout notre chapitre sur la fascination sonore :

Je définirai ainsi la part damnée de l'art : se jeter à l'eau. Je reviens à Paestum et à son plongeur les deux bras lancés en avant sur le revers de la pierre de la tombe. C'est un jugement de Dieu. Tout artiste doit consentir à perdre la vie (*VS*, 39).

Boutès est une personnification du plongeur de Paestum<sup>389</sup>. Même si dans un cas il s'agit d'un Argonaute et dans l'autre d'un athlète anonyme, tous les deux deviennent une image de l'artiste. C'est Quignard lui-même qui propose cette identification. Dans un passage de *Vie secrète*, le parallèle est explicite :

En face – en face de la terrasse, de l'autre côté de la baie d'Amalfi – le plongeur du promontoire de Paestum, mains jointes tendues en avant, il y a deux mille huit cents ans, avait plongé dans la mort. C'était un peu d'eau verte. Moi, au moindre cahot, je plonge dans l'autre monde. Je vivais immergé dans l'autre monde (*VS*, 12).

Cet autre monde que l'écrivain traduisait à l'aube était lié à l'amour. Mais l'amour est un abîme, un acte de dissidence qui exige d'abandonner le promontoire. Nous pouvons dire que dans le cas de *Vie secrète* la séparation sociale est le résultat de l'adultère, car la femme aimée par le narrateur va rester mariée pendant les « quatre-vingt-seize jours » (*VS*, 63) que durera leur amour. Il y a dans l'adultère, à l'instar de l'amour courtois, un besoin de rupture, une pulsion vivipare qui contraint les amants à chercher l'ombre. Cependant, la situation n'est

---

<sup>389</sup> Au sud de l'Italie, sur la commune de Capaccio-Paestum, se trouve la vieille ville grecque de *Poseidonia*, aujourd'hui appelée Paestum. Il s'agit d'un site archéologique avec trois temples et un musée. « La fresque de la tombe du plongeur » est exposée dans ce dernier. Quignard y fait allusion à de nombreuses reprises, notamment dans *Vie secrète* dont la première page nous plonge dans l'atmosphère du site : « Tout droit, en face, de l'autre côté du golfe, dans l'aube, parfois, de très rares fois, on apercevait la pointe de Paestum et les colonnes de ses temples qui cherchaient à s'élever, sur la ligne fictive de l'horizon, dans la brume et dans l'inconsistance » (*VS*, 9).

qu'un aggravant de ce qui est déjà déterminé par le sentiment. Pour Quignard, toucher à la vérité de l'amour, c'est toucher au cœur de la dissidence :

l'amour, c'est cela : la vie secrète, la vie séparée et sacrée, la vie à l'écart de la société. La vie à l'écart de la famille et de la société parce qu'elle rappelle la vie avant la famille et avant la société, avant le jour, avant le langage (*VS*, 93).

Comment lier maintenant la vie secrète avec la part damnée de l'art ? L'expérience de l'amour et l'expérience de l'art témoignent d'une même difficulté. Dans l'univers quignardien, les personnages artistes sont voués à un amour inconsolable, perdu, impossible. Pourtant, l'amour reste et se communique à travers le travail de l'imagination. Deux artistes marginaux comme Monsieur de Sainte Colombe et Meaume, suivent cette logique. Le musicien compose le « Tombeau des Regrets », le peintre « les cartes érotiques où il rêvait d'aimer » (*TR*, 27). Dans les deux cas, l'angoisse de l'amour s'exprime par le biais des rêves sonores et des rêves gravés à la manière noire. Il y a dans l'art une plaie comme celle qui crie dans la naissance. Cette plaie rejoint l'expérience de l'amour qui a l'apparence d'un deuil. Monsieur de Sainte Colombe a perdu son épouse, Madame d'Oeiras son mari ; Meaume a perdu Nanni Veet Jakobsz et le narrateur de *Vie secrète* Némie Satler. Tous les personnages quignardiens sont accompagnés par une perte : d'un être, d'un nom, d'un rêve. Nous pouvons ainsi dire avec Jean-Louis Pautrot : « La musique quignardienne met en scène un fantôme de voix, et donne à entendre la voix d'un fantôme : celui qu'on a été, ou celle qui nous a abandonné »<sup>390</sup>. Dans ce sens, chaque œuvre met en scène un deuil ; chaque livre fait partie d'un bond funéraire vers la marée du langage. Car c'est finalement à l'intérieur du langage et non à l'extérieur que l'image du plongeur de Paestum prend son relief. La dissidence du langage, soit dans l'ampleur sonore du signifiant, soit dans l'errance du signifié, démontre que la part damnée de l'art n'est pas réservée à l'artiste mais à l'œuvre. Même si du point de vue biographique, et nous l'avons déjà signalé concernant le mythe de l'auteur, Pascal Quignard exemplifie un style de vie périphérique, conséquence d'un idéal non social, c'est dans son œuvre que nous pouvons signaler la portée de sa dissidence. Pour indiquer le passage d'une dissidence biographique à une dissidence du texte, citons encore une fois *Boutès* :

---

<sup>390</sup> Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, op. cit., p. 84.

Rares, très rares les humains qui se jettent à l'eau pour rejoindre la voix de l'eau, la voix infiniment lointaine, la voix pas même voix, le chant pas encore articulé qui vient de la pénombre.

Quelques musiciens.

Quelques écrivains plus silencieux que d'autres dans des pages plus muettes encore (*B*, 75-76).

La part damnée de l'art n'est pas réservée à tous les artistes ; dans ce sens, elle est un idéal qui ne s'accomplit pas dans le silence d'une vie mais « dans des pages plus muettes encore ». Ces pages sont celles de Lycophron, de Sénèque le Père, de Latron, d'Albucius, de l'abbé Kenkô, des écrivains nommés intempestivement dans *Dernier Royaume*, ces pages sont celles de la réécriture. S'il fallait pourtant lier la vie personnelle avec la part damnée de l'art, nous avons à la fin de *Boutès* des notes qui témoignent d'une dissidence autobiographique. Quignard remémore dans ces pages ultimes un moment de rupture lors des événements de Mai 68. Étant donné son adhésion au mouvement,

je suis allé trouver Emmanuel Levinas à son domicile 6 bis rue Michel-Ange. Je lui ai dit ma décision de renoncer à la philosophie, de ne pas me plonger dans la rédaction de la thèse dont il m'avait proposé avec bienveillance le sujet, de ne pas me tourner vers l'enseignement, de fuir l'Université. Je retournais vers la musique (*B*, 83).

Voici un *Boutès* qui plonge dans la musique en s'éloignant de l'appel du navire. Ce geste, comme la deuxième *démission*, vingt-six ans après, lorsque Quignard occupait des hautes fonctions au sein des éditions Gallimard, devient le point où la frontière structuraliste entre l'auteur et l'œuvre, ou, dit d'une manière plus prosaïque, entre la littérature et la vie, perd ses contours. Cette confession sur laquelle se termine *Boutès*, professe la dissidence – car reprendre l'orgue familial était une forme d'éloignement social. Mais Quignard n'est pas devenu musicien, c'est-à-dire qu'à la première dissidence produite en partie par les éclats de Mai 68, succède une autre qui le plongera dans le langage. Si une vie est chiffrée par des ruptures, si ces ruptures passent à travers les livres, nous pouvons dire que la poétique quignardienne incarne une dissidence de la forme, de la voix officielle de l'Histoire, du canon littéraire. Cette poétique appartient à la sphère de *Boutès*, mais elle a besoin d'Orphée pour être écrite.



### C. À LA RECHERCHE D'UNE TROISIÈME MUSIQUE

Apollon ou Dionysos, les dieux Olympiques ou les Titans, Orphée ou Boutès, la culture ou la nature, sont des pôles qui illustrent une même discorde ; au sein de l'œuvre de Quignard, un même orage. Pouvons-nous abolir ces paradoxes pour chercher à la manière hégélienne un troisième terme ? Ou s'agit-il d'une dialectique négative, sans possibilité d'une totalité réconciliatrice ?

Si nous revenons à la musique, aux deux musiques proposées dans *Boutès*, il est clair que l'auteur prend parti pour ce qui s'approche de l'origine. Dans *Vie secrète*, la musique apparaît comme le fond ancestral de l'homme :

La musique est sans doute l'art le plus ancien. L'art qui précède tous les arts. L'art qui joue des rythmes décalés du cœur qui bat et ensanglante la chair et des poumons qui inspirent et expirent l'air sur lequel la bouche peut prélever une petite part pour parler. Puis qui les associe à ceux des jambes qui martèlent, des mains qui frappent (*VS*, 83).

Quignard s'interroge sur ce fond originaire. Or, la musique qui s'oppose à la tradition orphique est traduisible dans une musique de la langue. Le paradoxe entre deux musiques peut se métamorphoser en une tension entre deux modes d'écriture. Si Orphée est reconnu à l'origine de l'art lyrique, nous pouvons imaginer aussi une paternité pour Boutès. Pourquoi ne pas faire de lui le principe d'une écriture fragmentaire, elliptique et à contre-courant ? Quignard, dans le jeu de la fiction, s'identifie aux deux personnages. Il s'identifie à l'Argonaute, car tous deux ont démissionné de leur poste et quitté leur rang (*B*, 27), comme nous l'avons déjà noté ; ailleurs, dans *Le Salon du Wurtemberg*, l'un de ses personnages emblématiques s'identifie à Orphée : « Qu'on me pardonne cette comparaison bien ambitieuse : j'étais Orphée. J'étais dans les Enfers. Des ombres me hélaient. Je longeais le Styx. J'entrais aux gorges du Ténare (*SW*, 261). En commentant cette phrase de Charles Chenogne, Claude Coste affirme : « Cette prière au lecteur, toute l'œuvre de Pascal Quignard pourrait la faire sienne »<sup>391</sup>. Quelques années avant l'apparition de *Boutès*, Claude Coste étudie le texte quignardien à la lumière du mythe de la descente aux enfers. Nous avons traité dans notre première partie de ce mythe et de ses résonances en ce qui concerne *Le Nom sur le bout de la langue*, et nous sommes maintenant confronté à une autre image d'Orphée.

---

<sup>391</sup> Claude Coste, *Les Malheurs d'Orphée. Littérature et Musique au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions L'improviste, 2003, p. 147.

Claude Coste signalait déjà dans son travail une résistance au personnage mythique : « C'est avec retenue que l'œuvre de Quignard livre le nom d'Orphée. *Le Sexe et l'effroi* propose une longue citation des *Géorgiques*, la version la plus ancienne du mythe, la plus neutre aussi, ouverte à toutes les interprétations »<sup>392</sup>. Dans cet article, Coste remarque également la proximité avec d'autres mythes : « En s'appropriant le mythe d'Orphée, Quignard ne fige pas la légende ; il l'ouvre au contraire à d'autres mythes qui sont autant de variations ou d'évolutions possibles »<sup>393</sup>. *Boutès* est l'une des variations du mythe, même si les deux figures sont apparemment antagonistes. L'image d'Orphée que nous offrent Coste et Quignard lui-même est revendicatrice : certes, l'œuvre de Quignard est une submersion, la lecture une descente dans une autre temporalité, l'écriture un mouvement pour ramener à la surface de la lettre ce que le sujet, le monde et l'histoire littéraire ont perdu. De même, Chantal Lapeyre-Desmaison étudie la figure orphique : « L'aspect central du mythe [...] repose essentiellement sur l'expérience du regard en arrière, comme question portée sur les origines. Le travail de la mémoire en fournit la matrice structurelle et thématique »<sup>394</sup>. Pour Lapeyre-Desmaison, à l'instar de Lévi-Strauss, le mythe offre un noyau qui permet aux approches critiques d'exploiter les fonctions symboliques. Le regard en arrière devient le principe de toute recherche ainsi que le signe d'une quête des origines. Nous rappelons l'importance d'Orphée pour insister sur son caractère non négligeable dans l'herméneutique quignardienne.

Dans cette perspective l'écriture de *Boutès* peut nous paraître, ne serait-ce qu'en manière de suggestion, une réponse à la critique : Quignard tente-t-il de rejeter un mythe pour en bâtir un autre ? Dans ce prisme qui est l'œuvre, le fragment qui correspond à *Boutès* oblige à repenser le parcours de Quignard à la lumière de cette nouvelle opposition. Mais arrêtons-nous encore une fois sur le personnage d'Orphée. Nous sommes face à deux cas de figure, et même à deux écritures : l'une civilisatrice et l'autre qui refuse de se tenir au navire des vivants et va chercher ses lettres et ses rythmes dans l'hermétique royaume des morts. Cette deuxième écriture produite par un Orphée auquel le lecteur de Quignard est habitué, est finalement très proche de *Boutès*. C'est la nouvelle vision d'Orphée, de sa musique et de son écriture qui déstabilise l'image du poète. Dans ce sens, que faire de ce personnage emblématique, compagnon d'autres navigations ?

---

<sup>392</sup> *Ibid*, p. 149.

<sup>393</sup> *Ibid*, p. 174.

<sup>394</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine*, *op. cit.*, p. 107.

Il y a dans ce cas une métamorphose du mythe. Dans la nouvelle sémantique boutèsienne, Orphée est une figure négative. Or, dans la diachronie, Orphée doit subir également la part damnée de l'art : de retour des enfers, il ne revient qu'avec sa lyre. Orphée, en tant qu'image récurrente au long de l'œuvre, propose une dualité qui est absente dans le personnage de Boutès. Ce dernier a besoin d'une autre figure, d'un contrepoids pour illustrer la portée de son geste. En revanche, une partie du mythe d'Orphée donne de la complexité à sa propre image en devenant semblable au plongeur de Paestum.

Rappelons à cet égard que le texte de Quignard offre deux interprétations. En dehors de la fresque de « La tombe du plongeur », à un kilomètre de Paestum, « fut découvert un 'sarcophage' de pierre à l'intérieur duquel était figuré un homme qui plonge » (*B*, 74-75). Cet homme anonyme est quelqu'un poussé par la foule,

ou bien cet homme qui plonge est n'importe quel mort dès l'instant où, arrivé aux confins du monde des vivants, prenant son élan les pieds posés sur les colonnes d'Hercule, il plonge dans le monde des morts représenté par l'eau verdâtre d'Océan et l'arbre aux feuilles d'Oubli (*B*, 75).

Plonger dans la mort est une autre manière de dire le mythe de la descente aux enfers. C'est dans le sacrifice que Boutès et Orphée se rapprochent, c'est dans la dissidence que tous les deux se métamorphosent pour devenir l'image d'un projet littéraire. Même si Boutès n'écrit pas, nous le répétons, son bond qui refuse de suivre le cours de la civilité pour répondre à l'appel des voix hallucinogènes, synthétise le geste du lecteur qui plonge, de l'écriture qui s'abandonne au collapsus et à la défaillance, d'une littérature qui cherche à établir une expérience proche de la sidération sonore. Dans une vision diachronique, Orphée plonge dans l'autre monde, se métamorphose en Boutès quittant le navire. Ceci complique notre propos, car nous pouvons opposer Boutès et Orphée mais nous ne pouvons pas oublier que cette même opposition se trouve déjà au sein d'un des personnages. Cette opposition, entendue comme deux modes d'écriture, nous renvoie à un va-et-vient dans la musique quignardienne. Pour cela, faire abstraction des œuvres précédentes et réinterpréter Quignard à la lumière de *Boutès*, est une tentation périlleuse. Cependant, Boutès et Orphée (le dernier Orphée) signalent symboliquement deux chemins.

Illustrons maintenant ces deux possibilités. Dans une vue d'ensemble, les livres de Quignard ont un mouvement pendulaire. Nous avons affaire à une première période qui peut se situer entre 1969 et 1975, où l'écriture est influencée par les grands courants de la pensée

critique (Blanchot, Lacan, Lévi-Strauss). Quignard est à cette époque un essayiste et un traducteur ; même *Le Lecteur* est marqué par cette expérience hermétique du littéraire plus proche des sciences humaines que de la fiction.

Un deuxième temps commence avec la tentation de la poésie : *Sang, Hiems, Sarx, Les mots de la terre, de la peur et du sol*. Aux temps bavards de l'essai revendicateur, suit le silence du vers. L'année 1979 est une synthèse des écritures précédentes : d'un côté *Carus*, roman qui porte la lourdeur intellectuelle et heureusement dérisoire d'un groupe de musiciens, et de l'autre côté *Inter Aerias Fagos*, un texte à part, un bref texte écrit ou plutôt réécrit en latin : dissidence silencieuse et même inaperçue malgré la traduction d'Emmanuel Hocquard.

Dans les années quatre-vingt, sous le règne d'Orphée, sont publiés les grands romans : *Le Salon du Wurtemberg* et *Les Escaliers de Chambord* ; les petits livres exemplaires : *Les Tablettes de buis d'Apronia Avitia* et *La Leçon de musique* ; le premier entretien important : « La déprogrammation de la littérature ».

À partir d'*Albucius* (1990) commence la phase la plus prolifique. Désormais, Pascal Quignard publie un, ou deux, même trois livres presque tous les ans. Le pendule oscille vraiment et les tendances que nous essayons de caractériser en suivant les noms de Boutès et d'Orphée se font de plus en plus claires : d'un côté la perfection de *La Frontière* ou de *Tous les matins du monde* ; de l'autre l'exploration des nouveaux registres, encore enracinés sous le masque de l'essai : les *Petits Traités*, *La Haine de la musique*, et surtout *Vie secrète*, une tentative pour rejoindre les deux chants de la musique quignardienne. Le nouveau millénaire est encore une fois l'expression de deux musiques qui parfois résonnent à l'unisson. *Terrasse à Rome* s'inscrit dans la tradition de la brièveté, dans le regard nostalgique d'un Orphée qui paraît récupérer le beau style d'une écriture soignée sans oublier le minimalisme propre des propositions contemporaines.

Ensuite, nous avons cinq volumes de *Dernier Royaume* où à chaque page Orphée et Boutès se passent la balle de l'écriture. Ce qui suit est une prolongation du combat. *Villa Amalia*, roman adapté au grand écran, apparaît comme le besoin de se renouveler, de multiplier les possibilités du chant, de fuir les cases de la critique. Pour que la dissidence ait une visibilité, il ne faut pas l'étouffer. *Villa Amalia* a dans ce sens une fonction : le roman est une parenthèse dans l'œuvre de Quignard. *La Nuit sexuelle* et *Boutès* ont évidemment une autre couleur : une fois encore le texte cherche à évoquer d'autres possibilités pour la littérature. Et n'oublions pas qu'après *Boutès*, l'errance de la lettre continue avec un autre voyage aux enfers : *La Barque silencieuse*.

Cette manière de catalogue prouve à quel point la musique de l'écriture chez Pascal Quignard est liée aux figures de Boutès et d'Orphée. Dans ce panorama, *Dernier Royaume* propose une musique qui peut exemplifier la sonorité générale de l'œuvre. La troisième musique ne serait pas autre que le chant de l'œuvre comme une totalité trouée par ses propres fragments.

### III. L'EXPÉRIENCE DE LA MUSIQUE : LE CAS DE PO YA

*La Leçon de musique* (1987), divisé en trois parties, comme *Le Nom au bout de la langue*, reste dans la diaspora quignardienne l'un des ouvrages de référence. Cependant, l'attention portée à ce petit livre est consacrée presque entièrement au premier récit intitulé « Un épisode tiré de la vie de Marin Marais », étant donné sa condition de prélude à *Tous les matins du monde*. Sans vouloir décentrer cet intérêt, nous allons nous arrêter sur « La dernière leçon de musique de Tch'eng Lien », nouvelle qui clôt le livre et donne le titre au recueil.

Notre analyse est en continuité avec les parties précédentes, mais nous allons ajouter un nouvel élément. Il s'agit de la correspondance, nous semble-t-il, entre le sujet de la nouvelle et quelques mots de Freud placés à la fin de son écrit sur Léonard de Vinci. Dans ce texte, Freud dit : « Comme le don artistique et la capacité de réalisation sont en rapport intime avec la sublimation, force nous est de reconnaître que l'essence de la réalisation artistique nous est, elle aussi, psychanalytiquement inaccessible »<sup>395</sup>. En effet, « La dernière leçon de musique de Tch'eng Lien » explore la question de l'artiste et le chemin par lequel un homme qui sort de l'enfance devient un musicien. Autrement dit, la nouvelle, qui nous fait songer, toutes proportions gardées, aux procédés du *Bildungsroman*, peut répondre aux restrictions de la psychanalyse exprimées par son fondateur. Nous allons donc montrer de quelle manière l'expérience de Po Ya se traduit dans un acte de sublimation et par la suite comment Quignard touche à cette « essence de la réalisation artistique » évoquée par Freud.

---

<sup>395</sup> Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, traduit de l'allemand par Janine Altounian, André et Odile Bourguignon, Pierre Cotet et Alain Rauzy, Paris, coll. « Folio Bilingue », 1991, p. 275.

## A. DEUIL ET MUSIQUE

*Maîtres et disciples* de Georges Steiner est un livre qui étudie les rapports paradoxaux dans la transmission du savoir. Le cas de Po Ya et son maître fait partie des nombreux exemples qui pourraient apparaître dans une extension imaginaire de cet ouvrage. Ici, le rapport entre maître et disciple nous renvoie à l'intertextualité. En effet, la nouvelle débute par cette phrase à la Borges : « J'amplifie une vieille légende. Je l'ai lue dans une note savante due à Tchang Fou-jouei, à la page 432 du second tome de la *Chronique des mandarins* » (LM, 99). À la différence de l'écrivain argentin, cette citation n'est pas seulement vraisemblable mais vraie. Elle est tirée de la *Chronique indiscrete des mandarins* de Wou King-tseu, auteur du XVIII<sup>e</sup> siècle. Tchang Fou-jouei est le traducteur de ce roman publié par la première fois en 1976<sup>396</sup>. Comme le signale la citation, Quignard prend connaissance de la légende grâce à une note du traducteur. Nous sommes alors une fois de plus confrontés aux mécanismes de l'*imitation* quignardienne qui emprunte la matière de sa nouvelle à une littérature étrangère<sup>397</sup>. En commentant le début de la nouvelle, Claude Coste affirme : « par cette profession de foi, Quignard définit l'écrivain comme celui qui augmente (c'est le sens étymologique de *auctor*), qui pratique un art du collage dont le but est de coller à la réalité en la cernant sous tous ses angles »<sup>398</sup>. L'écrivain reconnaît sa source en reconnaissant aussi la partie due à son imagination.

Mais ce qui nous intéresse est en dehors de la recherche intertextuelle. Notre question concerne la quête de l'émotion artistique qui est à certains égards la quête même de l'écriture. Po Ya est musicien et cela ne lui suffit pas pour faire naître l'émotion. Lorsqu'il arrive chez Tch'eng Lien, il a déjà derrière lui neuf ans d'apprentissage. Il lui faut encore trois ans auprès

---

<sup>396</sup> Wou King-tseu, *Chronique indiscrete des mandarins II*, traduit du chinois par Tchang Fou-jouei, Gallimard/Unesco, coll. « Connaissance de l'orient », Série Chinoise, Paris, 1976.

<sup>397</sup> Le texte de Tchang Fou-jouei est reproduit par Quignard de manière éclatée. Nous citons l'hypotexte en entier, pour que le lecteur puisse avoir une idée aussi bien de l'amplification de la légende que de l'intertextualité : « Tch'eng Lien : l'homme de l'époque des Printemps et Automnes (722-481 av. J.-C.). Professeur du grand musicien Po Ya. D'après le *Yue-fou kiai-t'i*, Po Ya étudia pendant trois ans la guitare sous la direction de Tch'eng Lien, mais ses sentiments n'étaient pas encore concentrés. Tch'eng Lien lui dit : 'Mon maître Fang Tseu-tch'oeun habite dans la mer de l'est, il sait faire naître l'émotion dans le cœur des hommes.' Alors Po Ya s'y rendit avec son maître. Lorsqu'ils arrivèrent à la montagne P'ong-lai, Tch'eng Lien dit à Po Ya : 'Vous, restez ici, je vais chercher mon maître.' Sur ce, il partit en poussant une barque à la perche. Mais dix jours après, il n'était pas encore de retour. Po Ya regarda autour de lui, il n'y avait personne, il entendait seulement le bruit de l'eau de la mer et le cri triste des oiseaux. Alors il poussa un soupir et dit : 'Mon maître désire émuvoir mes sentiments !' Il commença alors à jouer de la guitare en chantant. Comme la chanson prenait fin, Tch'eng Lien s'en revint. Ils retournèrent ensemble sur une barque que Tch'eng Lien poussa à la perche. Po Ya devint le plus grand musicien du 'monde' » (*Ibid.*, p. 432).

<sup>398</sup> Claude Coste, *Les Malheurs d'Orphée*, op. cit., p.142.

de son maître pour recevoir sa première leçon de musique. En effet, un jour, le maître le fait appeler :

- Donnez-moi votre luth, demanda-t-il tout à coup à Po Ya.

Po Ya le salua et lui présenta son luth.

- Écoutez ce son ! lui dit Tch'eng Lien et il brandit le luth au-dessus de sa tête et l'écrasa par terre.

- Tel est le son du luth ! dit Tch'eng Lien.

C'était un luth de sept cents ans (de la fin du deuxième millénaire avant Jésus-Christ). Po Ya s'inclina et salua trois fois.

- Donnez-moi votre guitare à trois cordes, demanda Tch'eng Lien.

Po Ya lui tendit la guitare.

- Écoutez ce son ! lui dit Tch'eng Lien. Il posa la guitare devant lui, se mit debout, sauta sur la guitare et marcha longuement dessus. [...] Puis Tch'eng Lien poussa du pied les débris des instruments vers Po Ya en lui disant :

- Maintenant, mettez plus de sentiment dans votre façon de jouer la musique ! (*LM*, 101).

Cette scène entre le maître et le disciple a les contours d'une scène traumatique. Le luth et la guitare sont pour le jeune musicien des objets sacrés. Ils sont dépositaires d'une longue tradition, ils détiennent la promesse de l'expression idéale. Les détruire comprend la menace d'une nouvelle sonorité : celle de l'objet cassé et celle de la mort. Le maître paraît dire que la musique ne se trouve pas dans l'objet qui rend possible la musique, dans l'objet dont le trait primordial est la musicalité. Où se trouve alors la musique ? Dans cette scène, la musique serait du côté de son annulation, c'est-à-dire de l'émotion qui résiste à être encadrée dans un effort purement technique. Rappelons la phrase finale du maître : « Maintenant, mettez plus de sentiment dans votre façon de jouer la musique ! » (*LM*, 101). Ce 'maintenant', nous semble-t-il, recoupe un sens qui va au-delà de la jouissance du maître. Ce 'maintenant' signale, si nous convoquons la psychanalyse, un destin de pulsion, c'est-à-dire quelque chose qui commence à partir de cet acte. Certes, cette scène est la première leçon de Tch'eng Lien. Mais qu'est-ce qui va commencer ? Apparemment c'est simple. Ce que le maître revendique est le côté expressif de l'art en dépit de la technique, rivalité retrouvée vingt après dans *Boutès*, comme nous l'avons déjà noté. Mais pour aller chercher les sentiments que la perfection technique empêche de faire émerger, il faut passer par la destruction. À ce propos, Lacan dit de la pulsion de mort : « elle est également volonté de création à partir de rien,

volonté de recommencement »<sup>399</sup>. Cette création qui devrait s'activer après la leçon du maître, reste impossible car Po Ya n'a guère d'instruments pour jouer. Il lui faut en effet recommencer à partir de rien. Et ce rien veut dire un travail de deuil. Le narrateur nous dit du personnage que « durant une lunaison il cessa de manger » (*LM*, 101) ; en plus « chaque jour il se recueillait devant le cercueil de ses instruments » (*LM*, 108). Si son luth et sa guitare méritent d'avoir un cercueil, c'est parce que Po Ya n'y voit pas un objet mais un sujet, voire un idéal. Leur destruction indique la fin d'un sujet avec une voix perdue pour toujours.

Dans le célèbre essai de Freud intitulé « Deuil et mélancolie », nous trouvons cette définition de base : « le deuil est régulièrement la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction venue à sa place, comme la patrie, la liberté, un idéal, etc. »<sup>400</sup>. Dans le cas de Po Ya, cette réaction est marquée par le fait de revisiter la scène, de se recueillir devant ses instruments, de refuser de manger. Freud signale que le deuil, au contraire de la mélancolie, est associé à un objet défini. Autrement dit, le deuil se termine et vers la fin « le moi redevient libre et non-inhibé »<sup>401</sup>. Après une sorte d'auto-châtiment et de privation, Po Ya arrive à se détacher de ses instruments, à s'en libérer, mais cette première leçon porte en elle la trace d'un rapport douloureux avec la musique.

Concernant le « corps » des instruments, rappelons certains moments de la nouvelle où ceux-ci abandonnent leur fonction d'intermédiaires pour devenir une métaphore de la vie humaine. Par exemple, lorsque Po Ya cherche le « réparateur de musique » pour lui acheter un luth et une guitare, le narrateur décrit la pièce où il y avait « des espèces de cadavres d'instruments » (*LM*, 110) ; Po Ya joue sur les instruments et dit « ce sont des vieux cris rapetassés ! » (*LM*, 110). Suite à cette affirmation le réparateur riposte : « que sommes-nous d'autre ? » (*LM*, 110). Dans un autre passage, Tch'eng Lien en parlant des instruments dit à son élève : « les instruments de musique les plus appropriés à la musique sont ceux qui touchent sans doute, mais dont on peut perdre l'usage, comme les corps qui enveloppent les hommes » (*LM*, 111). Les mots de Tch'eng Lien recourent la proximité entre la musique et la mort, ou plutôt entre le son et l'anéantissement sonore. Tch'eng Lien nous suggère que les instruments de musique, ainsi que les hommes, sont des êtres qui doivent mourir, des êtres dont la mort ou l'usage est justement ce qu'il faut retenir et récupérer pour aboutir à

---

<sup>399</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII. L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1986, p. 251.

<sup>400</sup> Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *Œuvres complètes*, volume XIII, Paris, PUF, 1988, p. 261.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 263.



l'expression artistique<sup>402</sup>. Cette comparaison entre un instrument et un corps, insiste également sur la leçon fondamentale du maître, à savoir, le fait d'installer la musique dans une dimension où le corps, le réel, n'est qu'une voix d'accès. Pour le maître la musique se trouve ailleurs, la musique n'est pas une grammaire écrite sur les cinq lignes d'une portée. La musique est plutôt la manifestation d'un deuil sans objet.

## B. LES SOUVENIRS DE PO YA

Dans le conte qui nous occupe, le rapport entre maître et disciple est dominé par le caractère excentrique de ce dernier. Une leçon est un savoir didactique qui transforme la vie du disciple, mais le narrateur présente un maître dont les leçons sont hermétiques et pour le personnage et pour le lecteur. La leçon agit indirectement malgré sa brutalité, la leçon échappe à l'ordinaire en proposant un sens par le biais du non-dit et de la suggestion. Ainsi, après avoir brisé les instruments de son disciple, un jour le maître interroge Po Ya pour savoir ce qui l'a décidé à la musique. La question prépare une autre leçon du maître. Po Ya donne comme réponse trois choses. Le chiffre emblématique souligne un chemin ascendant qui va du souvenir le plus ancien jusqu'au plus récent. Voici la première des choses :

La première, ç'avait été quand il marchait à peine. Il accompagnait en titubant sur ses deux petites jambes une servante qui allait chercher au bourg du bois à chauffer et du riz en longeant le lac. Le long du lac il vit pour la première fois des saules aux troncs énormes et à l'ombre ronde. Il s'approchait et il découvrit un jeune homme qui gardait un buffle et qui lisait en marmonnant, sur le bord de la rive. L'ombre des saules était ronde et bleue. Le silence était immense. « L'eau, l'ombre ronde, dit-il, l'enfant, le livre, le buffle, le saule, le licou qui retenait le buffle au tronc du saule, tout cela s'est accroché dans ma mémoire sans autre raison ! », dit Po Ya (*LM*, 104).

Ce qui nous frappe dans cette citation est la date à laquelle remonte le souvenir. Po Ya se souvient d'une scène « quand il marchait à peine ». Le retour d'une image contemporaine des premiers pas fait songer à une empreinte psychologique verbalisée par le personnage qui ne cherche pas à la comprendre. Cette distance sur laquelle se construisent les raisons qui ont

---

<sup>402</sup> De même, l'identification d'un instrument et un homme nous fait penser à un rapport libidinal. La connexion entre l'artiste et sa matière (le son, la parole, la couleur, la pierre) est investie d'une poussée libidinale qui, nous semble-t-il, est à la base de l'art.

mené Po Ya vers la musique, nous fait penser à l'étude que Freud dédie à Léonard de Vinci. Il s'agit dans le propos de Freud de développer un souvenir d'enfance. Mais ce souvenir remonte à une époque où Léonard n'était que nourrisson. Parmi les nombreuses remarques de Freud, il conclut qu'une scène déterminante de l'enfance « ne doit pas être un souvenir de Léonard, mais une fantaisie qu'il s'est formée par la suite et qu'il a reportée dans son enfance »<sup>403</sup>. On n'a pas d'éléments pour dire de même dans le cas de Po Ya, car le jeu de la fiction ne nous autorise pas à mettre en doute le souvenir du personnage. Or, Freud nous apprend dans son essai sur « Le créateur littéraire et la fantaisie » que la fantaisie ainsi que le rêve est une formation du désir, une prolongation des jeux de l'enfant. Si Po Ya s'arrête sur ce souvenir d'une époque improbable, il faudrait considérer, en gardant les proportions entre une personne réelle et un personnage, que « ce dont un homme croit se souvenir de son enfance n'est pas indifférent ; en général, sont cachés, derrière les traces mnésiques non comprises de lui-même, d'inestimables témoignages sur les lignes les plus importantes de son développement psychique »<sup>404</sup>. Nous n'avons pas besoin de recourir à la psychanalyse pour savoir que le souvenir de Po Ya est la trace et le témoignage de ce qui pour lui a déclenché la musique. Mais notre analyse montrera l'utilité des notions freudiennes lorsque le maître examinera les souvenirs de son élève.

En revenant à la citation, la scène paraît le fragment d'un rêve. Deux éléments se distinguent dans le cadre onirique : le lecteur et le buffle. Un paysan lit. Cette lecture n'est pas silencieuse mais accompagnée d'un marmonnement du lecteur qui fait songer à la rumination du buffle. La lecture n'est pas un sujet de la nouvelle. Pourtant elle est présente en tant que souvenir, sorte de tâche dans une toile, sorte de bête qui remâche des pages. La scène suggère également une certaine volupté : l'ombre ronde des saules, le buffle, les troncs énormes. Nous pourrions traduire les éléments du souvenir dans des signes depositaires d'un sens quelconque, mais le personnage établit une limite, celui d'une mémoire énigmatique qui montre sans expliquer. Ainsi, le narrateur de la nouvelle donne forme à un univers mystérieux où les leçons et les souvenirs restent sur une perception flottante, celle de la légende. Rappelons maintenant le deuxième souvenir de Po Ya :

La deuxième chose qui avait décidé Po Ya à la musique, selon Po Ya, ç'avait été neuf ans plus tard, à la mort de l'épouse principale de son père. La porte était drapée de blanc. « La première est morte ! », telle avait été sa pensée. Il était entré. Il avait pris un bâton d'encens et avait

---

<sup>403</sup> Freud, Sigmund. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, op. cit., p. 111.

<sup>404</sup> *Ibid*, p.117.

salué les mains jointes quatre fois. Il était à genoux et son front touchait le sol en bois [...] il avait entendu la goutte d'huile qui crépitait dans le grand luminaire et le bruit de ses larmes qui tombaient sur le plancher de bois.

Ce souvenir est également daté mais il ne marque pas un fait anodin. En fait, en parcourant la nouvelle nous ne trouvons pas d'autre remarque aussi importante concernant la famille du musicien. Mis à part les « deux carreaux de soie qui lui venait de son père » (*LM*, 109) et ses premiers instruments, Po Ya n'a pas l'air de venir d'une famille aisée ; par contre, il doit vendre son habit pour acheter des instruments abîmés. Ce portrait du musicien contraste avec le passage où meurt l'épouse principale qui d'ailleurs peut ou non être la mère de Po Ya. Avec ce souvenir qui date de la fin de l'enfance, le musicien établit à l'origine de la musique un lien entre la mort et le monde sonore. Ce que Po Ya traduit en musique est le deuil concentré dans ses larmes et dans la goutte d'huile qui crépite comme signal d'un silence solennel. L'émotion artistique serait donc à la base du sentiment d'irréversibilité propre à l'expérience de la mort.

Nous pouvons nous éloigner un moment de *La Leçon de musique* pour illustrer par un exemple concret le lien entre la mort et l'art. Dans *Le Salon du Wurtemberg*, Charles Chenogne se remémore la période la plus sombre de sa vie. Le moment du roman où le personnage fait une dépression nerveuse coïncide avec la découverte du cadavre de Didon, « ce petit chat que j'aimais » (*SW*, 237). Le souvenir est daté : « C'était le 12 mars 1967. J'aurai cette date gravée en moi jusqu'à ce que l'esprit me fasse défaut » (*SW*, 237). Un procédé semblable accompagne le souvenir de la mort de la mère, le 25 novembre 1962 : « Je conserverai autant que j'aurai et conscience et souffle la date de sa mort » (*SW*, 158). Didon accumule pour le narrateur les morts qu'il a subies : « Cette chatte, plusieurs êtres morts étaient revenus en elle » (*SW*, 237). Mais ce qui revient n'est pas seulement le souvenir d'un deuil, car le narrateur signale, en faisant de la meta-fiction, la trace de la mort dans la trace de l'écriture<sup>405</sup> :

---

<sup>405</sup> Déjà dans *Le Lecteur* les chats ont une place dans la fiction. Le narrateur propose de donner au lecteur disparu, mort ou absent, le nom du chat Tibert, nom qui lui « aurait convenu » : « Et pourquoi non, à supposer que nous cédions au goût vain et outré de telles métaphores, ce miaulement de peur substitué à sa voix ? » (*L*, 58). De même, Chantal Lapeyre-Desmaison remarque, dans le cadre de sa réflexion concernant les revenants en tant que forme de la répétition, le statut des animaux dans l'œuvre de Quignard : « C'est à travers les chats que d'une manière privilégiée se manifestent les morts, qu'ils reviennent. Le chat Pouce, petit angora dont la blancheur qui l'apparente aux fantômes et aux êtres de brume est maintes fois signalée, est un chat hanté. L'exemple le plus frappant, et le plus parlant, du traitement du motif, c'est la petite chatte Didon » (Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine*, op. cit., p. 95).

Je ne saurais dire la douleur que je ressentis de sa disparition. Un des innombrables et extrêmement inquiétants symptômes qui accompagnaient cette dépression était que ma main droite ne cessait de fourmiller quand je pensais à elle. Ce qui me procurait une grande gêne au violoncelle ou à la viole – encore que ce ne soit que la main de l’archet. J’écris cette page. Ma main fourmille encore, comme si elle avait conservé, par-delà la disparition, la reconnaissance d’une certaine peau, d’une certaine chaleur, de certaines vertèbres sous la peau, – comme si elle avait conservé en elle contre toute raison l’espérance de ce contact et le motif vain d’une démonstration d’amour (*SW*, 238-239).

Écrire est caresser la peau d’un être mort qu’on a aimé. L’écriture éveille ce contact et permet de donner aux morts une deuxième existence. Nous pourrions dire, sans peur de frôler l’exagération, que l’écriture si singulière de Pascal Quignard exemplifie le fourmillement symptomatique évoqué par Charles Chenogne. Dans « Une idée de la mort », Giorgio Agamben affirme : « L’ange de la mort, qui se nomme Samael dans certaines légendes, et dont on raconte que Moïse lui-même dut l’affronter, est le langage »<sup>406</sup>. Pour Agamben, ce que le langage essaie de dire et d’annoncer est justement quelque chose d’indicible. Dire l’indicible ou dire la mort, c’est arracher au langage un secret que le langage fait semblant de garder. Cet ange qui révèle le secret s’appelle Didon dans *Le Salon du Wurtemberg*, Magdalena Radnitzky dans *Villa Amalia*, Madame de Sainte Colombe dans *Tous les matins du monde*.

Mais revenons à *La Leçon de musique*. Il y a encore un troisième souvenir qui complète le nœud des dispositions artistiques de Po Ya :

Le troisième événement qui avait décidé Po Ya à la musique, selon Po Ya, ç’avait été près de Nankin [...] il était en train de suivre la route qui le menait chez son maître d’écriture quand l’orage l’avait surpris. Il s’était accroupi dans un buisson. L’orage avait été d’une extrême violence [...] Po Ya s’exaltait pour la troisième fois. Po Ya prétendait qu’il n’y avait qu’un son qui pût peindre cette plaine ruisselante et neuve, ces couleurs jamais vues. Po Ya suggéra que ce son serait très proche du silence (*LM*, 105-106).

Ce troisième souvenir est marqué par un topos romantique qui montre les forces déchaînées de la nature. Les éclairs précurseurs du *Sturm und Drang* ainsi que l’exaltation des sentiments sont ici présents. Po Ya n’est qu’un témoin émerveillé sous le torrent de la voûte

---

<sup>406</sup> Giorgio Agamben, *Idée de la prose*, traduit de l’italien par Gérard Macé, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2006, p.116.

céleste. Mais à la violence de l'orage et aux bruits de la nature, Po Ya oppose un son « très proche du silence » qui traduirait la force de l'événement. Ce « très proche du silence » fait penser à la supériorité de la nature et aux limites de l'art pour faire de l'émotion propre une émotion artistique. Ces trois souvenirs, à l'instar de huit extases de Meaume, restent pour le musicien ce qu'il y a de plus cher dans son passé. Cependant, le narrateur anticipe le désaccord du maître, lorsqu'il intervient en disant « selon Po Ya », phrase ironique intercalée à chaque souvenir. Dire « selon Po Ya » donne au récit du disciple les contours de l'approximation. Cette insistance du narrateur installe un doute, et montre subtilement sa faveur à l'égard du maître. Pour en revenir à Freud, la formule du narrateur dévoilerait un « souvenir-couverture »<sup>407</sup> ou un souvenir-écran où le personnage ne dit pas tout ou bien cache quelque chose. À ce moment de la narration, le texte ouvre un creux entre le narrateur et le personnage. Ce creux sera rempli par le mot du maître. En effet, Tch'eng Lien, après avoir entendu son élève, considère que les arguments de Po Ya sont faux. Tch'eng Lien ne juge pas les souvenirs mais leur interprétation. La leçon s'appuie alors sur une notion de vérité, la même que le lecteur cherche en suivant le chemin de Po Ya. Le rôle du maître est d'enseigner mais son enseignement passe par la désapprobation du sujet. Ainsi se construit un rapport dialectique, où le but de la nouvelle est de faire coïncider enseignement et apprentissage dans une seule musique.

En revenant aux souvenirs, notamment au premier et au troisième, le mot « silence » nous interpelle. Po Ya tente de lier silence et musique, mais le maître s'oppose à cette approche. Tch'eng Lien essaie de définir la musique par la négation en niant toutes les raisons qui ont poussé Po Ya à la musique. Ainsi, le maître affirme : « la musique n'est pas le silence » ; « la musique, ce n'est pas la mort » ; « la musique n'est pas la fin de l'orage » (*LM*, 107). Et pourtant, le maître dit ce qu'est la musique : « la musique n'est pas ce qui suit la vie mais ce qui la précède » ; la musique, « elle est l'orage ». Encore une fois nous retrouvons l'imaginaire du premier royaume et l'idée de l'antériorité de la musique par rapport au langage. De même, le maître remarque qu'il n'y a pas une séparation entre la nature et l'art mais que la musique est la nature elle-même. Tch'eng Lien s'arrête également sur la voix de son disciple pour lui reprocher son manque d'émotion : « Votre voix peu à peu s'est raffermie. Elle a quitté le chevrottement et la larme et la musique » (*LM*, 108). Pour le maître, s'il y a une musique dans le langage, dans ce cas dans le récit oral de Po Ya, ce n'est pas grâce au contenu ou à l'épaisseur mais à l'émotion que dégage la voix. De ce fait, plusieurs

---

<sup>407</sup> Sigmund Freud, « Des souvenirs-couverture », *Œuvres complètes*, volume III, Paris, PUF, 1989, pp. 255-276.

interprètes peuvent jouer la même musique, de même que plusieurs poètes peuvent raconter le même mythe. Ce qui fait la différence est justement les deux leçons ultimes de Tch'eng Lien.

### C. LA DERNIÈRE LEÇON OU LA RENCONTRE DÉFINITIVE

Les mois s'écoulaient et Po Ya ne réussit pas à satisfaire son maître. Un jour, Tch'eng Lien croise son disciple qui était en train de jouer. Tch'eng Lien l'invite à laisser les instruments et à sortir avec lui pour aller chercher la musique. Ce passage sert de contrepoint aux souvenirs de Po Ya : face aux raisons du disciple la légende nous approche des choses qui peut-être ont décidé Tch'eng Lien lui-même, *selon Tch'eng Lien*, à la musique. Cette sortie est composée de six expériences. Nous ne nous arrêterons que sur trois :

Dans une ruelle proche, il [Tch'eng Lien] l'entraîna dans une maison de plaisir. Po Ya avait porté l'ongle par mégarde sur la cheville d'une prostituée alors qu'il levait ses jambes et la pénétrait, et lui avait écorché la peau. Cette goutte de sang, le petit cri de la prostituée, l'oreiller de bois qui était tombé par terre : Tch'eng Lien pleurait.

[...] En route, Tch'eng Lien saisit le bras de Po Ya. Ils s'immobilisèrent : un enfant, le ventre nu, urinait sur un remblai de briques rouges. Tch'eng Lien s'effondra en sanglots.

Comme ils arrivaient au temple, un moine balayait la cour extérieure du temple : ils s'assirent et écoutèrent pendant cinq heures le bruit du balai qui ôtait la poussière. Tous deux pleurèrent (*LM*, 112-113).

Cette chaîne des moments privilégiés nous apprend quelque chose sur l'enseignement singulier du maître. Il y a un point de fracture de la réalité, un instant sonore qui échappe à la continuité du temps en donnant un poids à chaque expérience. Malgré la diversité de ces moments, nous sommes face à une seule expérience cyclique car toutes les petites scènes aboutissent au même résultat : les pleurs du maître. Et pourtant, chaque moment garde une spécificité. Le fait de sortir à la recherche de la musique suggère que dans le contact avec la vie se trouve le propre de l'art, le nœud de l'imitation artistique. Bien évidemment, ce n'est pas la vie en tant que telle mais l'angle, le regard, la perspective du vécu ce qui immobilise un moment en lui attribuant un sens. Ce n'est pas l'expérience mais la possibilité de la traduire qui fait pleurer le maître.

Regardons maintenant de manière plus détaillée les trois moments de la citation. Dans la première scène il y a trois personnages : Po Ya, la prostituée et Tch'eng Lien. Autrement dit, même si ce n'est pas explicite, nous assistons à une scène de voyeurisme où l'oreille prend la place de l'œil. Le maître n'expérimente pas l'exaltation des pleurs suite à la contemplation. Pour le musicien, la configuration de l'autre ne s'installe pas à travers le regard, mais à travers la voix et le son. La goutte de sang de la prostituée est exprimée par un cri : Tch'eng Lien s'émeut en écoutant ce cri, car son voyeurisme est sonore. La source de ce petit cri est l'ongle de Po Ya, l'ongle avec lequel le musicien joue le luth (nous pouvons présumer que les ongles de la main gauche étaient coupés). Ce cri, signe de la goutte de sang qui coïncide avec la pénétration de Po Ya, montre l'acte sexuel sous son aspect sonore. Chaque expérience présente alors un glissement vers l'auditif. À partir de l'oreille, le monde acquiert sa signification. Cette expérience se trouve, d'une certaine manière, hors du langage parce que le sonore n'est pas linguistique. Le langage ne peut que décrire et montrer la continuité entre l'ongle qui écorche la peau d'un instrument sonore et la plainte d'une fille de joie. Jouer de la musique serait proche de cette plainte que le maître prolonge avec ces pleurs.

La deuxième scène a l'air d'une gravure à la manière noire ou d'une estampe qui rappelle le *Manneken Pis* de Bruxelles. « Immobiliser » est le verbe qu'utilise le narrateur pour fixer l'attention du lecteur et aiguïser son attente. Au contraire des autres moments de cette sortie, il n'y a pas d'indication explicite de la portée sonore de l'événement. Dans les cinq autres expériences qui accompagnent la promenade, le texte insiste sur la prédominance de l'écoute. Le verbe « écouter » revient quatre fois, ainsi que d'autres allusions sonores récurrentes : le bruit, le cri, le son. La grande exception dans ce champ sémantique est cette vision de l'enfant qui fait appel plutôt au regard. Les sanglots du maître rapportent bien une charge affective qui transforme une scène ordinaire dans une image rare et saisissante. La scène paraît n'avoir pas d'autre importance que le fait de participer à une chaîne des moments où les besoins fondamentaux sont représentés : manger, boire, écouter, regarder, uriner, avoir des rapports sexuels. Dans cette perspective, l'enfant montre justement un côté instinctif et involontaire qui est attribué dans l'enseignement du maître à l'expérience et à la musique. L'enfant représente ainsi une sorte de nature perdue et de retour momentané à l'enfance qui serait au cœur de l'émotion artistique.

Or, six expériences sont nécessaires pour que le maître arrive à émouvoir Po Ya jusqu'aux larmes. L'ascétisme de la dernière scène est sans conteste. Cinq heures de contemplation et d'écoute découlent sur une correspondance entre maître et disciple. Ce dernier moment a l'air d'un exercice physique pour arriver au perfectionnement spirituel. La

leçon du maître dépasse toujours une limite qui n'est autre que la limite du moi, ce moi contrarié par la technique et l'appriivoisement qui empêchent l'expression de l'art. De cette manière, la sortie à la recherche de la musique est un parcours à travers les tavernes, les ruelles, les chemins, pour arriver finalement à un ermitage. Cette recherche ne veut pas dire que la musique reste à l'extérieur en attendant d'être découverte. Pour le maître, faire de la musique n'est pas jouer d'un instrument mais donner vie à une plainte sonore. Lorsqu'il fait le bilan de la journée, le maître affirme : « J'ai trop fait de musique aujourd'hui » (*LM*, 113). Autrement dit, le maître a traduit son émotion par des larmes. Dans celles-ci, se trouve la narration sonore qui prépare Po Ya à son ultime leçon.

Dans les derniers paragraphes de la nouvelle, Tch'eng Lien s'avoue épuisé. Il ne peut plus rien pour son élève. Son enseignement est fini et pourtant il lui propose d'aller chercher quelqu'un qui saura faire quelque chose : le maître du maître. Tch'eng Lien et Po Ya partent ensemble. Au bout de douze semaines, Tch'eng Lien laisse son disciple au pied d'une montagne :

Dix jours après, il n'était pas encore de retour. Po Ya regardait autour de lui dans la faim, dans la solitude, dans la peur. Il n'y avait personne. Il entendait seulement le bruit de l'eau de la mer sur le sable et le cri triste des oiseaux. Alors, il se sentit beaucoup plus faible et il poussa un soupir et il dit : « Voilà la leçon du maître de mon maître ! » Il commença alors à jouer de la guitare en chantant et il pleurait doucement. Puis il pleura au fond de son cœur et seuls les sons étaient les larmes. Comme son chant mourait sur ses lèvres, Tch'eng Lien doucement, sur l'eau, s'en revenait. Po Ya monta sur la barque que Tch'eng Lien poussait à la perche. Po Ya devint le plus grand musicien du monde (*LM*, 121-122).

La nouvelle se termine avec le portrait d'un voyageur à la périphérie du monde, abandonné par son compagnon de voyage. Po Ya devient une sorte de Dante sans Virgile, traversant un enfer où personne ne l'attend. Pour devenir le plus grand musicien du monde, le plus grand poète, Po Ya doit descendre l'abîme où l'a laissé son maître. Po Ya sera si proche de la fin qu'il pourra sentir dans ses lèvres la mélodie de la mort. Dans cette proximité avec la mort réelle, Po Ya arrive enfin à devenir lui-même un morceau de musique, car ses larmes sont en réalité les sons que le maître attendait d'écouter depuis le début de son enseignement.

La leçon finale témoigne alors d'une rencontre. Nous pouvons dire que Po Ya rencontre la *hilflosigkeit*, c'est-à-dire la détresse, l'abandon originare. Les larmes du premier moment de la vie et celles du dernier, chantent la leçon cyclique du maître, une leçon



préverbale sans autre portée que l'authenticité d'une plainte. Ce que devrait rencontrer Po Ya pour arriver à la musique n'était pas les moyens techniques, mais l'expérience de la limite : Po Ya revient dans la barque après avoir regardé la mort. « La dernière leçon de musique de Tch'eng Lien » met en scène la *hilflosigkeit* à laquelle Quignard associe la musique de Schubert. Dans la nouvelle, la détresse originaire fait retour ; l'expérience de Po Ya est celle d'une frontière où le personnage doit tout perdre pour tout gagner et devenir ainsi le plus grand musicien du monde.

Dans une page du *Salon du Wurtemberg* se pose une problématique semblable, à savoir, le fait de dire où réside la musique : « Les instruments ne sont que des accessoires, seule la musique est une chose merveilleuse. Elle ne réside ni dans les sons, ni dans les instruments, ni dans les partitions, ni dans les interprètes. Elle est un rêve pour l'oreille. Chaque morceau hèle un instrument qui n'existe pas » (*SW*, 217). Voici une leçon qui précède d'un an la leçon de Tch'eng Lien. Si la musique réside quelque part, Po Ya la cherche dans un luth de sept cents ans, dans la volupté, dans la contemplation, avant de prolonger sa recherche dans la faim, la peur et la solitude. La leçon de musique devient ainsi une clé plausible pour s'approcher de l'expérience artistique en tant qu'expérience des limites. Cette expérience peut s'illustrer avec un funambule qui marche sur la corde raide du langage.

## CHAPITRE II : LA DÉFAILLANCE SONORE

Deux traumatismes concernent la naissance : le changement de température et le choc pulmonaire face à l'air atmosphérique. La difficulté de se maintenir au chaud et la difficulté de respirer. Lorsque Quignard suggère, nous l'avons déjà évoqué, les trois nuits qui structurent l'être, la lumière apparaît alors comme un glaive qui déchire l'obscurité amniotique. Nous pouvons ajouter à la blessure de la naissance, une autre caractéristique : la souffrance sonore. Du point de vue biologique, il y a en effet au moment de l'accouchement un trauma acoustique : « La naissance apporte, on s'en doute, une modification fondamentale dans l'écoute, puisque l'appareil auditif, d'abord adapté au milieu liquidien de la vie intra-utérine, va devoir brusquement s'accommoder à un milieu aérien »<sup>408</sup>. Ce monde sonore qui attaque l'oreille du nouveau-né, ces haillons de voix étaient pourtant déjà remarqués par l'enfant à travers le filtre amniotique. Nous pouvons songer à l'hypothèse d'une mémoire inconsciente qui nous lie à la nuit amniotique, ou même à une nuit primitive, si nous pensons à une mémoire ancestrale dans la ligne de Jung et de son inconscient collectif. Cette hypothèse revient dans la pensée quignardienne sous la question de l'empreinte musicale en nous :

Des sons non visuels, qui ignorent à jamais la vue, errent en nous. Des sons anciens nous ont persécutés. Nous ne voyions pas encore. Nous ne respirions pas encore. Nous ne criions pas encore. Nous entendions (*HM*, 24).

Mais qu'est-ce que nous entendions ? Une réponse peut se chercher du côté d'une définition de la musique : « un morceau de sonore sémantique dépourvu de sens » (*HM*, 24). Proposons une deuxième réponse : nous entendions une musique, celle du rythme cardiaque. Une sorte de basse continue nous accompagne, comme une ombre. Nous entendions aussi la voix maternelle<sup>409</sup>. De ce fait, pour Pascal Quignard, dans le monde auditif du premier royaume surgit déjà une oreille asservie aux sons. Ce premier royaume, qui précède la respiration, est musical. Qui dit musique, dit fascination et terreur : « Nous avons tendu une oreille qui était terrorisée par des signes inintelligibles sous la cloison d'un ventre de peau avant même que nos poumons fonctionnent et qu'ils permettent de hurler » (*HM*, 48). Ainsi,

---

<sup>408</sup> Alfred Tomatis, *Écouter l'univers. Du Big Bang à Mozart, à la découverte de l'univers où tout est son*, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 146.

<sup>409</sup> Signalons au passage que la recherche du docteur Tomatis concernant les troubles de la communication s'appuie largement sur le rapport de la voix maternelle et du fœtus.

le monde sonore est fait d'une ambiguïté ; il nous rapproche, soit de la fascination originaire et inintelligible, soit de la terreur. Dès lors, nous allons interroger ce que nous pouvons appeler la face maudite de la musique dans l'œuvre de Pascal Quignard.

## I : LA NÉGATIVITÉ DE LA MUSIQUE

### A. DE L'ÉCOUTE PANIQUÉE À L'ORIGINE DE LA MUSIQUE

En 1996 paraît *La Haine de la musique*, titre assez paradoxal si l'on tient compte d'autres ouvrages venus de littératures diverses et qui proposent une réminiscence plutôt romantique : *La Musique et l'ineffable* de Jankélévitch, *Le Silence des sphères : essais sur la musique* de Valery Afanassiev<sup>410</sup>, ou *Musicophilia* d'Oliver Sacks. Avec ce livre, le propos de l'auteur est d'interroger la musique en tant que forme de la terreur. Ainsi, le titre illustre une provocation, un désir d'associer deux notions apparemment contradictoires. De même, cette remise en question d'un art considéré comme plus noble et plus parfait que les arts liés au langage, rappelle un titre de l'un des auteurs phares de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : « Bataille avait cédé. Il s'était résigné à renoncer à son titre *La Haine de la poésie* et il avait appelé son livre *L'Impossible*. Je n'ai pas voulu me résigner » (*PQS*, 137). Si Bataille céda, lors de la deuxième édition (1962) de son livre *La Haine de la poésie* (1947), comme Sartre renonça aussi au titre de *Melancholia* pour celui de *La Nausée*, imposé dès la première édition par Gaston Gallimard, Philippe Dagen ne s'est pas résigné, car une année après la sortie de *La Haine de la musique*, il publia *La Haine de l'art*<sup>411</sup>. Pour sa part, Irena Kristeva affirme qu'il s'agit d'un titre emprunté « à un musicien, Arturo Toscanini, pour traduire la transformation de l'amour de la musique en haine, le passage de la pulsion de vie à la pulsion de mort »<sup>412</sup>. Nous pourrions même changer de siècle pour rappeler une phrase avec laquelle Flaubert voulait montrer son mépris vis-à-vis d'une esthétique officielle : « Et cet excellent *Voltaire*

---

<sup>410</sup> Valery Afanassiev est un pianiste russe. Dans son livre, écrit d'une manière très spontanée, il réfléchit sur l'harmonie musicale de l'univers et il se « penche également sur l'aspect destructeur de la musique, négligé par les musicologues mais souligné par les poètes » (Valery Afanassiev, *Le Silence des sphères : essais sur la musique*, Paris, José Corti, 2009, p. 9).

<sup>411</sup> Dans cet essai, Philippe Dagen étudie l'art en tant qu'institution en France. Il remémore, parmi d'autres phénomènes, l'existence d'un art officiel subventionné par l'État et les querelles qui s'en dégagent dans les années 90. Sa problématique se développe autour des contradictions esthétiques et politiques posées par l'art contemporain, notamment les réponses d'une haine secondée par le culte du patrimoine, la consommation culturelle et le discours des critiques. Philippe Dagen, *La Haine de l'art*, Paris, Grasset, 1997.

<sup>412</sup> Irena Kristeva, *Pascal Quignard. La Fascination du fragmentaire*, op. cit., p. 270.

(pas l'homme, le journal), qui l'autre jour me plaisait gentiment sur la toquade que j'ai de croire à la haine de la littérature! C'est le *Voltaire* qui se trompe! Et plus que jamais je crois à la haine inconsciente du style »<sup>413</sup>.

Le titre de Quignard confronte le lecteur à l'imprévisibilité de l'écriture, en suggérant un point de contact avec une tradition souterraine, évidemment celle de Bataille et non celle de Flaubert qui recèle le cri de l'artiste ignoré par le grand public. *La Haine de la musique* explore alors le territoire sinistre où la musique peut advenir. Danielle Cohen-Levinas consacre un article à la question de la voix dans *La Haine de la musique* qui résume de manière assez juste le projet du livre :

La négation se saisit de la musique. Tout ce qui dans le sonore révélait une utopie fondatrice de l'humain bascule dans une constellation irréfléchie, violente, arrogante. Cet art souverain, promesse de jouissance esthétique, transmet simultanément des normes de comportements barbares, une apologie de l'aliénation<sup>414</sup>.

Pour toucher à la négativité de la musique, le livre pose d'abord la question du premier royaume où se trouverait la première expérience du sonore individuelle liée à la douleur. À partir de la naissance et jusqu'à la mort, nous pouvons fermer les paupières et arrêter de voir mais nous ne pouvons pas, naturellement, nous empêcher d'écouter, même dans la nuit ou dans les états de non-conscience. En faisant référence au *Rigveda*, le plus ancien des textes hindous, Quignard souligne cette condition : « L'hymne X du *Rigveda* définit les hommes comme étant ceux qui, sans y prendre garde, ont pour terre l'audition » (*HM*, 39). Cette audition est le témoignage d'un monde sonore qui va de l'échange linguistique jusqu'au cri, de la lecture des romans jusqu'au silence. En revenant à la question de l'origine de la négativité de la musique, signalons qu'être asservi à l'écoute est l'un des traits fondamentaux du premier royaume. Cette expérience de l'écoute avant la naissance permet de lier la terreur et le sonore : « *Le terror* est au fond de mon cœur. Il est tout le fond de mon cœur. Je ne fais confiance pour le limiter qu'à ceux qui se reconnaissent totalement souillés au moins du son qui l'avertit. Ce son a précédé ma naissance, l'inspiration de l'air et le contact du jour » (*HM*, 48). La terreur du monde sonore ne provient pas exclusivement de l'impossibilité d'arrêter l'ouïr, mais d'une trace originaire. L'univers du premier royaume devient ainsi plus complexe, car il échappe à la réminiscence nostalgique de l'unité et de la protection. Dans la

---

<sup>413</sup> Lettre à Guy de Maupassant, 19 février 1880 : Gustave Flaubert, *Correspondance V*, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 840.

<sup>414</sup> Danielle Cohen-Levinas, « Les icônes de la voix. *La Haine de la musique* », *art. cit.*, p. 195.

poétique quignardienne, dire le premier royaume est dire aussi l'étonnement sonore et la souffrance qui s'ensuit. Même avant la naissance, une cicatrice commence à s'installer, faite autant de terreur que d'obéissance. Cette idée, comme une musique de fond, parcourt tout le livre à la manière d'une hantise sémantique.

Insister sur l'obéissance sonore du premier royaume a une double importance. D'un côté, Quignard renvoie à la désacralisation du sonore, à l'acceptation d'une portée terrifiante à laquelle nous ne pouvons nous dérober ; et d'un autre côté, l'auteur explore ce qui précède le langage et ce qui peut le déterminer. Cette insistance sur la condition originare du sonore vis-à-vis du langage, suggère un rapport avec le sonore qui détermine le futur rapport avec la langue. Ainsi, la servitude linguistique dérive d'une première servitude que nous pouvons nommer naturelle. Il y aurait par conséquent une empreinte en nous de cette activité sans limites qui précède la naissance.

Dans ce non-limite du sonore, seuls sont invisibles en nous les sons. Est aussi invisible l'empreinte du premier royaume que Quignard interroge sans arrêt ; sont invisibles les scènes des romans, la musique, la mort. Si le son a le pouvoir de s'adresser à ce qui échappe à l'œil, ce pouvoir est associé à une forme de domination. C'est alors dans la servitude de notre oreille que s'enracine et prend ampleur la réflexion de Quignard. La question qui s'ensuit est celle-ci : à quoi sommes-nous soumis ? Comme nous l'avons largement étudié, nous sommes soumis à la langue maternelle. Mais ce phénomène se répète dans l'écoute de la musique :

Hymnes nationaux, fanfares municipales, cantiques religieux, chants familiaux, identifient les groupes, associent les natifs, assujettissent les sujets.

Les obéissants

Indélimitable et invisible, la musique paraît être la voix de tous (*HM*, 121-122).

Peut-on se dérober à l'obéissance de la musique collective ? Peut-on être insoumis et désobéissant ? Est-ce que l'héritage de Boutès est une utopie ? La musique, dans sa dimension communautaire, apparaît comme un instrument où le moi se dissout dans la voix du groupe. Dans ce sens, la musique à l'instar de la langue nationale établit un jeu de pouvoir. Mais pourquoi écouter et obéir sont-ils synonymes ? La réponse de Quignard, avant d'être politique comme dans la citation précédente, est étymologique : « Ouïr, c'est obéir. Écouter se dit en latin *obaudire*. *Obaudire* a dérivé en français sous la forme obéir. L'audition, l'*audientia*, est une *obaudientia*, est une obéissance » (*HM*, 108). Est-ce que l'étymologie suffit pour faire de l'ouïr un acte de soumission ? Évidemment, l'origine du mot n'est pas seule en jeu dans cette

recherche. Rapprocher l'ouïr de l'obéir n'est que le point de départ d'une défaillance sonore. Nous pouvons proposer ce terme pour englober une vision des sons qui traverse plusieurs stades : la poche amniotique, la poche sociale, la poche de l'histoire. Obéir à une mère, à une langue, à une esthétique officielle, à un sifflet, n'est que la variation d'un même conditionnement.

Avec cette référence étymologique qui encadre le livre, Pascal Quignard introduit dans sa réflexion un autre point de vue pour envisager les rapports de force et notamment pour traiter le sujet du pouvoir qui hante son œuvre. Si Roland Barthes disait que l'objet « en quoi s'inscrit le pouvoir, de toute éternité humaine, c'est : le langage »<sup>415</sup> ; Quignard essaie de déplacer ce point de coïncidence pour s'arrêter sur le pouvoir sonore. Mais Barthes, dans ses écrits sur l'écoute<sup>416</sup>, avec une autre méthode et d'autres intérêts, affirmait déjà une continuité entre l'écoute et l'obéissance en tenant compte du contexte religieux :

*Écouter* est le verbe évangélique par excellence : c'est à l'écoute de la parole divine que se ramène la foi, car c'est par cette écoute que l'homme est relié à Dieu : la Réforme (par Luther) s'est faite en grande partie au nom de l'écoute, et la contre-réforme elle-même, pour ne pas être en reste, a placé la chaire de l'orateur au centre de l'église (dans les édifices jésuites) et a fait des fidèles des « écouteurs » (d'un discours qui ressuscite lui-même l'ancienne rhétorique comme art de « forcer » l'écoute)<sup>417</sup>.

Barthes ne s'arrête pas sur l'écoute en tant qu'aliénation ou servitude ; il ne signale qu'au passage le conditionnement social et psychologique d'un sujet qui dépend de la parole d'un autre. Il est intéressant de remarquer ces moments de proximité entre les discours, même si l'ouïr de Quignard se place avant l'écoute barthesienne. En effet, pour Barthes l'écoute ne commence pas avant la naissance, l'écoute n'est pas le réceptacle d'une mémoire auditive où retentissent les grands cris et silences de l'Histoire. Barthes essaie plutôt de montrer une évolution de l'écoute. Dans ce sens, il propose deux termes : l'écoute appliquée et l'écoute panique. La première fait référence à « un acte intentionnel d'audition »<sup>418</sup> ; elle est proche de l'alerte, c'est-à-dire de l'oreille qui se tend à la recherche d'indices et qui arrive à les

---

<sup>415</sup> Roland Barthes, *La Leçon*, op. cit., p. 12.

<sup>416</sup> Claude Coste a dédié deux essais à la question de la musique chez Barthes : « Le silence de l'écoute dans l'œuvre de Roland Barthes » et « De Barthes à Berio : *Un Re in ascolto* » ; tous les deux recueillis dans *Les Malheurs d'Orphée*. Coste développe une approche critique des textes barthesiens tout en étudiant son retentissement dans *Un Re in ascolto*, un opéra écrit par Luciano Berio et Italo Calvino d'après leur lecture de Barthes.

<sup>417</sup> Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, op. cit., p. 221.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 228.

déchiffrer. Cette écoute prolonge une écoute primitive où le monde sonore révélait des menaces ou des possibilités de prédation. Par contre, une autre écoute consisterait à « *laisser surgir* » un espace inconnu ; elle marquerait un retour, dans un autre stade de la spirale historique, « à la conception d'une écoute *panique* »<sup>419</sup>. Cette écoute est proche de la psychanalyse où Barthes entrevoit un nouveau rapport qui dépasse l'écoute du supérieur et de l'inférieur. L'écoute panique, ou plutôt sa version moderne, n'est pas ancrée dans un rôle de parole ; par contre, elle conteste les lieux traditionnels de l'écoute : « ceux du croyant, du disciple et du patient »<sup>420</sup>. Avec des termes semblables, Quignard se dirige vers une autre perspective. Pour lui, l'écoute panique est liée à l'imitation, elle ne se trouve pas dans le présent d'une histoire spéculative de l'écoute mais à l'origine même de celle-ci :

Le sourire de la mère est comme la peur : dans la peur la contagion s'appelle panique. Nous sommes tous, dès le surgissement, avant le surgissement, dès la plus extrême enfance, avant la naissance elle-même, totalement mimétiques, aussi reproducteurs que nos mères l'ont été pour nous faire. Nous sommes tous totalement paniqués. La musique est comme le sourire panique (*HM*, 53).

Le chemin qui va de Barthes à Quignard concernant ce point, est la ligne qui métamorphose l'écoute panique en existence paniquée, c'est-à-dire en modalité « qui affole absolument celui qui s'y affronte »<sup>421</sup>. La fonction de l'écoute devient une catégorie musicale ; paradoxalement, le progrès barthésien se transforme en un stade originnaire. Pour Barthes, l'écoute panique n'est pas liée à la peur, même si c'est la peur qui parle dans l'écoute psychanalytique. De ce fait, le terme de « panique » dénote des objets différents : d'un côté l'oreille ; de l'autre côté, par synecdoque, le sujet tout entier. Chez Barthes, il est une dimension du sonore ; chez Quignard, une empreinte psychologique. Pour ce dernier, dans une vision dionysiaque de l'art, les œuvres « sont inspirées par des 'paniquées' » (*HM*, 14). Qui sont les paniquées ? Elles sont les orgies qui fêtent les mystères de Bacchus :

Les paniquées, accompagnées de thyrses chamaniques, des flûtes de Pan et des chants rauques mimétiques, en latin *bacchatio*, consistaient à mettre à mort un jeune homme en le déchirant vivant et en le mangeant cru aussitôt (*HM*, 14).

---

<sup>419</sup> *Ibid*, p. 229.

<sup>420</sup> *Idem*.

<sup>421</sup> Isabelle Soraru. « De quelques musiques secrètes : Pascal Quignard et Richard Millet », *L'Esprit Créateur*, Vol. 47, No. 2, Summer 2007, p. 122.

Quignard met en relief le côté sacrificiel en tant que source d'inspirations des œuvres, c'est-à-dire l'animalité, l'écoute pulsionnelle qui serait à l'origine même de l'écriture. Si l'écoute panique de Barthes fait songer aux paniquées de Quignard, l'ampleur que prend le sujet dans la méditation de chaque auteur est tellement différente que les bornes de la comparaison se diluent. Nous pouvons dire, malgré tout, que pour les deux auteurs le lieu de l'écriture est l'affirmation d'une écoute qui parle.

En revenant à la question du pouvoir qui a déclenché le parallèle précédent, nous pouvons dire que *La Haine de la musique*, et par conséquent, la défaillance sonore, est née d'une terreur qui a affaire avec la domination. Si ce lien est plausible, il nous faut rappeler les mythes concernant l'origine de la musique. Dans ce sens, Quignard renvoie à l'invention de la flûte :

Ce fut Athéna qui inventa la flûte. Elle confectionna la première flûte (en grec *aulos*, en latin *tibia*) pour imiter les cris qu'elle avait entendu s'échapper du gosier des oiseaux-serpents aux ailes d'or et aux défenses de sanglier. Leur chant fascinait, immobilisait et permettait de tuer à l'instant de la terreur paralysante. La terreur paralysante est le premier moment de la panique omophagique<sup>422</sup> (*HM*, 15).

Deux éléments sont à retenir dans cette citation : l'imitation et la terreur. Athéna songe à inventer la flûte, car le ressort du pouvoir agit en elle. À l'instar des « paniquées », la mort est le résultat de ce pouvoir aliénant appelé musique<sup>423</sup>. Mais avant d'explorer la terreur de cette fascination, arrêtons-nous sur le caractère imitatif. Quignard y insiste dans la citation précédente et dans le passage sur la musique en tant que « sourire panique ». Il est très important de remarquer cette condition qui est le point de départ de la *Poétique* d'Aristote. Il est intéressant pour nous de signaler la différence entre l'origine mimétique de la musique chez Quignard, et l'origine humaine selon la mythologie judéo-chrétienne. Ainsi, nous pouvons comparer les mythes grecs, si présents dans *La Haine de la musique*, avec la lecture de la Bible qui reste l'une des sources de la réécriture quignardienne<sup>424</sup>. Dans le livre de la

---

<sup>422</sup> Omophagie: habitude de manger de la chair crue. Le mot, présent dans le *Littré*, a disparu dans *Le Robert*.

<sup>423</sup> Également, nous pourrions mettre l'accent sur le corps altéré de celui qui joue de la musique, car Athéna, effrayée par le reflet de son propre visage, abandonne la flûte. C'est Marsyas qui lui crie : « Laisse la flûte. Abandonne ce masque qui désordonne tes mâchoires et ce chant qui épouvante » (*HM*, 15-16).

<sup>424</sup> Parmi les personnages de Quignard, Némie Satler est le plus voué à l'univers biblique : « Il est naturel que je cite la Bible en évoquant Némie. Non seulement Némie croyait réellement en Dieu mais elle enseignait les manières de jouer, les *attacca*, les attitudes, les intonations, les envisagements ou les dévisagements propres à chaque pièce, en se référant la plupart du temps aux scènes de la Bible, aux paraboles du Nouveau Testament, aux stations de la Passion de Jésus, aux vies des martyrs ainsi qu'à leurs supplices » (*VS*, 45).



Genèse, Jubal est désigné comme l'inventeur de la musique : « il fut le père de tous ceux qui jouent de la harpe et du chalumeau » (Gn 4 : 21). En s'appuyant sur ce passage et en expliquant l'origine de la musique selon les commentaires homilétiques, Amnon Shiloah affirme :

Jubal inventa, en plus de deux instruments explicitement mentionnés, tous les autres instruments de musique ; il fut en outre l'initiateur du chant. Cela signifie qu'il fut l'inventeur de la musique dans son ensemble, ce qui nous permet d'affirmer que la musique est une invention humaine au même titre que l'airain et le fer découverts par Tubalcaïn, le frère de Jubal. Le fait que la musique et le fer soient mentionnés dans le même passage mène à des spéculations sur un rapport possible entre la musique et les armes ou bien entre le son du fer et ceux de la musique<sup>425</sup>.

Évidemment, la portée de la Bible dans l'œuvre de Quignard – ceci mériterait une étude approfondie – n'est pas celle d'un croyant mais d'un lecteur comme l'atteste le premier traité de *La Haine de la musique* intitulé « Les larmes de Saint Pierre », ou bien un passage autobiographique de *La Barque silencieuse*<sup>426</sup>. Dans ce sens, le commentaire de Shiloah ne prend pas en compte une vision mythique de l'invention de Jubal. Il s'agit d'une lecture littérale. Si pour la culture judéo-chrétienne, l'origine de la musique est humaine, pour Quignard et pour les ethnologues l'origine est tout à fait autre :

La musique n'est pas un chant spécifique de l'espèce *Homo*. Le chant spécifique des sociétés humaines est la langue. La musique est une imitation des langages enseignés par les proies lors de la reproduction du chant des proies à l'heure de leur reproduction.

Des concerts de nature. La musique fait mugir, elle fait braire, elle fait barrir. (*HM*, 178).

L'origine de la musique est imitative et surtout sexuelle. Encore une fois, nous retrouvons une aura dionysiaque, celle dont parlait Quignard à propos des « paniquées ». Ce qu'imite *Homo* est un rite d'accouplement des proies, c'est-à-dire que le chant qui résulte de l'instinct est une musique de présage qui précède la mort. Placer le sexuel en tant qu'élément originel de la musique (de même que pour l'origine du langage, perspective que nous avons traitée au premier chapitre de notre étude) fait la singularité de la pensée de Quignard. Ce côté

---

<sup>425</sup> Amnon Shiloah, *Les Traditions musicales juives*, traduit de l'anglais par Cyril Aslanoff, Paris, Maisonneuve et Larose, 1996, p. 99.

<sup>426</sup> « Je reprends la Bible. Vieille Bible latine que j'ai prise à ma grand-mère maternelle quand elle mourut » (*DR*, VI, 87).

sexuel lié au sonore est aussi présent dans la vision judéo-chrétienne. Ainsi en témoigne Shiloah en rappelant que Jubal est un fils de Caïn, et par conséquent il fait partie d'une descendance marquée par la corruption et la dégénérescence. Pour montrer la dimension satanique de la musique, Shiloah cite le chapitre 22 des *Pirqei de-Rabbi Eli'ezer* où il est question de la progéniture de Seth, enchantée par les femmes nées de Caïn :

Et quand elles eurent gravi la sainte montagne, elles pincèrent les cordes de l'harpe, soufflèrent dans les trompettes, battirent du tambour, chantèrent, dansèrent et battirent des mains et elles réussirent à séduire les 520 fils de Seth qui furent corrompus de ce fait<sup>427</sup>.

De même que pour les Grecs, la pratique de la musique est liée à la séduction sexuelle. Mais le chant naturel des Grecs est devenu une Faute, la pulsion une Culpabilité. Les Sirènes, c'est-à-dire les étoiles platoniciennes, « astres sonores producteurs d'ordre et d'univers » (*HM*, 203), sont devenues des oiseaux transgresseurs des rythmes divins. Pour les croyants, la musique est proche de la magie, des philtres, de l'ensorcellement ; il faut ainsi se méfier de son attrait occulte : « de par son pouvoir irrésistible, la musique s'avère avoir beaucoup de choses en commun avec les puissances magiques qui peuvent effectivement s'imposer à l'individu »<sup>428</sup>. Cette conception permet d'entrevoir un rapport entre la servitude de l'homme et l'univers des sons. Cependant, les Grecs aussi bien que les Chrétiens ont une vision double de la musique. Danielle Cohen-Levinas rappelle les deux possibilités du chant dans la Cité platonicienne : « Par chant, il faut comprendre l'harmonie. Si la Cité peut se régénérer au contact de cette harmonie, elle peut aussi par la musique dévier vers la dégénérescence, vers une figure diabolique du musical qu'est la *théâtrocratie* »<sup>429</sup>. Malgré la conception libidineuse de la musique, elle est rentrée dans le culte et les temples chrétiens, elle est devenue une forme de prière.

Or, même si Quignard ne fait pas allusion à Jubal, l'auteur s'arrête sur le livre de la Genèse pour montrer comment « c'est ensemble qu'arrivent dans l'Éden la guette sonore et la honte sexuelle » (*HM*, 203). Quignard fait référence au passage où « après avoir mangé le fruit de l'arbre qui dénude » (*HM*, 203), Adam et Eve entendent l'arrivée de Yahvé. La continuité entre le bruit qui annonce la présence de Yahvé et la conscience soudaine de la

---

<sup>427</sup> Amnon Shiloah, *Les Traditions musicales juives*, op. cit., p. 99.

<sup>428</sup> *Ibid*, p. 100.

<sup>429</sup> Danielle Cohen-Levinas : « Les icônes de l'écoute. D'après une lecture de Platon et de Hegel », art. cit., p. 103. D'ailleurs, l'auteur clarifie le sens du mot théâtrocratie : « ce processus par lequel Platon, dans *Les Lois*, dénonce l'entreprise de décadence musicale qui débouche sur la déchéance politique et morale » (*Ibid*, p. 112).

nudité est ainsi intégrée dans une même unité sémantique. Cette unité veut signifier la fin du Paradis. C'est l'oreille l'annonciatrice d'un seuil où le monde n'est plus le même, où l'homme entre dans l'histoire.

Si nous avons insisté sur la condition mimétique de la musique, c'était pour remarquer le lien indéfectible qui résulte entre celle-ci et le sexuel ; sexuel qui à son tour est une autre dimension de l'effroi, c'est-à-dire de l'existence paniquée. Étudier la musique et sa terreur est en même temps étudier l'obéissance sonore et linguistique ainsi que les traces de l'accouplement : « Jamais la musique ne se dissociera intégralement de la danse qu'elle anime rythmiquement. De la même façon l'audition du sonore ne se sépare jamais du coït sexuel, ni de la formation 'obédiente' fœtale, ni du lien filial linguistique» (*HM*, 109). Il y a un nœud dans la vision de la musique, ou plutôt celle-ci noue des éléments qui font partie de la même unité : c'est une autre manière de dire la polyphonie chez Quignard. Le pouvoir de la musique, ce même pouvoir des Sirènes qui conduisaient les hommes vers la mort, nous fait parler aussi bien du premier royaume que de la voix collective, aussi bien des mythes de l'origine que des gémissements qui restent dans l'inconscient sonore. La négativité de *La Haine de la musique* n'est qu'un antécédent de l'obéissance de Boutès à l'appel de l'ivresse et de la mort.

## B. AUSCHWITZ OU LE DÉCHIREMENT SONORE

*La Haine de la musique* n'échappe pas à l'exhumation des œuvres à laquelle est vouée l'écriture de Pascal Quignard. Nous y retrouvons par exemple les livres de Simon Laks, musicien et compositeur qui est devenu le chef d'orchestre au camp d'Auschwitz II-Birkenau. Dans la figure de Laks, la reprise des voix anéanties par l'histoire est accompagnée d'un phénomène sinistre : le rôle de la musique dans l'extermination des juifs. Ainsi, le retentissement du livre de Quignard recoupe la tentative de désacraliser le plus sacré des arts, en faisant du traité VII, qui donne son titre à l'ouvrage, le nœud névralgique.

Si la musique fait partie d'une machine conçue pour tuer lentement, cette force dominatrice n'est pas propre au XX<sup>e</sup> siècle. Avant que la musique n'entre dans les camps de concentration, le désir de soumettre un autre par le biais des sons était une pratique primitive. Quignard, évoquant la fonction magique du sonore remarque ceci :

Les ethnologues ont inventorié les techniques musicales propres à intimider la tornade, à fouetter l'ouragan, à calmer le feu, à assommer la rafale, à semer la panique dans les pluies afin de les mener en en tambourinant le débit, à attirer le troupeau dans son piétinement, à ensorceler la venue du fauve dans le corps du sorcier, à terrifier la lune, les âmes et le temps jusqu'à l'obéissance (HM, 180-181).

Cette fonction, que Primo Levi appelait « maléfique » (HM, 207), devient un autre instrument de la terreur. Le désir de contrôler la nature et surpasser la panique de l'homme face à la frénésie des éléments, se transforme en récit d'un homme qui en abat un autre par le biais de la contagion rythmique. La musique n'est plus un dialogue dirigé vers les dieux et les forces de la nature, mais une arme sonore capable de détruire. Y-a-t-il, pourtant, dans un cas comme dans l'autre, une vision opposée de la musique ? C'est dans ce cadre que Pascal Quignard exhume le témoignage de Simon Laks pour en faire, à la manière des biographies qui remplissent les *Petits Traités*, le portrait d'une problématique à l'échelle d'une histoire aussi bien diachronique que synchronique. Simon Laks, pianiste, violoniste, compositeur, chef d'orchestre, survécut à l'expérience de l'enfermement sous le III<sup>e</sup> Reich. Il désira « méditer sur le rôle qu'avait joué la musique dans l'extermination » (HM, 198). Le livre de Quignard explore ce même rôle dans une temporalité élargie. Mais les réflexions de Simon Laks n'ont pas obtenu d'écho : « En 1948, il publia au Mercure de France, avec René Coudy, un livre intitulé *Musiques d'un autre monde* précédé d'une préface écrite par Georges Duhamel. Ce livre ne fut pas accueilli et tomba dans l'oubli » (HM, 198). Simon Laks raconte qu'il voulait le faire publier en polonais, mais après une longue attente il a reçu une lettre du ministère de la Culture et de l'Art avec cette réponse : « Ouvrage trop idyllique qui présente les Allemands sous un jour excessivement flatteur et les prisonniers comme des créatures dénuées de tout sens moral et de toute dignité humaine. Impropre à la publication »<sup>430</sup>. Comment s'est produit ce malentendu ? Était-ce le sujet de la musique à l'intérieur des camps qui a imposé des interprétations aussi délirantes ? L'auteur en conclut qu'il n'était pas possible de faire paraître le livre en Pologne. Trois décennies plus tard, en polonais, Simon Laks publiera *Mélodies d'Auschwitz*, une réécriture décantée de *Musiques d'un autre monde*. La préface de Pierre Vidal-Naquet à la traduction française, très présente dans les rapports d'intertextualité du traité de Quignard, résume ainsi le propos du livre : « la grave question qu'il pose est celle de la place d'un art, la musique, dans ce lieu de mort »<sup>431</sup>. En effet, dès le

---

<sup>430</sup> Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz*, préface de Pierre Vidal-Naquet, traduction de Laurence Dyèvre, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Toledot-Judaïsme », 1991, p. 19.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 15.

premier ouvrage, Simon Laks affirmait la portée de la musique dans l'espace concentrationnaire :

Faisant partie du commando de musique, nous avons eu, de ce fait, le triste privilège d'observer la presque totalité des rouages du camp, non seulement du côté 'atrocités', mais aussi du côté conception, organisation, méthode et résultats escomptés par ses dirigeants pour un avenir immédiat et pour un avenir très éloigné. C'est autour de nous, musiciens, que gravitait le monde hétéroclite qui peuplait Auschwitz, que ce soient les SS ou les détenus<sup>432</sup>.

Cette phrase finale, peut-être exagérée, ne se trouve plus dans le livre postérieur, mais laisse soupçonner la place privilégiée du musicien dans l'observation du quotidien. De même, l'ouvrage est pour Simon Laks une prise de responsabilité vis-à-vis de l'histoire collective et personnelle : « j'estime de mon devoir de raconter, et en quelque sorte de clore, ce chapitre par ailleurs significatif de 'l'histoire de la musique' que n'écrira sans doute aucun historien spécialisé dans ce domaine de l'art »<sup>433</sup>. Cette certitude de la place qu'occupe l'ouvrage dans le champ de la culture et de l'histoire de l'art donne aux *Mélodies d'Auschwitz* son caractère singulier. Il se produit ainsi un lien entre le retentissement du livre, disproportionné avec la portée des paradoxes posés, et le travail d'exhumation fait par Quignard. *La Haine de la musique* récupère *Musiques d'un autre monde* et *Mélodies d'Auschwitz*, mais surtout prolonge leur réflexion.

Le livre de Primo Levi, *Si c'est un homme*, bénéficia d'une toute autre renommée. Il « ne fut pas davantage accueilli que ne le fut *Musiques d'un autre monde* » (HM, 201) mais avec les années, il est devenu un ouvrage culte. Tenant compte de ces deux références de base qui s'entremêlent et se juxtaposent parmi d'autres fragments tirés aussi bien de l'Antiquité que des témoignages du XX<sup>e</sup> siècle, Quignard compose son traité<sup>434</sup>. Or les deux auteurs cités coïncident sur l'absence de distinction entre l'écoute et la production de la musique :

---

<sup>432</sup> Simon Laks et René Coudy, *Musiques d'un autre monde*, préface de Gorges Duhamel, Paris, Mercure de France, 1948, p. 14.

<sup>433</sup> Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz*, op. cit., p. 22.

<sup>434</sup> Dans la préface de Pierre Vidal-Naquet à la traduction française du livre de Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz*, paru pour la première fois en polonais en 1979, Vidal-Naquet écrit sa préface avec le même parallèle : « dès ma première lecture, c'est le nom et l'œuvre de l'écrivain italien qui s'imposa à moi, à la fois référence et analogie. Je ne savais pas à quel point j'avais raison » (*Ibid*, p. 12). D'ailleurs, la préface de Vidal-Naquet donne certains traits de l'aperçu biographique que l'on retrouve du portrait de Simon Laks dans *La Haine de la musique* : la condition polyglotte du musicien, ses petits boulots et sa chronologie. Cette intertextualité est dévoilée lorsque Quignard cite la préface : « Pierre Vidal-Naquet a écrit : 'Menuhin pouvait survivre à Auschwitz, non Picasso' » (HM, 202).

Simon Laks ne pense pas différemment de Primo Levi. Il n'y a pas une audition sonore qui s'oppose à une émission sonore.

Il n'y a pas un maudit en face du maléfice.

Il y a une puissance qui fait simultanément retour sur elle-même et métamorphose d'une façon similaire ceux qui la produisent en les plongeant dans la même obéissance rythmique, acoustique et corporelle (*HM*, 216).

Faire du musicien et de l'auditeur un même sujet asservi, est une conclusion qui mérite d'être comparée avec son idée contraire, même si le cadre de réflexion n'est pas semblable. Roland Barthes, dans un article de 1970, affirme : « Il y a deux musiques (du moins je l'ai toujours pensé) : celle que l'on écoute, celle que l'on joue. Ces deux musiques sont deux arts entièrement différents, dont chacun possède en propre son histoire, sa sociologie, son esthétique, son érotique »<sup>435</sup>. Nous pourrions penser que la réponse de Laks et Levi s'oppose à la division proposée par Barthes, car le contexte autoritaire détermine ce point de vue. Mais Quignard essaie de montrer comment le contexte, avant d'influer sur le rapport de l'homme à la musique, éclaire le côté menaçant de celle-ci au-delà de toute époque. Annuler l'écart entre celui qui joue et celui qui écoute signifie la possibilité de mettre l'homme face au monde sonore, l'homme tout seul, tout nu, en oubliant qu'il peut être exécuter ou public. Ce rapport au-delà d'un conditionnement temporel est-il possible ? À l'instar de ses hypotextes, Quignard se pose cette question : « Comment entendre la musique, *n'importe quelle musique*, sans lui obéir ? / Comment entendre la musique à partir du dehors de la musique ? » (*HM*, 208). Dans l'univers concentrationnaire, le musicien, malgré ses privilèges, était un prisonnier. Simon Laks dirigeait en faisant partie d'un corps, d'une fratrie. Et ce n'est pas pour autant la fratrie l'élément déterminant qui permet de ne plus penser l'interprète et celui qui écoute comme deux figures distinctes. Quignard vise à saisir la nature de la musique en abolissant les deux bouts d'une corde, de même que le structuralisme abolissait le lecteur et l'auteur pour investir le texte d'un nouveau pouvoir.

Nous rappelons la distinction de Barthes concernant les deux musiques, pour signaler que, dans *La Haine de la musique*, malgré la thèse qu'il veut défendre, Quignard, qui ne cite pas Barthes, laisse une place aux opinions contraires. La structure fragmentaire dialogue ainsi en multipliant les échos et en juxtaposant deux points de vues. Par exemple, d'un côté Kasimierz Gwizdka affirme « la musique donnait du courage et des forces extraordinaires pour survivre » ; de son côté, Romana Duraczowa soutient que « l'orchestre nous échauffe la

---

<sup>435</sup> Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, op. cit., p. 231.

bile. Comme nous haïssons cette musique ! » (*HM*, 223-224)<sup>436</sup>. Avec ces opinions contrastées, s'accomplit une méditation spéculative, tâtonnante, pour cerner le caractère paradoxal du sujet en montrant qu'une approche différente est tout à fait possible.

Dans une démarche comparatiste, Isabelle Soraru, en traitant de cette question, renvoie à Richard Millet, notamment au roman *La Voix d'alto* où « le personnage du vieux professeur juif qui donne des cours d'alto au narrateur » partage le souvenir de Kasimierz Gwizdka, au point de « garder en lui cette poche de silence sonore qui lui donnait encore le sentiment obscur d'être un homme »<sup>437</sup>.

Si l'effet de la musique sur les prisonniers reste mitigé, la question de fond n'est pas ambiguë : pourquoi la musique a-t-elle fait partie intégrante de la vie dans les camps de concentration ? Tout le livre prépare cette réponse :

La musique viole le corps humain. Elle met debout. Les rythmes musicaux fascinent les rythmes corporels. À la rencontre de la musique l'oreille ne peut se fermer. La musique, étant un pouvoir, s'associe de ce fait à tout pouvoir. Elle est d'essence inégalitaire. Ouïe et obéissance sont liées. Un chef, des exécutants, des obéissants, telle est la structure que son exécution aussitôt met en place (*HM*, 202).

Succomber à la musique signifie s'anéantir par la fascination d'un pouvoir ; l'exécuteur et l'obéissant obéissent tous les deux à un même démon. Comme l'ange rilkien des *Élégies*, la beauté est foudroyante, terrible, et sa perception n'est pas sans conséquences. Si la musique, étant donné sa condition de pouvoir, peut s'associer « à tout pouvoir », il est important de s'arrêter sur le sens de ce constat. Chez Quignard, le pouvoir n'est pas exclusivement un outil pour montrer le carnage de l'histoire, mais aussi une notion avec un ancrage dans le corps. Qui dit pouvoir, dit d'un côté l'imposition d'un ordre, et d'un autre côté la résonance corporelle qui affirme cet ordre extérieur. Michel Foucault, dans *Surveiller et punir*, traite du corps du condamné comme le point de départ d'une pénalité basée sur le supplice. Il rappelle le règlement de la Maison des Jeunes détenus à Paris, rédigé en 1838 par Léon Faucher, où l'on peut apprécier de quelle manière le « roulement de tambour » impose un emploi du temps, un rythme, un mouvement collectif. Au lever, par exemple, trois roulements de tambour séparés par un intervalle de cinq minutes marquent les activités telles

---

<sup>436</sup> Cité également par Simon Laks, *Mémoires d'Auschwitz*, op. cit., p. 129-130.

<sup>437</sup> Isabelle Soraru, « De quelques musiques secrètes : Pascal Quignard et Richard Millet », art. cit., p. 118.

que s'habiller, faire le lit et s'arranger par ordre<sup>438</sup>. Chez Quignard, la cloche, le tambour, le sifflet sont autant d'instruments pour signifier l'obéissance sonore.

De même, dans le cas de la guerre, la musique établit l'harmonie propre à l'ensemble des soldats. Dans ce sens, Quignard renvoie à l'historien Thucydide, pour illustrer l'importance du rythme collectif en tant que machine de guerre :

La musique n'est pas destinée à inspirer les hommes dans la transe mais à leur permettre de marcher au pas et de rester en ordre serré. Sans musique, une ligne de bataille est exposée à se désorganiser au moment où elle s'avance pour la charge (*HM*, 225).

La remarque de Thucydide s'éloigne apparemment des fonctions platoniciennes concernant la transe et la possession. Mais la guerre est la transe par excellence, puisque le corps a perdu son individualité soumis au contrôle des chants patriotiques et des trompettes de la gloire. En citant Thucydide, Quignard insiste sur la dimension corporelle de la musique. Si le fait d'ouïr témoigne de l'obéissance, c'est dans le mouvement du corps que la soumission se réalise. Soit dans la guerre ou à l'intérieur d'un système de répression, la musique déclenche la maîtrise d'un corps orienté vers son propre anéantissement. Ce contrôle du corps est visible dans la contagion rythmique, dans la discipline imposée par le sonore : le roulement de tambour, la sonnerie des théâtres et des établissements scolaires, le sifflet sont investis d'un ordre impératif. De ce fait, la surveillance d'un corps aussi bien individuel que social passe par le règlement du sonore :

La musique se tient déjà tout entière dans le coup de sifflet du SS. Elle est une puissance efficace, elle provoque une attitude immédiate. Comme la cloche du camp déclenche le réveil, par lequel le cauchemar onirique s'interrompt pour ouvrir au cauchemar réel. À chaque fois le son fait « mettre debout » (*HM*, 207).

Le sonore dresse le corps, point de départ du pouvoir disciplinaire entendu comme « l'art du bon dressement »<sup>439</sup>. Au-delà de tout raisonnement, le corps répond à l'appel de la musique, qu'elle soit instrumentale, vocale ou non humaine. Simon Laks témoigne de ce dressage guidé par la musique : « Je pars avec mon *Kommando* le matin et je reviens le soir. Le départ et le retour se font au son d'une marche »<sup>440</sup>. Cette marche manifeste la fonction de

---

<sup>438</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, op. cit., pp. 12-13.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>440</sup> Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz*, op. cit., p. 44.



la musique dans l'encadrement, une marche qui ne pouvait pas soulager car elle représentait le début des travaux forcés. Dans ce sens, il y a un point de coïncidence avec la pensée de Michel Foucault qui appelle l'« anatomie politique » la prise sur le corps des autres à l'intérieur d'un pouvoir qui fabrique des individus. Nous pouvons dire que cette anatomie politique assure une discipline qui « fabrique ainsi des corps soumis et exercés, des corps 'dociles' »<sup>441</sup>. Si la musique est un pouvoir qui peut s'associer à d'autres pouvoirs, le lien entre Foucault et Quignard est plausible, car ce dernier lance sa réflexion dans un ordre plus vaste : « Les gardiens du conditionnement moral, esthétique, politique, religieux, social ont toujours raison : ils veillent au contrôle symbolique du groupe » (*HM*, 272). Ce contrôle symbolique consiste dans un agir mimétique qui rend, comme le propose Foucault, le corps docile. Cette docilité était le propre de la fonction de la musique dans l'univers concentrationnaire dominé par une véritable anatomie politique.

Le pianiste russe Valery Afanassiev, dans ses essais sur la musique, se pose la question du rôle de l'art dans la soumission des prisonniers : « Je me demande si elle n'a pas contribué au pouvoir destructeur d'Hitler, étant donnée sa force d'anéantissement »<sup>442</sup>. Dans ce sens, nous pourrions dire que la musique anéantissait car elle était une autre forme de punition : « Ce ne fut pas pour apaiser leur douleur, ni même pour se concilier leurs victimes, que les soldats allemands organisèrent la musique dans les camps de mort » (*HM*, 206). Cette organisation fait partie d'une machinerie où chaque pièce joue un rôle dans le fonctionnement de ce que nous pourrions appeler une fabrique de la mort. La marche qui était le prélude pour le départ des *Kommandos* est la cloche qui annonce le châtement. Mais cette marche, qui doit dresser le corps des condamnées pour encadrer leurs mouvements dans une seule unité et un seul pas, est aussi reproduite pour dresser le corps des musiciens. Autrement dit, avant de rentrer en scène l'orchestre doit marcher, se soumettre à un rythme et se mettre à la place de l'auditeur. Simon Laks témoigne de ce dressage des musiciens dans ces termes :

Kopka<sup>443</sup> lance un ordre : *Vorwärts ! Marsch !*<sup>444</sup> et le titre de la marche que nous allons jouer. En même temps, le tambour frappe quelques mesures rythmées auxquelles se joint bientôt le vacarme assourdissant de la grosse caisse et des cymbales, tout cela dans le but de nous faire marcher à un pas cadencé impeccable<sup>445</sup>.

---

<sup>441</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, op. cit., p. 162.

<sup>442</sup> Valery Afanassiev, *Le Silence des sphères : essais sur la musique*, op. cit. p. 78.

<sup>443</sup> Chef d'orchestre avant que ne le fut Simon Laks.

<sup>444</sup> En avant! Marche!

<sup>445</sup> Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz*, op. cit., p. 51.

Ce pas souligne l'absence du sujet qui n'existe plus qu'à l'échelle d'une scène collective. Simon Laks illustre également de quelle manière l'écart entre les musiciens et les autres prisonniers est illusoire. Après la marche, les musiciens posent les instruments et partent travailler comme leurs compagnons « avec cette différence que personne ne joue de musique pour nous lors de notre départ »<sup>446</sup>. À la fin de la journée, les musiciens reviennent un peu avant pour recevoir les *Kommandos* avec de la musique. Encore une fois, rythmer par une marche le pas des hommes en train de mourir d'exténuation fait de la musique une punition supplémentaire. Simon Laks rappelle que le rythme de la marche du soir était plus lent pourvu que les prisonniers puissent le suivre. Tantôt le matin tantôt le soir, la présence de la musique punit d'autant plus qu'elle réjouit les commandants. Dans cette perspective, Quignard suggère deux causes qui amenèrent à punir par le sonore :

1. Ce fut pour augmenter l'obéissance et les souder tous dans la fusion non personnelle, non privée, qu'engendre toute musique.
2. Ce fut par plaisir, plaisir esthétique et jouissance sadique, éprouvés à l'audition d'airs aimés et à la vision d'un ballet d'humiliation dansé par la troupe de ceux qui portaient les péchés de ceux qui les humiliaient (*HM*, 206-207).

Ces deux fonctions de la musique nous font penser et à l'incantation qui annule le moi et au divertissement. Mais toutes les deux relèvent de la négativité, car l'une fait appel à l'obéissance et l'autre à la jouissance sadique. Les deux fonctions recourent des mécanismes de punition. Nous pouvons les associer à deux pratiques de la musique dans le camp de Birkenau. Dans la préface aux *Mélodies d'Auschwitz*, Pierre Vidal-Naquet souligne que la musique était publique ou privée, autrement dit, elle visait l'obéissance collective ou le plaisir d'un commandant qui demandait des « concerts d'anniversaires par exemple étroitement réglés par un rituel. Il fallait donner à chacun ce qu'il attendait : de la musique juive pour l'un, telle chanson populaire allemande pour tel autre qui ne supportait pas autre chose »<sup>447</sup>. Dans ce sens, même si la musique permettait aux musiciens de se maintenir en vie en ayant des conditions privilégiées, jouer faisait d'eux « les aèdes de l'enfer »<sup>448</sup>. D'ailleurs, la dimension publique de la musique montrait le rôle de cet art dans la structure qui assurait l'ordre et même le statut des commandants. Simon Laks l'illustre ainsi :

---

<sup>446</sup> *Ibid*, p. 53.

<sup>447</sup> *Ibid*, p. 18.

<sup>448</sup> *Idem*.

L'ambition première du *Lagerführer*, le commandant, de tout camp digne de ce nom était de former sa propre *Lagerkapelle*, orchestre de camp, dont le rôle principal était d'assurer le parfait fonctionnement de la discipline de camp et, à l'occasion, de procurer à nos anges gardiens un peu de distraction et de détente, si nécessaires pour exercer leur métier parfois 'ingrat'<sup>449</sup>.

Nous retrouvons sous la plume de Simon Laks ce mélange entre discipline et plaisir, entre punition et divertissement pervers qui fait le paradoxe de la musique sous le III<sup>e</sup> Reich et que Quignard synthétise dans les deux causes fondamentales citées précédemment. De même, il faut souligner la question d'un bien symbolique, d'un art dont l'organisation marquait la dignité et le prestige du commandant. Dans ce sens, nous pouvons dire que la musique était une sorte d'institution à l'intérieur de la hiérarchie, comme l'était la gastronomie qui permit la survie des cuisiniers talentueux<sup>450</sup>. Pour gagner des positions, pour un nazi, la musique était nécessaire, car elle représentait un instrument de pouvoir et d'ostentation, elle attestait le rang et pour ainsi dire le corps extérieur et tentaculaire du *Lagerführer*. La dignité de ce dernier était associée à la musique, de même que les empereurs romains avaient recours à la poésie.

Du côté des prisonniers, il était aussi possible de faire « carrière » par le biais de la musique, comme ce fut le cas de Simon Laks. D'abord, il a joué du violon, ce que lui a permis d'être chaussé et pourvu de linge propre pour faire partie de l'orchestre. Peu de temps après, il est nommé *Notenschreiber*, ou copiste de musique, ce qui signifiait ne pas aller travailler comme les autres musiciens. Son travail nous renseigne sur l'importance du copiste dans la mesure où il fallait « préparer de nouveaux matériaux pour l'orchestre, c'est-à-dire harmoniser et orchestrer continuellement de nouvelles œuvres, les transcrire pour les différents instruments et composer de nouvelles marches dans le style allemand ou en reconstituer d'anciennes de mémoire »<sup>451</sup>. Il y avait véritablement toute une organisation, une pyramide de pouvoir, une activité au quotidien liée à la musique en tant qu'institution concentrationnaire. Elle produisait aussi d'autres petites tâches, puisque, grâce à sa connaissance de l'allemand, de l'anglais et du français, Simon Laks fut également *Dolmetscher*, ou interprète auprès des musiciens qui ne comprenaient pas le polonais. De cette manière, Laks commence à se rendre nécessaire pour maintenir l'institution et lorsque quelqu'un fut nécessaire pour devenir le chef d'orchestre, il prit la direction d'environ

---

<sup>449</sup> *Ibid*, p. 32.

<sup>450</sup> Simon Laks souligne le cas de Franz Nierychlo qui dirigeait un grand orchestre et en plus « exerçait en même temps (pour des raisons mystérieuses ; c'était l'une des bizarreries du camp) les fonctions de chef, c'est-à-dire de *Kapo* des cuisines des prisonniers » (*Ibid*, p. 56).

<sup>451</sup> *Ibid*, p. 60-61.

quarante musiciens. Il devient alors *Kapellmeister* ayant le droit de porter comme insigne une lyre argentée qui orne son bras gauche.

Simon Laks aura désormais deux marques du rapport des forces dans le camp. Comme la plupart des prisonniers, le mot *Jude* avec une étoile de David, signe discriminatoire qui marque la condition de condamné à mort, et la lyre argentée, emblème de la musique qui témoigne de son ascension dans le camp. La musique devient un signe dans le réel, un sceau de reconnaissance qui estampille l'uniforme. Investi par le pouvoir de l'institution, Simon Laks peut prolonger sa vie. Mais sa haute mission n'est pas dépourvue de lourdes responsabilités, car il est chargé « de désigner les musiciens qui doivent aller travailler à l'extérieur du camp, et les affecter à tel ou tel *Kommando* en fonction de leurs qualifications musicales »<sup>452</sup>. Autrement dit, la lyre argentée qui rehausse son uniforme est aussi un insigne qui détermine pour les autres les chances d'être en vie un peu plus longtemps.

Il y a encore un autre signe de respect : le numéro tatoué sur l'avant-bras gauche et repris sur le chevron de la poche gauche de la veste. Ce numéro indique la date d'arrivée au camp. Simon Laks portait le numéro 49.543. De sa génération, à la fin de la guerre, ils n'étaient certainement pas nombreux. Pour lui et pour les autres, ce numéro signifie plus que le symbole de la lyre argentée : « Deux ans après, alors que les numéros avaient atteint le chiffre de 200.000, j'étais depuis longtemps un *Prominent* du camp, juif, certes, mais plus 'respecté' que beaucoup de 'millionnièmes'<sup>453</sup> aryens, et ce respect n'avait rien à voir avec ma position de *Kapellmeister* »<sup>454</sup>. Le passé et la position du prisonnier étaient marqués sur l'uniforme, une deuxième peau qui témoignait de l'obéissance d'un corps devenu un chiffre dans la série de la mort. Et pourtant, le fait d'être *Kapellmeister* n'est pas négligeable. La musique domine à l'instar du commandant du camp. Dans ce sens, Simon Laks raconte une anecdote, vers la fin de la guerre, qui illustre assez bien le rapport entre pouvoir et musique. Un jour, Schwarzhuber, le *Lagerführer* du camp de Birkenau, arrive en état d'ivresse : « Il m'arrache maladroitement la baguette, me repousse sur le côté et prend péniblement ma place »<sup>455</sup>. Dans son récit, Laks l'appelle « mon remplaçant ». Même si Quignard ne reprend pas cette anecdote, nous en retrouvons un écho lorsqu'il décrit le pouvoir d'une baguette : « Le chef d'orchestre fait tout le spectacle de ce à quoi l'auditeur obéit. Les auditeurs s'associent pour voir un homme debout, seul, surélevé, qui fait parler et taire à volonté un troupeau qui obéit. / Le chef fait la pluie et le beau temps avec une baguette » (*HM*, 229).

---

<sup>452</sup> *Ibid*, p. 80.

<sup>453</sup> Ainsi se nommaient les prisonniers qui avaient des numéros récents.

<sup>454</sup> *Ibid*, p. 117.

<sup>455</sup> *Ibid*, p. 126.

Associer la musique et le pouvoir signifie en même temps faire un lien entre le chef d'orchestre et un autre chef, peu importe son origine, qui impose un rythme, une marche, un mouvement et même une manière de mourir. Lorsque le *Lagerführer* prend la baguette de Simon Laks, il montre à quel point la vie dans le camp passe par la musique, c'est-à-dire par l'autorité, la discipline et le pouvoir institutionnel du sonore. De même, le *Lagerführer* et Simon Laks deviennent interchangeables, ne serait-ce que pour le temps d'une mesure : « Tout chef d'orchestre est dompteur, est Führer » (*HM*, 230). Le pouvoir n'agit pas seul, il est investi dans un chant déclenché par les mouvements d'un chef, en l'occurrence d'une baguette qui divise le temps.

Cette anecdote nous permet de situer le paradoxe qui règne dans *Mélodies d'Auschwitz*, et par conséquent de rappeler le jugement du Ministère polonais lors de la tentative de publication de *Musiques d'un autre monde*. Ce dernier s'achève avec un petit portrait du *Lagerführer*, déjà vaincu, regrettant la perte de son bel orchestre. La question qui surgit est évidente : comment concilier la musique avec l'extermination ? Sont-elles vraiment opposées ? Dans la brève préface de Georges Duhamel, il est question de signaler cette simultanéité : « Il [le livre] nous apprend que les bourreaux des camps germaniques étaient sensibles à la musique. Oui, la sainte musique, la divine musique est, elle aussi, compromise dans l'aventure ! »<sup>456</sup> Duhamel ne développe pas son assertion, il ne s'arrête pas sur la dite sensibilité allemande mais laisse entrevoir une contradiction apparente dans laquelle piétine également Simon Laks :

Quand un SS écoute de la musique, surtout une musique qu'il aime particulièrement, curieusement il commence alors à rassembler à un être humain [...] Dans ces moments-là s'éveille en nous l'espoir que tout n'est peut-être pas encore perdu. Des hommes qui aiment la musique à ce point, des hommes qui sont capables de pleurer en écoutant de la musique, peuvent-ils être capables de commettre tant de cruautés sur le reste de l'humanité ? Il est des réalités auxquelles on ne peut croire. Et pourtant...<sup>457</sup>

Le témoignage de Simon Laks n'est pas celui d'un critique ou d'un essayiste, cependant il donne une réponse, avec la belle simplicité du récit, à son propre questionnement. Il fouille dans le rapport problématique entre la musique et la civilisation. Pour essayer de résoudre la question, à l'instar d'un romancier, Simon Laks introduit un personnage et en fait le portrait. Il s'agit de Pery Broad, le *Rottenführer* ou chef d'équipe.

---

<sup>456</sup> Simon Laks et René Coudy, *Musiques d'un autre monde*, op. cit., p. 8.

<sup>457</sup> Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz*, op. cit., p. 84.

C'était lui qui décidait de la mort dans les chambres à gaz et qui en même temps était un ami fidèle de l'orchestre et un accordéoniste de grande virtuosité. Une chose n'était pas en contradiction avec l'autre et Simon Laks le note ainsi :

Lors du procès qui eut lieu à Francfort-sur-le-Main, on a parlé des nombreux crimes commis à Birkenau par ce freluquet, mais, pour autant que je sache, personne n'a évoqué ses talents musicaux hors du commun, non pas pour le faire bénéficier de circonstances atténuantes, mais pour donner un exemple de l'association rarement vue – est-elle typiquement teutonne ? – d'une criminalité débridée et des sommets de l'art<sup>458</sup>.

On ne peut pour autant pas dire que Simon Laks a encore une vision romantique de son art où le génie destructeur ne peut qu'être une rareté. Mais les deux citations précédentes déclenchent un nouveau point de réflexion. Pour Simon Laks, la musique n'était pas seulement haïssable étant donné sa condition punitive. Elle n'était pas non plus l'autre de la terreur allemande, car elle n'était pas la dernière couche d'humanité. Et pourtant, elle continue à dévoiler une contradiction qui a permis la survie de Simon Laks : « Je suis un naufragé d'une immense catastrophe et ma vie n'a d'importance que pour mes tout proches et pour moi-même. Mais, si peu qu'elle puisse représenter, je ne puis m'empêcher de penser que je ne la dois qu'à un seul facteur : l'amour inconsidéré de l'Allemand pour la musique »<sup>459</sup>. En réponse à cet aspect qui a causé le refus de *Musiques d'un autre monde* – si nous en croyons le Ministère polonais – à savoir la sympathie pour les bourreaux grâce à l'entente musicale, Quignard affirme :

Je m'étonne que des hommes s'étonnent que ceux d'entre eux qui aiment la musique la plus raffinée et la plus complexe, qui sont capables de pleurer en l'écoutant, soient capables dans le même temps de la férocité. L'art n'est pas le contraire de la barbarie. La raison n'est pas la contradictoire de la violence (*HM*, 220).

Sans nommer personne, Quignard répond à la contradiction signalée par Simon Laks. Ainsi, la question se déplace. La musique peut jouer un rôle dans l'extermination car dire la musique n'est pas dire la raison, ni le degré de civilisation, ni l'humanité. Est-elle donc innocente ? Pour Valery Afanassiev, elle l'est : « La musique ne répond pas à ce qui se passe autour d'elle ; elle traverse l'histoire et ne s'engage pas du côté des justes ni ne pactise avec

---

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 93-94.

<sup>459</sup> Simon Laks et René Coudy, *Musiques d'un autre monde*, *op. cit.*, p. 189.

les criminels. Mais elle s'imprègne des souffrances »<sup>460</sup>. Nous ne pouvons donc pas poser la question de la culpabilité de la musique, même si, d'après Quignard, sa nature éveille une pulsion destructrice : « La sidération de l'audition donne à la mort » (*HM*, 220). Mais la question qui se pose interroge le lien entre l'art et la barbarie. *La Haine de la musique* essaie ainsi d'exposer le plus noble des arts sous l'éclairage d'une pensée effroyable : si un art pouvait jouer un rôle dans l'extermination, ce rôle ne pouvait qu'être accompli par le sonore. Michel Schneider dans son essai « La musique au lieu de la mort », travail repris dans *Musiques de nuit*, partage cet avis, étant donné la tradition mélomane des Allemands. Il insiste également sur ce que remarque Quignard, à savoir la fausse opposition qui rend plus complexe la présence de la musique dans les camps :

Il n'y a pas d'un côté la culture, de l'autre la barbarie. Comme ce serait rassurant, s'il fallait renoncer à l'une pour accéder à l'autre, et réciproquement [...] Ce n'est donc pas : culture ou barbarie ; encore moins : socialisme ou barbarie. C'est culture et barbarie, dans les mêmes institutions, les mêmes classes, les mêmes hommes<sup>461</sup>.

Quignard et Schneider se rejoignent dans cette perspective qui cherche à assigner à l'art sa place. En effet, l'amour de la musique ne rend l'homme ni bon ni mauvais, car la musique ne nous rend pas meilleurs ni ne nous perfectionne. Opposer la musique, ou la culture, à la barbarie ; ou bien penser que l'art élève les hommes, est détourner l'expérience artistique et en même temps être prêt à accepter les thèses du fascisme. Pour clore ce point de notre analyse, nous souhaitons évoquer une fois de plus le livre de Simon Laks, notamment sa conclusion. En marge des généralités, Simon Laks distingue deux fonctions de la musique :

« Ce regard pompeux et grandiloquent sur le rôle de la musique dans les camps jette inutilement la confusion dans une affaire qui, au fond, est extrêmement simple si on l'aborde du point de vue de la réalité du camp. D'abord, il faut se rappeler que dans chaque camp existaient deux catégories distinctes de prisonniers : les *Prominente*, les aristocrates, qui étaient bien approvisionnés, et les miséreux, qui étaient condamnés à la famine, aux travaux pénibles, à la maladie et à la mort ». Pour les premiers, la musique était une « distraction et un luxe supplémentaire qu'ils payaient généreusement » ; et pour les seconds, « la musique

---

<sup>460</sup> Valery Afanassiev, *Le Silence des sphères : essais sur la musique*, op. cit., p. 76.

<sup>461</sup> Michel Schneider, *Musiques de nuit*, op. cit., p. 260-261.

exerçait un effet déprimant – si tant est qu’elle en exerçât un –, et approfondissait encore davantage leur état chronique de prostration physique et morale »<sup>462</sup>.

Cette conclusion de Simon Laks laisse en suspension un autre aspect majeur sur la musique à l’intérieur des camps de concentration, à savoir sa portée esthétique. Pour Laks, la question est claire : il n’y a pas eu de *bonne* musique à Birkenau. Mais d’autres musiciens pensent que la musique qui a été jouée et composée dans l’univers concentrationnaire doit absolument être mise en valeur. En effet, Joza Karas, musicien tchèque, dans son livre *La musique à Terezín* essaie de récupérer la mémoire musicale du camp. Même si le livre de Karas, écrit en anglais, date de 1985, il ne fait pas allusion à Simon Laks. Ceci est très symptomatique d’une recherche qui a duré plus de dix ans. Il s’agit pourtant d’une absence qui ne fait que confirmer le peu de retentissement qu’ont eu *Musiques d’un autre monde* et *Mémoires d’Auschwitz*. En effet, Karas considère qu’avant lui personne ne s’était occupé d’un phénomène aussi déconcertant : « Si l’Holocauste avait fait l’objet de recherches minutieuses, de nombreux ouvrages, films, émissions de télévision ou travaux scientifiques, comment expliquer que nul, avant moi, ne se fût intéressé de près à cet aspect de la vie des Juifs durant les années tragiques de la Seconde Guerre mondiale ? »<sup>463</sup> Quoi qu’il en soit, son travail reste une source fondamentale, comme pour Quignard qui cite Karas en empruntant de courts passages de son livre qui viennent s’incruster dans les derniers fragments du traité VII de *La Haine de la musique*.

À propos de la revendication musicale des années 1941 à 1945, Karas souligne : « J’ai acquis la conviction que toute la musique de Terezín méritait d’être enregistrée en une sorte d’album souvenir, tant par sa valeur historique que pour sa valeur artistique intrinsèque »<sup>464</sup>. Il faut rappeler que le camp de Birkenau et celui de Terezín n’avaient pas les mêmes conditions, car ce dernier « était, à l’origine, le point de rassemblement réservé aux Juifs de Tchécoslovaquie, avant qu’ils ne soient déportés vers les camps d’extermination »<sup>465</sup>. Terezín, ou Theresienstadt en allemand, est devenu par la suite un camp pour la propagande, ou *Propagandalager*. À partir du 20 janvier 1942, il commence à abriter les Juifs que le Reich considérait dans une situation privilégiée par rapport à la déportation. Dominique Foucher, appartenant au Centre d’Histoire de la Résistance et de la Déportation, étudie la consolidation

---

<sup>462</sup> Simon Laks, *Mémoires d’Auschwitz*, op. cit. p. 132.

<sup>463</sup> Joza Karas, *La Musique à Terezín, 1941-1945*, traduit de l’anglais par George Schneider, Paris, Gallimard, coll. « Le messager », 1993, p. 9.

<sup>464</sup> *Ibid*, p. 13.

<sup>465</sup> *Ibid*, p. 201.



du camp en tant qu'instrument de la propagande nazi. Concernant les prisonniers qui sont arrivés à partir de janvier 1942, il rappelle l'intention d'envoyer à Terezín

ceux qui sont âgés de plus de soixante-cinq ans et, pour contenter la Wehrmacht, les combattants de la Grande Guerre grands mutilés ou ayant obtenu les plus hautes distinctions. Les rejoindront, par la suite, les personnalités ayant de solides relations ou dont la disparition susciterait des interrogations à l'étranger<sup>466</sup>.

Cette condition exceptionnelle du camp de Terezín a eu évidemment une conséquence sur l'activité musicale. Si l'on compare *Mélodies d'Auschwitz* et *La musique à Terezín*, il est surprenant d'entendre évoquer dans ce dernier des opéras, de la musique de chambre et des chœurs pour enfants, et même plusieurs orchestres alors qu'à Birkenau il n'y avait que celui dirigé par Simon Laks. Nous pouvons en conclure avec Karas que « la vie artistique, et plus particulièrement la vie musicale, au camp de Terezín n'a aucun équivalent dans l'histoire du III<sup>e</sup> Reich »<sup>467</sup>. Une preuve de cette affirmation est la place qu'y avait l'opéra : « *Rigoletto* et *Tosca* furent donnés à de nombreuses reprises, avec deux distributions différentes pour la seule année 1943 »<sup>468</sup>. En plus de loger des grandes personnalités, des savants et des artistes, les conditions de vie ont permis de survivre et de faire de l'art. Cependant, il ne faut pas idéaliser le camp de Terezín comme un lieu de protection, car il n'y avait qu'une élite qui en bénéficiait. Ainsi, seule une classe privilégiée gardait plus de chances de survivre parmi une surpopulation qui atteignît environ 58 000 personnes à la mi-septembre 1942<sup>469</sup>. Les conditions réelles des camps étaient subies alors par la plupart des prisonniers, déportés en masse vers les camps de l'est ou anéantis par la misère et la malnutrition.

En ce qui concerne la musique, malgré la censure, c'était le seul endroit où l'on pouvait entendre des mélodies interdites dans tout le *Protektorat* et ceci avec le consentement des nazis. Cette contradiction démontre aussi bien l'importance de l'activité artistique à Terezín que les mécanismes de la propagande nazie. À cet égard, Claude Lanzmann fournit un exemple tout à fait révélateur dans son entretien avec Maurice Rossel, le délégué à Berlin du Comité Internationale de la Croix-Rouge pendant la guerre. Rossel inspecta le camp de Terezín et rédigea un rapport sans s'apercevoir, selon lui, de la comédie préparée où la

---

<sup>466</sup> Dominique Foucher, « Un camp pour la propagande », *Le Masque de la barbarie. Le ghetto de Theresienstadt 1941-1945*, Sabine Zeitoun et Dominique Foucher (dirs.), Lyon, Éditions de la Ville de Lyon / Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation, 1998, p. 61.

<sup>467</sup> Joza Karas, *La Musique à Terezín, 1941-1945*, *op. cit.*, p. 198.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>469</sup> Dominique Foucher, « Un camp pour la propagande », *art. cit.*, p. 62.

musique a joué son rôle : « Sur la grande place de Theresienstadt, en face du *Kaffeehaus*, ils avaient fait ériger, quelques jours avant votre venue, un pavillon de musique, avec un orchestre, qui jouait, et c'est cet orchestre que vous avez vu, et dont vous parlez dans votre rapport »<sup>470</sup>. La musique, étant donné sa valorisation, contribuait à maintenir le décor ainsi qu'à propager l'illusion d'un ghetto respectueux des pratiques et valeurs humaines.

Or, pour Karas, l'activité musicale, si extraordinaire fût-elle, n'était pas liée à une forme imposée de punition ou bien à un plaisir sadique. Pour lui, la musique était une sorte de résistance. D'une certaine manière, la musique témoignait d'un engagement aussi religieux qu'artistique et politique. Nous pouvons l'illustrer avec l'enseignement du chant qui était donné aux enfants<sup>471</sup> :

L'importance du chant dans l'éducation des enfants devient une évidence lorsqu'on examine la question du choix des musiques. Une attention toute particulière était portée aux chants patriotiques juifs. Dans un double but : résister à la tyrannie, et développer l'orgueil d'être juif<sup>472</sup>.

Cette forme de résistance par le biais de la musique était d'autant plus significative que l'enseignement en tant que développement d'une conscience critique était interdit. Cependant, ceux qui gardaient les enfants tentaient de les instruire par l'art. C'est le cas de Zeev Shek : « J'arrivai à l'*útulek* (la maison des enfants). J'avais la charge d'environ vingt enfants, insuffisamment nourris, et il me fallait les tenir occupés, ce que les Allemands nommaient *Beschäftigung*. Je pouvais jouer avec eux, chanter avec eux, mais il m'était défendu de les instruire »<sup>473</sup>. Le fait de pouvoir chanter avec les enfants permettait la transmission d'une mémoire qui risquait son anéantissement. Conscient de cette possibilité, Zeev Shek enseignait aux enfants des chants hébreux basés sur des poèmes. Cette alliance entre la musique et la littérature maintenait le maître et le disciple dans un même espoir. Il était essentiel de garder l'identité juive et, par conséquent, la musique pour enfants a eu un rôle décisif dans la vie du camp. Fanny Malafosse souligne dans un article sur la musique à Terezín que « l'œuvre la plus marquante de l'année 1943 est l'opéra pour enfants *Brundibár*

---

<sup>470</sup> Claude Lanzmann, *Un vivant qui passe, Auschwitz 1943 – Theresienstadt 1944*, Paris, Éditions Mille et une nuits / ARTE Éditions, No. 183, 1997, p. 46.

<sup>471</sup> Concernant les enfants de Terezín, nous pouvons dire qu'environ 11 000 enfants et jeunes de moins de 18 ans ont été internés : « De leur passage, sera conservée une documentation constituée par près de 5 000 dessins, ainsi que par les poèmes, journaux intimes et magazines qu'ils y ont alors rédigés » (Christian Bachelier, « L'enfance à Theresienstadt », *Le Masque de la barbarie*, op. cit., p. 201).

<sup>472</sup> Joza Karas, *La Musique à Terezín, 1941-1945*, op. cit., p. 96.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 95.

d'Hans Krása dont le succès est considérable, puisqu'il est repris cinquante-cinq fois »<sup>474</sup>. Cet opéra a été interprété par des enfants. Il racontait l'histoire du bien qui triomphe sur le mal. La portée de l'enseignement musical ne se limitait pas aux intentions des instituteurs et cet apprentissage arrivait même sur la scène. Par le biais de la musique, comme en témoigne l'opéra *Brundibár*, les prisonniers pouvaient représenter leur situation en symbolisant leur victoire hypothétique sur la mort. Et pourtant, le succès de cet opéra n'échappa pas à la propagande, car il a été joué lors de la visite de la Croix-Rouge. Comme en témoigne Michel Schneider, les représentations de cet opéra furent d'ailleurs interrompues en novembre 1944, « la majeure partie des musiciens et des enfants ayant été déportés à Auschwitz »<sup>475</sup>.

Le côté pédagogique du sonore est encore une fois une manière d'illustrer le pouvoir ensorcelant de la musique, dans la mesure où elle fonde une collectivité. Mais n'oublions pas que du côté des bourreaux ou de celui des victimes, la musique s'investit d'une identité patriotique. De ce fait, même si les orchestres étaient là pour contribuer à la propagande nazie, la musique avait pour les prisonniers une toute autre portée. Dans ce sens, si nous comparons *Mélodies d'Auschwitz* et l'œuvre de Karas, l'écart entre cette dernière et l'expérience de Simon Laks est d'autant plus frappant que les conditions du camp de Birkenau étaient extrêmes. Simon Laks ne parle pas de résistance et son discours s'oppose à celui du violoniste tchèque :

Les musiciens ne manquaient pas une occasion d'apporter à leurs compagnons un peu de beauté, de distraction, et même de rire, pour leur faire oublier un court instant la terrible réalité de la vie au quotidien. Dans le même temps, chaque marque d'une telle sollicitude, si modeste qu'elle fût, était reçue par les détenus avec la plus profonde gratitude<sup>476</sup>.

Pour Karas, la musique n'était pas haïssable ni pour l'exécuteur ni pour le public. Elle était plutôt une échappatoire momentanée. Si elle procurait à la vie du camp une forme de résistance, c'était grâce à son esprit de cohésion et de communauté. Mais cette forme d'affrontement produit d'autres méditations. Ainsi, le livre de Karas et le traité de Quignard se terminent de la même manière, en évoquant les figures du violoniste Karel Fröhlich et du compositeur Viktor Ullmann. Quignard fait allusion au premier pour indiquer l'une « des

---

<sup>474</sup> Fanny Malafosse, « La musique et les arts de la scène », *Le Masque de la barbarie*, op. cit., p. 154. Concernant Hans Krása, Malafosse remarque qu'il est devenu célèbre dans le camp grâce à son opéra. Il écrira d'autres cinq compositions, dont l'une sur trois poèmes d'Arthur Rimbaud (« Les amis », « Quatrain » et « Sensation »).

<sup>475</sup> Michel Schneider, *Musiques de nuit*, op. cit., p. 254.

<sup>476</sup> Joza Karas, *La Musique à Terezín, 1941-1945*, op. cit. p. 41.

choses les plus difficiles, des plus profondes, des plus désorientantes qui aient été exprimées sur la musique qui a pu être composée et qui a pu être jouée dans les camps de la mort » (*HM*, 231). En effet, Karas reprend le témoignage de Karel Fröhlich<sup>477</sup>, cité à son tour par Quignard. Pour le violoniste le plus réputé de Terezín, le camp présentait *les conditions idéales* « pour composer de la musique ou pour l'interpréter » (*HM*, 232). Le bref moment de l'art était d'autant plus absolu que le lendemain était voué à la mort. De même, le public se composait de fantômes, car le musicien jouait pour des corps qui allaient monter dans le train de l'extermination. De ce fait, l'art et la survie n'étaient pas dissemblables ni contradictoires, puisque l'un assurait l'autre. Pour Fröhlich, ces conditions idéales avaient un côté anormal et insensé ; autrement dit, l'art dépendait de la négativité de la musique, car elle rappelait l'imminence de la mort. Par d'autres aspects, le témoignage de Fröhlich est aussi révélateur. Le violoniste affirme qu'il a tiré un profit de sa formation musicale au camp, puisqu'il a obtenu, après la Guerre, le poste de violon solo dans l'orchestre de l'Opéra de Prague :

J'ai plus joué à Terezín que dans ma 'vie civile'. Je m'éveillais souvent à trois heures du matin [...] Pour moi, d'un point de vue encore une fois subjectif, le fait d'avoir été détenu à Terezín et d'y avoir travaillé la musique à ce point présenta l'avantage de me préparer au métier qui fut le mien par la suite à l'Opéra<sup>478</sup>.

Dans son entretien, Fröhlich répète le mot « subjectif », conscient des limites de son expérience et de sa position « privilégiée ». En ce qui concerne les conditions idéales de la musique, son avis est partagé par Viktor Ullmann, le plus prolifique des musiciens de Terezín « puisqu'il écrit environ vingt-cinq œuvres entre le 8 septembre 1942 et le 16 octobre 1944 »<sup>479</sup>. Quignard s'arrête sur « l'humour ultime » (*HM*, 233) du compositeur qui a mis cette phrase au bas de la première page de sa dernière composition : « Les droits d'exécution sont réservés par le compositeur jusqu'à sa mort » (*HM*, 233). Sur le point de mourir, Viktor Ullmann se permet de résister par l'humour extrême. Mais l'ironie est si fine que le compositeur ne peut même pas exécuter sa musique. À l'instar de Schubert et de ses centaines de mélodies, Viktor Ullmann n'arrivait pas toujours à écouter la musique qu'il composait. Avec son « humour ultime », il défait la figure de l'auteur en montrant son absurdité. Il lance un appât pour la figure du critique qu'il était lui-même, car il était chargé d'organiser les

---

<sup>477</sup> L'un des grands interprètes du camp de Terezín. De lui, Karas affirme : « L'homme qui accomplit à Terezín les plus étonnants prodiges artistiques ce fut Karel Fröhlich » (*Ibid*, p. 69).

<sup>478</sup> *Ibid*, p. 204.

<sup>479</sup> Fanny Malafosse, « La musique et les arts de la scène », *art. cit.*, p. 157.

concerts et notamment « d'écrire des critiques » qui arrivèrent au nombre de vingt cinq<sup>480</sup>. Sa dernière phrase suggère que le compositeur tchèque a eu affaire à ce que nous pouvons appeler, en suivant Fröhlich, les conditions idéales de la composition. Le fait de ne pas avoir de papier, par exemple, souligne le caractère d'une musique qui existait sans autre support que la mémoire défaillante. Et s'il y avait du papier, l'écriture musicale était morcelée, soumise à la censure et au secret.

Pour en revenir à Josa Karas, nous pouvons affirmer que la résistance du sonore vis-à-vis de la mort ainsi que la possibilité de voir des compositions sombrer dans l'oubli ont donné du sens à sa recherche. Il a éprouvé alors le besoin d'aller plus loin : « En 1979, je fondai mon propre quatuor à cordes, afin de jouer des œuvres dont je n'avais fait jusque-là que parler. Mon but ultime est de faire revivre cette musique lors de concerts, ou par le biais d'enregistrements »<sup>481</sup>. Ainsi est né le « Karas String Quartet », une réponse, parmi beaucoup d'autres (les récits de Primo Levi, les poèmes de Paul Celan, les dessins de Zoran Music, les nombreux films), à l'idée d'Adorno qui ne porte pas une condamnation, mais transmet une inquiétude : « moins encore que de l'art après les camps, il ne faudrait plus faire de l'art sur ce qui s'y passa »<sup>482</sup>. Mais, mis à part la résistance dont parle Karas, quelle est la place de cette musique ? Milan Kundera, dans sa préface à l'ouvrage collectif intitulé *Le Masque de la barbarie*, répond dans ces termes :

Ce n'est pas seulement l'art créé à Terezín qui nous laisse interdits d'admiration mais peut-être plus encore cette soif de vie culturelle, cette soif d'art que manifestait la communauté terezinienne qui, dans des conditions effroyables, fréquentait des théâtres, des concerts, des expositions. Que fut l'art pour eux tous ? Une façon de tenir pleinement déployé l'éventail des sentiments, des idées, des sensations pour que la vie ne fût pas réduite à la seule dimension de l'horreur. Et pour les artistes ? Inévitablement, leur destin personnel se confondait à leurs yeux avec celui de l'art moderne, dit « dégénéré », pourchassé, bafoué, condamné à mort<sup>483</sup>.

En même temps que la musique extériorisait une sorte de résistance, elle assumait une tradition périphérique et marginale qui représentait la tradition de l'art moderne. Une tradition persécutée à l'instar des auteurs exhumés par Quignard. Ces auteurs maudits, tels que Mahler, Schönberg ou Bartók, avaient ouvert le chemin d'une nouvelle musique. L'art se retrouvait

---

<sup>480</sup> *Idem.*

<sup>481</sup> Joza Karas, *La Musique à Terezín, 1941-1945*, op. cit. p. 19.

<sup>482</sup> Michel Schneider, *Musiques de nuit*, op. cit., p. 272.

<sup>483</sup> Milan Kundera, « Tel fut leur pari », *Le Masque de la barbarie*, op. cit., p. 7.

ainsi au milieu d'un champ de tensions fait par la « dégénération ou la pathologie » d'un côté et l'héroïsme de l'autre. Soulignons à cet égard que la lutte contre « l'art dégénéré », *Entartete Kunst*, commence dès 1933. La partie la plus visible de cette politique totalitaire a été les bûchers installés le 10 mai où brûlaient les livres hérités de l'*Aufklärung*. Les arts plastiques ainsi que la musique recoupaient la césure entre l'art moderne européen et l'art nationaliste, subissant de ce fait le bûcher concentrationnaire du III<sup>e</sup> Reich. Si Josa Karas a voulu récupérer une musique qui passait forcément pour dégénérée, dans le domaine de la peinture nous assistons à un phénomène semblable. En 1992, à Los Angeles et à Berlin, a été remontée l'exposition d'« Art dégénéré », organisée à Munich en 1937 « où toutes les formes plastiques de la modernité des années 20-30 étaient proposées aux sarcasmes du public »<sup>484</sup>. Parmi les 107 peintres rabaissés par la politique nazie, il y avait Klee<sup>485</sup>, Chagall<sup>486</sup>, Kokoshka<sup>487</sup>, Otto Dix<sup>488</sup>, mais aussi des dizaines d'artistes aujourd'hui inconnus. Cette exposition qui n'est pas née dans l'univers concentrationnaire exhibait la haine de l'art moderne, la même haine qui a persécuté la musique des compositeurs juifs.

## II. L'EXPÉRIENCE DE LA MUSIQUE : DE L'HARMONIE À LA POLLUTION SONORE

Après avoir exposé le rôle de la musique dans le milieu concentrationnaire, à la problématique de l'obéissance se juxtapose une autre : si l'une des fonctions du sonore était de régler les moments critiques de la vie dans le camp en établissant un ordre, peut-on associer la musique au cosmos ou au chaos ? Si la musique est dangereuse, puisqu'elle est vouée à l'obéissance ou à la perte du sujet, nous pouvons poser la question de l'ordre ou bien du désordre qu'elle enfante. Le passage de l'harmonie à la pollution sonore nous permettra de poursuivre notre méditation concernant la défaillance sonore chez Pascal Quignard. Si nous choisissons cette opposition, c'est parce qu'elle met en perspective d'autres oppositions à

---

<sup>484</sup> Jean-Michel Palmier, « Introduction », *L'Art dégénéré. Une exposition sous le III<sup>e</sup> Reich*, Paris, Éditions Jacques Bertoin, 1992, p. 8.

<sup>485</sup> En 1933, il est contraint d'abandonner sa chaire de professeur à l'Académie de Düsseldorf. L'esthétique officielle juge son art « primitif, décadent et pernicieux ». Concernant l'exposition « Art dégénéré », dix-sept de ses tableaux figurent au catalogue (Jean-Noël von der Weid, « Textes », *L'Art dégénéré. Une exposition sous le III<sup>e</sup> Reich*, *op. cit.*, p. 145).

<sup>486</sup> Soulignons que certaines de ses toiles ont été brûlées par les nazis, à Mannheim, en 1933.

<sup>487</sup> Classé parmi les artistes de l'art dégénéré, plus de 400 de ses œuvres ont été confisquées.

<sup>488</sup> Son art « est accusé de tourner en dérision le patriotisme et l'héroïsme guerrier ». Il est chassé de son professorat à l'Académie de Dresde et interdit d'exposition. Plus de 260 de ses œuvres sont confisquées (Jean-Noël von der Weid, « Textes », *art. cit.*, p. 128).

l'intérieur de l'œuvre quignardienne, comme par exemple la discorde entre l'animalité et la culture, entre la langue maternelle et l'écriture, entre l'esthétique officielle et l'esthétique du désorienté, entre le temps et le jadis.

D'ailleurs, la musique n'échappe pas à l'Histoire. Nous pouvons dire avec Walter Benjamin qu'elle est entrée dans l'époque de la reproductibilité technique. Si elle était plus proche de l'ordre céleste, elle est devenue la pièce majeure dans le chaos sonore de la vie contemporaine. Dans ce sens, la musique, haïssable à cause de sa présence inopportune, est-elle maintenant inaudible ? Sous quel aspect cette haine se présente-t-elle dans l'œuvre de Pascal Quignard ?

### A. LA MUSIQUE À L'ÈRE DE SA REPRODUCTION TECHNIQUE

L'origine du monde est le point de départ de toute interrogation sur l'archaïque. Est-il possible d'associer cette origine à la musique ? Dans la mythologie grecque, le chaos enfante le cosmos. Hésiode le formule ainsi dans la *Théogonie* : « En vérité, aux tout premiers temps, naquit Chaos, l'Abîme-Béant »<sup>489</sup>. Ovide, dans *Les Métamorphoses*, l'affirme également dans des termes semblables :

Avant qu'existassent la mer et la terre, et le ciel qui couvre l'univers, la nature, sur toute l'étendue du monde, n'offrait qu'une apparence unique, ce qu'on a appelé le Chaos, masse informe et confuse qui n'était encore rien que poids inerte, amas en un même tout de germes disparates des éléments des choses, sans liens entre eux<sup>490</sup>.

Même si les deux auteurs placent le Chaos à l'origine de l'univers, d'après Joseph Chamonard, il y a une distinction entre le Chaos d'Hésiode et celui d'Ovide. Pour l'auteur grec, le mot signifie l'Abîme béant et vide, tandis que pour l'auteur romain il s'agit d'une masse encore informe des éléments mêlés<sup>491</sup>. Dans cette dernière hypothèse, le Chaos ne serait pas l'absence mais la confusion originaire. Nous remontons à l'Antiquité, car, en parlant de la société, Quignard situe le chaos en tant que point d'origine : « Les sociétés ne sont pas libres de l'entropie chaotique qui fit leur source : elle fera son destin » (*HM*, 220).

---

<sup>489</sup> Hésiode, *Théogonie. La Naissance des dieux*, traduit du grec par Annie Bonnafé, Paris, Rivages poche, coll. « Petite Bibliothèque », 1993, p. 65.

<sup>490</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard, Paris, GF Flammarion, No. 97, 1966, p. 43.

<sup>491</sup> *Ibid*, p. 397.

Par entropie, terme emprunté au langage de la thermodynamique, il faut entendre le désordre d'un système. Cette réflexion pourrait nous suggérer l'existence d'un cycle, d'un point de départ qui rejoint un point final. Cependant, le chaos n'est pas seulement l'origine ou le destin. Il est, en suivant les lois de la science, une présence qui accompagne le développement du système. Autrement dit, si pour Hésiode et Ovide les deux notions se présentent de manière successive, dans une approche moderne le Chaos et le Cosmos existent de manière simultanée. La question qui en résulte concernant notre sujet est celle-ci : quelle place donner alors à la musique ? Même si la littérature se rapproche du perdu, nous sommes loin des fonctions platoniciennes. Dans l'Antiquité grecque, la musique avait une place prépondérante puisqu'elle suscitait la possibilité d'éduquer par l'ouïr : « Elle devient une des disciplines piliers de l'éducation. Influence de la pensée pythagoricienne : la musique exprime tout à la fois un ordre moral, un ordre arithmétique et un ordre cosmique »<sup>492</sup>. Dans cette perspective, la musique dit l'harmonie, l'accord cosmique, un ordre mis en place et dont les manifestations aussi naturelles que humaines seraient un reflet. Pour Quignard, il n'y a dans cette vision que la partie visible de l'iceberg :

Platon ne pensa jamais à distinguer dans ses récits philosophiques la discipline et la musique, la guerre et la musique, la hiérarchie sociale et la musique. Même les étoiles : ce sont les Sirènes selon Platon, astres sonores producteurs d'ordre et d'univers (*HM*, 202-203).

Pour Quignard, nous l'avons largement étudié, dans le monde concentrationnaire la musique et la guerre sont synonymes d'un même assujettissement. L'allusion à Platon, même si elle confirme la fonction de la musique dans l'ordre disciplinaire établi sous le III<sup>e</sup> Reich, est à la base, ironique, puisqu'elle met en œuvre un double niveau de langage. Ne pas distinguer la guerre de la musique signifie en même temps ignorer la portée de la musique. Si le sonore est producteur d'un ordre, de manière analogue la thématique de la musique donne un visage, une apparence, un mouvement à la littérature quignardienne. Elle impose un agencement et un outil d'interprétation. Mais elle véhicule une expérience tourmentée : la mue des personnages qui reproduit une mue autobiographique, le côté haïssable du sonore, l'excès de la musique. Même pour les musiciens, l'audition est un rapport problématique. C'est le cas pour Charles Chenogne : « Je ne supporte pas d'écouter de la musique. Mes amis voient là une affectation qui n'est pas particulièrement heureuse. Rien ne me passionne plus

---

<sup>492</sup> Danielle Cohen-Levinas, « Les icônes de l'écoute. D'après une lecture de Platon et de Hegel », *art. cit.*, p. 107.



que la musique. Mais la musique n'a pas toujours su retenir l'attention des êtres que j'aimais » (*SW*, 88). L'amour peut être une raison, pas seulement pour Charles Chenogne. Dans *Vie secrète*, la rencontre du narrateur avec Némie Satler, qui représente l'enseignement de la musique ainsi que sa violence, fait de l'audition une blessure. Dans un registre autobiographique, nous trouvons une autre explication au renoncement à la musique ; il s'agit d'un passage où l'auteur fait cet aveu :

Je n'arriverai pas à savoir à quel moment la musique s'est détachée de moi. Tout chose sonore soudain, un beau matin, m'a laissé le cœur sans goût. À peine me suis-je approché par routine des instruments, ou pour leur beauté visible. À peine avais-je ouvert une partition, le *melos* ne sonnait plus, ou s'amenuisait, ou je le reconnaissais comme toujours semblable à un autre, la lassitude naissait. Lire des livres écrits persistait dans toute son avidité, son rythme, sa carence au fond de moi, mais point le désir d'aucun chant. Est devenue une distraction insupportable ce qui était pour moi le bout du monde (*HM*, 273-274).

Le détachement évoqué par Quignard a vraisemblablement un rapport avec l'expérience de la musique dans la vie contemporaine. La musique ne rythme plus le cycle des sphères, car elle est devenue « une distraction ». Si dans certains passages, l'auteur lui-même ou le narrateur du roman commente sa souffrance pour ne pas avoir suivi la stèle que constitue l'orgue familial (*B*, 84, ou bien *SW*, 74), ici le rapport entre la musique et la littérature n'est pas le lieu d'une nostalgie. Au contraire, la lecture s'avère plus passionnante que l'audition, les sons suscitent une défaillance que les mots n'entraînent pas. Même si l'extrait précédent reste dans le vague en décrivant les actions sans les expliquer, *La Haine de la musique* est l'ouvrage où l'auteur s'approche le plus des problématiques d'une écoute actuelle. Le point de départ d'une expérience contemporaine du sonore est justement l'univers concentrationnaire, même si les progrès de la technique sonore remontent à l'invention du gramophone à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : « La musique depuis la Seconde Guerre mondiale est devenue un son non désiré, une *noise*, pour reprendre un ancien mot de notre langue » (*HM*, 252).

Ce côté inopportun de la musique est en rapport avec ses possibilités techniques. À partir du moment où l'enregistrement sonore devient possible, on assiste à une révolution musicale pareille à celle de l'imprimerie. Ce bouleversement est décrit ainsi par Walter Benjamin dans son célèbre essai « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » : « La cathédrale quitte son emplacement réel pour venir prendre place dans le

studio d'un amateur ; le mélomane peut écouter à domicile le chœur exécuté dans une salle de concert ou en plein air »<sup>493</sup>. Néanmoins, la musique appelle à une expérience collective et par conséquent la possibilité de sa reproduction, au-delà de propager une nouvelle forme de solitude, a installé progressivement une saturation sociale du sonore. La satiété musicale est la conséquence de la répétition des mélodies qui envahissent les espaces aussi bien publics que privés. La musique s'investit alors d'un nouveau pouvoir. Elle est de plus en plus communautaire, elle agglomère de plus en plus du monde, elle réduit à l'obéissance des masses d'auditeurs et en même temps elle surcharge le plaisir de l'écoute. Du point de vue historique, un changement s'opère dans l'audition qui est à mettre en rapport avec la perte de l'aura dont parlait Walter Benjamin pour expliquer le passage d'un art artisanal à un art de masse, d'une expérience unique à une expérience répétitive. La manière dont Quignard présente ce processus de renversement souligne en même temps l'une des raisons de son détachement de la musique :

Pour écouter de la musique écrite, il fallait attendre le dimanche, lors de la grand-messe, lorsque les vents des orgues se mettaient à souffler les accords jusqu'à les faire rebondir le long de la nef [...] Ce qui était rareté est devenu bien plus qu'une fréquence. Ce qui était le plus extraordinaire est devenu un siège qui assaille sans finir la ville comme la campagne. Les hommes sont devenus les assaillis de la musique, les assiégés de la musique. La musique tonale et orchestrale est devenue le *tonos* social plus que les langues vernaculaires (*HM*, 250-251).

Benjamin, dans le cadre de la sociologie de la littérature, étudie ce processus où une rareté, c'est-à-dire un objet artistique, devient un objet d'échange qui commence à accompagner la vie quotidienne. Ce changement de valeur se fait au détriment de l'authenticité de l'œuvre. D'après Benjamin, dans la reproduction il n'y a plus d'authenticité, car l'origine de l'œuvre ainsi que son témoignage historique sont remis en question. Dans le cas de la musique, l'audition ne passe plus par un endroit sacré ou un rite, elle ne témoigne plus d'une pratique archaïque, elle est le point de contact avec un moment indéterminé. Il n'est guère possible de parler d'authenticité car chaque œuvre n'est plus unique, chaque enregistrement n'est qu'une copie d'un original, dans notre cas la partition, qui a autant de copies que d'interprètes. Mais l'occasion de répéter l'expérience du sonore, d'actualiser

---

<sup>493</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (la dernière version date de 1939), *Œuvres III*, op. cit., p. 275.

l'objet artistique, est plus importante que la diversité des interprétations. La reproduction change ainsi et la perception et le sens de l'œuvre. La durée de la musique, par exemple, est altérée ; l'audition ne dépend plus du temps continu de l'écoute mais du caprice de l'auditeur qui peut manipuler le temps, l'arrêter, le recommencer, le fragmenter. Dès lors, l'œuvre entretient un rapport avec le discontinu, car elle est soumise aux nouvelles possibilités de la technique sonore, voire est faite pour être reproductible. L'intensité du volume, même la présence des graves ou des aigus sont manipulables. Pour Benjamin, il s'agit de la perte de l'aura ; celle-ci est définie comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il »<sup>494</sup>. Dans la reproduction, l'unique devient multiple, le lointain disparaît et l'objet devient si proche qu'il perd son caractère rituel. S'opère de ce fait le point décisif d'un changement dans la valeur de l'objet artistique : « pour la première fois dans l'histoire universelle, l'œuvre d'art s'émancipe de l'existence parasitaire qui lui était impartie dans le cadre du rituel »<sup>495</sup>. Au contraire, pour Quignard, la perte de ce cadre n'est pas une émancipation. Cependant, Quignard rejoint Benjamin en ce qui concerne la désacralisation de la musique :

L'occasion de la musique, pendant des millénaires, fut aussi singulière, intransportable, exceptionnelle, solennelle, ritualisée que pouvait l'être une assemblée de masques, une grotte souterraine, un sanctuaire, un palais princier ou royal, des funérailles, un mariage (*HM*, 258).

Dans la nouvelle expérience du sonore, le rituel, magique ou religieux, est liquidé, de même que l'aura, ce qui n'est pourtant pas regrettable pour le Benjamin qui en 1939 termine la dernière version de son essai. Quignard, lecteur du critique allemand<sup>496</sup>, dans *Les Ombres errantes* fait une brève allusion au sujet de l'aura, en indiquant que pour Benjamin, la photographie et la cinématographie ont anéanti ce halo rituel de l'art (*DR*, I, 64). Mais la vision de Benjamin est transposable au sonore, comme en témoigne le langage de Quignard lui-même : « La haute-fidélité est devenue la fin de la musique savante écrite. On écoute la fidélité matérielle de la reproduction, et non plus la sonnerie stupéfiante du monde de la mort » (*HM*, 258). Ne plus écouter l'appel de la mort, cela veut dire ne plus écouter la musique dans sa violence originare. Ce qui découle du sonore déchiré par la reproduction,

---

<sup>494</sup> *Ibid*, p. 278.

<sup>495</sup> *Ibid*, p. 279.

<sup>496</sup> Avant *Dernier Royaume*, dans *Vie secrète*, Quignard cite les *Écrits français* : « Walter Benjamin a écrit à Paris cette phrase sidérante, elle-même romaine : 'Une image est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant, en une fulguration, pour former une constellation' » (*VS*, 283). Il s'agit dans cette phrase de traduire la définition de l'aura. Quignard lui trouve une inflexion romaine car l'homme romain dépend des astres et des constellations qui lient le Maintenant avec l'Autrefois. Soulignons également la manière *fulgurante* dont Quignard cite Benjamin.

c'est le désir de fuir : « Pour la première fois, depuis le commencement du temps historique, c'est-à-dire narratif, des hommes fuient la musique » (*HM*, 262). Fuir la musique, fuir la marchandise sonore est encore une fois un geste de rupture sociale. Il s'agit pour Quignard de fuir le « tonos social », cette forme d'obéissance et de soumission qui passe par la perception électrique du sonore. Dans cette perspective, Quignard synthétise les conséquences de la destruction de l'aura :

La musique multipliée à l'infini comme la peinture reproduite dans les livres, les magazines, les cartes postales, les films, les CD-ROM, se sont arrachées à leur unicité. Ayant été arrachées à leur unicité, elles ont été arrachées à leur réalité. Ce faisant, elles se sont dépouillées de leur vérité. Leur multiplication les a ôtées à leur apparition. Les ôtant à leur apparition, elle les a ôtées à la fascination originaire, à la beauté (*HM*, 256).

Unicité, multiplication, apparition, autant de termes présents dans les remarques de Walter Benjamin. Pour Quignard, si la musique est devenue une « distraction » à cause du progrès technique, l'expérience du sonore est également arrachée au recueillement. Mais cette multiplication a une portée qui dépasse le domaine de l'esthétique.

Un autre parallèle s'impose entre les deux auteurs, en ce qui concerne la fonction de l'art depuis l'époque de la reproductibilité technique. Benjamin signale la fonction magique puis religieuse que l'art eut dans le temps où brillait l'authenticité. Avec la perte de l'aura, c'est-à-dire avec la perte des fonctions culturelles, Benjamin propose une nouvelle portée pour la production artistique : « Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique : la politique »<sup>497</sup>. Dès sa première rédaction, l'essai de Benjamin est d'autant plus critique que la montée du fascisme menaçait l'Europe et sa propre existence. Il étudie l'art sous l'angle des thèses matérialistes en visant une transformation dans la conscience de son époque. Benjamin attaque les thèses traditionalistes de la créativité et du génie, par exemple, puisqu'elles servaient « à l'élaboration des faits dans un sens fasciste »<sup>498</sup>. Également, pour le critique allemand, la reproduction technique a un lien avec la guerre, non seulement parce que tous deux sont des mouvements de masse, mais parce que, dans la politique du moment, l'une portait l'autre. Ainsi, les possibilités de la reproduction sont à la merci de la propagande et de la guerre dont Benjamin voit le but ultime du fascisme. Rédigé tout au long des années 30, nous le rappelons, l'essai de Benjamin anticipe le rôle que la

---

<sup>497</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *art. cit.*, p. 282.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 270

musique eut dans le milieu concentrationnaire : « La conséquence logique du fascisme est une esthétisation de la vie politique »<sup>499</sup>. Nous avons illustré largement cette esthétisation dans la partie précédente et nous insistons pour souligner l'avis de Quignard par rapport à l'aspect politique de la reproduction sonore. De ce fait, ce que Benjamin appelle l'esthétisation de la vie politique, avait commencé pour Quignard avec la Révolution française :

J'appelle musique romantique européenne tout ce qui fut écrit de 1789 à 1914. Cette musique est devenue intégralement inaudible, sentimentale, scandaleuse, désormais planétaire, multipliée électriquement, essentiellement belliqueuse [...] Qu'est-ce qu'a inventé l'Europe romantique ? La guerre épouvantable. Le nationalisme fut la grande revendication des Romantiques et ils le conçurent comme un droit à la guerre considéré comme *feidil*, c'est-à-dire juste (*HM*, 242-243).

Le nationalisme musical est évidemment une illustration assez frappante de l'esthétisation de la vie politique. Pour Quignard, cette esthétisation a donné à la guerre ses chants et son essor. L'art dans son lien avec la politique s'est placé du côté de la barbarie, une raison de plus pour manifester un repli à l'égard du sonore. Mais l'usage politique de l'art permet-il de condamner la musique comme outil du pouvoir, ou bien le propre de la musique consiste-t-il à amener les hommes vers le bellicisme ? Dans une approche sociologique, Christophe Traïni dans *La Musique en colère*, étudie le rôle de la musique dans les mobilisations collectives. Même si son champ de travail est plutôt la chanson protestataire, c'est-à-dire la musique en tant que résistance et contournement de la censure, il analyse le rapport de la musique avec la pratique du pouvoir :

Aucune révolte, aucune mobilisation sociale d'importance ne semble avoir pu se passer de pratiques musicales et chorales. Ainsi, les révolutions et les mouvements nationalistes du XIX<sup>e</sup> siècle, conséquences de l'entrée des masses en politique, ne peuvent être dissociés d'un large répertoire d'hymnes romantiques et autres chants d'opéra<sup>500</sup>.

Pour Christophe Traïni, les mises en scène d'une musique grandiloquente par les idéologies du XX<sup>e</sup> siècle, telles que le fascisme, le nazisme ou le communisme, sont l'héritage d'une politisation de la musique attribuée par Quignard au romantisme. Pour Traïni, la politique a trouvé dans l'art sonore un support, car la musique et la politique visent un même

---

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>500</sup> Christophe Traïni, *La Musique en colère*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Contester », 2008, p. 7.

comportement social. Les deux établissent un rapport avec un public, les deux cherchent à hypnotiser, à minimiser l'écart entre les individus, à suggérer l'illusion d'une existence collective. Le sociologue analyse la manière dont le chant, par exemple, détruit les différences et détermine les individus à agir de façon coordonnée. Ce dressage est l'un des enjeux majeurs de la politique qui trouve dans l'art un allié pour harmoniser les cadences des masses. La musique donne ainsi à la politique une identité, une ferveur, le sentiment d'une appartenance autant sociale qu'historique.

La critique de la musique d'Adorno, ou plutôt sa défense de l'autonomie de la musique, se différencie de l'hypothèse de Quignard. Pour Adorno « plus qu'aucun autre support artistique, la musique donne forme en elle-même aux antinomies du principe national »<sup>501</sup>. Et pourtant, Adorno est conscient des emprunts de la musique au fonds populaire et mythique d'une nation, et de l'existence d'un style national. Dans une approche dialectique, le philosophe affirme que « la forme la plus significative et la plus lourde de conséquences du nationalisme musical au dix-neuvième siècle fut la forme allemande »<sup>502</sup>. Mais pour lui, cette forme est dépassée à partir de 1945, car l'ère du nationalisme idéologique dans la musique ne pouvait plus se soutenir. Dans cette perspective, ce qui s'oppose au nationalisme musical est la Nouvelle Musique. Adorno consacre de nombreux articles, dont l'un d'entre eux lui permet de faire une comparaison avec le romantisme. Si ce dernier « est alors considéré comme un culte du moi excessif et exalté », les compositeurs de la Nouvelle Musique (Schönberg en tête) se seraient lassés « de son caractère aléatoire et arbitraire, pour se souvenir d'une objectivité et d'une rigueur négligées pendant le XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> »<sup>503</sup>. Cette musique n'échappe pas à l'époque de la reproductibilité technique ; au contraire, elle est née avec elle, même si Adorno l'associe à un inévitable isolement social. Elle est l'affirmation de l'autonomie de l'art dans toute sa complexité, puisqu'elle fait partie d'une culture qui a créé la musique de masse, et en même temps lui résiste.

Adorno et Quignard partagent l'idée d'un nationalisme musical engendré par le romantisme, mais l'auteur français est plus radical en affirmant son lien avec les guerres patriotiques du XIX<sup>e</sup> siècle. Quignard ne loue pas la Nouvelle Musique, mais développe l'idée de l'investissement politique de l'art. En examinant le côté haïssable d'un monde assiégé par le sonore, un nouvel élément s'ensuit, à savoir la musique comme une forme de pollution.

---

<sup>501</sup> T. W. Adorno, *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques*, traduit de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi, Paris, Éditions Contrechamps, 1994, p. 160.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>503</sup> T. W. Adorno, *Figures sonores, écrits musicaux I*, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín, Genève, Éditions Contrechamps, 2006, p. 105.

## B. LA POLLUTION SONORE

Benjamin ne pouvait pas s'attendre au phénomène de la saturation musicale qui assaille l'homme d'aujourd'hui. Benjamin et Quignard partagent leur description du processus de sécularisation de l'art, ils sont d'accord en ce qui concerne la portée nationaliste de l'art de masses, mais ils se distinguent dans leur avis par rapport à la perte de l'unicité de l'œuvre d'art. Pour Benjamin, au moins pour celui de 1939, les changements fondés sur la nouvelle perception des arts n'étaient pas condamnables. Il ne sous-estimait pas l'art de masse en lui accordant une fonction prédestinée à la distraction, d'autant plus qu'il essayait d'annuler l'opposition entre un art du recueillement et un art collectif. Pour lui, l'expérience artistique est encore possible à l'ère de la reproduction technique. Les exigences de l'art ne contredisent pas la nouvelle perception générée par les forces productives : « Les masses cherchent à se distraire, alors que l'art exige le recueillement. C'est un lieu commun »<sup>504</sup>. Selon le critique allemand, la valeur marchande de l'objet artistique n'implique pas une dualité entre distraction et recueillement. Par contre, pour Quignard, la possibilité de se recueillir dans l'art sonore est de plus en plus nulle, parce qu'il est devenu une distraction au point de faire tomber la musique dans l'oubli. Il faut fuir la société pour retrouver la musique, il faut s'engloutir dans le silence et la pureté de l'aube pour faire entendre ce qui est devenu inaudible.

Si Benjamin ne s'attendait pas à ce renversement dû à la reproduction du son, un musicien, Arnold Schönberg, témoignait dans les années 30 de son inquiétude concernant les transformations que la radio imposerait à l'avenir :

Elle nous inonde d'un vrai raz de marée de musique. C'est peut-être ici que la terrifiante expression « consommer de la musique » aura trouvé sa justification. Car ce perpétuel drelin, qui résonne sans s'occuper de savoir si on en a ou non envie, si on peut ou non l'entendre, si on peut ou non en tirer quelque chose, va nous conduire à un point où toute musique aura été consommée, vidée de sa substance. Du temps de Busch, on trouvait parfois (pas toujours, à vrai dire) que la musique « dérangeait ». Il viendra un temps où elle ne dérangera plus personne ; on se sera endurci contre ce bruit particulier aussi bien que contre n'importe quel autre<sup>505</sup>.

---

<sup>504</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *art. cit.*, p. 311.

<sup>505</sup> Arnold Schönberg, *Le Style et l'Idée*, traduit de l'anglais par Christiane de Lisle, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 2002, p. 123.

Trois éléments se dégagent du commentaire de Schönberg. D'abord, héritier du XIX<sup>e</sup> siècle, le musicien voit avec effroi l'idée de la musique comme une marchandise qui aura accru la consommation des biens culturels. En deuxième lieu, la conséquence de cette pratique imposée au corps social sera la perte de l'étrangeté de l'objet sonore. L'audition radiophonique bouleversera la perception dans la mesure où l'oreille s'habitue à un autre registre et à une autre impression de beauté. Les instruments utilisés dans l'orchestre deviendront ainsi une onde manipulable et l'on perdra le contact avec la substance sonore. Et en troisième lieu, le musicien tient un pronostic : à force de l'écouter, la musique tombera dans l'oubli. Mais cet oubli relève pour Schönberg de l'indifférence. Au contraire, pour Quignard, l'écoute ne s'endurcit pas contre ce bruit perpétuel, même si ce dernier se confond avec d'autres manifestations sonores. Ainsi, Quignard pourrait reprendre à son compte la citation de Schönberg en inversant la dernière phrase.

L'inventeur du dodécaphonisme anticipe d'ailleurs l'un des sentiments qui parcourent *La Haine de la musique*. Pour récupérer l'expérience du sonore, il faut se désolidariser du groupe. Même dans les salles de concerts la musique paraît haïssable à Quignard. Elle est synonyme de la consommation qui épouvantait à Schönberg, elle relève de l'obéissance collective qui évoque le troupeau des hommes : « Piétiner le sol en masse est la première danse et elle n'est pas d'origine humaine. / De nos jours encore : c'est l'entrée de la masse humaine piétinant en masse la salle de concert ou de ballet » (*HM*, 226). À l'aliénation du sonore, Quignard oppose le silence, la fuite, ou bien, de façon dialectique, le bond de Boutès vers la mort. Mais Schönberg est aussi dialectique. Il condamne la technique en disant « il n'y a point de doute que la radio est une ennemie, au même titre que le gramophone et le film sonore »<sup>506</sup> ; et en même temps, il demande à la radio un engagement dans la diffusion de la nouvelle musique (sans majuscules, celles-ci ne sont pas mises que par Adorno) ; il demande un effort pour initier le public, il exige une contrepartie à la mesure des inéluctables dégâts : « La radio devrait donc accorder à l'art de très larges compensations, en échange du tort qu'elle lui cause. Car ce tort n'est pas seulement d'ordre matériel ; il est aussi, et au plus haut point, d'ordre esthétique »<sup>507</sup>.

En revenant sur le point d'opposition entre Quignard et Schönberg, à savoir l'effet qui produit un excès de sonore, nous évoquons encore une fois les écrits de Roland Barthes où cette question est traitée. Pour le sémiologue, la radio et l'industrie de la reproduction aboutissent à deux phénomènes : la mutilation de la scène musicale et la pollution sonore.

---

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 127.



Nous donnons le nom de scène musicale à l'écoute avant la transformation imposée par les possibilités et par les exigences de la technique. Une fois que la musique devient reproductible, elle est obligée de prôner la perfection. Dans ce sens, Barthes écrit par rapport à Schumann :

L'écoute du piano, elle aussi, a changé. Ce n'est pas seulement qu'on est passé d'une écoute privée, tout au plus familiale, à une écoute publique – chaque disque, même écouté chez soi, se présentant comme un événement de concert et le piano devenant un champ de performances –, c'est encore que la virtuosité elle-même, qui certes existait au temps de Schumann, puisqu'il voulut devenir virtuose à l'égal de Paganini, a subi une mutilation ; elle n'a plus à s'accorder à l'hystérie mondaine des concerts et des salons, elle n'est plus lisztienne ; c'est maintenant, à cause du disque, une virtuosité un peu glacée, une performance parfaite (sans faille, sans hasard), à laquelle il n'y a rien à redire, mais qui n'exalte pas, n'emporte pas<sup>508</sup>.

Barthes ne parle pas de la perte de l'aura, et pourtant ses mots évoquent un climat benjaminien. Dans ce premier phénomène de la transformation de l'écoute, la musique ne serait pas source de jouissance à cause de son extrême investissement technique. Ce que Barthes réclame est l'existence d'un corps, ou bien d'une expérience de la musique qui ne passe pas par l'intermédiaire du disque. Pour lui, plus qu'écouter Schumann il faudrait le jouer, surtout à notre époque où l'audition réelle de la musique, comme dit Quignard « s'est raréfié » (*HM*, 251) en dépit d'une audience néophyte. Pour Barthes comme pour Schönberg l'expérience sonore s'est modifiée : plus la reproduction de la musique est importante, plus nous sommes détachés d'elle.

Le deuxième phénomène que nous avons remarqué est implicite dans la citation précédente. Toute écoute est devenue publique, car la musique, comme si elle était le fond auditif de nos sociétés, a envahi l'espace social. Mais ce n'est pas à propos de Schumann que Barthes signale les conséquences d'une écoute forcée. Dans son article pour l'Encyclopédie Einaudi, Barthes affirme que l'écoute entreprend un travail de sélection. Lorsque l'espace sonore est saturé, la sélection n'est plus possible. Ceci produit le phénomène de la pollution sonore :

Il y a, pour ce qui nous occupe ici, une pollution sonore, dont tout le monde sent bien (à travers des mythes naturalistes), du hippy au retraité, qu'elle attente à l'intelligence même de

---

<sup>508</sup> Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, op. cit., p. 259-260.

l'être vivant, qui, stricto sensu, n'est rien d'autre que son pouvoir de bien communiquer avec son *Umwelt* : la pollution empêche d'écouter<sup>509</sup>.

Barthes parle ici de l'écoute en général. Sa métaphore de la pollution sert à montrer que l'air atmosphérique est aussi nuisible pour la respiration que pour l'ouïe ; mais au fond, la métaphore réproouve le progrès technique en faisant songer à un temps antérieur. Elle pointe d'ailleurs un niveau de saturation sans retour où l'homme se serait plongé. En ce qui concerne Quignard, cette pollution n'est pas dissociable de la musique, elle est surtout musicale. Dans ce sens, Quignard est beaucoup plus radical que Barthes à l'heure d'examiner les transformations de la perception sonore. Pour Barthes, la pollution empêche d'écouter ce qu'il faut écouter, c'est-à-dire que la musique devient un refuge au milieu de la satiété, un son qui se distingue des autres et qui malgré la froideur du disque ne peut pas devenir haïssable. En revanche, Quignard condamne la musique en la faisant responsable de la pollution sonore :

Sur la totalité de l'espace de la terre, et pour la première fois depuis qui furent inventés les premiers instruments, l'usage de la musique est devenu à la fois prégnant et répugnant. Amplifiée d'une façon soudain infinie par l'invention de l'électricité et la multiplication de sa technologie, elle est devenue incessante, agressant de nuit comme de jour, dans les rues marchandes des centres-villes, dans les galeries, dans les passages, dans les grands magasins, dans les librairies, dans les édicules des banques étrangères où l'on retire de l'argent, même dans les piscines, même sur le bord des plages, dans les appartements privés, dans les restaurants, dans les taxis, dans le métro, dans les aéroports (*HM*, 199).

L'énumération pourrait continuer, trait du style quignardien, pour renforcer l'impression du débordement musical dans l'espace de la vie humaine. Lorsque la musique s'approprie le quotidien, elle ne déclenche ni l'oubli ni l'indifférence. À l'instar de Schönberg, Quignard fait allusion aux instruments de musique, car ils commencent à disparaître ; l'expérience du sonore ne repose plus sur eux, comme l'enseignait le maître de Po Ya. Un nouvel élément apparaît, à savoir le lien entre l'espace et la musique. Schönberg parlait notamment de la radio, Benjamin de la possibilité du mélomane d'enfermer l'acoustique des églises dans une chambre, Barthes d'une froide virtuosité poussée par la technique. Quignard, à son tour, signale comment la musique est sortie des temples pour s'installer dans les espaces les plus inattendus de l'activité humaine. Là où il y a des hommes,

---

<sup>509</sup> *Ibid*, p. 221.

forcément le brouhaha les accompagne. Ainsi, le rituel de l'écoute s'est dégradé. Il n'existe plus d'espace d'écoute, même « les églises et les cathédrales chrétiennes de rite catholique, ont été dotés de bandes sonores qui cherchent à accueillir le visiteur et à lui éviter l'angoisse du silence » (HM, 252-253). Par conséquent, la musique a encore une fonction négative, car, sous le regard de Dieu, elle empêche d'écouter le silence. Ce qui expliquerait la pollution sonore serait alors d'un côté la reproduction, et de l'autre l'effroi du silence. Proportionnelle à cette crainte, la puissance des sons a augmenté. Dans une approche scientifique, le docteur Tomatis, évoquant la pollution sonore, indique quelques chiffres à retenir :

- en 1957, les Beatles utilisaient trois amplificateurs de 30 W ;
- en 1969, un orchestre psychédélique s'exprimait avec 300 W ;
- en 1970, les Pink Floyd inaugurent les 1000 W ;
- à partir de là, l'augmentation devient délirante. Elle atteint 120 000 W avec Bob Dylan,
- et l'on parle actuellement d'utiliser 60 fois 40 000 W !<sup>510</sup>

Cette augmentation de l'intensité sonore est à mettre en rapport avec l'effroi du silence. Il ne s'agit pas seulement du besoin de remplir les grands espaces, mais d'une tendance générale qui va au détriment de l'expérience sonore et de la possibilité du recueillement. Ainsi, la musique est de moins en moins dialectique, elle « a désormais franchi la frontière qui l'opposait au bruit » (HM, 251). Et, par sa puissance d'émission, elle est proche de la douleur, voire de la destruction lente de l'ouïe.

Dans cette perspective, nous avons précisé un autre exemple de la défaillance sonore, ou bien de la négativité de la musique. Cette dernière, nous l'avons définie en opposition à son image idéale, productrice d'ordre et d'harmonie. Ainsi, pour Quignard, la situation technique de la musique depuis la Seconde Guerre mondiale a déclenché une écoute chaotique qui n'a cessé de renforcer l'homogénéisation sociale. Le seul contrepoids face à l'appauvrissement de l'expérience sonore est le silence. En dehors de la société reste un endroit, une Gumpendorf, pour parler comme le personnage de *Villa Amalia*, Georges Roehl évoquant Haydn, où la haine de la musique s'évanouit : « C'est à la campagne qu'il m'arrive de rejouer avec plaisir, quelques instants, de cette chose ancienne, exceptionnelle, convocative, dépossédante, fascinante qui avait nom la 'musique' » (HM, 252). En cherchant le silence, l'expérience de la musique se renouvelle. C'est alors vers le silence, que nous acheminons notre étude.

---

<sup>510</sup> Alfred Tomatis, *Écouter l'univers*, op. cit., p. 155.

### CHAPITRE III : FIGURES DU SILENCE

Dire la défaillance de la musique et du langage, c'est dire le silence. Dès ses premiers écrits, notamment depuis *Carus*, Pascal Quignard n'a cessé d'insister sur la question du silence en tant que symptôme de l'oralité. Lieu où le langage touche à ses limites, ce point non verbal et qui pourtant hante la littérature, traverse les ouvrages dont nous traitons avec des intonations diverses. La question la plus générale, pour nous approcher de cette problématique à la lumière de la défaillance, serait celle-ci : que dit le silence chez Pascal Quignard ?

Dès notre premier chapitre sur l'origine du langage, voire sa défaillance, le sujet du silence prend une dimension autobiographique. Rappelons à cet égard un entretien pour les Éditions Gallimard, où Quignard affirme :

Pour moi, le silence est plus qu'un thème. Enfant, de façon involontaire, je me suis arrêté dans le silence jusqu'au mutisme. Le silence définit le laissé-pour-compte du langage, son résidu. Quand le langage apparaît dans l'humanité, il porte une ombre qui est le silence. Il n'y a pas de silence sans langage. Et plutôt que porte-parole, je me sens porte-silence<sup>511</sup>.

Par conséquent, le personnage principal de *Carus* peut s'étudier comme une mise en œuvre de la perte du langage expérimentée par Quignard. Sans ignorer cette analogie, notre approche est autre. Le cas de *Carus* nous signale un personnage voué au silence. Son malheur est en rapport avec l'absence de signification : A. souffre de silence, d'insignifiance, et d'un épuisement du réel. Souffrance à la limite de la douleur. Le monde du non verbal qui envahit sa parole est un acte qui parle, un silence qui dit.

Dans le registre de l'essai, Quignard revient sur cette problématique en commentant l'œuvre de Louis-René des Forêts. *Le Vœu de silence* explore ainsi le paradoxe qui rend possible la littérature : « Écrire, se taire, ne rien dire » (LV, 36). Cette maxime si proche du *Bavard*, fait le centre de l'étude republiée en 2005 où Quignard dialogue avec son propre univers.

À la rupture avec le langage oral, à la parole muette comme volonté de négation, nous pouvons encore ajouter une autre dimension du silence. Pour Quignard, le retrait de la parole est une posture de révolte vis-à-vis de la domination sociale. Dans le cas de *Vie secrète*, la

---

<sup>511</sup> « Rencontre avec Pascal Quignard, à l'occasion de la parution de *Petits Traités* (1997) », *web. cit.*

possibilité ou plutôt la condition de l'amour est celle du silence en tant que sacrifice du langage. Sacrifier les rôles, les significations et l'ordre collectif imposés par les mots permet de mener une vie à l'écart de la société, une vie secrète où le silence s'affirme. À travers ces trois ouvrages aussi distincts que semblables, nous allons tracer les axes d'une poétique du silence chez Pascal Quignard.

## I. CARUS OU LA TENTATION DU SILENCE

### A. MUTISME ET MÉLANCOLIE

Publié pour la première fois en 1979, *Carus* est le premier roman du corpus quignardien (*Le Lecteur* portant la rubrique de récit). Sa réédition, onze ans après, est marquée par un travail de réduction : « Je l'ai relu en ôtant deux ou trois mots par phrase » (C, 11). Cette suppression signale aussi bien une lecture critique de la part de l'auteur qu'une des caractéristiques du roman : sa propension au bavardage. Ce travail d'épuration qui nous rapproche du silence rappelle également un entretien avec Catherine Argand fait à l'occasion du Goncourt : « Je commence toujours par écrire trop, puis je coupe, je taille de telle sorte qu'aucun livre n'excède trois cents pages. Ce travail de marqueterie est le moment que je préfère »<sup>512</sup>. Couper pour donner une musicalité brusque et un style condensé, à l'instar d'autres gestes comme brûler les brouillons des livres, est une habitude qui fait du silence une tentation autant stylistique que biographique.

*Carus*, titre qui évoque l'amitié et le surnom de Lucrèce, est un livre composé dans une stratégie singulière<sup>513</sup>. Ainsi, à une forme faite de dialogues et de remarques savantes accompagnées de paraphrases, s'oppose un sujet de l'ordre de la défaillance : un personnage tombe dans une dépression langagière. Un contraste s'établit entre l'excès de la parole et le refus du langage incarné par A., nom dont l'initiale nous fait songer aux commencements de la parole articulée et au premier cri. A. ne recevra jamais de nom, il restera sans l'individualité qui est accordée aux autres personnages appelés par leur nom. A. peut être tous et personne, un référent à la fois interchangeable et unique. Son nom, ou plutôt son archétype,

---

<sup>512</sup> Catherine Argand, « Pascal Quignard, Goncourt 2002 », *Lire*, septembre 2002, <http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=43001/idTC=4/idR=201/idG=>, dernière consultation novembre 2010.

<sup>513</sup> Signalons que le mot de « stratégie » ne plaît pas à Quignard : « Le mot stratégie est trop volontaire, trop actif, trop tourné vers autrui, c'est-à-dire belliqueux. En Grèce ancienne le mot de stratagème signifie la ruse de guerre » (Jean-Louis Pautrot, « Dix questions à Pascal Quignard », *Études françaises, Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable, op. cit.*, p. 89).

reste dans le mystère de la suggestion<sup>514</sup>. Rédigé sous la forme d'un journal, le roman développe une voix intime qui raconte la détresse de A. et notamment l'appui moral d'un groupe d'amis qui se rencontrent pour jouer de la musique, parler et manger.

*Carus* n'est pas un livre sur rien, comme le rêvait Flaubert, mais un roman où le signifiant et le signifié sont traversés par un paradoxe. Dominique Rabaté définit ce roman dans ce sens : « C'est sans doute dans *Carus* que se manifeste de la façon la plus évidente le rapport de proportion entre inflation discursive et défaillance existentielle »<sup>515</sup>. Ce rapport est inversement proportionnel dans la mesure où la défaillance se caractérise par une tentation du silence alors que le discours s'amplifie au cours des rencontres et des querelles entre amis. L'inflation du discours essaie de troubler le vide que porte A., en lui faisant oublier sa mélancolie.

Notre point de départ, à la lumière de la défaillance linguistique, est cette mélancolie qui se dégage dès les premières pages du roman, même dès l'avertissement à la deuxième édition dont les lignes liminaires font allusion à la vieillesse d'Horace et au lecteur inexistant enfoui dans le passé. Nous avons évoqué dans notre analyse de « La dernière leçon de musique de Tch'eng Lien », le texte fondateur de Freud portant sur le deuil et la mélancolie. Même si aujourd'hui le terme de mélancolie est associé au savoir psychiatrique, il ne faut pas négliger sa portée et son origine littéraire. Quignard le rappelle ainsi : « Bellérophon fut le premier héros mélancolique du monde des anciens Grecs » (*DR*, VI, 49). Il est clair pour les psychanalystes que la mélancolie est un sujet à moitié emprunté : « Bien que la mélancolie occupe une place importante dans le dispositif freudien, les plus belles études sur cette question ne furent pas produites par le discours psychiatrique ou psychanalytique, mais par les poètes, les philosophes, les peintres et les historiens qui surent lui assurer un statut théorique, social, médical et subjectif »<sup>516</sup>. En effet, l'histoire du terme et de ses différents sens est vaste comme en témoigne l'*Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton, publiée en 1621. Pour Jean Starobinski cette somme encyclopédique « résume la toute-puissante tradition humorale, quelques décennies avant que ne se développe une interprétation 'nerveuse' de la maladie, où se conserveront néanmoins un grand nombre de notions anciennes »<sup>517</sup>. De nos jours, l'intérêt

---

<sup>514</sup> Et pourtant, l'entretien avec Chantal Lapeyre-Desmaison livre ce secret : « - Au sujet du personnage atteint de dépression dans *Carus*... / - ... Qui s'appelle Amiens... » (*PQS*, 43).

<sup>515</sup> Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, op. cit., p. 25.

<sup>516</sup> Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, nouvelle édition augmentée, Paris, Fayard, 2000, p. 676.

<sup>517</sup> Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*, volume I, traduction de Bernard Hoepffner et Catherine Goffaux, préface de Jean Starobinski, postface de Jackie Pigeaud, Paris, José Corti, 2000, p. vii.

pour le sujet ressort des travaux qui approfondissent le lien entre la clinique et l'esthétique<sup>518</sup>. Une autre ligne est représentée par Julia Kristeva et son *Soleil noir*, œuvre à cheval entre le lyrisme et le discours psychanalytique. La bile noire, comme était nommée dans l'Antiquité grecque l'une des quatre humeurs<sup>519</sup>, est un sujet qui échappe difficilement à la grille des maladies de l'âme dans une perspective contemporaine. C'est pourquoi nous ne prenons la psychanalyse que comme point de départ, la définition freudienne nous paraissant utile pour cerner le personnage central de *Carus*. Chez Freud, la mélancolie est définie dans ses termes :

La mélancolie est caractérisée, du point de vue animique, par une humeur dépressive profondément douloureuse, une suppression de l'intérêt pour le monde extérieur, par la perte de la capacité d'amour, par l'inhibition de toute activité et l'abaissement du sentiment de soi, qui se manifeste en auto-reproches et auto-injures, et s'intensifie jusqu'à devenir attente délirante de la punition<sup>520</sup>.

Dans les propos de Freud une trace de la théorie des « humeurs » est perceptible, mais son approche est évidemment libérée de toute transcendance. Cette définition de la mélancolie paraît calquée sur le portrait du personnage de *Carus* : « Je me lave dans le malheur » (C, 21), dit A. à ses amis. « Il est extrêmement soucieux, sûr qu'il meurt, sans cesse aux aguets [...] persuadé qu'on le trompe, que le médecin lui ment » (C, 48), commente sa femme Élisabeth. À son tour, le narrateur insiste : « Il m'apprit qu'il avait définitivement perdu le goût. Que 'n'avoir plus goût à rien' n'était pas une métaphore [...] Il était *dégoûté* » (C, 64). Ce dégoût rend insipide toute nourriture terrestre, abstraite ou émotionnelle. Même l'amour lui fait défaut : « A. pleurait. Il dit qu'il avait démérité auprès d'Élisabeth. Qu'il n'était plus capable de mettre ni le *beurre* ni le *maigre* dans l'eau de soupe ni dans les *épinards*. Que l'amour n'avait pas suffi » (C, 69). Au fur et à mesure que les jours passent, le texte souligne sans arrêt tous les symptômes du personnage sans épargner l'ironie au milieu de la défaillance verbale et physique. Par la répétition, le lecteur entre dans le gouffre. Cette insistance sur

---

<sup>518</sup> Les recherches de Marie-Claude Lambotte sont exemplaires de cette approche. Nous faisons allusion à deux ouvrages en particulier : *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1984 ; et *Le Discours mélancolique. De la phénoménologie à la métapsychologie*, Paris, Anthropos, coll. « Psychanalyse », 2003.

<sup>519</sup> Appelées aussi les « quatre complexions », elles étaient le sanguin, le colérique, le flegmatique et le mélancolique, ou bien le sang, la bile jaune, le flegme et la bile noire : « Ces humeurs correspondaient, estimait-on, aux éléments cosmiques et aux divisions du temps ; elles contrôlaient toute l'existence et le comportement de l'humanité et, selon la manière dont elles étaient combinées, déterminaient le caractère de l'individu » (Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie*, traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des Histoires », 1989, p. 31.

<sup>520</sup> Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *art. cit.*, p. 264.

l'affaiblissement de l'humeur, sur l'inhibition intellectuelle et sur l'anesthésie affective, illustre assez bien une dépression nerveuse, comme l'atteste Quignard dans son « avertissement », voire une mélancolie freudienne.

Pour la psychanalyse, ce qui distingue le deuil de la mélancolie, c'est la présence d'un objet réel identifiable par le moi. Ainsi, Freud rapporte la mélancolie « à une perte d'objet soustraite à la conscience, à la différence du deuil lequel rien de ce qui concerne la perte n'est inconscient »<sup>521</sup>. Dans *La Barque silencieuse*, Quignard reprend cette différence :

Dans le deuil celui que l'on aimait est mort et on en voit le visage, la photo désespérante, la silhouette pourtant impossible qui marche dans la rue, le fantôme dans le rêve. / Dans la mélancolie on ne voit plus rien. Tout devient inconnu et la cause de chaque peine, de chaque tristesse est inconnue (*DR*, VI, 204).

Quignard évoque implicitement la définition freudienne en ôtant le langage clinique et en ajoutant le registre littéraire. Dans le cadre du roman, cette séparation entre deuil et mélancolie est problématique. Lorsque A. affirme « je ne sais pas pourquoi je souffre » (C, 64), sa *maladie* devient une structure reconnaissable par la psychopathologie moderne. Mais le personnage mélancolique fait le deuil du langage. Ce que A. perd, ce sont les mots. Sa perte est d'autant plus symbolique qu'il ne reste pas d'autre moyen de représentation que le silence. Son travail de deuil est l'expression mélancolique d'une perte progressive. Il s'agit d'un deuil anticipé, avant que le silence ne s'engouffre dans l'individu. Deuil et mélancolie s'entrelacent ainsi pour constituer l'intrigue intérieure du personnage. Il a perdu quelque chose dans le réel, il a perdu le langage et par conséquent il ne peut spécifier le sujet de sa souffrance.

Pour revenir à la mélancolie de A., le rapprochement avec un référent psychanalytique est tellement flagrant que le roman essaie de multiplier les diagnostics par le biais des dialogues pendant les soirées. Ieurre creuse dans les mots pour faire une description plutôt loquace du mal de son ami :

« Effondrement, voilà le meilleur mot, dit Ieurre, - et qui est préférable à dépression, ou à mélancolie...

- Appauvrissement, prétend-il lui-même », dis-je. Mais Ieurre ne m'écoutait pas.

---

<sup>521</sup> *Ibid*, p. 266.



« Effondrement, répéta-t-il. Ce mot évoque à la fois l'équilibre qu'on perd, le vertige qui se saisit du corps, le sol qui s'ouvre, l'appréhension de l'engloutissement mais l'attrait du vide, la folle approbation au fait de disparaître, et cet appel de la mort...

- C'est en effet une hauteur que le corps ne maîtrise plus, dit E. L'impuissance à se dresser, à se tenir debout, à se pencher au-dessus de l'abîme...

- Impuissance à relier au-dessus de l'abîme les fragments épars du chaos..., dit R.

- Ou encore quelque chose, laisserait entendre la langue, vous a *laissé tomber*..., dit Ieurre.

-Admirable – s'écria R. subitement exalté, volubile (C, 48-49).

Nous citons largement le dialogue entre amis pour insister sur le mécanisme narratif du roman. Chaque mot produit une abondance de répliques, une recherche au travers des chemins scabreux du langage, car le langage et son double, le silence, sont aussi les grands personnages du texte. Dans le passage, Ieurre, le grammairien puriste, ignore le narrateur qui participe assez peu à la discussion. Pour Dominique Rabaté, « Ieurre est un des personnages emblématiques du livre [...] Son nom peut laisser entendre le leurre qui habite toute parole quand elle croit prendre dans les mots ce qui reste l'ombre de la chose »<sup>522</sup>. Il s'agit d'un personnage qui revient avec ses amis dans un court passage de *Petits Traités*<sup>523</sup>. Ieurre exemplifie l'exaltation du langage ainsi que sa maîtrise. Il surveille l'usage correct des mots, il nage dans le langage, il se trouve à l'opposé de A. qui est tenté par le silence. Si nous poursuivons la métaphore psychanalytique, au tempérament mélancolique de A. s'oppose le comportement maniaque de Ieurre qui est une sorte de figure triomphale du moi. Il s'agit d'un personnage tantôt charmant tantôt narcissique « au point qu'aucune critique ne puisse plus l'atteindre, qu'aucun frein ne puisse plus arrêter ses élans incessamment mobiles et renouvelables »<sup>524</sup>, comme s'il s'agissait d'un maniaque. Ieurre est porteur d'un savoir étymologique qui le rend intouchable et prétentieux. Loin du mutisme, il offre au roman une partie de son caractère académique non exempté de dérision. Nous pourrions ainsi lire *Carus* sous l'angle d'une moquerie perpétuelle où le sérieux n'est qu'un autre leurre. Ce personnage

---

<sup>522</sup> Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre, op. cit.*, p. 19.

<sup>523</sup> « Pourquoi un beau jour avons-nous cessé d'écrire des livres qui eussent l'apparence des oeuvres que nous aimons lire ? dit Marthe Adoeffler. / - Pourquoi nous détournons-nous sans cesse de ce qui nous émeut ? dit P. / - Pour faire le rebelle, dit L. / - Pour faire l'original, dit Marthe. / - Pour faire le romantique, dit Ieurre. / - Pour faire le fou, dit A. / - Pour faire le maudit, dit L. / Je choisis ce moment-là pour étendre mes jambes sur le tapis. / - Pour faire 'l'intéressant', dit P. / - Non, répliqua Marthe Adoeffler. C'est beaucoup plus simple que cela : parce que nous avons peur. Nous nous sommes détournés de ce qui nous émeut parce que nous avons peur de ce qui nous émeut » (PT, II, 133).

<sup>524</sup> *L'Apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*. Dictionnaire Bordas, Pierre Kaufmann (dir.), Paris, Bordas/VUEF, coll. « Les référents Bordas », 2003, p. 297.

évoque également, du point de vue biographique, le souvenir du grand-père de Quignard obsédé par l'étymologie<sup>525</sup>.

Pour revenir à l'état de A., le dialogue précédent note la manière dont le texte échappe au déterminisme médical. Si l'on risque de noyer le terme de mélancolie dans un vocabulaire technique, Ieurre se charge également de nommer la situation de son ami par une rhétorique expansive. Mais A. lui-même s'occupe de cet investissement linguistique : « Il était *dégoûté*. Et si *épiauté* dans l'ennui. Suant de peur. Échoué sur le sable... Il multiplia les images comme un maréchal de logis, un poète » (C, 64). C'est le dialogue rébarbatif de A. qui épuise le narrateur : « C'est cela, dit-il, la perte... Une menace sans raison. Abandon évident. C'est une morsure. Ce n'est pas la peur, c'est une *intense morsure tenace*, - si étroite, immobile, incessante, pressante... » (C, 18). Les points de suspension et la prolifération d'adjectifs signalent le travail constant du personnage pour expliquer son mal d'une manière poétique en marge de tout académisme. Même si A. est enchanté par le malheur d'une parole défaillante, il parle ou balbutie tout au long du roman, il rompt la continuité du discours, il introduit un dysfonctionnement verbal. En ce sens, *Carus* est le roman de l'errance<sup>526</sup>. A erre à la recherche d'un objet perdu, à savoir le langage : réminiscence de Louis-René des Forêts, mais aussi de la *Lettre de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal.

Le silence maladif de A. est en rapport avec son désespoir d'affirmer l'impuissance du langage. Une discussion, lors de la soirée de la veille de Noël, illustre cette hypothèse. À propos du nombre des langues parlées de nos jours dans le monde, Ieurre affirme : « [...] chacune d'entre elles est absolue. Et leur addition serait un leurre. Toutes disent tout. Et chacune d'entre elles est un instrument total, incompréhensible, extrêmement puissant, ajouté à nous-mêmes » (C, 78-79). Cette affirmation est contestée par A. qui prend la parole et dit de sa voix rauque :

Non, dit-il. Je crois que vous vous égarez. La langue n'est pas une plante adventice. Elle n'est pas un organe supplémentaire. Ou je ne sais quel merveilleux artifice. Ou chiendent. Ou ivraie. Et qui naîtrait sur un terrain qui lui serait étranger. Non, elle ne se substitue à rien. Aucune d'entre elles ne dit rien sur ce qui est. Elles en sont soit la destruction soit le défaut. Aucune d'entre elles n'a jamais rien dit... » (C, 79).

---

<sup>525</sup> Il s'agit bien évidemment de Charles Bruneau : « Enfant, il me parut qu'il fallait acquérir le savoir philologique, grammatical et romain de mon grand-père » (LS, 60).

<sup>526</sup> Voir à ce propos Claude Coste, *Les Malheurs d'Orphée*, op. cit., p. 161.

En marge du ton ironique, A. exprime les limites du langage que lui-même doit subir. À la signification globale s'oppose l'insignifiance, au tout le rien, au savoir pédant du grammairien l'ignorance enfantine. Pour A., si les langues disaient quelque chose, elles ne diraient que leur défaut. La défaillance du langage est alors donnée par la prétention du sens, par l'illusion de correspondance entre un signifiant et un signifié. Au long de sa chute, A. fait le deuil de la signification à laquelle les autres personnages s'accrochent en la compensant par des soirées et des mots. Car la possibilité de perdre la capacité verbale est une peur qui persiste pour les autres, notamment pour Ieurre dont la vision optimiste des langues dissimule sa propre frayeur : « Tu vois A. Qu'a-t-il ? *Il a perdu sa langue*. Considère le malheur où il est. Cette terreur fonde ma vie » (C, 78). À la fois terrorisé par une faute de grammaire, une fausse accentuation, ou une parole qui se désagrège dans le néant, Ieurre expérimente la même angoisse que A., le même défaut. Soit dans la réduction des mots jusqu'aux pleurs et l'immobilité, soit dans l'excès d'une parole autoritaire et amplificatrice, les personnages de *Carus* manifestent les deux pôles d'une défaillance qui fonde une certaine littérature, celle qui lie le silence au langage.

Dans cette perspective, nous faisons un parallèle avec le texte cité de Hugo von Hofmannsthal. Il s'agit d'une narration avec un sujet aussi moderne que mélancolique. Philipp Lord Chandos écrit une lettre à son ami Francis Bacon « pour s'excuser auprès de ce dernier d'avoir renoncé à toute activité littéraire »<sup>527</sup>. Comparer le deuil de l'oralité au deuil de l'écriture nous rapproche de la même méfiance à l'égard du signe. Quignard lui-même s'avoue un héritier d'Hofmannsthal en faisant allusion à la *Lettre de Lord Chandos* et en la commentant de cette manière : « Il [Hofmannsthal] estime qu'il y a une perception prélinguistique liée à la dépression nerveuse qui est précieuse comme un trésor » (PQS, 62). À partir de cette allusion, deux critiques de Quignard, Gérard Farasse et Chantal Lapeyre-Desmaison, suggèrent une proximité avec Hugo von Hofmannsthal<sup>528</sup>.

<sup>527</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*, préface de Claudio Magris, traduit de l'allemand et annoté par Pierre Deshusses, Paris, Rivages poche, coll. « Petite Bibliothèque », 2000, p. 45.

<sup>528</sup> De son côté, Farasse établit ce lien à propos de saint Alexis. Quignard s'intéresse à l'hagiographie du saint notamment dans *Georges de La Tour* (ch. XVIII) et *Les Paradisiaques* (ch. XXXVII). Ainsi, Farasse établit le parallèle avec Hugo von Hofmannsthal pour qui Alexis était « la figure emblématique du poète » (Gérard Farasse, « 17 juillet », *Lettres de château : Barthes, Delvaux, Follain, Ghil, Hyvernaud, Jaccottet, Ponge, Quignard, Reverdy, Tardieu, Villiers de L'Isle-Adam*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Les savoirs mieux de Septentrion », 2007, p. 23). En ce qui concerne Chantal Lapeyre-Desmaison, le parallèle peut se faire en tenant compte de deux articles. Le premier porte justement sur *Carus* : « La dépression de A. n'est pas sans évoquer la défaillance de langue que rapporte la *Lettre de Lord Chandos*, d'Hofmannsthal » (Chantal Lapeyre-Desmaison, « Terreur de la langue, langue de la terreur dans *Carus* et *Le Salon du Wurtemberg* de Pascal Quignard », *L'Écrivain et sa langue : romans d'amour. De Marcel Proust à Richard Millet*, études rassemblées et présentées par Sylviane Coyault, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2005, p. 115). À cette allusion il faut ajouter un autre essai sur l'expérience du deuil

A. et Lord Chandos sont des personnages qui dissimulent une portée autobiographique, car Quignard et Hofmannsthal ont été confrontés à un accès de mutisme. Quignard le rappelle en ébauchant le portrait de l'écrivain autrichien : « En 1895 Hugo von Hofmannsthal fit une dépression nerveuse... Venger la dépression nerveuse, ça, je comprends... ça c'est une cause substantielle... Voilà, je suis un disciple de Hofmannsthal » (*PQS*, 62). Cette dépression vécue au tournant du XX<sup>e</sup> siècle eut comme conséquence pour l'écrivain autrichien sa détermination à arrêter l'écriture de la poésie, en menant désormais le deuil de la parole lyrique. Poète précoce comparé maintes fois à Rimbaud, Hofmannsthal continue pourtant à écrire. *La Lettre de Lord Chandos* est en quelque sorte le témoignage d'un clivage intérieur.

Pour revenir à notre comparaison, le personnage de Lord Chandos partage avec A. une même symptomatologie. Lord Chandos parle, ou plutôt écrit sur sa perte, par le biais d'une auto-critique où se manifeste tantôt la dépréciation du moi tantôt l'indifférence aux affaires de son domaine. Sa chute, comme il désigne son processus, peut se résumer ainsi : « J'ai totalement perdu la faculté de penser ou de parler de façon cohérente sur quoi que ce soit »<sup>529</sup>. Voici une paraphrase : « Je ne puis mettre un mot devant l'autre. Ma bouche ne coïncide plus avec ma voix, ma voix ne fait pas sonner exactement ce que j'ai conçu d'exprimer, et de toute façon ce que je conçois est loin de répondre à ce que je ressens » (*C*, 107-108). Pour Lord Chandos, le langage n'est plus une habitude mais une faculté qui se retire des lèvres en causant un effondrement existentiel, un renversement des valeurs, une incapacité à faire partie du monde. Dans ce sens, les deux intrigues démontrent à quel point la structure du sujet dépend de l'assujettissement à langue maternelle. Échapper à la langue défait l'identité des personnages qui bâtissent une littérature de l'indicible. Pourtant, une grande différence sépare Lord Chandos de son héritier. Si A. ne fait preuve d'aucun mysticisme, Lord Chandos considère son mutisme comme l'ombre d'une langue suprême et inconnue, aussi imprononçable que future :

La langue justement dans laquelle il m'aurait peut-être été donné non seulement d'écrire mais aussi de penser n'est ni la latine, ni l'anglaise ni l'italienne ni l'espagnole, mais une langue

---

et sa possibilité de fonder une érotique ou un « nouveau réalisme » qui explore le « rapport de la littérature et de la réalité aujourd'hui » (Chantal Lapeyre-Desmaison, « L'objet du deuil, l'objet comme deuil », *Modernités 21. Deuil et littérature*, textes réunis et présentés par Pierre Glaudes et Dominique Rabaté, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2005, p. 355).

<sup>529</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*, *op. cit.* p. 65.

dont aucun des mots ne m'est connu, une langue dans laquelle les choses muettes me parlent et dans laquelle j'aurai peut-être un jour à rendre des comptes au tombeau, devant un juge inconnu<sup>530</sup>.

Cette consolation si proche de l'idée romantique de l'analogie universelle ne soutient pas le personnage quignardien. Même si la *Lettre de Lord Chandos* constate une condition exemplaire du XX<sup>e</sup> siècle, à savoir le flux indistinct des choses et la défaillance du langage pour les nommer, la littérature postérieure aura du mal à laisser une place pour la transcendance en-dehors ou à l'intérieur même du texte. En ce qui concerne A., la seule langue qui lui reste ou qui peut lui servir d'appui, mise à part l'amitié, est la musique.

## B. RIVALITÉS ENTRE LE SONORE ET LE VERBAL

Dans sa gigantesque *Anatomie de la mélancolie*, Robert Burton consacre l'une des subdivisions à la musique en tant que remède. Pour Burton, la musique stimule l'homme à la guerre en le protégeant de la terreur : « lorsqu'ils vont au combat, la terreur de la mort les effraye moins quand ils sont stimulés par les sons de la trompette, du tambour, du fifre et d'autres instruments »<sup>531</sup>. Nous dirions que cette phrase est un fragment absent de *La Haine de la musique*. De même, pour Burton, la musique peut être pernicieuse si elle est liée à l'amour. Un rapport de soumission et de complaisance s'établit alors, où le remède devient pire que le mal. Cependant, le commentaire de Burton loue la musique en tant que force bénéfique : « outre ce magnifique pouvoir qu'a la musique de chasser nombre de maladies, c'est un remède souverain contre le désespoir et la mélancolie et elle parvient à expulser le démon lui-même »<sup>532</sup>. Pour ne pas incliner du côté de la condamnation ou de l'apologie, Burton conclut avec Théophraste que « les maladies sont soit causées, soit guéries par la musique »<sup>533</sup>. Dans le cas de *Carus*, la position de A. est ambiguë. Au départ, il commence par s'éloigner aussi de l'art :

E. me dit que A. n'allait pas mieux. Que la solitude, l'ennui, la curiosité malencontreuse qu'il portait aux symptômes de son mal [...] l'avaient détaché des livres dont il avait si souvent

---

<sup>530</sup> *Ibid*, p. 99.

<sup>531</sup> Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*, volume II, *op. cit.*, p. 927.

<sup>532</sup> *Ibid*, p. 929.

<sup>533</sup> *Ibid*, p. 932.

exalté la persuasion, et qui lui procuraient, du moins quand il les lisait le soir, du plaisir. Pis : commençaient à le détourner de la musique (C, 19).

Ce détournement est pourtant momentané. Tout au long du roman, les personnages se réunissent pour jouer de la musique, car A. est musicien. Par ces rencontres, A. reste accroché au monde. Dans *Carus*, ce qui procure à la musique sa condition de remède ou de palliatif est le contraste avec le langage<sup>534</sup>. Le roman propose ainsi la rivalité entre la musique et les mots, bataille qui s'installe dans le mutisme de A. et par la suite dans la littérature quignardienne. Il faut signaler qu'à un moment donné, le silence de A. est positif pour le personnage puisque subir l'expérience du langage défaillant lui permet aussi de s'approcher de l'univers des sons : « Il me dit qu'un homme n'était pas malade du fait qu'il se tût. Qu'il avait *bien le droit* de se taire. Que pour un musicien c'était d'autant mieux venu » (C, 112). Pour A. l'épreuve du silence est dévastatrice, mais de temps en temps il essaie d'affirmer son côté bienfaisant comme l'illustre ce passage. De ce fait, son support, voire sa justification, résulte d'une défense de la musique en dépit du défaut de la langue :

« Le plus inassimilable des arts, avait-il dit, parce que le plus abstrait. Parce que *sage* d'une négligence miraculeuse à l'égard de toute médiation symbolique. » Il ne représentait rien. L'action qu'il exerçait était d'une précarité souveraine, ne devait pas laisser la moindre distance entre la matière sonore et le corps de celui qui en faisait l'objet. Seule langue qu'il sût qui se passât du langage ! Puissance qui ne connaissait pas de prétexte. Art qui ne se traduisait pas, qui ne se *verbalisait* pas (C, 282).

La douleur qui accompagne le personnage est pourtant adoucie par l'idée de la supériorité de la musique. Pour les musicologues, à l'instar de Schopenhauer<sup>535</sup>, cette primauté est incontestable. En faisant la comparaison entre les deux royaumes, Vladimir Jankélévitch affirme : « La parole relationne les hommes, mais, dans le mensonge, les isole les uns des autres ; la parole, arme à double tranchant, exprime le sens et fait dérailler l'intellection ; elle signifie et défigure, porte le sens et empêche de penser ». Par contre,

---

<sup>534</sup> Pour Laurent Demanze, les soirées entre amis accomplissent cette fonction : « Comment soigner ces excès d'humeur noire ? La médecine antique fourmille de remèdes qu'essayent tour à tour les textes quignardiens. Les discussions entre amis dans *Carus* » (« Cuisine et clinique », *Roman 20-50, Pascal Quignard* Le Salon du Wurtemberg et Villa Amalia, études réunies par François Berquin, No. 44, décembre 2007, p. 37).

<sup>535</sup> Le passage est bien célèbre : « L'influence de la musique est plus puissante et plus pénétrante que celle des autres arts. Le langage musical s'avère plus suggestif et plus passionnel que le langage verbal » (Arthur Schopenhauer, « La musique », § 52, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1968, p. 329).

« l'apparence sonore est la plus vaine : plus vaine encore que l'inflation spatiale, plus vaine que le manteau d'Arlequin de l'existence multicolore, plus vide qu'un bariolage de couleurs hurlantes »<sup>536</sup>. Ce vide de la musique touche à l'ineffable. En ce qui concerne *Carus*, A. ne parle pas avec les mots des romantiques, il ne parle pas d'un art sublime avec des extases et des ravissements, il ne voit pas dans la musique un intermédiaire entre l'homme et l'absolu. Pour lui, la valeur de la musique est inversement proportionnelle à celle du langage. Ce n'est pas la musique en elle-même qui a une importance. Comme chez Jankélévitch, sa portée se définit dans un rapport de forces. Or, le fait de ne rien représenter peut rapprocher la musique de la vision des langues que A. formule à l'occasion de la veille de Noël (C, 79).

Dans cette perspective, ni les langues ni la musique ne disent quelque chose. Cette image de la musique que porte A. comme un talisman lui fait déclarer l'inutilité de la parole autant orale qu'écrite. Nous trouvons ici une problématique qui parcourt l'œuvre de Quignard, à savoir la place de l'écriture, le non-besoin d'un univers symbolique. Ce n'est pas A., mais Bauge, un personnage secondaire, qui introduit ce soupçon de toute modernité en évoquant une phrase tirée de *La Pensée et le mouvement* de Henri Bergson : « On n'est jamais tenu de faire un livre » (C, 257). Bauge amplifie la portée de la phrase pour en faire un postulat :

Qu'il s'agisse de la Bible ou de Mathilde de la Mole, des merveilleuses chansons de Malbrough ou de Pierrot, tous ces pères de l'Église grecque ou latine – dit-il en montrant les murs tapissés de livres –, Mahomet ou Mao, toute l'œuvre de Mézeray, les curieux livres de Marx et de Freud, ce fut sans nécessité, et cela le demeure (C, 257).

Le geste de faire parler la littérature contre elle-même n'est pas dans ce cas un masque pour protester contre la place marginale de la parole muette. Nous pourrions dire avec Richard Millet : « Réfutation de la littérature par elle-même. Aporie du langage »<sup>537</sup>. Ces mots qui commentent la *Lettre de Lord Chandos* éclairent aussi la tentation de *Carus*.

La question qui s'ensuit est de savoir si la musique est aussi dans le monde sans nécessité. Il n'y a pas dans le roman de condamnation dans ce sens, au contraire la musique résonne comme le dernier refuge, le dernier Gumpendorf, comme dirait Haydn. De ce fait, *Carus* est la contrepartie de ce que sera *La Haine de la musique* dix-sept ans après. L'art sonore représente pour A. le même gilet de sauvetage que pour d'autres personnages. À cet égard, Chantal Lapeyre-Demaison fait ce rappel : « Seul remède à cette solitude pour A., pour

---

<sup>536</sup> Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, op. cit., p. 182-183.

<sup>537</sup> Richard Millet, *Désenchantement de la littérature*, Paris, Éditions Gallimard, 2007, p. 22.

Karl ou Sainte Colombe : la musique » (*PQS*, 10). Un remède qui console A. tout en le faisant réfléchir sur ce que la langue n'est pas.

Quant au commentaire de Bauge qui exemplifie à un autre niveau le mépris de A., il faut signaler que le roman ne renonce pas à l'ambiguïté. Si les livres représentent le côté matériel d'un défaut inhérent au langage, ils réussissent à préserver la voix des morts :

« Les morts ne sont rien sans les vivants, dit-il avec plus de chaleur. Et les vivants ne vivent pas dans un monde qui est au-delà de la mort. Il arrive que certains s'attachent à perpétuer des voix, à rappeler des ombres, à évoquer des souvenirs, à parler de ce qui n'est pas. De ce qui avec eux n'est pas et de ce qui n'est pas. Et, parce qu'il les détruit, à entretenir le feu qui les a détruits, et à s'entretenir auprès de lui – qui est vraisemblablement le même. »

« Ceux-là, dit-il alors, ce sont peut-être moins les vivants que les livres... » (*C*, 228-229).

Ces mots de Quoeun établissent une dialectique entre l'insignifiance de toute parole écrite et sa valeur en tant que dépositaire d'une voix anéantie par la mort. L'absence du réel permet ainsi de rendre présent ce qui a disparu. Si nous sommes les otages de la langue, elle est modifiable par une matière muette, la littérature, faite du silence de ceux qui sont partis. Malgré la réticence de Bauge, ce ne sont pas les livres mais le langage qui est abordé comme un démon : il sacrifie le silence, il oblige à traduire l'indicible, il prétend donner un sens à ce monde. Même si au départ A. renonce à la lecture, les livres gardent des ombres « intransposables à la voix d'hommes vivants » (*C*, 258). Les livres résultent d'un dysfonctionnement de l'oralité et par conséquent nous pouvons affirmer que l'expérience du mutisme est dans *Carus* une autre manière de représenter l'expérience de la lecture. Le roman va encore plus loin en proposant la lecture comme une régression à l'univers amniotique, fait de bruits effrayants dans *La Haine de la musique* mais de silence dans *Carus* :

Un vieux psychanalyste aurait écrit que cette attache qui nous unit à ce monde d'air et de lumière dans lequel nous voyons et nous respirons ne nous paraissait supportable que de façon intermittente. Alors nous nous retirons périodiquement dans la condition qui nous paraît avoir été la nôtre avant cette entrée dans le monde : nous nous recroquevillons durant le sommeil, et nous lisons des livres (*C*, 369).

La recherche du silence originaire passerait par l'expérience du mutisme et de la lecture. L'analogie entre le silence des livres et la poche amniotique illustre cette obsession quignardienne pour le perdu.



Il est intéressant de remarquer le mouvement entre la futilité des livres et la portée de l'écriture, entre la fascination pour le mutisme et le débordement des dialogues bavards. Ce va-et-vient est l'affirmation d'un roman dont le sujet général n'est pas seulement la mélancolie et le mutisme, ou l'amitié et la musique, mais plutôt la condition problématique de la langue. Malgré son intrigue circulaire et ses dialogues ressassés, le roman accomplit ce que Richard Millet définissait comme un dernier idéal au milieu de l'effondrement de la littérature contemporaine :

Il ne nous reste même plus à sauver la langue, mais à établir avec elle, envers et contre tout, ce rapport quasi mystique, fervent et désespéré (paradoxe presque intenable) qu'est l'écriture, notamment dans des phrases qui présentent pleinement la langue à elle-même, en même temps qu'elles présentent le monde et le sujet, fût-ce dans son effacement<sup>538</sup>.

Si *Carus* explore la mélancolie d'un musicien qui fait le deuil du langage, la phrase qui accompagne ce deuil est meta-poétique. Ainsi, le roman fait du langage par le biais du langage l'objet de sa réflexion. La spécificité de cette pratique aussi vieille que la modernité ne réside pas dans l'accomplissement déguisé de la grandeur de la langue. Si le roman interroge la défaillance linguistique, c'est pour montrer que « la langue est sans grandeur et sans transcendance »<sup>539</sup>.

Sur la rivalité entre musique et langage, nous pouvons dire que l'art sonore a une fonction de rassemblement dans le roman. La musique, de même que la lecture, fonde une société de *musiciens lettrés*. Pour A. la musique reste un monde qui ne rentre pas en contradiction avec son enchantement par le silence. Et malgré ce souffle salvateur de l'art sonore, étant donné la dialectique du roman nous ne pouvons pas prendre un parti dans la rivalité qui s'installe : « De la musique ou de la parole, quel est l'instrument le plus sûr ? *Carus* ne donne pas la réponse »<sup>540</sup>. Dans une vue d'ensemble de l'œuvre quignardienne, la musique ne se trouve pas forcément dans un ordre supérieur ; elle apporte une consolation, certes, de même qu'elle participe à l'effroi lié à l'expérience de la terreur et de la mort.

Or le cas de A. fait songer impérativement à celui de Frédéric Molieri, personnage de la nouvelle « Les grands moments d'un chanteur » de Louis-René des Forêts. A. est un interprète qui ne connaît que la défaillance sonore liée à l'oralité. Dans le cas du chanteur,

---

<sup>538</sup> *Ibid*, p. 40.

<sup>539</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, « Terreur de la langue, langue de la terreur dans *Carus* et *Le Salon du Wurtemberg* de Pascal Quignard », *art. cit.*, p. 109.

<sup>540</sup> Claude Coste, *Les Malheurs d'Orphée*, *op. cit.*, p. 162.

musique et langage expérimentent le même vide. C'est vers cette double tentation du silence que nous allons poursuivre notre étude.

## II : DU SILENCE COMME DEUIL AU SILENCE DE L'ÉCRITURE

### A. LE VŒU DE SILENCE

Les possibilités de rapprochement entre Louis-René des Forêts et Pascal Quignard sont sans doute multiples. Nous pouvons au moins proposer deux dimensions de cette proximité, l'une esthétique et l'autre biographique. Dans l'avertissement de la seconde édition de *Carus*, l'auteur manifeste une vieille amitié : « Deux amis, Louis-René des Forêts et Emmanuel Hocquard, furent les seuls à m'aider à maintenir ce titre alors qu'il suscitait des réserves de la part de ceux qui l'avaient lu » (C, 11). Cette estime remonte aux débuts littéraires de Pascal Quignard. Rappelons encore une fois que l'auteur du *Bavard* a été peut-être le premier lecteur du livre que Quignard préparait sur la *Délie* de Maurice Scève et que le jeune écrivain de vingt ans adressa aux Éditions Gallimard<sup>541</sup>. À partir de cette lecture, Des Forêts « m'entraîna alors, dès l'hiver 1968, dans l'aventure de la revue *L'Éphémère* » (PQS, 209), dont les textes ont été rassemblés en 2005<sup>542</sup>. Le nom de Louis-René des Forêts est ainsi lié au double commencement littéraire de Quignard : au sein de la maison d'édition dont il occupera le poste de secrétaire général avant sa démission, et à l'intérieur du champ littéraire de la revue qui réunissait les noms d'Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Paul Celan, Jacques Dupin, Michel Leiris et Gaétan Picon, parmi d'autres.

Du point de vue esthétique, interrogé sur l'influence de Des Forêts, Quignard affirme que sa leçon porte sur le style, sur « l'usage extraordinaire des concessives » (PQS, 96). En plus de cette « subjugation rhétorique » (PQS, 96), la problématique du mutisme et de la défaillance de la langue rapproche les deux auteurs. Ce lien est devenu incontestable dans la critique quignardienne, notamment si on tient compte du *Vœu de silence*, essai rédigé en

---

<sup>541</sup> Deux décennies avant, Des Forêts, comme Quignard, ne connaissait pas un éditeur quand il tenta sa chance dans le milieu littéraire. Il a débuté d'une manière semblable : « Comment le jeune Des Forêts – il a vingt-cinq ans en 1943 – est-il entré aux Éditions Gallimard ? Il a simplement fait parvenir son manuscrit à Raymond Queneau, qu'il ne connaissait pas, lequel a accepté sans hésiter de l'intégrer dans les parutions de la maison » (Marc Comina, *Louis-René des Forêts. L'Impossible silence*, Paris, Éditions Champ Vallon, 1998, p. 96).

<sup>542</sup> C'est l'année où les Éditions Galilée font réimprimer cinq ouvrages (*Écrits de l'éphémère* qui réunit les textes publiés dans la revue éponyme ; *Georges de La Tour* ; *Le Vœu de silence. Essai sur Louis-René des Forêts* ; *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de la Bruyère* ; et *Inter Aerias Fagos*).

1980 pour la revue *Granit* mais qui n'a été publié qu'en 1986 aux éditions Fata Morgana<sup>543</sup>. *Le Vœu de silence* établit une double conversation. Ici, Pascal Quignard entretient à la fois un dialogue avec l'œuvre de Louis-René des Forêts et avec ses propres démons. Cet essai porte sur « la haine du langage, le vertige du silence, la trahison comme expérience première dans l'acte de parole »<sup>544</sup>, thèmes qui font écho aux grandes lignes de *Carus*. En même temps, *Le Vœu de silence* met en scène, de manière dérobée, les deux expériences de mutisme endurées par Quignard. La proximité avec les personnages de Des Forêts – de même que l'admiration pour le héros d'Hofmannsthal –, résultent d'une expérience enfantine que nous avons déjà signalée : « J'étais cet enfant précipité sous la forme de cet échange silencieux avec le langage qui manque. Je fus ce guet silencieux. Je devins ce silence » (*LS*, 61). Nous ne dirons pas que Des Forêts a traversé la même dépression lors de son enfance ou de sa jeunesse, mais n'oublions pas non plus qu'en quarante ans, de 1943 à 1983, Louis-René des Forêts avait publié seulement quatre livres<sup>545</sup>.

Ainsi naît non seulement la thématique du mutisme liée à ses ouvrages, mais également le « mythe de l'écrivain silencieux »<sup>546</sup> qui dénonce la fausseté et la vanité de la parole. Le vœu de silence de Louis-René des Forêts est aussi littéraire que réel et semble lié à un deuil. En commentant *Ostinato*, Blanchot affirme : « Je suppose qu'une catastrophe immense, infinie, irrémédiable est survenue dans sa vie. L'abîme, le désastre absolu. Après quoi il a été privé des dons de l'écriture. Je ne pense pas que ce fut un serment : 'je n'écrirai plus'. Un serment qui n'avait pas besoin d'être prononcé »<sup>547</sup>. Cette catastrophe selon Marc Comina, est une perte marquée par un deuil de silence<sup>548</sup>. En développant cet aspect, Comina établit un rapport entre l'œuvre et la biographie. Pour justifier ce lien, le critique cite *Le Vœu de silence* : « Pour Pascal Quignard, la réaction au deuil de des Forêts – une réaction 'absolue' – répète peut-être le geste de défi lancé à la face de ses camarades par le collégien d'« Une

<sup>543</sup> Pour Quignard la publication de certains ouvrages n'est pas volontaire. C'est le cas de ce livre : « C'est Louis-René lui-même qui avait voulu que ce petit essai que je lui avais consacré des années plus tôt soit publié. Il était rédigé depuis longtemps. Il l'avait lu depuis longtemps. Il a rencontré Bruno Roy. Et il a apporté ce livre et surtout l'un des siens » (*PQS*, 162). Dans le « Prière d'insérer » du *Vœu de silence*, Quignard souligne d'ailleurs les avatars de l'édition : « Il fut repris aux Édition Fata Morgana en 1986. Une édition parue en 2003 avec des dessins de Tal Coat a été faite sans l'accord de l'auteur. La présente édition [...] est définitive » (*LV*, « Prière d'insérer »).

<sup>544</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>545</sup> Les quatre livres sont : *Les Mendiants*, *Le Bavard*, *La Chambre des enfants* et *Les Mégères de la mer*.

<sup>546</sup> Marc Comina, *Louis-René des Forêts. L'Impossible silence*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>547</sup> Maurice Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 23-24.

<sup>548</sup> Comina argumente ainsi son hypothèse : « Je crois nécessaire de dire qu'il a cessé d'écrire suite à la disparition de sa fille, morte accidentellement durant l'été 1965 à l'âge de quatorze ans. L'existence de cet événement explique l'arrêt de l'écriture en 1965 qui n'est pas l'aboutissement d'un long processus de désenchantement envers la littérature, mais le résultat d'une décision prise de façon très brusque à la suite d'un malheur personnel » (Marc Comina, *Louis-René des Forêts. L'Impossible silence*, *op. cit.* p. 273).

mémoire démentielle' »<sup>549</sup>. Ensuite, Comina fait cette citation : « Aussi reconnaît-on peut-être ceux qui firent vœu un jour de se taire aux réactions absolues auxquelles ils sont sujets lors d'épreuves plus intenses que celles surgissant d'ordinaire chaque jour » (*LV*, 34). Ce qui pour Quignard est une conjecture devient pour Comina une certitude : « Cette hypothèse me paraît d'autant plus séduisante que, dans les textes rédigés après 1975 et publiés à partir de 1984, des Forêts évoque, à l'origine de son silence, l'existence d'un vœu »<sup>550</sup>. De manière générale, Quignard consacre un chapitre de son essai à la part qui reste de l'homme dans l'œuvre et en conclut ceci : « je ne saurais faire le départ entre les textes de fiction et les pages autobiographiques » (*LV*, 46). Quoi qu'il en soit, rapprocher le deuil et le silence implique qu'on envisage ce dernier dans son rapport à la mort. Une ligne, ou plutôt un vers des *Petits Traités* le signale : « La mort. La terre. Le silence » (*PT*, I, 95). Dans le cas de *Carus*, A. discours sur le lien qu'entretiennent ces trois éléments :

[...] toute notre voix, ce n'est pas un besoin de parler qui la nourrit. Elle est un écran pour ne pas entendre ce qui ne parle pas. Pour ne pas voir ni ne plus rien entendre de ce corps qui a cessé de parler et qui est ramené à la terre dans la mort ; qui est en train de rejoindre ce qui ne parle pas ! (*C*, 158).

Si la voix sert d'écran pour ne pas entendre le silence, le refus de parler est le signe d'un vœu adressé à la mort. Le mutisme est de ce fait une révolte contre la vie et ses commandements. Cette révolte malade de A. est accompagnée d'un désir de mort aussi effrayant que séduisant : « Je n'en peux plus de ne pas mourir. J'ai peur de mourir. Je voudrais mourir. Vraiment mourir » (*C*, 108). Dans *Carus*, A. ne fait pas un vœu de silence mais le roman, contemporain de l'essai sur *Des Forêts*, reste le livre qui porte le plus la marque de l'influence de l'auteur d'« Une mémoire démentielle ». Ainsi le remarque Chantal Lapeyre-Desmaison :

je propose de lire *Carus* comme un hommage des plus explicites au *Bavard* de Louis-René des Forêts. Sur la quatrième de couverture, Pascal Quignard définit ce texte comme « une pure contamination des mots les uns avec les autres ». Il montre également que ce récit est un consommateur de discours<sup>551</sup> [...] Pascal Quignard reproduit et reconduit cet affrontement

---

<sup>549</sup> Marc Comina, *Louis-René des Forêts. L'Impossible silence*, op. cit. p. 274.

<sup>550</sup> *Idem*.

<sup>551</sup> Vers la fin de son ouvrage, Marc Comina ajoute en annexe un travail très intéressant sur les emprunts du *Bavard*, ce qui démontre comment le roman est une fresque de lectures et de citations (*Louis-René des Forêts. L'Impossible silence*, op. cit. pp. 283-291).

dans *Carus* : il ne s'agit plus d'un bavard, mais d'une assemblée de bavards qui, ironiquement, s'affichent comme tels<sup>552</sup>.

Cette lecture est d'autant plus pertinente que le roman le signale : « - Nous sommes tous des bavards, dit Marthe » (C, 134). D'autres critiques ont remarqué aussi la profusion qui accompagne *Carus* : « beaucoup de notes, beaucoup de conversations dans ce roman qui fait de la sociabilité une force pour ramener la joie de vivre perdue de l'autre côté du Styx »<sup>553</sup>. Cet effet d'excès romanesque partagé par *Carus* et le *Bavard*, produit par l'enchaînement des phrases concessives, est accompagné par l'arrière-plan du silence. Comme disait Blanchot à propos de Des Forêts : « Il n'y a des blancs que s'il y a du noir, du silence que si la parole et le bruit se produisent pour cesser »<sup>554</sup>. Ce couple dialectique agence la matière romanesque et produit les contradictions propres à ces deux romans.

En revenant sur le silence et le deuil, nous constatons que les œuvres des auteurs mentionnés favorisent l'usage d'un même univers interprétatif. Nous avons déjà traité la question de la perte chez Quignard, problématique centrale qui éclaire également l'œuvre de l'auteur du *Bavard* : « Si l'œuvre de Louis-René des Forêts est bien, comme on l'a souvent remarqué, une méditation sur l'enfance et le silence, elle est aussi, avec une force d'évidence toujours accrue, une réflexion sur le deuil »<sup>555</sup>. Or l'essai de Quignard approfondit la première perspective. À l'enfance et au silence, Quignard ajoute la notion de sacrifice avec laquelle commence son essai :

Les personnages qui animent les récits de Louis-René des Forêts font l'objet d'une épreuve qui est celle du silence. Ils sont à la fois les agents et les victimes d'un sacrifice singulier dans ce sens où c'est la matière même de ce qui les met en œuvre (le langage) qui est mise en cause et les détruit, ou se détruit en eux. L'occasion d'un tel sacrifice (puisqu'ils usent eux-mêmes de ce terme considérable) est donnée dans un instant privilégié et bouleversant : du moins ne dépend-il pas d'eux, et le plus souvent ils s'abandonnent d'autant plus volontiers à lui qu'il leur apparaît plus fortuit (LV, 9).

---

<sup>552</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, « Terreur de la langue, langue de la terreur dans *Carus* et *Le Salon du Wurtemberg* de Pascal Quignard », *art. cit.*, p. 116.

<sup>553</sup> Claude Coste, *Les Malheurs d'Orphée*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>554</sup> Maurice Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>555</sup> Dominique Rabaté, « Un bouquet de houx vert », *Louis-René des Forêts*, Paris, Le temps qu'il fait / Cahier dix-sept, 1991, p. 214.

Cet incipit ne résume-t-il pas le drame de A. ? Le côté sacrificiel du silence signale la présence d'un rite, d'un imaginaire où la langue serait, comme dirait Ieurre, la *déesse vengeresse* (C, 363) : soit la mort du langage, soit la mort du parleur. Quignard analyse le silence dans cette ambivalence, toujours en tenant compte de la pulsion destructrice d'un vœu impossible qui fait la singularité de l'œuvre forestienne. Le silence n'est pas indépendant du langage et par conséquent son vœu est contradictoire.

Quignard commente la nouvelle « Une mémoire démentielle » dans cette optique. Cette idée est mentionnée dans les *Petits Traités*, mais à la manière d'une opposition. Il s'agit dans cette conjecture de caractériser le silence sans prendre en compte son rapport à la langue et à l'homme. Le silence est pré et post-humain, il est plus un élément de la nature que la conséquence d'un balbutiement qui s'interrompt : « Le silence n'appartient pas au vivant. Il n'est pas un 'attribut' de la mort. Le silence ne naît pas. Le silence ne périt pas » (PT, I, 96). Le silence devient ainsi polyphonique : il est l'épreuve d'un deuil, le signe de la mort, la défaillance de la parole, l'espace dans lequel le temps avance. Cette dernière voix du silence concerne l'indifférence de la nature vis-à-vis de l'homme. L'univers n'est pas linguistique et nous baignons dans une zone de surdité. Ainsi le définit *Légendes*, nom que portait initialement *Ostinato* : « Immense silence 'buté' à quoi le lecteur sans relâche ne cesse d'être confronté, tel un monde aussi totalement muet et sourd que le ciel, les plantes, les morts, les livres, les dieux, les astres » (LV, 63). Et il nous reste encore la face la plus féconde de cet éventail sémantique. Si le vœu est le lieu d'une contradiction – se taire est mourir et parler devenir parjure –, Quignard évoque une troisième voie qui donne une issue au paradoxe : la manière de parler sans rompre le silence c'est écrire. La réflexion sur « Une mémoire démentielle » atteint de ce fait l'un de ses points cruciaux, à savoir le caractère muet de l'écriture : « Il ne manque pas à son vœu : il ne rompt pas le silence. Il s'abandonne à une langue imprononçable. Il s'échange en la page muette et morte d'un livre » (LV, 28). Écrire est alors un désaveu, un acte de rupture suite à un serment insoutenable. Cette culpabilité poursuit le personnage de Des Forêts qui écrit pour parler, sans pour autant s'empêcher de dire l'inutilité de l'écriture.

*Le Vœu de silence* consacre aussi un passage au *Bavard*, roman commenté par Quignard quelques années auparavant dans *La Parole de la Délie*. Rappelons que Blanchot avait écrit une postface pour la réédition du roman en 1963 dans la collection 10/18. En 1979, Gallimard publie le roman dans la collection « L'Imaginaire » avec un « Prière d'insérer » de Pascal Quignard que l'on retrouve aujourd'hui à la quatrième de couverture. Ce texte est introduit avec quelques retouches au chapitre XI du *Vœu de silence*. La postface de Blanchot

insistait notamment sur la condition dérisoire d'une parole bavarde : « Bavarder est la honte du langage. Bavarder, ce n'est pas parler. La parlerie détruit le silence tout en empêchant la parole. Quand on bavarde, on ne dit rien de vrai, même si l'on ne dit rien de faux, car l'on ne parle pas vraiment »<sup>556</sup>. Dans *Le Vœu de silence*, Quignard suit l'opposition entre l'excès de la parole et son insignifiance, mais il accentue la question d'une parole prédatrice de discours, le carnage propre à une langue qui se dévore dans l'accomplissement de ses forces. De ce fait, l'influence, mot romain, ou plutôt la « subjugation rhétorique » (*PQS*, 96) de Des Forêts est l'un des moteurs de la machine discursive de Quignard. La leçon du style « passionné, sombre et dédaigneux »<sup>557</sup>, les longues périodes de la phrase, le thème du mutisme, la pluralité des perspectives liées au silence, la condition sourde et muette de l'univers, le désir d'exprimer la défaillance des langues et ce qui leur fait défaut, autant d'indices pour souligner la portée de l'œuvre forestienne et tracer la possibilité d'un lignage, sans aucune prétention de faire une dynastie, à l'intérieur de l'histoire littéraire.

## B. LA PORTÉE DE LA LECTURE AMBROSIENNE

Aline Mura-Brunel a établi ce lignage que nous venons d'évoquer, où le silence devient un « objet de désir romanesque »<sup>558</sup>. Son corpus comprend une gamme d'écrivains étalés entre 1830 et 2003, autrement dit, entre Balzac et Quignard. Pour nous, cette cartographie transversale de la problématique du silence est importante dans une double mesure. D'un côté, le sujet prend une portée historique, et de l'autre, Pascal Quignard apparaît comme la tête visible d'un appétit contemporain qui renouvelle le romanesque. À ce propos, il ne faut pas oublier le nom de Richard Millet ; pour Des Forêts, chez Quignard et chez l'auteur du *Sentiment de la langue* « le silence reste une tentation, un risque, une force peut-être » qui « est érigé en théorie »<sup>559</sup>. Il s'agit évidemment d'une théorie faite sur le registre de la conjecture, sans aucune prétention académique, même si dans *Vie secrète* le lecteur a affaire aux notions de « corollaire I » ou « argument II ». Dans le cas qui nous occupe, « Taciturno » peut nous servir de point de départ pour éclairer la spéculation quignardienne à propos du silence et de l'écriture.

<sup>556</sup> Maurice Blanchot, « La parole vaine », *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 141.

<sup>557</sup> Louis-René des Forêts, *Le Bavard*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2004, (1946, 1973), p. 10.

<sup>558</sup> Aline Mura-Brunel, *Silence du roman, Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam / New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », No. 252, 2004, p. 8.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 202.

Ainsi, « Taciturno » commence par explorer le pourquoi du silence du livre. Si les pages sont dépositaires du silence, ce n'est pas exclusivement parce qu'elles sont démunies de la parole mais parce qu'elles attestent le souvenir d'une transformation :

C'est une époque ancienne, qui est perdue, que celle où le lecteur lisait à haute voix, où l'écrivain à voix forte dictait, où les volumes se déroulaient, transcrits à la main, et ne se multipliaient pas. Ils sont arrivés ensemble : le moulin à papier, la page typographique, les libraires-imprimeurs, et ce taiseur du livre (*PT*, I, 87).

Ce changement lié à l'imprimerie et à la prolifération de la lecture individuelle témoigne d'un affaiblissement de la voix sonore des livres que certains auteurs, notamment Flaubert et Nietzsche ont voulu contredire<sup>560</sup>. Sur ce point, Quignard marque aussi une distance avec le génie du réalisme : « J'entends vraiment mieux en lisant qu'en proférant le texte, qu'en gueulant comme le préconisait Gustave Flaubert » (*PQS*, 43). Entendre les livres dans le silence est le principe de ce que Quignard appelle la lecture ambrosienne. Elle est antérieure aux exploits de Gutenberg, elle date du temps de saint Augustin qui était fasciné, à l'instar de son entourage, par la manière de lire de son maître saint Ambroise : « Toute la paroisse vient en foule voir l'homme-qui-lit-sans-qu'il-remue-les-lèvres. L'évêque fait usage de cette rhétorique de gestes silencieux qui entourent cependant un objet de langage » (*PT*, II, 54). Ce passage est une paraphrase du fragment des *Confessions* cité également par Quignard, où saint Augustin fait le portrait d'un lecteur<sup>561</sup>. En revanche, Quignard ne cite pas les raisons plausibles données par le « Numide » à propos de cette pratique propre aux « vieilles familles lettrées romaines » (*PT*, II, 54). Pour saint Augustin, il y en a trois. Peut-être saint Ambroise « craignait possible qu'en lisant haut, ceux qui se trouveraient présents et l'écouteraient attentivement, n'entrassent en quelques doutes s'il se rencontrait dans l'auteur qu'il lisait des

---

<sup>560</sup> En ce qui concerne Nietzsche, Quignard cite *Par-delà le bien et le mal* pour illustrer la position du philosophe à l'égard de la lecture à haute voix : « Dans le fragment CCXLVII Fr. Nietzsche nie que les Allemands écrivent bien en raison de leur incapacité à prononcer ce qu'ils écrivent. Ils écrivent pour les yeux. L'Allemand prend un livre, dit Nietzsche, s'assied dans un fauteuil, range ses oreilles dans un tiroir, et commence à lire. Les Anciens comme les hommes supérieurs avaient de grands poumons et lisaient en ronflant d'une façon extraordinaire » (*PT*, II, 234-235). Dans ce fragment, Nietzsche défend la lecture à haute voix en signalant également que « les lois du style écrit étaient les mêmes que celles du style verbal » (Friedrich Nietzsche, *Par delà le bien et le mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, traduit par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1954, p. 269). Remarquons que pour Quignard l'hiatus entre l'oral et l'écrit fonde la littérature.

<sup>561</sup> Saint Augustin, *Confessions*, VI, III, 3. Quignard cite le texte en latin (*PT*, II, 55) en donnant sa propre traduction.



passages qui fussent obscurs, et que lui ensuite ne se trouvât obligé de les expliquer »<sup>562</sup>. Les deux autres arguments sont accessoires : soit il veut conserver sa voix, soit il y a une autre raison inexplicable mais qui est bonne. Ce qu'illustre saint Augustin avec sa première hypothèse est l'ancienne dynamique de la lecture lentement substituée par la lecture muette. Deux éléments fortement liés sont à retenir dans ce processus. D'une part, l'acte de lire était un lien social qui est devenu un acte solitaire. Et d'autre part, le texte suscitait probablement une discussion, un échange qui dans le cas de la lecture silencieuse devient le dialogue du lecteur avec lui-même. Ainsi, un texte qui ne se discute pas dans une assemblée d'auditeurs permet de faire naître une intériorité, un usage privé de ce contact avec le livre. La rupture de la communication et l'image du lecteur solitaire sont deux conséquences de la lecture ambrosienne. Dans la poétique quignardienne, toutes deux ont recours à un geste politique, puisque le lecteur ambrosien s'éloigne du contrôle d'un pouvoir rassembleur sur le corps et la pensée.

Chez Quignard, ce souvenir de la fascination d'Augustin reprend « la lecture ambrosienne pour en extirper le sens de la révolution silencieuse opéré dans les pratiques littéraires et ceci d'une manière qui n'a rien à voir avec la trivialité du paradigme progressiste »<sup>563</sup>. Cette révolution s'est jouée à l'intérieur des cloîtres de la chrétienté. Alberto Manguel, qui dédie un chapitre de son *Histoire de la lecture* au fait de lire en silence, situe la consolidation de cette mutation aux alentours de l'an mille : « Même si des cas de lecture silencieuse peuvent être recensés à des dates antérieures, ce n'est pas avant le X<sup>e</sup> siècle que cette façon de lire deviendra habituelle en Occident »<sup>564</sup>. Les conséquences de ce passage de la lecture sonore à la lecture muette sont étudiées également par Cristina Álvares dans un article sur la littérature médiévale. Álvares partage la vision de Quignard concernant les effets de cette étrange manière de lire qui n'avait pas recours à la parole. Pour elle, la lecture ambrosienne constate le dénouement social du sujet. Cette rupture volontaire, si proche de la solitude monacale, est accompagnée d'un silence qui s'inscrit dans le livre et qui permet au lecteur de bâtir une voix à l'écart du groupe :

Le texte c'est du langage silencieux, du langage qui ne communique pas, du langage qui sépare de son prochain et ouvre un espace au-dedans dans lequel le sujet doit chercher un sens

---

<sup>562</sup> Saint Augustin, *Confessions*, édition présentée par Philippe Sellier, traduction d'Arnauld d'Andilly établie par Odette Barenne, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », No. 2465, 1993, p. 186.

<sup>563</sup> Irena Kristeva, *Pascal Quignard. La Fascination du fragmentaire*, op. cit., p. 316.

<sup>564</sup> Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Paris, Actes Sud, 1998, p. 61.

intérieur. Dans cette configuration chrétienne de l'intériorité subjective comme retrait, l'esprit réside moins dans la parole que dans le texte, le texte étant ce discours silencieux, mis au dedans, qui ne relie pas le sujet à autrui mais le délie et le retourne sur soi-même<sup>565</sup>.

La lecture ambrosienne est un geste de négation pour affirmer une deuxième conscience, non celle qui résulte de l'intériorisation de la voix maternelle, mais celle qui s'ensuit de la voix muette de la lecture. Du point de vue de l'histoire de ce processus, Quignard signale la portée de la chrétienté : « J'ai lu que la lecture muette était une fleur récente poussée sur un terreau datant du XII<sup>e</sup> ou du XIII<sup>e</sup> siècle ; moines solitaires ou soucieux de ne pas gêner les frères, rite de la confession personnelle, codices de peaux de moutons ou de veaux mort-nés, obligation de l'oraison mentale » (*PT*, II, 213). Dans ce sens, la lecture comme une forme de communication silencieuse est comparable à la prière. Ces deux activités font partie du même champ sémantique. La prière est une forme de lecture dans la mesure où le sujet s'isole pour établir une communication sacrée à travers des mots dont la sonorité muette produit une extase ou bien l'annulation illusoire du temps. Dans *La Barque silencieuse*, Quignard expose et la lecture et la prière comme deux formes de solitudes : « Ce que les moines du désert de Palestine appelaient prière est peut-être plus proche de ce que nous autres, modernes, appelons pensée. Dans la prière le souffle devient solitude. Dans la prière la langue devient étrangère. C'est ce que j'appelle lecture et toute lecture est solitude sociale » (*DR*, VI, 63). La citation rappelle le portrait de saint Ambroise où la prière et la lecture peuvent être assimilés au silence et à la solitude.

Cependant, cette fleur qui commence à pousser dans les cloîtres est aussi parasitaire. En effet, un autre aspect qui relève de la lecture ambrosienne est la censure. Lire à haute voix fait circuler la parole ; dans ce partage toute hérésie est contrôlée. Les moines, par le biais de la transformation opérée dans la manière de lire, ne dérangent pas les autres et surtout ils se soustraient à leur réprobation. De même que la lecture devient la confidence d'un secret, elle protège le lecteur du pouvoir. Malgré cette protection donnée par le silence et le retrait social, émergea avec la nouvelle forme de lire une méfiance irrésistible à l'égard du lecteur, car « la lecture silencieuse autorisait la rêverie, la dangereuse paresse »<sup>566</sup>. Avec la lecture ambrosienne et son expansion, s'éveillait une nouvelle conscience religieuse qui allait déclencher, des siècles après, la possibilité de s'approcher de la parole de Dieu sans autre

---

<sup>565</sup> Cristina Álvares, « Écriture et récit. L'esprit, la lettre et la substance du sens. Narrativité et littérarité : écriture et dimension anthropologique de la littérature médiévale », <http://www2.ilch.uminho.pt/sdef/diacr%EDtica%2003.doc>, p. 6, dernière consultation novembre 2010.

<sup>566</sup> Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, op. cit., p. 71.

intermédiaire que la lecture autonome. Si cette lecture promulguée par Martin Luther était cataloguée comme hérétique, le livre, cet espace où se fixe l'esprit et qui contient le verbe, peut également devenir l'objet d'une persécution. La lecture ambrosienne est alors doublement dangereuse. Le corps du lecteur ne fait plus partie d'un corps social, et la lettre peut bénéficier de sa condition muette pour dire ce qu'il faut taire. Une tension résulte entre le pouvoir et l'individu, au point de faire de la lecture un acte de révolte et du livre une menace. Le lecteur solitaire a donc un double visage. Il quitte le groupe et il le conteste. Le premier profil fait de lui un homme apolitique, mais aussi la parodie du contemplateur :

Le lecteur silencieux, immobile, lisant pour soi, plus ou moins replié vers soi, vers « l'autos » –le lecteur « autositos », « parasitos » de l'autos –, telle est la caricature théâtrale de l'intellectuel. Un vieux fou. Un misanthrope. Le lecteur silencieux est un être dont le regard n'est plus tourné vers la cité, dont la voix n'est plus clairement dirigée vers l'ensemble des égaux. Cet être est un « individu » mais le mot est incompréhensible en langue grecque. C'est un anti-politique (*PT*, II, 14).

Cette citation contient une micro-histoire de la lecture ambrosienne. Dans ses débuts, le caractère apolitique abritait une dissidence. Ce scénario privilégiait la surveillance et la censure. De nos jours, le lecteur ambrosien, c'est-à-dire nous tous, porte l'héritage de l'écart social. Cette négation de la Cité est accompagnée par l'idée d'une pratique inutile, excessive, même décoratrice. Néanmoins, la parole muette a été et continue à être attaquée. Dans *La Barque silencieuse* la condition nuisible de la littérature est soulignée dans ces termes : « Les livres peuvent être dangereux mais c'est la lecture surtout, par elle-même, qui présente tous les dangers » (*DR*, VI, 61). De ce fait, les livres, à l'instar des sorcières au Moyen Âge, ont été brûlés tout au long des siècles<sup>567</sup>. Rappelons par exemple la scène du Quichotte où le curé et le barbier brûlent la bibliothèque de celui qui a perdu la raison par le pouvoir enchanteur de la lecture ; rappelons le 10 mai 1933, date à laquelle les nazis organisèrent des autodafés de livres qui « souillaient l'âme allemande »<sup>568</sup>. Et pourquoi ne pas évoquer aussi la nuit du 8 au

---

<sup>567</sup> Alberto Manguel rappelle certains de ces épisodes : « Les œuvres de Protagoras furent brûlées vers 411 à Athènes. En l'an – 213, l'empereur de Chine Shih Huang-ti essaya d'en finir avec la lecture en brûlant tous les livres de son royaume. Vers 168, la bibliothèque juive de Jérusalem fut détruite de propos délibéré pendant le soulèvement des Maccabées. Au I<sup>er</sup> siècle de notre ère, Auguste exila les poètes Cornelius Gallus et Ovide et interdit leurs œuvres. L'empereur Caligula ordonna de brûler tous les ouvrages d'Homère, de Virgile et de Tite-Live (mais son édit ne fut pas exécuté). En 303, Dioclétien condamna au bûcher tous les livres chrétiens » (*Ibid*, p. 332).

<sup>568</sup> Cette pratique n'a pas été abolie. Le 10 mai 2001, les livres de la série *Harry Potter* ont été brûlés publiquement par la Congrégation des Églises Libres. Tout au long de l'année, aux États-Unis et au Mexique, le

9 août 2007, dans la librairie du Banquet du livre à Lagrasse dans l'Aude, où 12 000 livres ont été arrosés d'huile de vidange. À cette occasion, le festival avait pour thème « La nuit sexuelle », en hommage à Pascal Quignard qui en avait établi le programme.

### III. DU SILENCE COMME SECRET AUX SEPT SCÈNES SILENCIEUSES

#### A. L'IMPOSSIBLE VIE SECRÈTE

Le désir de se taire et le silence du livre s'inscrivent dans une prise de conscience politique. Le silence est une forme de résistance, de rupture avec le monde social conditionné par l'homogénéisation linguistique. Chantal Lapeyre-Desmaison l'explique ainsi : « Ce refus de parler a même une dimension 'politique', puisqu'il témoigne d'une volonté de rester hors des échanges sociaux, garantis notamment par l'usage de la parole. C'est se vouloir hors de la *polis*, indifférent à la cité et à ses lois que véhicule le langage »<sup>569</sup>. La condition particulière de l'anachorète est faite d'un retrait qui ne met pas en péril les institutions et qui pourtant les désarticule. À ce propos, il faut ajouter une autre dimension du silence, celle de l'amour adultère.

Dans *Vie secrète*, Quignard « favorise l'accès à des rives inexplorées »<sup>570</sup>. Ces rives interrogent le rapport entre le silence et l'amour. Par son style et sa recherche de l'hybridité textuelle, *Vie secrète* établit, dans la chronologie quignardienne, un point intermédiaire entre les *Petits Traités* et *Dernier Royaume*. La vie secrète suppose l'existence d'autres vies, notamment de la vie publique. L'opposition entre l'homme social et le solitaire, la parole et le silence, la lecture flaubertienne et la lecture ambrosienne, s'enrichit par un autre contraste, celui-ci est développé dans le cadre d'un amour qui retrace la liaison emblématique entre maître et disciple : Némie Satler donne des leçons de piano au narrateur. *Vie secrète* fonde de ce fait un lien entre musique, amour et silence : « La musique évoque l'adultère. Chaque adultère est une sonate merveilleuse car l'essentiel de l'audition est liée au guet qui naît dans le silence » (*VS*, 89). Cette sonate est faite de la tension propre à l'amour secret où « le moindre bruit était dangereux » (*VS*, 89). Ce silence ne se détache pas de la pensée

---

geste incendiaire a été suivi par d'autres Églises fondamentalistes qui considéraient l'œuvre de J. K. Rowling comme satanique.

<sup>569</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine*, op. cit., p. 41.

<sup>570</sup> Aline Mura-Brunel, *Silence du roman, Balzac et le romanesque contemporain*, op. cit., p. 201.

quignardienne ; il s'inscrit par contre à l'intérieur d'un défailir linguistique qui ne résulte plus d'un symptôme mais d'un besoin :

Comment croire qu'on peut approcher de l'amour sans sacrifier le langage, l'ordre, les rôles, les formes ? Partager le grand secret de la nudité exige aussitôt de le garder [...] Si le langage apparaît, l'union disparaît. Si le langage apparaît, le voyeur apparaît, la société apparaît, la famille réapparaît, la division divisante, postsexuelle, réapparaît, l'ordre, la morale, le pouvoir, la hiérarchie, la loi intériorisée affluent (*VS*, 204).

Garder le silence est alors la condition même de l'amour. Les liens sociaux sont exclus, la société met en danger le secret d'un partage que le langage détruit. Quignard illustre ce risque avec des passages de *La Châtelaine de Vergy*, récit médiéval anonyme notamment repris par Marguerite de Navarre dans les nouvelles de *L'Heptaméron*<sup>571</sup>. Il s'établit par le biais de cette allusion, un parallèle entre le récit et les amants de *Vie secrète*. Dans les deux cas, l'amour « est fondé sur la nécessité du secret et le tabou du langage »<sup>572</sup>. Ce qui produit le dénouement tragique des personnages de *La Châtelaine de Vergy* est justement le fait de transgresser un vœu de silence implicite. Cette idée, avec ses résonances littéraires, revient onze ans après dans *La Barque silencieuse*, où Quignard définit l'amour comme

la communication séparée et sacrée, la vie secrète, la vie intense à l'écart de la société, de la famille, du langage commun. Dans le plus beau roman d'amour écrit en France, *La Châtelaine de Vergy*, l'amour est décrit comme la relation qui exclut toute intervention d'un tiers. Qui exclut toute confiance. Qui impose le secret de la tanière (*DR*, VI, 66).

Cet idéal est-il possible ? Les personnages de Quignard montrent plutôt le contraire : Meaume est puni par une convention qui protège les pactes entre familles, le narrateur de *Vie secrète* entretient une liaison dont l'écriture ressemble à un travail de deuil. Même la fuite d'Ann Hidden vers la solitude n'est pas une recherche de l'amour mais une preuve de son impossibilité. Cependant, le caractère mélancolique qui guide ces personnages renvoie à une

---

<sup>571</sup> Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, édition présentée et annotée par Nicole Cazauran, texte établi par Sylvie Lefèvre, Gallimard, coll. « Folio classique », No. 3359, 2000. Il s'agit de la 70<sup>e</sup> nouvelle. Concernant l'hypotexte, Quignard affirme : « La première version française du roman de La Châtelaine de Vergy est anonyme. Elle date du XIII<sup>e</sup> siècle. Il se trouve que ce texte source dans notre langue est aussi le plus beau. Il est à certains égards inévitable que l'auteur de ce roman sur le secret n'ait même pas songé à délivrer ni aux contemporains ni à la postérité son nom » (*VS*, 210).

<sup>572</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, « Le secret et la source dans l'œuvre de Pascal Quignard », *Modernités 14. Dire le secret*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2000, p. 184.

exaltation de l'amour asocial. Il est intéressant de remarquer, à propos de *Vie secrète*, l'existence d'un court chapitre qui sert de contrepoint à tout le discours sur l'amour : « - C'est vous, criai-je à Némie. C'est votre faute ! C'est vous qui avez tué notre amour en le rejetant au secret. En le rebutant à l'écart de tout et de tous. Comme si notre amour était une ordure ! » (*VS*, 99). Ces trois lignes composent le chapitre dix. Elles ne suffisent pas à équilibrer la vision de l'amour et du secret, car la prose quignardienne ne cherche pas l'équilibre. Elles sont au milieu de la diégèse comme une contradiction, une phase narrative à décortiquer. Au long de *Vie secrète* le lecteur est confronté à la défense du secret, même si les trois lignes du chapitre dix, écrites sous le registre de la fiction, nous disent bien autre chose : le secret détruit également l'amour.

Quoi qu'il en soit, toute l'argumentation que l'on trouve aussi bien dans *Vie secrète* que dans *La Barque silencieuse* fait du silence une valeur. Il y a une portée éthique dans le thème du silence qui a affaire avec la vie solitaire revendiquée par l'écrivain. Nous prenons le sens du mot « éthique » dans la ligne d'Aristote, où il s'agit d'une pratique à l'intérieur de la Cité et dont la persévérance a comme but d'arriver au Bien suprême : le bonheur<sup>573</sup>. Chez Quignard, les valeurs de l'éthique ne sont plus compatibles avec les normes du groupe, et par contre le bonheur se trouve dans la fréquentation des livres, l'imprévisibilité des jours, « le bondissement du langage silencieux » (*RS*, 198), l'attrait irrésistible de la solitude :

Jamais je ne pus m'empêcher de répondre présent aux brusques appels de solitude et de silence où me plongeait la présence de l'humanité criante, hurlante, jacassante, piétinante, avançant en nations pour tuer ou s'amassant en foule désordonnée pour voir tuer. Rares les fois où je n'ai pas précipité mon départ avec imprudence (*DR*, VI, 49).

L'optique quignardienne célèbre cette séparation qui se traduit en errance, en libération et en silence. La vie secrète est alors l'illusion d'un partage. Maintenir l'indépendance farouche du solitaire, le vœu de silence vis-à-vis de la surveillance générale et l'intromission d'un tiers n'est possible qu'en tenant un secret. Pour Pascal Quignard, le secret de l'amour, c'est-à-dire le secret de la nudité est un tabou si la nudité se transforme en langage. Hors la sonorité verbale et l'échange linguistique, le secret fait appel au monde antérieur, ou bien à l'autre monde. Grâce au « taisir » du livre surgit un aperçu du secret : « Dans la littérature quelque chose résonne de l'autre monde. / Quelque chose se transmet du

---

<sup>573</sup> Aristote, *Éthique à Nicomaque*, introduction, traduction, notes et index par Jules Tricot, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1990, (I, 2).

secret » (*DR*, VI, 61). Mais ce secret établit une ligne d'ombre qui commence avec la scène originaire, se poursuit avant l'acquisition du langage – « c'est circuit fermé avant la conscience, c'est l'espace du secret » (*DR*, VI, 65) – ; elle continue dans la solitude du rêve et se propage tout au long de l'expérience du désir : « Le secret vital, telle est la solitude sexuelle » (*DR*, VI, 62-63). Le secret, l'indicible, le non-dit, autant de notions pour représenter l'irreprésentable, autant de convergences pour exprimer la communication séparée et sacrée, car la défense de la vie secrète, l'obsession du premier monde, l'exploration de l'effroi qui portent la sexualité sont pour Pascal Quignard les fragments d'un programme littéraire apparemment sans orientation. Ce « programme déprogrammé », pour emprunter la formule quignardienne, est la défense aussi bien d'une hybridité textuelle que d'une éthique de résistance. C'est dans cette perspective que la polyphonie du silence ne se réduit pas à une expérimentation littéraire et que nous pouvons parler d'une éthique et même d'une politique enfantées par le pouvoir muet de la lettre.

Ainsi, revivre le monde qui nous encerclait avant l'acquisition de la langue maternelle, n'est pas exclusivement la monomanie d'un regard tourné vers le jadis mais la défense des valeurs qui s'opposent au contrôle, à l'attente sociale dans le cadre de la société, à l'attente stylistique dans le cadre de la société des lecteurs : « Parce que la solitude précède la naissance, il ne faut pas défendre la société comme une valeur. / La non-société est la fin » (*DR*, VI, 64). La réalisation furtive de cette non-société a des exemples dans la poétique quignardienne, tel le silence des amants, la lecture ambrosienne, l'anachorèse, les vies exhumées, le saut de Boutès.

Pour en revenir aux liens entre l'amour et le silence, *Vie secrète* est le livre qui insiste le plus sur ce rapport qui nie le déterminisme social. Ici, Quignard ressasse son accusation de la société en tant que force destructive de la possibilité de l'amour : « Le vrai amour, c'est la relation impréparée, innégociée. C'est la communication irrésistible entre deux individus qui se passe de tous les avis familiaux et de toutes les méditations sociales quand elle n'y contrevient pas de façon provocante » (*VS*, 113). L'amour est alors ce qui dénationalise et désocialise, ce qui transgresse la culture. À partir de *Vie secrète*, nous pourrions dire que l'amour est une menace à l'instar des livres : une menace pour la famille, la nation, les classes sociales. Par conséquent, la société rejette, poursuit et condamne les amants : Paolo et Francesca, Abélard et Héloïse, la Châtelaine de Vergy et son chevalier, même Vénus et Mars. Exemples d'amours interdits, ils représentent une infraction punie par un tiers. La violence de la société est proportionnelle à la séparation sociale qui fait de l'amour une négation de tout assujettissement. Une fois le silence déchiré, l'ordre contesté prend sa revanche : « L'amour

échappe au texte social, à l'initiation, au temps rituel, à la dette généalogique, à la ligature familiale, au circuit d'échange de noms, de pouvoirs, de biens. Aussitôt toutes ces instances cherchent à prendre revanche contre les amants qui le fuient » (*VS*, 140). Il s'ensuit que la triade interdit-transgression-châtiment est l'archétype du roman d'amour.

Ces romans montrent d'ailleurs d'un côté une société justicière, et de l'autre une intrigue fondée sur le silence en tant que modalité du suspens. Même dans le cas de *Vie secrète* où le narrateur raconte de manière subreptice l'histoire d'un adultère entre maître et disciple, le silence prend la place du texte pour dérober un récit intermittent. De ce fait, l'anecdote parle en se taisant. Le silence devient ainsi le ressort de la lecture : « Comme dans la relation amoureuse, la relation auteur-lecteur repose sur une mise à l'écart, sur le secret, sur le partage du silence et la communauté inavouable de la curiosité »<sup>574</sup>. Le secret s'écrit tout au long de *Vie secrète* ; sa condition indicible est le fil de la lecture. Il apparaît par éclats, comme au chapitre IX intitulé à juste titre « Le secret (2) » :

Je vis les objets dans les caisses en bois qui entouraient le camion de déménagement. Le lit de la chambre était posé contre la grille. Je vis le tapis roulé. / Je ne la vis pas. / Je vis son dos dans la voiture de son mari. / Alors je vis la Simca blanche s'éloigner lentement. Elle doubla le camion de déménagement. Elle tourna à droite et puis longea la nef de l'église. Elle prit la route de Paris. Puis elle disparut. Je ne pus dire ma peine à personne. Je l'exprime ici. Ou plutôt je la dissimule dans ces pages (*VS*, 98).

Une partie du secret troue la narration, mais ce *je* qui remémore une perte multiplie les fils d'un ouvrage qui dit autant qu'il tait. Ce silence de la vie intime rappelle *Les Tablettes de buis d'Apronia Avitia*, livre qui met en scène le silence de l'Histoire. Dans *Les Tablettes*, la chute de l'empire romain est un secret qui rend le roman plus intemporel. De même, les contes éparpillés dans *Dernier Royaume* portent un silence, comme en témoigne Chantal Lapeyre-Desmaison en faisant un parallèle entre Quignard et Urabe Kenkô. Pour elle, l'abbé « use fréquemment du conte qui scande son discours quand une chose doit être dite, en quelque sorte, sous le sceau du secret »<sup>575</sup>. Dans un autre article, Lapeyre-Desmaison étudie également cette problématique à l'intérieur d'une œuvre qui « ne vise pas au dévoilement mais à la constitution d'un secret »<sup>576</sup>. Ainsi, dissimulation de la vie privée menacée par la

---

<sup>574</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, « Le secret et la source dans l'œuvre de Pascal Quignard », *art. cit.*, p. 192.

<sup>575</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, « Les allégories paradoxales de *Dernier Royaume* », *L'Art du peu*, actes du colloque de Metz 2004, textes réunis par Christine Dupouy, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 303.

<sup>576</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, « Le secret et la source dans l'œuvre de Pascal Quignard », *art. cit.*, p. 183.



société vengeresse ; omission d'un contexte qui produira le clivage de l'Histoire ; silence des contes qui contrarient la vocation conjecturale et argumentative : la poétique quignardienne énonce l'agencement d'un secret indicible, irréprésentable.

Au contraire, dans le cas du conte *Le Secret du domaine* (1979), paru aux Éditions Galilée sous le titre de *L'Enfant au visage couleur de la mort* (2006), le conteur fait du secret la part visible du récit : « Je romps un silence équivoque pour ruiner les fondements d'une malédiction lancée à tort sur ces terres » (*EVCM*, 11). Il s'agit de l'histoire d'un homme qui doit quitter son village pour partir à la guerre. Avant de le faire, il dit à son fils :

[...] je te signifie cette seule interdiction : que jamais tu ne lises les livres. Je te donne en dépôt cette interdiction. À elle seule, elle est un trésor. Je la tiens de mon père. Le père de mon père la tenait de son père. Que tu l'enfouisses dans ton cœur comme un secret mystérieux, impérieux, et grave (*EVCM*, 19).

Le père ne donne pas une raison, mais promet de la dévoiler s'il revient. Cette interdiction est comme une pierre jetée à la face du lecteur quignardien, et c'est justement ce qui lui donne son côté énigmatique. La voix du père illustre la loi, le devoir accompli au cours des générations. Ce qu'il demande à l'enfant est la transmission d'un vœu familial. Mais le ressort du conte est justement la transgression de l'interdit : les années passent et l'enfant devient un grand lecteur. Son châtement immédiat est la couleur de la mort qui apparaît sur son visage, de même que le décès de ceux qui l'avaient approché à l'exception de sa mère. Il doit s'enfermer dans la pièce haute de l'ancienne tour, comme un banni à l'intérieur de la cité. La lecture fait de lui un marginal, une sorte de démon. Lorsqu'il arrive à l'âge de se marier, il oblige sa mère à lui chercher une épouse. Deux fois les noces finissent par la mort de la jeune fiancée. La troisième fois, en suivant la progression ternaire des contes, l'enfant se métamorphose en livre. Un nouveau secret émerge : « Quant au sort de l'enfant, nous ne le connaissons pas. Fut-il, en vérité, changé en livre ? » (*EVCM*, 70). Cette métamorphose est un premier indice du secret, car le conte se propose d'éclairer « ce qu'il en est justement de la vraie nature du lecteur »<sup>577</sup>. L'enfant dans ce sens est interchangeable avec le lecteur qui transgresse l'interdit qui pèse sur les livres.

Cependant, le secret continue à nourrir le texte. Le père ne revient jamais, de même que les autres personnages meurent. Reste le conteur qui narre une histoire connue de tous. Son rôle est de dévoiler un secret qui épouvante : « J'ai rapporté une histoire que les femmes

---

<sup>577</sup> *Ibid*, p. 190.

et les hommes d'un domaine racontent. / Légende qu'un royaume allègue pour fuir des terres immenses et autrefois prospères » (*EVC*M, 80). Le conteur ne peut pas annuler le secret mais son récit a comme but d'affaiblir la portée d'une légende. Le conte se place alors entre le temps circulaire du mythe et le temps ouvert du roman, de même que le conteur se place entre la voix collective et la prise de parole individuelle : « Que quand tout ce que, fidèlement, j'ai rapporté, ne serait que sornettes nées de la débilité ou de la rusticité de cervelles portées à la superstition et à la crainte, alors, d'une même façon, il n'encourrait aucun danger celui qui viendrait s'établir sur ces terres » (*EVC*M, 82). Le conteur fait preuve d'une auto-dérision qui nous renvoie au contraste que nous voulons signaler. Bien que *L'Enfant au visage couleur de la mort* repose sur la révélation du secret du domaine, le silence concernant la fin des événements déclenche la machine narrative en rendant plus énigmatique la narration. Même si le conteur rejette la superstition originaire, même s'il fait un appel à la raison à la fin du récit, il accentue le secret, il produit un nouveau silence, un nouveau mystère, celui qui lie la lecture à la mort. La légende nous dit : la lecture est une damnation. Nous retrouvons dans le registre du conte ce que Quignard appelait « la part damnée de l'art » (*VS*, 39). L'enfant qui lit est comme Boutès ; sa sirène le conduit aussi à la mort.

## B. LA BARQUE EST-ELLE SILENCIEUSE ?

*La Barque silencieuse*, sixième volet de *Dernier Royaume*, parmi la diversité des thèmes abordés, interroge à nouveau le lieu du silence. Qu'indique le titre du sixième tome ? Dans un entretien lors de la sortie du livre, Quignard affirme :

Je tente des formes littéraires ahurissantes, ahurissantes par rapport au marché, vous voyez, parce qu'on est dans une époque où il vaut mieux faire un livre qui soit un coup plutôt que d'en faire des séries de dix ou de quinze où on a l'assurance, à l'avance, qu'on ne peut pas, comment dire, faire un événement de leur publication<sup>578</sup>.

En effet, *Dernier Royaume* est écrit en série de trois. D'abord une trilogie sur le temps ; après, Quignard garde une progression dantesque mais inversée, en commençant par le paradis (*Les Paradisiaques*), en parcourant ensuite le purgatoire (*Sordidissimes*) et en

---

<sup>578</sup> « Pascal Quignard, La Barque silencieuse », entretien avec Sylvain Bourmeau : [http://www.dailymotion.com/video/x9us6b\\_pascal-quignard-la-barque-silencieu\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x9us6b_pascal-quignard-la-barque-silencieu_news), dernière consultation novembre 2010.

finissant par l'enfer. *La Barque silencieuse* est ainsi une traversée des eaux du Styx. Cette barque qui mène d'un monde à un autre est certainement la lecture. Mais le silence de la barque ne fait pas allusion de manière exclusive au silence ambrosien. Le livre parcourt deux problématiques qui ont été tués par le pouvoir et la peur : le suicide et l'athéisme. Faut-il revendiquer des valeurs méprisées par le biais de la parole muette ? La force contestataire du sujet du livre nous fait penser à un cri silencieux. La portée de la parole muette fait revenir la consigne « dire en se taisant » pour montrer les enjeux d'une littérature qui revendique la solitude, la séparation sociale, la rupture avec l'assujettissement linguistique, et qui en même temps lance ses dards contre le carnage de l'Histoire et la pensée unique. Dans cette perspective, le silence de la lettre quignardienne se revêt d'une réfutation du monde contemporain tout en proposant une posture.

Dans cet ordre d'idées, le sixième tome de *Dernier Royaume* met en œuvre un *silentium loquens*. Dans une perspective historique, Aline Mura-Brunel met l'accent sur cette qualité de la littérature contemporaine : « À l'esthétique minimaliste et la présentation du silence sous sa forme absolue a succédé la tentation d'une parole rehaussée par un silence éloquent »<sup>579</sup>. Dans le cas de Pascal Quignard, la présence de cette éloquence n'est pas seulement une conséquence de sa mise en question des fondements de la parole. Il s'agit aussi d'une thématique évoquée de manière expéditive. Un exemple est donné en commentant un antécédent de la lecture ambrosienne, à savoir la *Phèdre* d'Euripide. Thésée, à côté de son épouse morte, est en train de lire les tablettes écrites par la main de Phèdre, où elle accuse Hippolyte de l'avoir violée. Dans la tragédie, « Thésée a l'impression très nette, au point qu'il la répète deux fois, que ce qu'il a lu silencieusement 'crie' si fort que tout le monde a entendu. C'est le thème du cri du silence. Du *silentium loquens* » (*PT*, II, 219-220). Le thème est aussi répertorié dans la peinture. Quignard évoque les « nature mortes » qui s'appelaient au XVII<sup>e</sup> siècle « peintures coites ». Ces toiles « se taisent jusque dans leur sens » (*GT*, 60). Dans les autres ouvrages de La Tour, ce silence distinctif des peintures coites s'intensifie au point de chercher une communication directe avec la divinité. Il s'ensuit une sorte de *silentium mysticum* fait d'extase et de contemplation. L'offrande de l'art est alors le silence qui habite la toile et qui annonce la rencontre avec Dieu. Dans cette métaphysique de l'indicible, Quignard fait allusion au tableau intitulé « Le vieilleur »<sup>580</sup>, où émerge le propre de la perception artistique : « on voit un homme bouche ouverte, silencieux, hirsute, pauvre. C'est le thème du 'silentium loquens'. Du cri silencieux » (*GT*, 70). Entendre le silence des tablettes rédigées

<sup>579</sup> Aline Mura-Brunel, *Silence du roman, Balzac et le romanesque contemporain*, op. cit., p. 260.

<sup>580</sup> Nantes, Musée des Beaux-Arts, 162 x 105 cm.

par Phèdre et celui du vieilleur, est d'une certaine manière pousser le langage et la couleur à dire ce qui reste d'imprononçable, de tellement indicible, qu'il faut l'écrire ou le peindre.

Si la littérature de Pascal Quignard s'associe au silence, c'est en raison d'une démarche qui cherche à exprimer un *silentium loquens*. Le propre de cette poétique de l'absence, du deuil, de la conjecture, de la recherche d'un genre total, est la profusion de moments qui visent une scène de *silentium loquens*, soit par la provocation, l'étrangeté du sujet ou la singularité de la forme. Lorsque Quignard affirme dans l'entretien déjà cité, « je tente des formes ahurissantes », l'auteur se réjouit de sa propre indépendance vis-à-vis du marché, de même qu'il témoigne d'une quête formelle. Ce défailir ahurissant de la forme littéraire est donné par le silence entre les fragments, espace où le lecteur erre sans avoir aucune certitude de la suite. Mais le silence se propage aussi à l'intérieur des chapitres, car les récits et les contes, les réflexions et les rappels historiques, le jeu d'un moi autant fictionnel qu'autobiographique sont des exemples, des tentatives, des scènes de *silentium loquens*.

Non loin de notre idée, *Le Nouvel Observateur* présente le sixième tome de *Dernier Royaume* comme l'ouvrage de « celui qui fait parler le silence »<sup>581</sup>. Il ne s'agit pas seulement de faire parler le silence ; il s'agit de le faire avec la violence propre d'une forme qui ne tait rien : ni la poésie, ni le témoignage, ni la réécriture. Autrement dit, le silence parle parce que chaque fragment doit fonctionner comme une trouvaille, un cri, une interpellation au lecteur. Cette surprise ininterrompue fait surgir l'éloquence propre à la littérature quignardienne. Le silence est alors rehaussé par la multiplication discursive ; à chaque nouveau discours un nouveau silence : les contes gardent leur secret, les pages autobiographiques cachent plus que ce qu'elles disent, l'Histoire éclate comme un cri de stupéfaction. Même les courts chapitres de *Dernier Royaume*, qui dans leur brièveté glissent vers le silence, témoignent d'une forme qui met en suspens la voix du texte, qui retient le souffle de la lecture, qui tente de faire résonner un *silentium loquens*. De ce fait, le silence a du sens car il dit, au bord de l'énonciation, la portée du récit, la raison de l'écriture, le pourquoi même de cette forme ahurissante<sup>582</sup>.

Ce langage du silence peut suggérer aussi une rhétorique, c'est-à-dire les moyens d'expression propres à la littérature quignardienne. Dans ce sens, le sixième tome de *Dernier*

---

<sup>581</sup> Jean-Louis Ezine, « Les raisons d'un succès : 'La Barque silencieuse' », *Le Nouvel Observateur*, 24 septembre 2009 : <http://bibliobs.nouvelobs.com/20090925/14813/quignard-seul>, dernière consultation novembre 2010.

<sup>582</sup> L'expression *silentium loquens* est notamment connue par une allusion de Pierre Nicole : « le silence a aussi son langage ; ce qui a donné lieu à saint Jérôme d'appeler le silence de sainte Aselle, *silentium loquens* » (Pierre Nicole, *Œuvres philosophiques et morales de Nicole, comprenant un choix de ses essais*, notes et introduction de C. Jourdain, Paris, L. Hachette, 1845, p. 64).

*Royaume* établit une série de « scènes silencieuses » qui articulent la mise en œuvre et de la narration et de la spéculation chez Pascal Quignard. De même que dans *La Nuit sexuelle* il y a une taxinomie de la nuit divisée en quatre possibilités, *La Barque silencieuse* propose sept solitudes (*DR*, VI, 62-63). Là où l'auteur dit nuit et solitude, nous pouvons dire silence. Dans cette perspective de substitution, le silence est l'axe des sept solitudes évoquées en tant que scènes d'une vie. La première, point de départ de la médiation quignardienne, est naturellement la nuit amniotique. La barque quignardienne se dirige vers ce silence fœtal, originaire, aquatique. Nous avons déjà étudié la défaillance sonore alors que le monde acoustique terrifie le premier royaume. La deuxième scène, à l'instar de la nuit sidérale, fait appel au silence nocturne. Il s'agit de l'univers onirique où reviennent les images qui obsèdent l'esprit. La nuit céleste et les rêves créent de ce fait le silence sexuel, la recherche d'un plaisir à l'écart du monde. Cette troisième scène silencieuse est liée au secret de la nudité et de la jouissance ; elle est notamment interrogée dans *Vie secrète*. Ensuite, Quignard évoque le silence de la prière puis celui de la lecture : nous les avons déjà traités dans notre analyse de la lecture ambrosienne. La sixième scène est l'agonie, moment où la langue abandonne les lèvres et le silence commence à engloutir le corps. La dernière, comme la nuit infernale, submerge le sujet dans le silence définitif, celui d'un corps devenu cadavre. De l'origine jusqu'à la fin, l'ombre, le silence et la solitude sont avec nous. De ce fait, les sept solitudes et les quatre nuits constituent les éléments d'une rhétorique qui identifie l'œuvre de Pascal Quignard.

Ces sept scènes se trouvent au bord du cri, elles fournissent des exemples d'un *silentium loquens* qui hante les conjectures et les narrations. Nous pouvons donner un exemple plus concret de cette mise en œuvre. Prenons le cas des têtes de mort dans *La Barque silencieuse*. Le sujet est introduit en racontant l'histoire des premières actrices françaises, à savoir la Valliote « la femme la plus belle du monde baroque » (*DR*, VI, 43). Il s'agit d'une comédienne qui épousa l'abbé d'Armentières et suite au mariage quitta le théâtre. À sa mort, l'abbé « était si fou de son corps qu'il garda le crâne de son épouse » (*DR*, VI, 43). Cette anecdote, un autre exemple du travail obsédant de réécriture, est rapportée par Tallemant des Réaux<sup>583</sup>. Dans le cas de la Valliote et l'abbé d'Armentières, la tête de mort parle de deux scènes silencieuses : celle de la sexualité et celle de la mort. Si l'abbé garde près de lui un

---

<sup>583</sup> Il s'agit de quelques lignes accompagnées par deux notes savantes. L'anecdote est racontée dans le chapitre intitulé « Mondory ou l'histoire des principaux comedians françois » : « elle [la Valliote] a eu bien des galants, et lorsqu'elle ne valoit plus rien, l'abbée d'Armentieres, qui devint après l'aisné par la mort de son frere, la tira du theatre, et en fit le fous à un point si estrange, qu'après sa mort il eut long-temps le crane de cette femme dans sa chambre » (Tallemant des Réaux, *Historiettes II*, *op. cit.*, p. 774).

vestige de son épouse, c'est pour se rappeler la volupté perdue, pour parler avec une absente des jours passés.

Les têtes de mort évoquent aussi une autre scène de silence, à savoir, le moment de la prière. Elles interpellent une forme de méditation qui selon les pères Jésuites « pouvait suffire à l'oraison » (*DR*, VI, 45). Une grande quantité de tableaux illustrent cette scène où un saint est accompagné par une tête de mort. Autrement dit, cette présence établit un dialogue entre les vivants et les morts, un dialogue impossible et sans réponse à l'instar de celui qu'impose la lecture. Cette conversation inaccessible nous renvoie à notre propre disparition. Elle rappelle une scène célèbre du théâtre élisabéthain. Dans le dernier acte de *Hamlet*, première scène, le prince de Danemark se promène dans le cimetière, rencontre la tête de mort du bouffon qui le faisait rire pendant son enfance. La grimace de la mort articule un *silentium loquens* dans les mains de l'abbé d'Armentières, dans les mains de Hamlet et dans celles du lecteur.

Un autre exemple de l'apparition des têtes de mort dans *La Barque silencieuse* et de leur rapport avec le silence est le chapitre intitulé « Les fêtes des chants du Marais ». En 2004, à l'occasion du colloque de Cerisy, Irène Fenoglio consacra un article aux différentes versions manuscrites de ce conte, alors inédit, que lui avait envoyé Pascal Quignard<sup>584</sup>. Le cadre historique du conte est un concours annuel célébré dans le quartier du Marais, au XVI<sup>e</sup> siècle, pour récompenser les belles voix avant leur mue. Quignard revient sur ce sujet récurrent en mettant en scène l'histoire d'un enfant surnommé le Palaiseau qui tua son rival appelé Bernon, lors de sa défaite dans le concours annuel de 1583. Le Palaiseau, catholique, perce le Bernon, protestant, d'un coup de couteau, « lui coupe la tête, pèle la peau de son visage, le rend méconnaissable », jette le corps dans l'eau de la Seine et « cache le visage tout défiguré sous les pierres de la rive » (*DR*, VI, 137). Cette violence n'est pas sans rappeler la fragmentation du corps de Concini ou d'Orphée. L'année suivante en faisant le chemin pour se rendre au concours, le Palaiseau écoute un chant extraordinaire. Il cherche la source et rencontre le crâne sous les pierres de la rive. Le crâne chante. Cet élément merveilleux met l'accent sur le lien entre la musique, la mort et le perdu. Il est aussi le fil conducteur du récit. Irène Fenoglio analyse sa fonction dans ces termes :

---

<sup>584</sup> L'article propose à la fin « la version 10 du conte, c'est-à-dire la dernière version du dossier manuscrit sur lequel porte cette étude » et qui a été lue par Pascal Quignard lors du colloque de Cerisy en 2004; l'auteur signale aussi que depuis cette rédaction « trois autres versions se sont ajoutées » (Irène Fenoglio, « L'hic et nunc de l'écrire immémorial », *Pascal Quignard, figures d'un lettré, op. cit.*, p. 378). Irène Fenoglio a poursuivi sa recherche et publié une deuxième analyse dans la revue de critique génétique *Genesis*. L'article est aussi disponible sur Internet : « *Fête des Chants du Marais*, un conte inédit de Pascal Quignard », <http://www.item.ens.fr/index.php?id=418001>, dernière consultation novembre 2010.

Vecteur essentiel de la narration, sa stabilité en fait le support du tragique ourdi par le conte, objet transitionnel d'une vengeance tardive et inespérée. Le crâne devient, de fait, objet précieux : réceptacle de la voix de Bernon et vecteur de son chant, deux autres « sordidissimes » qui permettent au récit daté de ce conte, d'entrer dans l'universalité du *Jadis*<sup>585</sup>.

Le crâne et son chant sont les seuls témoins de l'affrontement ; dans ce sens, ils disent le perdu, ils expriment aussi bien la voix de Bernon que sa disparition. Mais il s'agit d'un chant qui manifeste une plainte et un avertissement : « Tant que je serai perdu, mon âme persistera à chanter. Mon nom n'a pas rejoint mon corps qui a rejoint la mer. Je ne suis pas mort, je suis disparu » (*DR*, VI, 138). Malgré cet avis, le Palaiseau prend le crâne sous son manteau et se rend au concours annuel du Marais. L'enfant assassin n'a pas de succès ; il se fait même siffler tellement sa voix est défaillante. Désormais, il n'a qu'une tête de mort. Cet objet magique, porteur du passé, tiendra aussi le destin du Palaiseau. Le personnage ira d'auberge en auberge en montrant son talisman jusqu'à ce qu'il parie, avec le gouverneur de la Rochelle, soit le poids de son corps en or si le crâne chante, soit la mort si la dépouille du Bernon reste en silence. À ce moment, le crâne refuse de chanter causant la fin de son propre assassin. La vengeance s'opère depuis le royaume de l'au-delà, le crime est puni, le conte accomplit sa portée morale. Cependant, le crâne est encore *en vie* ; par conséquent, il reste une tournure qui donne au récit sa singularité. Après la mort du Palaiseau, le crâne se met à chanter. Il est reconnu par un musicien : « C'est la voix de Bernon l'Enfant. Je l'ai entendue, en 1581, au concours qui se donne au Marais de Paris » (*DR*, VI, 141). Cette reconnaissance n'a aucun effet sur la suite du récit ; elle tire Bernon de son anonymat et à l'instar du théâtre rend explicite une information déjà connue par le lecteur mais que les acteurs du texte ignoraient. Le ressort narratif, constitué par l'étonnement et la reconnaissance, se boucle ainsi dans cette intervention. Or le crâne continue à chanter, il ne sait qu'un chant, il ne peut que répéter sa propre histoire, il est figé dans un temps, celui de l'enfance où Bernon ne songeait même pas à la mue. Au départ, le gouverneur est enchanté par cette musique :

Il écoute non seulement toute la fin du jour mais la nuit entière la tête de mort merveilleuse. Mais, au fur et à mesure que les jours passent, son entourage et lui-même se lassent. *Heur de*

---

<sup>585</sup> Irène Fenoglio, « *Fête des Chants du Marais*, un conte inédit de Pascal Quignard », *web. cit.*

*vengeance* est le seul chant que le crâne connaisse. On monte le crâne au Grenier des Réformés et on le laisse à la poussière (*DR*, VI, 141).

Ainsi se termine le conte où le Bernon meurt une deuxième fois, abandonné à sa lente usure. Le récit se précipite pour dire en une seule ligne la fin de l'objet merveilleux. Récit et musique se taisent pour laisser la place au *silentium loquens*. En effet, le crâne est condamné au silence avec la violence de l'oubli intempestif. D'un côté, il ne s'agit pas d'un silence qui envahit peu à peu le récit mais qui arrive avec un besoin impérieux de couper la narration. De l'autre, l'intrigue signale une musique qui perd son effet jusqu'à demander le silence.

Cette barque nous mène vers un autre rivage, celui de l'autre monde, du merveilleux, des anecdotes de l'histoire, des sujets contraires aux mœurs collectives ; elle nous rapproche d'une forme de plus en plus réussie dans son hybridité textuelle, de plus en plus politique dans sa contestation du pouvoir de la langue nationale et des valeurs admises ; elle propose une écriture du silence en tant que sujet de la défaillance du langage et en tant que mécanisme de la narration.



## CONCLUSION

### 1. *Éventail*

La musique dans l'œuvre de Pascal Quignard reçoit un traitement hétérogène. Elle évoque, en tant qu'appel du monde originaire, le chant irrésistible et meurtrier des Sirènes : c'est la musique comme mythe. Elle touche, chez l'auditeur, une partie non linguistique, non sémantique, qui tend l'oreille vers un manque : c'est la musique en tant que trace du perdu, voire en tant que *Hilflosigkeit* ou détresse originaire. Elle est autant individuelle que collective, et, par suite, elle peut légitimer des institutions et être en harmonie avec le totalitarisme : c'est la musique en tant que haine et terreur. Elle hurle dans les espaces publics, se substitue au silence des lieux sacrés, impose l'homogénéisation : c'est la musique à l'ère de la reproduction technique. Elle est dissidente. Elle devient texte : rupture, dispersion, multiplicité des registres : c'est la musique en tant qu'écriture. Elle renvoie au premier cri : c'est la musique comme mythologie personnelle.

### 2. *Une œuvre pendulaire*

Nous avons confirmé l'hypothèse du mouvement pendulaire de l'œuvre. Boutès et Orphée, l'appel à se fondre dans l'océan et l'appel et à se distinguer parmi les rameurs, illustrent deux formes d'écriture, l'une asociale et l'autre communautaire. D'un côté l'œuvre fragmentaire et de l'autre les romans ; la recherche dissidente d'un non-genre opposée à la nostalgie des formes canoniques. Cette démarche donne à l'œuvre sa singularité. Il s'ensuit deux conséquences. En premier lieu, le contraste entre le « chant intraitable », pour reprendre l'expression de Bruno Blanckeman, et le chant collectif contribue à rendre l'œuvre inclassable. Même si les thématiques sont circulaires, si le langage est le lieu d'un ressassement, l'œuvre perd son unité, conteste tout système, reste irréductible aux classifications. Il en découle une deuxième conséquence : l'imprévisibilité du chant quignardien installe la défaillance au sein de l'œuvre. Le mouvement pendulaire n'anticipe pas ; au contraire, il introduit l'entropie, c'est-à-dire l'impossibilité de contrôler tout projet fondé sur le langage. Le mot même d'œuvre est refusé par Quignard : « Œuvre, opus, labour, travail, ces mots ne m'inspirent rien. Opéra déjà c'est autre chose. 'Chaos' plutôt que

‘cosmos’ »<sup>586</sup>. Pour dire ce chaos, le mouvement pendulaire s’inscrit entre la lyre harmonieuse d’Orphée et le bond intempestif de Boutès.

3. « *Un peu plus de beauté en ce monde ne signifie pas un peu moins de mal* »<sup>587</sup>.

Également, ce chaos est celui de la musique. Alma Rosé, la nièce de Mahler, dirigeait l’orchestre des femmes du camp voisin de Birkenau, où était Simon Laks. Alma Rosé était très stricte et affirmait sans cesse à ses musiciennes qu’elles devaient faire correctement leur travail. Elle tentait de poursuivre une éthique professionnelle, un ordre qui pour le temps d’un concert arrêta un autre ordre, celui de l’industrie de la mort.

Le rôle de la musique dans le milieu concentrationnaire est complexe. Nous avons distingué trois dimensions. De prime abord, la musique apportait un bénéfice à la propagande : « C’est durant l’année 1942 que les nazis acceptent le principe d’une ‘Organisation des loisirs’ (Freizeitgestaltung). Leur politique de mystification prend forme : Theresienstadt doit devenir, aux yeux du monde, un ghetto modèle où il est agréable de séjourner »<sup>588</sup>. Dans ce sens, la fonction de l’art était de rendre esthétique la politique en faisant de la musique un instrument privilégié de propagande. En deuxième lieu, à l’intérieur du camp, « elle eut plusieurs fonctions : encadrement, récréation, décoration, environnement »<sup>589</sup>. L’encadrement fait référence au départ des Kommandos ; la récréation à la musique programmée, par exemple dans le cadre des concerts de dimanche joués à Birkenau ; la décoration à la musique qui accompagnait les fêtes privées ; l’environnement à la musique d’ambiance, ou bien à celle écoutée par les files de condamnés qui marchaient vers les chambres à gaz. Pour Quignard, ces fonctions se résument à l’obéissance collective d’un corps social supplicié et à la jouissance sadique d’une minorité détentrice du pouvoir. En troisième lieu, la musique pose la question du rapport entre l’art et la barbarie. Pour Quignard et pour d’autres analystes, il n’existe pas une opposition entre l’un et l’autre : « Il faut accepter ce fait : les plus inhumains des bourreaux, les déshumanisateurs systématiques qui organisèrent dans les camps la production rationnelle de la marchandise-mort à partir de vies humaines, aimaient vraiment la vraie musique »<sup>590</sup>. L’art ne civilise pas, comme le pensait –

---

<sup>586</sup> Jean-Louis Pautrot, « Dix questions à Pascal Quignard », *art. cit.*, p. 90.

<sup>587</sup> Michel Schneider, *Musiques de nuit, op. cit.*, p. 262.

<sup>588</sup> Fanny Malafosse, « La musique et les arts de la scène », *art. cit.* p. 152.

<sup>589</sup> Michel Schneider, *Musiques de nuit, op. cit.*, p. 256.

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 259-260.

parfois – Tolstoï ; au contraire, il témoigne de notre animalité, voir d'un ordre néfaste : il a instrumentalisé la terreur.

#### 4. Tolstoï et Quignard

Quignard cite cette phrase : « Tolstoï disait : ‘Là où on veut avoir des esclaves, il faut le plus de musique possible’ » (*HM*, 226). Elle est rapportée par Jankélévitch<sup>591</sup>, qui à son tour la reprend de Maxime Gorki. Avec ce propos, Tolstoï souligne deux caractéristiques. D'un côté, la musique ne nous fait pas libres, elle asservit l'homme. D'un autre côté, elle soumet l'homme au dérèglement des sens. Dans *La Sonate à Kreutzer*, la musique est malsaine, son pouvoir ensorceleur déclenche la trahison, elle dit l'adultère de même que dans *Vie secrète*.

Pour Quignard « l'expression Haine de la musique veut exprimer à quel point la musique peut devenir haïssable pour celui qui l'a le plus aimée » (*HM*, 199). Tolstoï aimait la musique populaire d'autant plus qu'il détestait Wagner<sup>592</sup>. L'écrivain russe n'a pas connu l'essor de l'ère technique, mais il a manifesté son mépris à l'égard du spectacle et de l'audition massive. La haine de la musique est aussi un phénomène que Tolstoï a mis en perspective, il a exploré le rapport entre le sonore et la mort. Cependant, les deux auteurs ne partagent pas les mêmes idées : au moraliste s'oppose l'immoraliste, le procès de la séduction se contredit par la recherche de l'émotion, la condamnation du charnel se conteste par le rythme sexuel de tous les rythmes humains, à la perdition de Pozdnychev s'oppose celle de Boutès.

#### 5. Kafka et Quignard

Kafka a consacré une courte page à la question des sirènes. Il interroge le mythe en proposant une variante, tout à fait exemplaire de la littérature contemporaine. Le récit propose l'hypothèse d'une arme plus redoutable que celle du chant. Ce qu'aurait entendu Ulysse, c'était une mélodie sourde. À la ruse d'Ulysse, les sirènes ont répondu avec leur propre astuce. Après avoir été confronté à cette expérience, Ulysse a gardé le secret, il n'a pas dit que

---

<sup>591</sup> Vladimir Jankélévitch, « *La Musique et l'ineffable* », *op. cit.*, p. 16.

<sup>592</sup> León Tolstoï, « *Qu'est-ce que l'art ?* », traduit du russe par Teodor de Wyzewa, préface de Michel Meyer, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2006.

les sirènes étaient muettes. Le narrateur de Kafka ajoute une coda : Ulysse a joué la farce de celui qui a écouté. Il l'a fait et pour les sirènes et pour les dieux, afin de maintenir le mythe.

Quignard ne se fie pas non plus au héros grec. Il ne questionne pas la possibilité de l'absence de chant mais de la beauté : « Ulysse n'a jamais dit que le chant des Sirènes était beau » (*HM*, 67). Ce qu'Ulysse n'a pas dit enfante la narration chez Kafka et le soupçon chez Quignard. Pour ce dernier, on est tous des « minuscules Ulysses perdus dans l'océan du ventre de nos mères » (*HM*, 67), puisqu'on ne peut pas se détourner du monde sonore qui habite le premier royaume. Ce qu'exprime toute l'œuvre de Kafka, c'est la ruse des sirènes, la rencontre du héros avec l'absurde. Ce que proclame l'œuvre de Quignard, c'est le retour vers le perdu, en sachant que le premier royaume était déjà déchiré par la défaillance sonore. L'absence de chant et le hurlement des sirènes sont les deux possibilités d'une même interrogation.

#### 6. *Le silence de gorge*

Le sujet du silence illustre un trait générationnel : « Le silence dépasse alors, à l'évidence, les clivages génériques et esthétiques : il nous paraît néanmoins, en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, comme la principale source de renouvellement du romanesque »<sup>593</sup>. En ce qui concerne l'œuvre de Quignard, le silence est aussi bien une thématique illustrée par les romans que le sujet même de la littérature. Dans le cas de *Carus*, pour dire le silence il faut bavarder car le bavardage dissimule le défaut de la langue. *Carus* explore le démantèlement langagier pour donner une voix à la littérature. De même, *Vie secrète* fait du silence un acte de résistance qui préserve la vie intime vis-à-vis du social. Dans cette perspective, le silence met en scène l'écart de la vie collective :

Je doute d'avoir autant aimé le silence que je n'ai été entièrement enivré par la musique. Mais je suis de plus en plus attiré par le silence. Ce n'est pas que tous les musiciens s'éloignent de moi : ils suivent je ne sais quel carrosse au loin. Il est vrai que quelque chose de moi dès l'aube n'a pas pu s'éprendre du langage du groupe (*VS*, 361).

La recherche du silence permet à l'auteur d'affirmer son caractère individuel, et d'attester son éloignement de la musique. Mais le traitement du silence considère et la lecture et l'écriture. Lorsque la lecture devient silencieuse, elle est promise à la censure, à l'intériorité

---

<sup>593</sup> Aline Mura-Brunel, *Silence du roman : Balzac et le romanesque contemporain*, op. cit., p. 309.

subjective, au retrait social. À partir de l'apparition de la lecture ambrosienne, le rapport entre l'homme et le livre se divise en deux. Le lecteur devient un solitaire, son oreille se tend vers une configuration linguistique qui, au fil du temps, se rendra imprononçable. Les livres sont doublement silencieux : ils contraignent le lecteur à se taire, et montrent sur la page une parole muette qu'on ne saurait reproduire fidèlement. La lecture ambrosienne illustre autant la solitude que l'intériorité. De ce fait, elle témoigne d'un contre-pouvoir, non seulement du lecteur mais aussi du livre.

En ce qui concerne l'écriture, le retrait de la parole orale ouvre la possibilité de la parole muette. Le désir de se taire se métamorphose en vœu, et, par la suite, en graphie. L'écriture est la trace d'un silence imprimé sur la page : « Quand on ouvrait un livre, soudain, sans la matière de la voix, par la seule taciturnité de l'écrit, un monde intense se dressait, d'un bond, à partir de lui, à partir du silence, à côté de son silence, dans l'âme » (*VS*, 224). Le silence qui parle, tel est le propre de l'écriture. Dans le cas de Quignard, ce silence repose sur une voix de gorge, un nœud de peur et de fascination qui anéantit l'oralité, un nœud indicible qui crie son défaut sur la page.

# TROISIÈME PARTIE : DÉFAILLANCES, DIFFICULTÉS ET ÉCRITURE AUTOBIOGRAPHIQUE

## INTRODUCTION

Dans les années cinquante Blanchot parlait d'une recherche obscure et tourmentée<sup>594</sup>. Par ces mots, Blanchot voulait signaler une littérature dirigée vers elle-même, qui interrogeait ses propres mécanismes, questionnait les enjeux du langage et se passait de l'unité des genres. Blanchot met en évidence le côté obscur de cette recherche pour rendre compte d'une opacité nécessaire et bénéfique.

Il y a un écho entre ces mots de Blanchot et certains moments de l'œuvre de Pascal Quignard, orientée vers une pensée aussi éclatante qu'obscur, aussi transparente qu'hermétique. Le texte quignardien s'investit de ce fait d'une double résistance. D'un côté, la littérature devient une demeure pour s'opposer à la pensée domestiquée : « Les réflexions anormales sont très rares au fond de l'esprit tant l'âme est peuplée par la famille, la langue, l'éducation, l'addiction, le passé, la mémoire, la répétition, l'instinct, la nature » (*DR*, VI, 109). L'œuvre se dirige vers cette pensée non soumise provoquant tantôt l'originalité, tantôt la difficulté. D'un autre côté, conséquence de l'anormalité de la pensée insoumise, le texte, dans son détail, dans les bords du fragment, résiste à la réductibilité du sens. Il devient illisible, inintelligible, obscur, car ce qu'il cherche à dire n'est pas le sens mais « l'étrange mouvement qui va de l'œuvre vers l'origine de l'œuvre »<sup>595</sup>. Le texte contourne ainsi la signification, suivant le souvenir du grand-père maternel : « Grammairien respecté et sarcastique, dans un pyjama pourpre, mon grand-père n'écoutait que la force de ce qui était dit. Le langage humain n'avait jamais eu de sens » (*A*, 46). Dans le cadre de l'histoire littéraire, l'œuvre dérivée des *Petits Traités* et ses mutations s'opposent aux goûts collectifs ; et dans le cadre de la lecture, le texte s'oppose à sa lecture intelligible. Autrement dit, l'œuvre avance contre la littérature et contre le lecteur pour déstabiliser toute commodité, tout confort, tout traitement non problématique.

Comme résultat de cette recherche obscure et tourmentée, nous développerons trois perspectives. Chaque chapitre en exposera une par le biais d'un paradoxe : la difficulté

---

<sup>594</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 266.

<sup>595</sup> *Ibid*, p. 269.

comme qualité et défaut ; le débordement de l'œuvre comme anéantissement et possibilité de la critique ; l'écriture de soi comme réticence et séduction.

La question de l'obscurité sera notre point de départ. La critique fait référence à « cette œuvre obscure et souterraine »<sup>596</sup>, pour signaler un attrait présent dès les premiers écrits et qui était en rapport avec les résolutions de l'époque : « Au commencement, donc, était l'Obscur, obsession commune à tous les créateurs des années soixante-dix. Mais pour Pascal Quignard, au-delà d'un banal effet de mode, ce terme a un sens profond qui ne cessera d'orienter son écriture et qui résonne tout au long de son œuvre jusqu'à *Dernier Royaume* »<sup>597</sup>. La traduction inaugurale de l'*Alexandra*, de même que *La Parole de la Délie*, disent l'obscur qui réside au sein de l'œuvre de Lycophron et de Scève. Ces deux figures tutélaires soulignent une orientation, le choix de la difficulté. Nous énoncerons l'importance de cette option esthétique et les conséquences qui en découlent pour saisir la spécificité de l'obscurité quignardienne. Par conséquent, il nous faut retracer la notion d'un point de vue historique.

Nous pourrions introduire le débat à partir d'Edmund Burke, qui associa au XVIII<sup>e</sup> siècle l'obscur avec le sublime, ou bien, dans une approche comparatiste, tenir compte du XIX<sup>e</sup> siècle, où de l'autre côté de l'Atlantique l'obscurité éclosait du « questionnement systématique des certitudes héritées des Lumières »<sup>598</sup>. Mais cette vaste question est à traiter à partir de la poésie, notamment de la figure de Mallarmé. Nous allons mettre en perspective la poétique de l'obscurité quignardienne avec un antécédent issu des lettres françaises. De cette manière, nous voulons serrer le dialogue entre l'œuvre et l'histoire littéraire. Se détachent de cette approche deux hypothèses : le désir de l'obscur vise et une facture du texte et une opposition historique. Pour traiter de la première, nous nous arrêterons sur le langage de Quignard, son goût pour les étymologies, la démesure de son appareil encyclopédique, son rapport problématique au savoir, l'aspect intransmissible de l'histoire et de l'expérience humaine et pré-humaine qu'il veut traduire. En ce qui concerne l'étude de la deuxième hypothèse, nous partirons de la défaillance du texte pour traiter des influences du jeune écrivain, notamment à la lumière du champ culturel qu'occupait la revue *L'Éphémère*.

---

<sup>596</sup> Bruno Clément, « L'intrigue », *Pascal Quignard, figures d'un lettré, op. cit.*, p. 342.

<sup>597</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, « Genèse de l'écriture », *Pascal Quignard, figures d'un lettré, op. cit.*, p. 327.

<sup>598</sup> Marc Amfreville, « Le non-lieu de l'obscur », *L'Obscur*, textes réunis par Françoise Sammarcelli, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2009, p. 16.

Il nous semble qu'au sein de cette revue, l'auteur non seulement a fait des rencontres importantes<sup>599</sup>, mais l'occasion s'est présentée de commencer à explorer les grands traits de sa poétique. Dans la synchronie de ce champ culturel, marqué par Paul Celan, André du Bouchet, Louis-René des Forêts, mais aussi par les arts plastiques, l'auteur a partagé une notion de l'obscurité comme résistance du texte et une notion de l'indépendance de l'écriture comme résistance sociale. Dans la diachronie, l'aventure de *L'Éphémère* a consolidé la volonté de se distinguer de la génération précédente :

Je pense qu'en plus on a refusé les rôles traditionnels de l'écrivain engagé comme Blanchot ou Mauriac ou Sartre ou Céline ou les heideggériens, ou les humanistes. Nous ne sommes plus aussi prétentieux. Nous ne sommes plus aussi porte-paroles. Nous ne sommes plus maîtres à penser. Cela dit nous sommes plus graves. Nous sommes plus artisans. Plus particuliers. / Non seulement graves, nous sommes *lourds*<sup>600</sup>.

Ces mots, dits en pensant à Claude Simon, dessinent le cadre de nos hypothèses. Notre premier chapitre portera alors sur cette lourdeur que nous appelons la difficulté quignardienne et qui concerne le refus d'être porte-parole, rejet qui s'oppose au poids érudit de l'œuvre.

Le deuxième chapitre est une réponse logique au premier : quel lecteur produit une œuvre érigée sur un ensemble de difficultés, à savoir, celle du langage, de l'érudition, de l'agencement fragmentaire, de l'opacité du sens ? Dit en d'autres termes, quelles sont les marges de la défaillance signalées par l'expérience de la lecture ? Si l'obscurité était le concept central du premier chapitre, dans le deuxième nous interrogerons l'idée de ressassement pour expliquer le propre de la parole défaillante. Nous étudierons cette notion difficile à définir, car il s'agit d'« un terme qui n'appartient pas au vocabulaire spécialisé de l'une de ces disciplines ayant pour objet les textes (poétique), les procédés d'expression (rhétorique) ou les troubles du langage (psychopathologie), mais au vocabulaire général »<sup>601</sup>. Partir du ressassement en tant que caractéristique de la parole quignardienne nous permettra d'analyser la manière dont cette notion fonde et la poétique de l'œuvre et le travail de la critique. Dans ce sens, notre recherche s'avancera sur deux dimensions : la dynamique interne du ressassement et ce que ce mouvement déclenche dans la critique. Nous approfondirons la

---

<sup>599</sup> Interrogé par Marie-Laure Picot sur la rencontre avec Des Forêts et les membres de la revue *L'Éphémère*, Quignard affirme laconiquement : « Cette rencontre fut décisive » (Pascal Quignard & Marie-Laure Picot, « Un entretien », *Cahier Critique de Poésie*, No. 10, Marseille, Éditions Farrago, 2005, p. 7).

<sup>600</sup> Pascal Quignard, « Ce que vous a apporté Claude Simon », *art. cit.*, p. 207.

<sup>601</sup> Bernard Vouilloux, « Le geste ressasant », *Po&sie*, No. 93, Belin, octobre 2000, p. 97.



question de la place du critique dans une œuvre qui, par son geste ressassant, inclut son propre commentaire.

Il nous semble nécessaire, à ce propos, d'insister sur les possibilités du critique au moment d'approcher une œuvre qui, dans sa partie fragmentaire, « est exemplaire d'un mouvement qui traverse la littérature contemporaine, dont le commun dénominateur résiderait précisément dans une déstabilisation de l'instance lectorale »<sup>602</sup>. Ce glissement des conventions de lecture où réside la fascination et le débordement de l'œuvre aboutit à ce que nous proposons d'appeler une taxinomie du critique quignardien. Trois grands axes définissent cette classification : le critique obéissant – il ne s'agit pas d'un terme péjoratif, au contraire, il recèle une fidélité à l'œuvre ; le critique transgresseur, catégorie polémique qui démontre l'impossibilité de rester indifférent vis-à-vis d'une écriture sidérante ; et le critique-artiste, auquel nous faisons simplement allusion et qui serait à l'origine du dialogue entre la littérature et d'autres formes d'expression artistique. Notre taxinomie a pour but, subsidiairement, de réfléchir sur la critique, non pour éclairer son statut à travers l'histoire ou à l'intérieur de la société, mais pour considérer aussi bien l'autonomie de la parole dédoublée que son influence sur la littérature.

Ces trois possibilités du critique quignardien illustrent une réaction qui opposerait la jouissance de l'œuvre dans sa quête personnelle, indépendante de toute injonction, au plaisir de la lecture en tant qu'expérience effrayante. Par conséquent, et pour clôturer la question des marges de la défaillance, nous dédierons quelques pages à la problématique du texte de plaisir ou de jouissance. Nous reprendrons les formules de Roland Barthes, énoncées dans *Le Plaisir du texte*, pour fournir à notre tour, sous la désignation de *texte barbare*, une autre possibilité d'approche des caractéristiques de la défaillance quignardienne. Ce sera l'occasion de revenir sur le statut du savoir et de l'érudition en tant que rhétorique spéculative libérée de tout prédicat de vérité. Le *texte barbare* explique ainsi son agencement : « L'érudition se caractérise par une exubérante diversité. Mais Pascal Quignard ne se considère pas comme un technicien du savoir : son érudition est inséparable d'un processus d'élaboration littéraire »<sup>603</sup>. Ce processus, qui est lié au ressassement, revendique la parole mensongère (« Tout ce que je dis est un mensonge » (NS, 43)). Notre chapitre final s'appuiera sur cette binarité qui est au cœur de l'œuvre, à savoir la force assertive de l'énonciation et son projet athéologique, que nous aurons l'opportunité de préciser.

---

<sup>602</sup> Chantal Lapeyre Desmaison, « Inventions du lecteur dans *Dernier Royaume*, de Pascal Quignard », *Cahier du CERACC*, No. 3, juin 2006, p. 3 : [www.ecritures-modernite.cnrs.fr/lecteur2/Lecteur2Lapeyre.pdf](http://www.ecritures-modernite.cnrs.fr/lecteur2/Lecteur2Lapeyre.pdf), dernière consultation 2010.

<sup>603</sup> Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, op. cit., p. 152.

Ce dernier chapitre ne pouvait pas s'ouvrir autrement. La question du vrai et du faux entrave le droit à la fiction, le droit à la spéculation de la pensée, et l'approche autobiographique. Nous traiterons de la présence du moi, pour deux raisons fondamentales : elle nous permet de continuer, d'une part, à penser la défaillance et, d'autre part, à étudier un élément paradoxal dans une œuvre où le sujet écrit pour disparaître.

Ce troisième chapitre explorera donc un sujet polémique, c'est-à-dire la présence des éléments autobiographiques dans l'œuvre qui nous occupe. La critique a insisté sur la manière dont le texte témoigne des nouveaux enjeux dans le cadre des écritures contemporaines de soi : « le projet littéraire de Pascal Quignard relève à cet égard du renouvellement en cours des formes autobiographiques »<sup>604</sup>. À partir de *Vie secrète*, un moi qui surgissait pourtant dans d'autres ouvrages, notamment dans les paratextes, décide de se mettre en page, de dévoiler le monde privé tout en préservant la vie intime. La forme éclatée de l'écriture interdit qu'on puisse parler d'un genre autobiographique si ce n'est dans une vision des formes hybrides. De ce fait, l'autobiographie est une attaque rhétorique, un constat de l'imprévisibilité du texte, un fil de plus dans le tissu quignardien. Elle est une injonction défaillante, puisqu'elle illustre le geste d'un moi qui se montre à la surface de la page, alors que l'écriture cherche à faire disparaître le sujet. L'œuvre établit donc un rapport problématique avec l'autobiographie :

Quand l'angoisse qui monte dans le corps, et étirent gorge, nuque et poitrine, est trop vive [...] je n'écris pas pour « maîtriser » la peur (pour affronter une épreuve qui me qualifierait, pour répondre au défi d'une expérience). Je ne suis pas sujet d'une expérience. À la fois par manque d'expérience et par défaut de moi. Je suis sans Personne au fond de moi. Nulle souveraineté alors. Ni capital dans le crâne. Aucun assujettissement et peu de biographie. / Moi ? L'angle que font sur-le-champ cette peur et la langue (*PT*, I, 46).

Nous interrogerons ce peu de biographie, cette trace de la peur qui au cours des ouvrages enrichit le monde quignardien. En effet, la pulsion autobiographique assiège de plus en plus les tentatives textuelles ; elle repose sur un sentiment de fidélité à l'intime. Interrogé sur le fait de reconnaître à ses livres une certaine finalité autobiographique, l'auteur répond : « Oui, si on prend le mot de fidélité. Être fidèle aux symptômes de l'enfance. Être fidèle à la solitude. Être fidèle à la peur. Être fidèle au fait de ne comprendre rien de rien à ce monde »<sup>605</sup>. La fidélité dit aussi la démarche spéculative. Les distinctions s'effacent et le sujet

---

<sup>604</sup> Bruno Blanckeman, « *Vie secrète* ou le titre capital », *Revue des Sciences Humaines*, No. 260, *op. cit.*, p. 140.

<sup>605</sup> Jean-Louis Pautrot, « Dix questions à Pascal Quignard », *art. cit.*, p. 89.

visé à se fondre dans l'œuvre. Dès le premier récit, *Le Lecteur*, l'expérience de l'effacement s'inscrit au long du texte. La mise en abîme de la lecture, mécanisme de ce récit, produit sur l'autobiographique un effet de superposition de strates avec l'impossibilité de démêler le je de l'autre. Malgré cet impératif de la fiction, nous allons traiter du *Lecteur* pour nous approcher de l'écriture du soi, d'autant que l'auteur conteste la représentation sociale de l'écrivain pour proposer la désignation asociale de lecteur.

Dans l'optique de la défaillance autobiographique, nous nous occuperons également des écrits critiques de Quignard ainsi que de sa tâche de biographe qui parcourt toute son œuvre. Il s'agit de juxtaposer le recours inlassable aux vies de personnages historiques avec l'œuvre paratextuelle pour étudier les inscriptions spéculaires du moi. En effet, Quignard auteur et Quignard préfacier se confondent dans une démarche dont l'évolution est marquée par la place octroyée au sujet. Pour établir un panorama ample de la question, nous interrogerons aussi la trace du moi dans les romans, notamment dans *Le Salon du Wurtemberg*. Il nous semble qu'une identité migrante lie l'auteur au personnage de Charles Chenogne : « J'essayais toujours d'imiter Monsieur de Sainte Colombe. Au fond du jardin de Bergheim il y avait une gloriette délabrée qui ne m'avait jamais attiré enfant et je l'installai comme un petit pavillon de musique pour jouer de la viole l'été » (*SW*, 320). Cependant, plus que le parallélisme infécond entre la vie et l'œuvre, c'est enquêter sur la manière dont il a été construit qui nous intéresse. Dans notre hypothèse, la réception des romans s'est modifiée grâce à la pulsion autobiographique. L'ensemble d'épitéxtes et les ouvrages qui ont succédé à *Vie secrète*, point de rupture que nous analyserons, mettent en avant un sujet qui modifie la lecture des livres précédents. C'est le mouvement propre du contemporain qui permet d'établir cette dynamique d'éclairage rétrospectif.

À cet égard, nous préciserons en quoi l'œuvre relève des éléments autobiographiques et dans quelle mesure l'écriture de soi s'inscrit dans les textes de l'auteur. Nous proposerons alors une définition de l'autobiographique quignardien qui suggère également, à l'arrière-plan, une réflexion sur le contemporain. Cette définition rendra compte aussi bien des réticences du moi que des paradoxes de l'œuvre. Il s'agira d'explicitier quatre principes : le biographème qui résume la biographie, le non-sens de l'identité, le passage de l'autographie à l'auto-dé-biographie et l'intime. Ce dernier principe sera décomposé en quatre éléments (le romantique, le daté, le traumatique et le sexuel). Une telle cartographie vise à illustrer la complexité de la question, le visage hétéroclite du singulier et le propre de l'innovation quignardienne quant aux écritures de soi.

## CHAPITRE I : UNE RECHERCHE OBSCURE ET TOURMENTÉE

Dans l'histoire de la littérature, l'obscurité a été envisagée comme une valeur, une tentation, une épreuve, voire une affirmation esthétique où l'artiste s'écarte de caractéristiques positives telles l'unité, la clarté, la compréhension ou bien la linéarité. Cet éloignement a un rapport avec le public. La consigne pourrait être définie ainsi : Je n'écris pas en étant sollicité par les goûts sociaux, j'invente un public<sup>606</sup>. L'œuvre de Pascal Quignard pose un problème d'exigence tout à fait parallèle à celui posé par son premier travail de traducteur. Si Lycophron était appelé l'obscur en raison de l'effort que sa lecture imposait, une chronique culturelle de Daniel Rondeau surnomme Quignard de la même façon<sup>607</sup>. De même, Blanchot, qui a influencé notamment les premiers livres de Quignard, a intitulé l'un de ses romans *Thomas l'obscur*, titre qui fait appel à une écriture de l'opacité<sup>608</sup>. Dans cet ordre d'idées, est-il possible de faire de l'obscur un enjeu fondamental de la poétique quignardienne, et même d'une poétique plus vaste dans le cadre de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle ?

Établir le fil rhétorique de l'impénétrabilité du sens qui relie un auteur grec et un contemporain français n'est que le premier indice d'une filiation avec la problématique de l'obscurité. Si nous commençons par évoquer les Lettres françaises, le nom qui résonne le plus dans un panorama de l'obscurité moderne est celui de Stéphane Mallarmé. Dans une étude que lui consacra Paul Valéry, Mallarmé est présenté comme l'écrivain qui créa « en France la notion d'*auteur difficile*. Il introduisait expressément dans l'art l'obligation de l'effort de l'esprit »<sup>609</sup>. Pour Valéry, le plaisir de l'art exige un effort et une peine qui divise en deux les auteurs, les livres et les publics. Cet art de la difficulté serait la conséquence d'une rigueur consciente et délibérée, même d'une valeur.

Selon une approche historique, Pascal Quignard est un héritier de la résistance du texte fondée par Mallarmé, mais aussi par Scève, par Gongora, par Lycophron. Certains mots de Valéry concernant son *maître* peuvent valoir aussi pour l'écrivain contemporain. Alors que Valéry présente l'œuvre de Mallarmé comme celle qui « embarrassait l'esprit, l'intriguait, le défiait parfois de *comprendre* »<sup>610</sup>, nous ne pouvons nous empêcher de faire un rapprochement avec la réception quignardienne. Mais l'opacité du sens relève-t-elle de la

---

<sup>606</sup> Nous paraphrasons Valéry : « Loin d'écrire pour satisfaire un désir ou un besoin préexistant, ils [les symbolistes] écrivent avec l'espoir de créer ce désir et ce besoin » (Paul Valéry, « Existence du symbolisme », *Œuvres I, op. cit.*, p. 691-692).

<sup>607</sup> Daniel Rondeau, « Quignard l'obscur », *web. cit.*

<sup>608</sup> Une première version a été publiée en 1941. La version définitive, rigoureusement contractée, est parue neuf ans après chez Gallimard.

<sup>609</sup> Paul Valéry, « Lettre sur Mallarmé », *Œuvres*, tome I, *op. cit.* p. 639. Les italiques sont de Valéry.

<sup>610</sup> Paul Valéry, « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé... », *Ibid*, p. 645.

même source dans la poésie et dans la prose ? La poésie et la prose partagent-elles une transformation commune, une même volonté historique, une expérience du langage, à l'opposé de ce qu'affirmait Sartre en poussant à l'engagement l'une et en défendant l'autre de s'engager ? Pour mieux comprendre la portée de l'obscurité dans l'œuvre de Pascal Quignard, c'est-à-dire pour préciser sa singularité, nous allons étudier les principes du refus du sens qui nous renvoient aussi bien à Mallarmé qu'à une image du contemporain.

## A. L'OBSCUR : VERS UNE ÉCRITURE DE LA DIFFICULTÉ

À partir du moment où la question du sens déstabilise le texte, l'obscur apparaît comme un défaut, ou bien comme une qualité négative. Ce glissement de la parole écrite peut se comprendre en tant que volonté de cacher un sens qui attendrait d'être révélé. Dans cette perspective nous serions proches de l'hermétisme. Il faut cependant distinguer les deux termes, car l'hermétisme est une doctrine qui se répandit à Alexandrie aux II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècle et qui donna lieu, sous l'égide des textes supposés d'Hermès Trismégiste, à une tradition philosophico-religieuse ayant eu une influence au long du Moyen Âge et jusqu'au-delà de la Renaissance. Les textes rapportés constituaient le *Corpus hermeticum* ; sa compréhension était réservée aux lecteurs capables d'interpréter des formules énigmatiques qui mélangeaient des allusions astrologiques et alchimiques. Par extension, l'hermétisme est devenu une désignation pour qualifier « un texte difficilement lisible par un lecteur non préparé »<sup>611</sup>. Au Moyen Âge, la lyrique d'Oc, notamment le « trobar clus » (poésie fermée ou difficile) de certains troubadours, opposée au « trobar leu » (poésie ouverte ou facile), peut-être considérée comme un antécédent des difficultés posées par la poésie moderne<sup>612</sup>. En effet, le statut de l'opacité du sens s'affirme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : « l'hermétisme littéraire, défini comme l'énigme propre à la poésie moderne et donc le caractère initiatique de ses textes, se développe avec le symbolisme, surtout chez Mallarmé »<sup>613</sup>. Même si la frontière entre

---

<sup>611</sup> Paul Aron, « Hermétisme », *Le Dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, PUF, 2002, p. 262.

<sup>612</sup> Il faut pourtant nuancer cet antécédent : « Le fameux *Trobar clus* (poésie fermée), avant d'être exploité par une école troubadouresque, a affecté en réalité toute la poésie d'Oc. Il ne faudrait pas d'ailleurs s'exagérer la valeur du Trobar clus : il n'a point libéré, avant Mallarmé ou Rimbaud, la poésie de la logique, ni l'art de l'artifice. L'obscurité, chez les Troubadours, n'est jamais due qu'à un excès d'ingéniosité et non point à une exigence de l'intuition poétique créant ses propres rapports analogiques ou symboliques » (*Les Troubadours, Jauffre, Flamenca, Barlaam et Josaphat*, traduction de René Lavaud et René Nelli, Bourges, Desclée De Brouwer, coll. « Bibliothèque Européenne », 1978, p. 8).

<sup>613</sup> « Hermétisme », *art. cit.* p. 262.

l'hermétisme et l'obscurité paraît vague, l'un fait allusion à l'Histoire, l'autre est une question de poétique. Mais la notion se vulgarise au point de devenir un outil usuellement accepté dans l'étude d'une œuvre.

Ainsi, il suffit d'ouvrir un dictionnaire biographique pour voir le nom de Mallarmé associé à l'hermétisme et la tradition ésotérique<sup>614</sup>. Ou bien consulter une étude qui a fait autorité au-delà de la sphère européenne, à savoir, la *Structure de la poésie moderne* de Hugo Friedrich. Pour le critique de langue allemande, qui consacre une partie de son étude au rapport entre Mallarmé et Gongora, noms également associés par Pascal Quignard dans le cadre de la difficulté (*LEZ*, 129), les deux notions vont de pair : « Mallarmé déduit l'hermétisme de sa poésie de l'obscurité qui repose au fond de toute chose et qui 'ne s'éclaire un peu que dans la nuit où l'on écrit'. Tout cela signifie donc que cette obscurité n'est pas arbitraire poétique, mais nécessité ontologique »<sup>615</sup>. Pour Friedrich, cette nécessité est un impératif de la poésie moderne qui se définit par des catégories négatives. De même, Marcel Raymond fait de l'obscurité un principe primordial : « Quant à l'obscurité, qu'on se plaise ou non à la condamner *a priori*, en littérature, on voit sans peine qu'elle représente, dans une semblable poétique, un élément nécessaire »<sup>616</sup>. Pour Raymond, l'obscurité répond de la pluralité du sens, elle est incontestable en tant que valeur, liée à l'incantation du vers et à l'aventure de toute entreprise poétique, notamment à celle de Mallarmé.

Pour revenir à Friedrich, s'il ne distingue pas l'hermétisme et l'obscurité, si les dictionnaires des noms d'auteurs ne le font pas non plus, cette distinction marque un tournant dans la réception mallarméenne. À cet égard, nous voulons évoquer le très bel essai que Jacques Rancière dédie au déchiffrement de la poésie de Mallarmé. Parmi les principes de son étude, la différenciation qui nous concerne s'énonce dans ses termes :

Mallarmé n'est pas un auteur hermétique, c'est un auteur difficile. Difficile est tout auteur qui dispose les mots de sa pensée de telle manière qu'ils rompent le cercle ordinaire du banal et du caché, qui constitue ce que Mallarmé appelle « l'universel reportage ». Tout auteur intéressant, en ce sens, est difficile, selon des modalités différentes<sup>617</sup>.

---

<sup>614</sup> « M. est-il hermétique ? Assurément, la 'Prose pour Des Esseintes' confirme l'avènement d'une période ésotérique » (Henri Lemaître, « Stéphane Mallarmé », *Dictionnaire Bordas de Littérature française*, Paris, Bordas, coll. « Les référents », 1994, p. 525).

<sup>615</sup> Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Le Livre de poche, coll. « Littérature », 1999, p. 168.

<sup>616</sup> Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 33.

<sup>617</sup> Jacques Rancière, *Mallarmé. La Politique de la sirène*, Paris, Pluriel, coll. « Hachette Littératures », 1996, p. 10.

À partir de cette définition d'auteur difficile, Rancière retire l'ombre herméneutique qui pèse sur l'œuvre de Mallarmé. Il s'agit de combattre une tradition née du temps du poète, un héritage critique qui considère l'obscurité comme un dispositif en rapport exclusif avec les anxiétés personnelles, les états d'âme indéfinissables, les excès d'un symbolisme qui soumet la langue au jeu d'une polysémie blanche. Pour Rancière, « si l'écriture de Mallarmé est difficile, c'est qu'elle obéit à une poétique exigeante qui répond elle-même à une conscience aiguë de la complexité d'un moment historique et de la manière dont les 'crises de vers' s'y nouaient à la 'crise idéale' et la 'crise sociale' »<sup>618</sup>. Autrement dit, l'obscurité chez Mallarmé a une valeur politique, elle n'ignore pas les contingences de son temps et, par contre, elle est le sceau qui permet à l'œuvre de témoigner d'un bouleversement dans le rapport entre l'artiste, le langage et l'Histoire.

Cette distinction entre hermétisme et obscurité aboutit à une nouvelle lecture qui remet en question la réception d'une œuvre. Reprenons cette différenciation pour mieux délimiter la notion d'obscurité qui entoure les textes de Pascal Quignard. Cet élément de poétique n'est pas exclusif de la poésie. Il naît certes à l'intérieur d'une tradition : « Diderot, Novalis, Baudelaire avaient déjà énoncé cette exigence de poésie obscure. Face à l'hermétisme mallarméen, leurs revendications prennent cependant des allures inoffensives »<sup>619</sup>. Avec un certain décalage sur le plan temporel, la prose a aussi imposé l'expérience de l'illisibilité dans la scène littéraire occidentale. En effet, nous pouvons dire que Mallarmé est à la poésie ce que Joyce est à la prose. En se remémorant le dernier ouvrage de l'auteur d'*Ulysse*, Pierre Bergounioux présente ainsi le phénomène de la résistance herméneutique du texte :

Il écrit qu'on ne peut plus rien dire de cohérent, d'intelligible parce que le monde, entre les deux guerres mondiales, a perdu la raison, détruit les critères de sa propre intelligibilité. La littérature, en désespoir de cause, s'est réfugiée dans le sommeil où elle rêve tout haut. C'est le discours altéré, méconnaissable de *Finnegans Wake*<sup>620</sup>.

Ce roman, publié en 1939, est le point extrême d'une aventure commencée par l'*Ulysse* (1922). Avec l'*Ulysse*, qui a représenté pour son auteur 20 000 heures de travail, quantité qu'il aimait manifester, un seul livre arrive à contenir une histoire des styles

---

<sup>618</sup> *Ibid*, p. 12-13.

<sup>619</sup> Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne, op. cit.*, p. 169.

<sup>620</sup> Pierre Bergounioux, *Jusqu'à Faulkner*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2002, p. 69.

littéraires, une encyclopédie des écritures<sup>621</sup>. D'une certaine manière, l'hybridité générique de *Dernier Royaume*, par exemple, ce désir d'une écriture multiple qui comprend plusieurs *attaques*, a été mis en œuvre par l'*Ulysse*. Toutes proportions gardées, cette comparaison est d'ordre structurel, sachant que Quignard poursuit une dynamique minimaliste de petits récits, et que la litote ne fut pas une figure joycienne<sup>622</sup>. Le fil de chaque ouvrage est de ce fait le défi de la forme, même si chez Joyce on suit une intrigue et chez Quignard une problématique abstraite. C'est tout simplement dans la démesure de leur ambition littéraire, ainsi que dans une pratique de la difficulté, que ces deux auteurs peuvent se rapprocher<sup>623</sup>.

Mais Joyce n'est pas seul dans sa tentative de donner au roman une complexité qui ébranla la critique et les lecteurs. Plusieurs romanciers de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ou du moins les plus importants, suivent le même chemin de ce que l'on peut appeler l'obscurité romanesque. La nouvelle expérience du langage qui éclate avec Faulkner, Proust, Joyce, et qui se poursuivra avec Musil et Broch, met en question une manière de lire et de concevoir le texte. Tous ces auteurs se révoltent, au travers des différents mécanismes, contre la tradition réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>624</sup> pour affirmer les caractéristiques protéiformes de ce que Marthe Robert appelle « le genre indéfini »<sup>625</sup>. Il n'est pas question ici d'examiner ce passé, mais seulement d'attirer l'attention sur l'hypothèse d'une écriture proche de l'illisibilité. Il s'agit d'envisager une tendance qui parcourt le siècle de la même manière que la description

---

<sup>621</sup> La valeur de l'écriture en tant que force de travail a été analysée par Roland Barthes. Pour le critique, à partir de 1850, moment où la Littérature pose le problème de sa justification, « toute une classe d'écrivains soucieux d'assumer à fond la responsabilité de la tradition va substituer à la valeur-usage de l'écriture, une valeur-travail. L'écriture sera sauvée non pas en vertu de sa destination, mais grâce au travail qu'elle aura coûté » (Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 50). Ainsi, sous l'image de l'écrivain artisan, Barthes parle de Gautier, Flaubert, Valéry ou Gide. Chez Quignard, le culte de la discipline passe de l'écriture à la lecture. Et pourtant, nous sommes aussi face à un écrivain artisan, comme le signale le travail génétique d'Irène Fenoglio concernant le conte « Les fêtes des chants du Marais », étude citée à la fin de notre deuxième partie. Rappelons que cette étude met en relief la quête obsessionnelle et flaubertienne du mot juste.

<sup>622</sup> Dans une perspective semblable, Dominique Rabaté trace un pont entre le roman des années vingt et le « retour au récit » qui caractérisa les années 1980 en France : « Ce 'retour au récit', pour un certain nombre d'écrivains, ne pourra pas prendre la figure d'une somme, d'une totalité comme cela avait été le cas dans les grandes œuvres du roman occidental des années 1920-1930 (sous les noms de Joyce, Proust, Musil), mais des courts récits, de 'mini-fictions' (si l'on peut dire), ajointées ensemble » (Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, op. cit., p. 81).

<sup>623</sup> En ce qui concerne cet idéal de l'œuvre complète, sorte de synthèse d'une vaste expérience littéraire, évidemment les noms cités par Quignard ne font pas songer à Joyce : « Je cherche à écrire un livre où je songe en lisant. J'ai admiré de façon absolue ce que Montaigne, Rousseau, Stendhal, Bataille ont tenté. Ils mêlent la pensée, la vie, la fiction, le savoir comme s'il s'agissait d'un seul corps. / Les cinq doigts d'une main saisissaient quelque chose » (*VS*, 298).

<sup>624</sup> Comme le signale Daniel-Henri Pageaux en faisant référence aux auteurs nés au XX<sup>e</sup> siècle et qui sont les successeurs « des géants de l'âge d'or du roman ». Ils sont des passeurs qui pourtant « s'opposent tous, à des titres divers, à l'esthétique dominante, le réalisme » (Daniel-Henri Pageaux, *Naissances du roman*, 2<sup>e</sup> version revue et corrigée, Paris, Klincksieck, coll. « 50 Questions », 2006, p. 127).

<sup>625</sup> Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », No. 13, (1972), 1993.



est présente de Balzac à Zola, ou que la forme épistolaire traverse le XVIII<sup>e</sup> siècle, par exemple.

Arrêtons-nous sur deux explications plausibles. En suivant Georg Lukács, le roman atteint, notamment par la voie de l'ironie, une objectivité structurelle qui permet de faire de celui-ci « la forme représentative de toute une époque »<sup>626</sup>. Pour Lukács, cette condition du roman est donnée grâce au moment historico-philosophique qui détermine les formes littéraires. Ce moment (quelle serait sa durée ?) suffit-il à expliquer la naissance d'une obscurité romanesque qui mettrait en œuvre la complexité du réel ? Un autre point de vue vient renforcer notre première explication. Ce que l'on appelle l'obscurité, à savoir, la résistance du texte pour donner un sens aux signes, n'est pas attribué à un moment spécifique mais à l'essence même du genre. Kundera le formule ainsi :

L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : « Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses. » C'est la vérité éternelle du roman mais qui se fait de moins en moins entendre dans le vacarme des réponses simples et rapides qui précèdent la question et l'excluent<sup>627</sup>.

Soit dans la synchronie du moment historico-philosophique dont parlait Lukács, soit dans la diachronie de l'esprit de complexité, la difficulté est une valeur romanesque qui s'oppose à l'ordre et à la clarté de l'âge classique<sup>628</sup>. De ce fait, et Quignard insiste à plusieurs reprises, les œuvres de Lycophron, de Gorgias, de Scève provoquent une lecture qui « serre la gorge et décourage » (*PT*, II, 569). Ces œuvres ont été méprisées à cause de leur obscurité qui était en contradiction avec le goût de l'époque. Cependant, elles continuent de l'être en raison de leur difficulté, même si la modernité a levé l'obstacle cognitif qui entourait leur existence. Bien que les changements esthétiques permettent d'aborder des œuvres sous un nouvel éclairage, elles risquent de continuer à porter l'ombre qui a été jetée sur elles.

La deuxième explication se détache de la pensée de Lukács, notamment du moment historico-philosophique, c'est-à-dire des conditions de l'Histoire qui déterminent les formes littéraires. Cette deuxième explication est alors un élargissement de la vision synchronique du

---

<sup>626</sup> *Ibid*, p. 89.

<sup>627</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>628</sup> Cette affirmation plutôt générale n'a pas la prétention d'un postulat. L'ordre et la clarté sont évidemment des caractéristiques didactiques qui peuvent faire défaut. Dans ce sens, nous suivons l'avis de Henri Peyre : « On aimait naguère à parler de la clarté et de l'ordre comme des privilèges du classicisme et à dénier ces dons, ou la poursuite de ces mérites, à leurs successeurs chez qui des critiques attardés ne dénonçaient que confusion. Nous ne souscrivons plus à de tels clichés » (Henri Peyre : « Classicisme », *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, *op. cit.*, p. 117).

roman. Selon Marthe Robert, le roman « entretient des relations plus étroites qu'aucune autre forme d'art »<sup>629</sup> avec le monde réel. Évidemment, le mouvement indéfinissable du roman établit un rapport multiple avec le monde. C'est ainsi que l'imitation, l'expression, le jugement, la négation, le mensonge sont des mots pour dire le rapport entre le réel et la fiction. Alors que l'obscurité apparaît pour signifier ce rapport, l'écriture devient le témoin d'une relation dont la lettre n'est plus le miroir du monde, non plus sa déformation, mais le constat de l'intelligibilité dont parlait Pierre Bergounioux. De ce fait, et en retournant à la poésie, Adorno considérait l'œuvre de Stefan George « comme la trace concrète de la résistance du poète à la généralisation de l'échange de marchandises »<sup>630</sup>. Dans cette approche, la difficulté littéraire ressort d'une critique de l'aliénation, du capitalisme et de la crise des valeurs. Dans cette perspective, même si, dans le dialogue entre le texte et la réalité, le langage littéraire risque de devenir un symptôme de l'Histoire, la difficulté d'une œuvre, l'industrie culturelle et le refus de la pluralité deviennent des éléments d'une même conjoncture.

Ces deux explications plausibles, d'un côté l'esprit du genre (dans une approche soit synchronique, soit diachronique), et de l'autre la réaction culturelle à une réalité dévastatrice, mettent l'accent sur les liens qu'entretient le roman avec l'obscurité. Que celle-ci soit une cause ou une conséquence, sa présence nous interroge sur sa continuité. Entendue comme une problématique du langage ou du rapport à l'Histoire, la difficulté du texte engendre la notion d'auteur difficile.

Si nous venons d'extraire quelques éléments d'une histoire assez vaste, celle de la théorie du roman et de l'histoire de la poésie, c'était pour suggérer à quel point la notion de l'obscurité s'installe nettement dans l'écriture à partir du XX<sup>e</sup> siècle. Dans ce sens, ce qui nous intéresse maintenant est de concevoir la difficulté du texte en tant que trait de la poétique de la défaillance. Ainsi, ce panorama de l'obscurité moderne établi, nous pouvons à présent nous demander en quoi consiste l'ombre qui imprègne les textes de Pascal Quignard.

## B. L'OBSCURITÉ QUIGNARDIENNE

Les romans de Pascal Quignard n'ont pas consolidé sa réputation d'auteur difficile, à l'exception de *Vie secrète*, sorte d'hybride romanesque si l'on veut trouver un nom provisoire

---

<sup>629</sup> Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p. 15.

<sup>630</sup> « Hermétisme », art. cit. p. 263.

à un livre qui remet en question la notion de genre. L'obscurité, ou la difficulté, se trouve ailleurs. Elle commence par l'affinité avec Lycophron. En traduisant ce poète, à la demande de Paul Celan et Pierre Klossowski, Quignard choisit – ou est choisi par ? – l'un de ses démons tutélaires. La préface de 1971, tellement différente par sa tonalité de la postface de 2009<sup>631</sup>, est autant une restitution de Lycophron qu'une défense de l'obscur – ce que nous avons déjà souligné dans la première partie de notre travail. Dans cette défense, « l'obscur assigne le retrait, le voilé, l'inconnu. Une telle articulation s'avance dérobée sous la détermination du sens » (*LEZ*, 119). Quignard donne un statut esthétique à l'obscurité, en faisant d'elle l'origine et la conséquence d'un texte riche par « les emprunts lexicaux, l'archaïsme, la rareté, les tournures dialectales, la hauteur invariable du ton, la brusquerie métaphorique, syntaxe en labyrinthe, périphrase érudite » (*LEZ*, 125). Il conteste ainsi la tradition qui a marginalisé le nom de Lycophron à cause de cette valeur barbare et monstrueuse. Mais Lycophron n'est qu'une pierre dans l'édifice de l'histoire de la difficulté. Nous avons déjà signalé à plusieurs reprises le fait que les allusions de Quignard visent une même revendication. Il suffit de citer un autre cas, par exemple celui de Gorgias :

Œuvre extraordinaire par l'intrépidité de sa conception et l'intransigeance de son dessein ; heureuse par le tour paradoxal de sa pensée ; sidérante par la maîtrise de sa langue ; contradictoire et même perverse par la volonté d'y soustraire celui qui la lit et la beauté finalement asservissante des formes qu'elle a construites et que nul n'a reprises (*PT*, II, 569).

Quignard met en relief, dans un cas comme dans l'autre, aussi bien la capacité de recréer l'usage ordinaire de la langue que la pensée sans disciples qui s'en détache. Ainsi, l'éloge de ces auteurs et de leurs œuvres solitaires est le portrait d'une affinité qui nous approche de notre but, à savoir, répondre à cette question : en quoi consiste l'obscurité quignardienne ? En poursuivant l'allusion à Lycophron, une réponse indirecte peut servir notre objectif. En 2007, un colloque international a été consacré à la figure et à l'œuvre du poète alexandrin. Le titre du colloque, « Lycophron : éclats d'obscurité », est déjà assez limpide. En évoquant l'*Alexandra*, la notion qui nous occupe est abordée ainsi :

---

<sup>631</sup> Sans vouloir faire des généralités, ce parallélisme montre l'importance croissante de la portée autobiographique. Le moi de l'auteur est de plus en plus un personnage qui prend la parole et donne au texte sa spécificité. La postface est composée de trois parties, chacune divisée en deux fragments où il est question d'une micro-fiction sur ce moi qui traduisait alors « le seul livre que j'ai écrit sur une table » (*LEZ*, 138).

Ce poème prophétique se caractérise notamment par son obscurité fameuse qui en fit très vite le parangon de l'œuvre illisible et absconse. Cette obscurité tient essentiellement à deux types de raisons : les unes sont stylistiques et consistent dans l'usage de métaphores, de termes rares et de nombreux métoplasmes ; les autres relèvent d'une mentalité d'antiquaire mythographe qui recherche obstinément, à des fins de sauvegarde, les mythes les moins connus et leurs versions locales les plus inattendues<sup>632</sup>.

Sans aucune réserve, les mêmes formules s'appliquent aux textes de Quignard, tels que *Le Lecteur*, *Carus*, *Petits Traités*, *Vie secrète*, *La Nuit sexuelle* ou *Dernier Royaume*. Mais celles-ci restent pour le moment plus descriptives qu'analytiques. Par conséquent, nous allons étudier les traits de la difficulté quignardienne en tenant compte des éléments précédents, ainsi que de notre panorama de l'obscurité moderne.

#### *La difficulté du langage : les étymologies, le réel et les mots*

En premier lieu, cette obscurité relève d'un défi lancé aux contraintes du langage, celui-ci étant considéré comme un adversaire. Mais le premier adversaire est le langage oral. Si l'écriture chez Quignard résulte de l'écart entre l'oral et l'écrit, sa littérature engendre alors un éloignement de la parole sociale. L'écrivain n'envisage pas d'accomplir le rêve d'une grande partie de la littérature moderne, à savoir, l'agencement d'un « langage littéraire qui aurait rejoint la naturalité des langages sociaux »<sup>633</sup>. Ce qui l'intéresse plutôt est de faire revenir des langues de moins en moins parlées, d'extraire de l'Histoire des mots engloutis par l'oubli. Il se situe très loin de Balzac, par exemple, qui fouillait dans l'argot, le patois et les formes populaires pour exemplifier l'éventail des langages humains propres d'un temps. Même dans les romans, il n'y a pas chez Quignard une volonté de calquer le langage courant ou de traduire l'épaisseur de la parole, comme c'était le cas de Joyce. Dans *Carus*, par exemple, où les dialogues sont abondants, l'expression de Ieurre, de Marthe, de A., si proche d'une langue intellectuelle, peut paraître le témoignage dérisoire du langage d'une élite. Les dialogues sont ici dépourvus d'un registre oral conventionnel. Familier, courant, soutenu sont des adjectifs qui n'ont aucune signification. Les dialogues ne dépendent pas d'une certaine fraîcheur, ils ne sollicitent pas un mode plus immédiat de communication. Ils distinguent les

---

<sup>632</sup> Christophe Cusset, Évelyne Prioux, « Introduction », *Lycophonon : éclats d'obscurité*, Actes du colloque international de Lyon et Saint-Étienne 18-20 janvier 2007, textes réunis par Christophe Cusset et Évelyne Prioux, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, Centre Jean Palerme Mémoires XXXIII, 2009, p. 8.

<sup>633</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 64.

personnages, notamment A. et Ieurre, mais les répliques des autres peuvent être interchangeables tant la problématique du langage est l'un des enjeux principaux du roman, tant l'expression des personnages ne dépend pas de l'exploration d'une oralité particulière. En même temps, ce qui est valable pour la difficulté de *Carus* ne l'est pas pour les autres romans<sup>634</sup>.

Au-delà du dialogue quignardien en tant que zone de contact avec l'oralité, ce qui nous intéresse est justement le refus de l'usage courant des mots. Ce n'est pas leur immédiateté mais leur passé qui interpelle l'écrivain. Dans l'entretien avec Chantal Lapeyre-Desmaison, Quignard évoque les repas chez son grand-père maternel, faits de recherches étymologiques dans le Bloch et Wartburg, dans le Godefroy, dans le Littré, dans le Chantaine, dans le Ernout-Meillet<sup>635</sup>. Ce souvenir resurgit alors que l'écrivain parle de la condition des mots. Interrogé sur les personnes qu'il déteste, Quignard répond : « Les phraseurs. Tous ceux qui aiment les mots, tous ceux pour qui les mots sont sans problème, sont creux. Creux, c'est-à-dire sonores. Tous ceux pour qui le langage est disponible plutôt que problématique » (*PQS*, 77). Barthes disait que la littérature, à partir de Flaubert, était « devenue une problématique du langage »<sup>636</sup>. Dans le cas de Quignard, cette problématique est d'autant plus fondamentale que les mots sont un véritable mystère : ils ne cachent pas un secret subjectif mais la mémoire d'une transformation. Écrire est penser, écrivait Michel Leiris, auteur qui faisait partie du groupe de la revue *L'Éphémère* : « est littérateur quiconque aime penser une plume à la main »<sup>637</sup>. Penser un mot permet d'établir une sorte de procès, un acte presque judiciaire où le tribunal de l'écriture fait face à l'oubli, à l'usage conventionnel, et même à l'inversion du sens. Le premier chapitre de *La Barque silencieuse* est à cet égard exemplaire :

---

<sup>634</sup> Dans *Le Salon du Wurtemberg* ou *Les Escaliers de Chambord*, il y a également une langue très homogène en ce qui concerne les personnages ; en revanche, les dialogues sont proches d'un registre quotidien. Dans le cas de ce dernier roman, un laconisme traverse les dialogues accélérant ainsi la narration. *L'Occupation américaine*, à son tour, explore un certain bilinguisme dans la mesure où plusieurs dialogues dans un anglais dialectal sont traduits dans un français neutre : « Augustus toujours debout, toujours au garde-à-vous, lui prit [à Rydell] le joint des mains et dit : 'Folks, this is the apehead talkin' to ya. A slave's talkin'. (C'est un singe qui vous parle, messieurs. C'est un esclave) » (*OA*, 146).

<sup>635</sup> Il s'agit des dictionnaires étymologiques de la langue française, latine (Ernout-Meillet) et grecque (Chantraine). Dans *Dernier Royaume*, Quignard évoque à nouveau l'anecdote en rappelant l'existence d'autres ouvrages qui ont disparu : « Mon grand-père maternel possédait tous les livres de grammaire qui avaient été écrits ou du moins qui devaient être accessibles à ses recherches. Si je ne dispose plus d'aucun de ces volumes, je n'ai pas cessé de m'émouvoir à la moindre locution, à la plus petite étymologie, en quelque langue qu'elle fût, à quelque souche qu'elle appartint » (*DR*, II, 178).

<sup>636</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>637</sup> Michel Leiris, *L'Âge d'homme* (1939), précédé de *La Littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », No. 435, 2006, p. 25.

J'aurai passé ma vie à chercher des mots qui me faisaient défaut. Qu'est-ce qu'un littéraire ? Celui pour qui les mots défaillent, bondissent, fuient, perdent sens. Ils tremblent toujours en peu sous la forme étrange qu'ils finissent pourtant par habiter. Ils ne disent ni ne cachent : ils font signe sans repos. Un jour que je cherchais dans le dictionnaire Bloch et Wartburg l'origine du mot de corbillard je découvris un coche d'eau qui transportait des nourrissons (DR, VI, 7).

Le début du livre illustre bien la méthode quignardienne : une phrase autobiographique, puis une question générale qui a l'air d'une rupture, suivie d'une réponse en trois phrases qui définit le statut des mots à la manière d'un poème, et finalement une anecdote qui déclenche la narration. L'autoportrait qui se dessine est celui du détective dont l'affaire à élucider ferait partie de la trame du langage. Nous ne savons pas comment « un bateau de nourrissons qui voguait sur la Seine » (DR, VI, 8) est devenu une « voiture servant à transporter les morts jusqu'à leur sépulture »<sup>638</sup>, car l'art de Quignard est fait de ce que l'on peut appeler la technique du clair-obscur narratif. Une partie du mot corbillard s'éclaire, celle qui était ensevelie dans l'Histoire, alors que le sens actuel du mot s'obscurcit. Ce maniement du langage provoque une expérience de lecture singulière, d'autant plus que le petit récit qui en résulte n'aura qu'un développement indirect.

Le travail étymologique chez Quignard n'est pas le trait d'une préciosité gratuite. Cette passion pour l'origine des mots tient à signaler l'aliénation du langage, car l'analyse des racines suit une logique de déconstruction. Dans ce sens, la critique est unanime. Il suffit de citer l'avis de Rachel Boué : « Ce recours à l'origine latine ou grecque des mots relève moins du maniérisme que du désir de ressaisir l'origine qui précède notre accès au langage dont Quignard pense qu'elle détient le secret de l'existence et de la pensée »<sup>639</sup>. En effet, pour l'auteur, il s'agit de l'enjeu même de la littérature : « L'étymologie est l'art qui permet aux littéraires (aux spécialistes des lettres) de dissoudre les êtres dans leurs éléments » (DR, III, 163). Un tel décorticage permet une remise en question du langage tout en éclairant une origine qui ne soit pas pervertie par le côté imaginaire porté par le discours : « Le mot grec d'étymologie est juste. / Toute décomposition étymologique se tourne non pas vers le vrai mais vers le réel. Réel est le sens du mot grec *etymos* » (DR, II, 178-9). Dans les dictionnaires, le mot *etymos* se traduit par le mot vrai, mais Quignard introduit une distinction entre les deux termes. Quignard parle-t-il ici d'un point de vue psychanalytique ? Certainement. En

---

<sup>638</sup> « Corbillard », *Le Petit Robert*, op. cit., p. 473.

<sup>639</sup> Rachel Boué, *L'Éloquence du silence. Celan, Sarraute, Duras et Quignard*, op. cit. p. 89.

définissant le réel quignardien, Cristina Alvares affirme : « Le réel est ce qui reste dehors, ce qui n'a pas été pris dans les mailles du symbolique »<sup>640</sup>. La distinction d'Alvares, qui reprend la terminologie lacanienne, revient en effet dans plusieurs textes de Quignard : « Le réel est le contraire de la réalité » (*DR*, V, 139). Ou bien dans le traité « Anagnôsis », mot ancien qui « exprime la lecture comme 'reconnaissance' » (*PT*, II, 67), et texte sur lequel s'appuie l'analyse d'Alvares : « Le réel n'est ni extérieur, ni intérieur. Il n'est 'rien' sinon 'cela' quand tout le gel symbolique se craquelle et tombe, quand tous les édifices imaginaires, les étais de voix, les relais de signes sont réduits à l'état d'une vapeur » (*PT*, II, 82-83). À cet égard, rappelons que Lacan expliquait le réel comme un point aveugle, irréprésentable, déterminé par la formule « l'impossible, c'est le réel »<sup>641</sup>.

Pourtant, ce n'est pas exclusivement vers la psychanalyse que nous orientons nos arguments. En évoquant l'acception de Lacan et en définissant la force représentative de la littérature, Roland Barthes développe sa signification du réel :

Depuis les temps anciens jusqu'aux tentatives de l'avant-garde, la littérature s'affaire à représenter quelque chose. Quoi ? Je dirai brutalement : le réel. Le réel n'est pas représentable, et c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter par des mots, qu'il y a une histoire de la littérature. Que le réel ne soit pas représentable – mais seulement démontrable – peut être dit de plusieurs façons : soit qu'avec Lacan on le définisse comme l'*impossible*, ce qui ne peut s'atteindre et échappe au discours, soit qu'en termes topologiques, on constate qu'on ne peut faire coïncider un ordre pluridimensionnel (le réel) et un ordre unidimensionnel (le langage). Or, c'est précisément cette impossibilité topologique à quoi la littérature ne veut pas, ne veut jamais se rendre<sup>642</sup>.

Le travail étymologique de Pascal Quignard se trouve au centre de l'impossibilité relevée par Barthes. Le début de *La Barque silencieuse* illustre justement le décalage entre le langage et le réel, écart à partir duquel se construit l'un des motifs du livre, à savoir la barque

---

<sup>640</sup> Cristina Alvares, « Désappropriation subjective, réel et écriture dans *Le Nom sur le bout de la langue* de Pascal Quignard », *art. cit.*, p. 264.

<sup>641</sup> Jacques Lacan, « Radiophonie », *Autres écrits*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2001, p. 431. Le concept de réel chez Lacan, outre son évolution, est complexe. La psychanalyste Ginette Michaud, dans son livre *Figures du Réel*, offre une « indexation non exhaustive du mot 'Réel' dans l'œuvre de Jacques Lacan ». En ce qui concerne les différentes étapes de la notion de réel, nous renvoyons le lecteur à cet ouvrage (Ginette Michaud, *Figures du Réel. Clinique psychanalytique des psychoses*, préface de Jean Oury, Paris, Denoël, coll. « L'espace analytique », 1999).

<sup>642</sup> Roland Barthes, *Leçon*, *op. cit.*, p. 21-22.

(le corbillard) comme métaphore du voyage au pays des morts<sup>643</sup>. Mais cette rencontre avec le *réel étymologique* (si l'on peut le désigner ainsi) ne vise pas l'exhibition d'un savoir ou la désignation d'une vérité. Le réel quignardien, héritier du champ lacanien, est la mise en écriture d'une frontière. D'un côté, on se trouve proche d'une origine bâtie à la lumière des racines et de leur signification historique ; de l'autre, on touche à une explication énigmatique. De ce fait, le réel quignardien cherche l'interrogation, le paradoxe, le clair-obscur. Chez Quignard, on atteste ainsi un lien entre l'étymologie, le réel et l'énigme :

Le réel n'est jamais une image de la réalité. Le réel est l'énigme. Le mot sanskrit qui dit l'énigme est le mot *brahman*. C'est un présent éternel et prodigieusement actif. Il présente deux traits : il est incompréhensible, il est hallucinatoire. Je pose l'hypothèse que l'allemand *ersatz* traduit le sanskrit *brahman* (*DR*, I, 74).

Rappelons que cette citation est une reprise d'un motif exploré dix ans auparavant dans *Le Nom sur le bout de la langue*<sup>644</sup>. Si, pour Barthes, la littérature a tenté de manière irréductible de représenter le réel, pour Quignard ce réel, comme en témoigne sa littérature (au moins une partie), est l'*ersatz*. Ce mot est tiré des réflexions freudiennes sur le rêve : « 'Das Denken ist doch nichts anderes als der Ersatz des halluzinatorischen Wunsches'. (La pensée n'est pas autre chose que le substitut du désir hallucinatoire). D'une part, toute pensée, originellement, est menteuse. D'autre part, tout mot est un mensonge » (*LS*, 69). Le mot corbillard dans sa portée hallucinatoire en est un bon exemple, car son étymologie devient un pilier pour la fiction. Mais revenons à la question du réel selon Barthes. Le lecteur se souviendra sûrement du célèbre essai « L'effet de réel », où Barthes justifie la présence des détails apparemment insignifiants et inutiles. Ces éléments, comme le baromètre de Flaubert

---

<sup>643</sup> Dès le premier tome de *Dernier Royaume*, on retrouve le thème de la barque, mais associé à une fiction autobiographique : « La lumière fluide et dorée coulait du fond du ciel sur l'Yonne. / Devant moi, sur le fleuve, dans l'obscurité, la silhouette enduite de lumière d'un bateau plat, vide, qui semblait vide, allait assez vite, descendait en silence » (*DR*, I, 46). Le thème est également présent dans *Tous les matins du monde* : « Les jours où l'humeur et le temps qu'il faisait lui en laissaient le loisir, il allait à sa barque et, accroché à la rive, dans son ruisseau, il rêvait » (*TMM*, 34). Le motif revient dans la bouche de Mme de Sainte Colombe, lors de sa neuvième apparition (ch. XX) : « - [...] Votre barque est pourrie depuis longtemps dans la rivière. L'autre monde n'est pas plus étanche que ne l'était votre embarcation » (*TMM*, 90). De même, dans « Vie de Lu », nous trouvons dans le personnage de Lu Guimeng un alter ego de l'écrivain. Lu, celui qui refuse toutes les charges officielles, est aussi un amateur de barques : « Il aimait s'asseoir dans les barques mouillées. Il ne prenait pas l'aviron. Il aimait flotter » (*PT*, I, 193). La barque du personnage musicien, la barque autobiographique, la barque de Charon sont toutes des substitutions de la même barque silencieuse, autrement dit, des métaphores d'une littérature qui met en contact, dans une zone d'ombre, deux royaumes.

<sup>644</sup> « Quelle est l'énigme ? Les bouddhistes répondent que l'énigme est Maya. Qui est Maya ? C'est le reflet de Nirvana. Quel est le mot sanskrit pour dire l'énigme ? C'est le mot *braman*. C'est parvenir de nouveau, grâce à la défaillance, jusqu'à la berge du langage » (*LS*, 95).



dans la description de la salle de Mme Aubin, disent le réel, c'est-à-dire « ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité »<sup>645</sup>. Dans le cas des étymologies quignardiennes, se joue aussi un effet de réel, dans la mesure où l'origine d'un mot crédibilise le texte. Cependant, cet effet de réel est plutôt le lieu d'un contraste. Alors que le réel du XIX<sup>e</sup> siècle atteste le présent, le réel quignardien regarde vers le passé ; tandis que l'effet du réel témoignait d'une esthétique réaliste, l'effet du réel chez Quignard dit l'énigme, la défaillance, le rêve, ou bien le désir. Dans ce sens, le réel est dans les deux cas une rencontre référentielle, le miroir d'une fidélité matérielle ou historique ; en revanche, si l'effet de réel est un élément tranquillisant, ou bien un recours narratif pour dire la continuité entre le monde et le texte, chez Quignard cet effet résulte de la mise en relief d'un problème, d'une mésentente entre le mot et la chose.

Nous avons défini le réel quignardien à partir de l'importance du travail étymologique pour arriver à une question plus vaste. Ce recours constant aux origines des mots illustre l'un des traits principaux de l'œuvre, à savoir, le fait d'écrire un langage à l'intérieur du langage. Tout écrivain a ses mots à lui, toute tradition porte en elle un ensemble de résonances et de symboles. Sans parler des personnages, les mots indissociables d'une œuvre sont pour la plupart des titres. Ainsi, des mots tels que correspondance, charogne, spleen, rappellent Baudelaire ; de même qu'immortalité, légèreté, ignorance rappellent Kundera ; ou bien les quatre éléments évoquent l'œuvre de Bachelard. Il y a aussi des endroits imaginaires qui font partie d'un vocabulaire spécifique, voire qui fondent une tradition littéraire : Balbec, Yoknapatawpha, Macondo, Comala<sup>646</sup>. Chaque écrivain incarne l'ambition d'un langage qui modifie le langage social et par conséquent chaque écrivain détient un langage singulier.

À cet égard, l'œuvre de Pascal Quignard a son vocabulaire propre dont la spécificité a été le sujet même d'études appuyées sur des nouvelles technologies<sup>647</sup>. Ce vocabulaire est une série de signes algébriques qui apparaissent dans le texte comme des formules autonomes ou construites par une articulation discursive avec l'étymologie, la philosophie, l'anthropologie ou la psychanalyse. En dehors de ce croisement de discours, il y a des mots dont la récurrence et la portée leur donnent leur statut de mot quignardien : jadis, fascinus, sordidissima. Mais aussi cinquième saison, manière noire, ou le couple fascination et désidération ; ou le mot

---

<sup>645</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel », *Le Bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 187.

<sup>646</sup> Il s'agit de l'endroit où se déroule le seul roman que Juan Rulfo ait écrit, *Pedro Páramo* (1955). Œuvre paradigmatique de la littérature mexicaine et par la suite hispano-américaine, *Pedro Páramo* raconte l'histoire d'un homme qui va à Comala pour chercher son père, en accomplissant ainsi la promesse faite à sa mère au moment de sa mort. Comala est dans ce roman le village imaginaire où habitent les morts.

<sup>647</sup> Nous faisons allusion à la thèse de Zoulikha Tabel Aoul, préparée à l'Université d'Oran. Une présentation de son travail, intitulé « Le vocabulaire de Pascal Quignard. Étude lexicographique », est consultable sur le site web : <http://www.ustream.tv/recorded/2661561>, dernière consultation novembre 2010.

taciturno pour dire l'envie de se taire, ou anagnôsis pour dire la lecture comme opération de reconnaissance, ou bien l'aoriste pour dire le temps grammatical qui exprime l'écriture du perdu. De ce fait, l'œuvre de Pascal Quignard est traversée par un langage qui reprend des mots grecs et latins ; mais cette reprise est accompagnée par la fabrication d'un sens, un travail de re-signification qui va au-delà d'un exercice rhétorique d'éclaircissement des mots. L'enjeu de ce vocabulaire, plus que par le fait d'établir un dialogue avec la littérature de l'Antiquité, est défini par l'élaboration d'une cellule narrative. Le « jadis », outil pour décrire et interpréter l'œuvre de Quignard, est l'objet d'une narration, d'un mythe, d'une pensée, de même que les sordidissima, comme l'illustrent les techniques narratives qui se juxtaposent dans *Dernier Royaume*.

Revenons maintenant à la difficulté quignardienne. Ces mots, indissociables de l'œuvre et qui la représentent, signalent chez Quignard la tendance à faire du langage le lieu d'une problématique cognitive. Nous pouvons donner le nom « d'exigence quignardienne » à ce défi auquel se confronte le lecteur lorsqu'un langage demande un déploiement de connaissances. L'aventure de *Dernier Royaume* reste ancrée dans un effort pour regarder le monde dans sa complexité, aussi bien du point de vue de l'expérience de la lecture que du panorama intellectuel. Dans un entretien donné en 2002, à l'occasion du prix Goncourt, Quignard affirme ce désir : « J'avoue avoir été un peu interloqué qu'il n'y ait pas plus d'intellectuels, de lettrés, de philosophes pour réinterpréter les conditions de l'expérience à la lumière de ce que les revues d'astrophysique, d'ethnologie, de linguistique, de psychiatrie mettent à nu »<sup>648</sup>. Dans cette perspective, le sommet de l'iceberg est le résultat d'un assemblage de domaines hétérogènes. Un court passage peut illustrer, ne serait-ce que par le biais du vocabulaire, ce mode de fonctionnement :

*Aiôn* définissait à Mycènes le temps comme poussée constante.

*Pulsio* à Vienne.

*Big bang* à Kitt Peak<sup>649</sup> (*DR*, II, 196).

De la même manière que l'*ersatz* est associé au mot *brahman*, comme nous venons de le montrer, Quignard établit d'autres correspondances entre des mots modernes et des mots anciens. Dans la citation précédente, nous sommes confrontés à trois mots et à trois lieux. Un dieu, une notion tirée de la psychanalyse et une théorie de l'Astrophysique disent la même

---

<sup>648</sup> Catherine Argand, « Pascal Quignard, Goncourt 2002 », *web. cit.*

<sup>649</sup> Observatoire composé de 22 télescopes installé dans l'Arizona. Kitt Peak a la réputation d'être l'observatoire qui regroupe les instruments astronomiques les plus diversifiés dans le monde.

explosion sans arrêt, le même temps hors le temps, le même jadis. Ces trois mots accompagnés de trois endroits ne sont pas énigmatiques, mais l'accumulation des savoirs et des allusions au fil des pages donne un caractère complexe et encyclopédique qui est la richesse, la difficulté et même l'obscurité de *Dernier Royaume* ou des *Petits Traités*. L'écart entre la parole collective et la parole restreinte, celle de l'écriture, est d'autant plus significatif que l'œuvre fragmentaire de Quignard est peuplée d'un vocabulaire propre. Cependant, les mots ne représentent qu'un premier niveau dans l'échelle de la difficulté. Nous allons maintenant étudier un deuxième niveau, celui du mythographe.

### *La difficulté du mythographe suivi d'une digression sur l'humanisme*

La question du vocabulaire est la couche lisible d'une intention plus profonde. Les mots repêchés dans la mer du temps portent le masque d'une conception de l'Histoire. Pour Quignard, il n'y a pas de linéarité qui régisse et l'Histoire et la fiction, il n'y a pas d'objectivité dans la construction d'un discours et d'un sujet qui se tiennent plutôt en tant que substituts du pouvoir<sup>650</sup>. Il en ressort que l'écriture manifeste une sorte de révolte contre la mémoire officielle. De ce fait, l'œuvre, dans son dialogue avec le passé, est l'expression d'une quête qui pointe le mépris des historiens. À cette figure officielle, publique, autorisée, Quignard oppose celle de l'antiquaire :

Il faut défendre les antiquaires et les opposer aux historiens. / Il s'agit de mettre en valeur les anecdotiers et la récolte qu'ils font des faits divers pour les opposer au camouflage et à la *Propaganda*. / Dans la mort que la répétition répète jusqu'à l'oubli, il faut préférer le collectionneur de beauté (la piété actuelle à l'égard de ce qui fut invisible) à l'homme d'État qui tisse horreurs et hurlements à son profit en sorte de fonder sa domination, au journaliste payé par un des groupes de pression en conflit en sorte d'imposer la volonté de puissance qui le rétribue, à l'historien salarié par l'État pour simplifier et peinturlurer ce qui fut, au philosophe rétribué par l'État pour lui procurer raison, orientation, signification, valeur (*DR*, III, 37).

Pour Quignard, qui évoque ici les mécanismes de publicité du Troisième Reich, le lien entre la pensée et l'État est déjà un lien de subordination. Si la tâche de l'histoire est de

---

<sup>650</sup> Pour Quignard, l'École des Annales qui domina la recherche historique au cours du XX<sup>e</sup> siècle, exemplifie le rejet de l'événementiel : « L'extermination des faits individuels commença en 1903 avec Simiand, Febvre, Bloch, Labrousse, Braudel » (*DR*, V, 243).

préservé l'État dans le temps, l'histoire écrite un passé cohérent, clair, conséquent et collectif. À cette démarche, Quignard oppose l'hétérogène, l'obscur, la défaillance, le récit anecdotique de l'histoire individuelle. Ainsi, la quête des origines, d'un côté, marque une obsession de ce qui se trouve derrière le rideau du temps ; et de l'autre, elle représente la détermination de désynchroniser l'Histoire, d'illuminer ces scènes rejetées. L'auteur lui-même devient alors un antiquaire, un « homme obsédé de ce qui fut avant » (*DR*, III, 42), un écrivain archéologue<sup>651</sup>, chercheur ou mythographe, à la recherche de textes, d'auteurs, de mots et de mythes méconnus.

La conséquence de cet agir constitue ce que nous appelons la difficulté du mythographe. Chez Quignard, la fragmentation narrative ainsi que la multiplication des données produisent un effet d'érudition qui augmente la densité du tissu narratif. Ses livres suggèrent une accumulation des savoirs, une quête archéologique du passé, un amas de lectures et d'anecdotes dont l'évocation épisodique et le traitement fugace octroient une place à l'érudition. Il s'agit d'une érudition qui ne rappelle pas les dissertations d'un Thomas Mann, d'un Musil ou d'un Broch. Ce n'est pas l'érudition dialoguée propre aux romans européens qui mettent en scène des personnages qui brillent dans les salons du XIX<sup>e</sup> siècle ; même pas la farce du savoir et de l'usage déraisonnable des livres à la *Bouvard et Pécuchet*. Le statut de l'érudition est celui qui résulte du travail du mythographe, c'est-à-dire celui de l'intertextualité, de la citation, de la réécriture, celui de la pluralité des savoirs et des langues.

Malgré le risque d'un effet de catalogue, l'érudition est accompagnée d'une élaboration littéraire : « L'œuvre de Pascal Quignard énonce simultanément l'euphorie du savoir et la disphorie de sa vanité. À la tentation érudite, méditative et spéculative, les textes opposent le triple désaveu de la raison, de la pensée, du sens »<sup>652</sup>. Dit autrement, l'euphorie du savoir dont parle Bruno Blanckeman est le témoignage d'une littérature à contre-courant. Si le soupçon de l'érudition est une valeur négative dans une société de consommation culturelle, l'encyclopédie quignardienne y répond avec le faste de son énonciation. Dans ce sens, les livres sont le produit de l'autobiographie d'un lecteur qui écrit en lisant : œuvre minée de références. Un livre exhibe son propre travail d'élaboration.

Même si le texte quignardien fait partie de ce que nous pouvons appeler la *tradition de l'iceberg*, l'auteur prend le risque ou le plaisir d'inverser ce principe en montrant sa recherche linguistique, historique, culturelle. À la différence de Flaubert, qui cachait son travail de lecture pour le ressortir dans sa *Correspondance*, Quignard ne garde pas un genre secret, il

---

<sup>651</sup> « Le premier sens d'*archaiologia* renvoie au fait de choisir un sujet ancien » (*DR*, III, 41).

<sup>652</sup> Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, op. cit., p. 185.

fait de la fiction le lieu visible de sa recherche. Si pour tous deux l'écriture est le résultat d'une enquête érudite, pour Flaubert le narrateur a encore la pudeur des sources, alors que Quignard fait de son mieux pour montrer ses emprunts.

Lorsque nous parlons du mythographe, il faut comprendre la linguistique, l'histoire et la culture comme des données mythiques, cellules d'un corps fictionnel, lettres d'un alphabet à partir duquel on nomme le monde. Dans ce sens, le mythe, comme l'a longuement étudié Irena Kristeva, a une fonction artistique en tant que « forme de pensée imaginative et créative »<sup>653</sup> – de même pour Yourcenar dans *Feux*, ou Derek Walcott dans *Omeros*, pour ne citer que deux exemples. Il s'ensuit que le mythe n'est pas exclusivement un discours collectif sur les origines, mais surtout un exemple pour la pratique de l'écriture. *Dernier Royaume* s'inscrit dans cette démarche, lorsque l'auteur le définit ainsi : « Une activité mythographique à la frange de la fiction. Une curiosité démythifiante à la frange de la noèse » (*PQS*, 214). Il s'agit alors dans cette « somme » de défaire les mythes en tant que structures de la pensée, et de les faire resurgir en tant qu'expérience langagière de l'archaïque.

La figure du mythographe, aujourd'hui dépassée, nous fait songer à une science qui tomba en désuétude et qui était valorisée dans l'Antiquité. Le nom de Fulgence le Mythographe<sup>654</sup>, par exemple, est rappelé au Moyen Âge par ses interprétations des mythes antiques. Le mythographe, nous dit le dictionnaire, est un « auteur d'ouvrages sur les mythes »<sup>655</sup>. Nous voulons donner à cette définition un sens complémentaire. Le mythographe, dans notre perspective, étudie les mythes et les mythologies, raconte des versions et surtout met en comparaison plusieurs mythologies, l'europpéenne étant celle qui reste la dominante :

L'auteur des *Petits Traités* enrichit la tradition mythologique gréco-romaine par des éléments empruntés aux contes orientaux, aux anecdotes historiques, aux maximes morales, voire aux

---

<sup>653</sup> Irena Kristeva, *Pascal Quignard. La Fascination du fragmentaire*, *op. cit.*, p.116.

<sup>654</sup> L'auteur latin est peut-être le plus ancien exemple d'une disparition, dans le sens octroyé par Perec. En effet, le « *De aetatibus mundi et hominis* » esquisse l'histoire universelle qui met en parallèle les âges successifs du monde et les étapes de la vie humaine, repose sur une prouesse grammaticale : le livre est divisé en autant de chapitres qu'il y a de lettres dans l'alphabet romain et libyen, c'est-à-dire vingt-trois, et chaque chapitre évite d'utiliser la lettre qui le désigne [...] Il s'agit du jeu appelé lipogramme, procédé très prisé des rhétoriciens du Moyen Âge et que Fulgence place sous le patronage d'un poète Xénophon, soupçonné, là aussi sans argument déterminant, d'être fictif. C'est le seul texte lipogrammatique conservé de l'Antiquité » (Fulgence, *Virgile dévoilé*, traduit, présenté et annoté par Étienne Wolff, Postface de Françoise Graziani, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Mythographes », 2009, p. 15).

<sup>655</sup> « Mythographe », *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1465.

pastiches et aux faits divers. Mais il met toutefois au centre de son intérêt le mythe romain dans lequel il découvre le noyau de l'identité culturelle européenne<sup>656</sup>.

Cet agir anthropologique est accompagné par un mode qui doit être mis en valeur. En effet, l'auteur n'est pas une figure ironique comme le mythographe flaubertien, ou l'Autodidacte de *La Nausée* qui lit les livres par ordre alphabétique. Son désir de savoir fait appel à la tradition encyclopédique où la littérature est un brassage de savoirs. Mais à la différence du mythographe issu des Lumières, il ne cherche pas à rassembler des connaissances éparses mais à fonder une encyclopédie parallèle (« Je classe des documents d'une tradition persécutée » (RS, 79)) ; il ne prétend pas lutter contre l'obscurantisme et amener la lumière sur le monde, mais naviguer parmi les ombres pour jeter encore sur la pensée une nouvelle interrogation. Tous les deux partagent cependant l'ambition d'une tâche démesurée, même si l'un vise le genre humain et l'autre une société secrète. De plus, ce qui distingue le mythographe contemporain de ceux du passé, est la place paradoxale du moi. Quignard s'approprie le passé en proposant à son tour une mythologie personnelle qui constitue la spécificité de son œuvre. De ce fait, l'auteur emblématique de l'intertextualité et de la réécriture devient celui de l'originalité, difficile à classer, toujours en fuite.

Montaigne, Rabelais, Goethe ont été des mythographes ; leurs œuvres ne séparent pas l'exploration des champs du savoir cumulé par leur temps et l'acuité de leur esprit critique. La mythographie chez Quignard est indissociable de l'encyclopédie quignardienne. Le statut de cette encyclopédie relève de la même saturation de l'âge contemporain où le nombre des connaissances issues de la profondeur du passé nous amène à une mémoire fragmentaire, monstrueuse, incommensurable. Mais cette épaisseur de l'encyclopédie, où les données ne présentent pas une hiérarchie verticale, n'est pas descriptive. Même si « la liste » s'érige comme une micro-fiction ou un genre de la petitesse, elle garde son quota de subjectivité. Autrement dit, l'encyclopédie quignardienne est à la fois le recensement des mythes et la mise en récit d'une mémoire problématique ; elle est l'inventaire subjectif d'un écrivain dévoré par sa condition première de lecteur, en même temps qu'elle est interrogation et conjecture. Elle reste fortement didactique, et pourtant elle ne répudie pas un certain hermétisme. Cette encyclopédie est ainsi un style, un ton, un mode de formulation de la connaissance. De ce point de vue, l'intertextualité tient l'apparence de l'originalité, de même que le savoir n'est pas un discours calqué mais obéit à une énonciation propre :

---

<sup>656</sup> Irena Kristeva, *Pascal Quignard. La Fascination du fragmentaire*, op. cit., p. 111.

La période radioactive du carbone 14 étant de 5730 ans on l'utilise pour mesurer les traces humaines./ La période radioactive du potassium 40 étant de 1,3 milliard d'années on s'en sert pour mesurer les activité volcaniques. / La période radioactive du thorium 232 étant de 14 milliards d'années on fait appel à lui pour mesurer l'âge de la terre. / La période où l'intelligibilité des langues naturelles reste active dans la lecture des livres est infinie. / J'affirme que c'est elle qui mesure le perdu (*DR*, III, 89).

Le traitement du savoir permet au mythographe d'attester une fonction particulière de la littérature au sein d'une société caractérisée par la multiplicité des discours. Le mythographe quignardien, malgré la difficulté que suppose sa lecture, va à l'encontre de la spécialisation en cherchant la transversalité ; il crée des distinctions, certes, mais à partir de l'intersection des savoirs ; il ne renonce pas à l'ambition de faire d'un livre le lieu où se croisent la pensée, le lyrisme, la critique et la fiction ; il entrevoit le texte comme un terrain transdisciplinaire. Le mythographe quignardien donne ainsi une image de l'éclatement des savoirs.

Dans cet ordre d'idées, la difficulté de l'érudition ne résulte pas de l'ostentation d'une encyclopédie qui peut se dévorer elle-même. Cette difficulté se détache plutôt d'un défi qui interroge la notion de littérature. Nous avons déjà évoqué les enjeux de l'œuvre fragmentaire de Quignard, que nous interprétons aussi comme une contestation. Cette partie de l'œuvre est une réponse critique à la tradition du réalisme, à la linéarité de la narration, au pacte de lecture qui peut s'établir lors d'une lecture passive. En commentant cette ambition du mythographe, Dominique Rabaté fait appel à la notion de « Multiplicité » développée par Italo Calvino, notion qui éclaire également le statut de la littérature chez Quignard. Par ce terme, l'écrivain italien veut signifier la tâche démesurée, impossible et nécessaire qu'incarne la littérature :

Depuis que la science se défie des explications générales, comme des solutions autres que sectorielles et spécialisées, la littérature doit relever un grand défi et apprendre à nouer ensemble les divers savoirs, les divers codes, pour élaborer une vision du monde plurielle et complexe<sup>657</sup>.

Manifestement, la portée de l'œuvre fragmentaire vise ce principe. Toutefois, la richesse qui en résulte possède un caractère abyssal. À ce sujet, nous pouvons ajouter une autre difficulté qui se juxtapose au souci de l'érudition, à savoir, l'égarement du lecteur dans le labyrinthe d'une bibliothèque qui ajoute inlassablement des portes, des couloirs et des

---

<sup>657</sup> Cité par Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, op. cit., p. 160.

étagères. L'idée de la multiplicité, dans son idéal de ne pas réduire le monde à une simplicité fautive et pragmatique, peut également entraîner la remise en question de la lisibilité. Le statut de l'encyclopédie quignardienne réinterprète de ce fait la lisibilité du texte, car la notion d'illisibilité ne suppose pas un défaut mais un besoin. Cependant, peut-on établir une limite à partir de laquelle le pluriel devient indéchiffrable ? Pour le mythographe il s'agit justement de transgresser la notion de limite, de transgresser la perception de l'écrit. En ce sens, l'expérience de la lecture est faite de jouissance et de douleur, comme le voulait Valéry, car lire devient pour le lecteur un effort aussi cognitif que mnémotechnique. L'aspect référentiel de l'encyclopédie permet au texte de maintenir sa surprise au fil de pages, certes, mais ceci au détriment d'une perception globale. Autrement dit, la difficulté du mythographe suppose un mode de lecture qui n'est pas comparable avec la difficulté d'un Proust ou d'un Mallarmé ; elle n'est pas non plus à mettre en rapport avec l'éclatement de la voix narrative dans les romans de Faulkner, par exemple.

En effet, le didactisme de Quignard le distingue d'autres tentatives de complexité. Ce didactisme, ce traitement de l'encyclopédie, établit un rapport paradoxal avec le lecteur : il reste à la fois orienté par la précision référentielle et désorienté par l'accumulation des références ; il peut se fier à l'érudition de l'auteur sans pour autant renoncer au soupçon d'un usage fictionnel des hypotextes ; il peut prendre l'anecdote en négligeant les grands axes, ou bien négliger la singularité des récits pour rester avec une idée générale, car le fragment détruit le tout et inversement, le tout efface la trace du fragment.

Ainsi, l'expérience de la lecture quignardienne passe par la pratique de l'intertextualité, le soupçon de la fiction, l'intimidation de la mémoire. Pour cette raison, le didactisme devient un outil rhétorique qui vise à compenser les difficultés posées par l'ambition du mythographe. Ce didactisme rend intelligible la lourdeur accumulatrice que peut déclencher l'érudition. Mais la clarté didactique suffit-elle à rendre lisible le souci de multiplicité ?

À cet égard, nous devons encore une fois évoquer les idées de Calvino. Dans ses *Leçons américaines*, il est question des enjeux qui éclaircissent la dialectique de notre sujet. Dans sa première « leçon », Calvino défend la légèreté, une notion qui illustre d'ailleurs son travail d'écrivain : « je me suis efforcé d'ôter du poids tantôt aux figures humaines, tantôt aux corps célestes, tantôt aux cités ; je me suis efforcé, surtout, d'ôter du poids à la structure du récit et au langage »<sup>658</sup>. Quignard s'est-il efforcé de faire le contraire ? Dans la partie

---

<sup>658</sup> Italo Calvino, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire* (1988), traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1989, p. 19.



romanesque de son œuvre, il a certainement accompli l'impératif de l'écrivain italien. À l'exception de *Carus*, et ceci malgré la réédition marquée par un travail de coupure<sup>659</sup>, Quignard allège son propos dans ses romans, enlève du poids jusqu'à faire un clin d'œil à Stendhal : « Je pourrais remplir de détails les mois qui suivirent. Ils furent occupés, amoureux, bâtisseurs. Je saute. Je saute. Je saute » (*VA*, 215). En revanche, dans les « traités », l'auteur paraît tout se permettre en terme de pesanteur : le langage, la syntaxe, la multiplicité des mythes et le brassage des savoirs l'attestent. Et pourtant, la structure fragmentaire renouvelle l'intention et l'intérêt, en empêchant la narration de tomber dans la pesanteur du développement. La légèreté de Quignard est ainsi donnée par la suspension du récit, par le côté énigmatique de chaque cellule narrative.

Nous voulons suivre notre analyse, en citant les idées de Nathalie Piégay-Gros. Elle réfléchit sur le statut de l'érudition chez Pascal Quignard. Pour elle, la brutalité du fragment, la référence au savoir et aux techniques philologiques, la mention des catalogues et des livres rares signalent comment « la pratique érudite se fait contre l'histoire littéraire »<sup>660</sup>. De même, elle ajoute :

À contre-emploi de toute visée informative, l'érudition de Quignard ne prétend à aucun accroissement du savoir. À ce titre, elle est anti-humaniste, si l'on entend par humanisme une confiance en la tradition et la possibilité de sa transmission. Elle engage la médiation poétique comme la spéculation rhétorique<sup>661</sup>.

Il s'agit d'un point de vue polémique, car l'œuvre de Quignard est une mine d'informations au-delà de l'herméneutique qui l'accompagne ; de ce fait, l'œuvre reste une encyclopédie faite à la manière d'un littéraire qui expose des savoirs sous un éclairage particulier. Quoi qu'il en soit, nous voulons signaler ce côté « anti-humaniste » de l'érudition. Nous pouvons remplacer ce mot et dire « inhumain ». À cet égard, il faut définir le terme en faisant appel au dictionnaire quignardien. Dans *Zétès*, il est question d'une anecdote qui illustre ce propos. En commentant une exposition de Rothko qui a eu lieu au Musée d'art moderne, Olivier Cena

terminait ainsi son article : « Alors sa peinture serait ce que Pascal Quignard dit de la musique : inhumaine. » C'est vrai mais il faut qu'Olivier Cena réfléchisse et comprenne :

---

<sup>659</sup> « J'ai écrit ce roman il y a onze ans. Je l'ai relu en ôtant deux ou trois mots par phrase » (*C*, 11).

<sup>660</sup> Nathalie Piégay-Gros, *L'Érudition imaginaire*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 183-184.

L'humanité n'a jamais été humaine. Son désensauvagement est plus féroce que la vie primitive. Il faut parler de surensauvagement. La culture est un surensauvagement (LEZ, 151).

L'œuvre de Quignard illustre-t-elle ce surensauvagement ? L'érudition quignardienne parle-t-elle d'un univers aussi féroce que celui de la vie primitive ? À cet égard, nous pouvons parler d'un langage dont le ton tient de la rudesse et de la violence, du rejet d'un apprivoisement des formules du bien dire. Nous pouvons également insister sur une thématique qui ne s'inscrit pas dans un canon mais dans la contestation des pouvoirs culturels et littéraires. Cependant, la question de l'anti-humanisme et du surensauvagement restent sans réponse. Ce que Nathalie Piégay-Gros souligne en tant que trait de l'humanisme est le rapport à la transmission. Dans *Zétès*, Quignard touche à cette problématique :

Primo Levi s'en prit une fois à Paul Celan avec violence. « Écrire c'est transmettre, dit-il. Ce n'est pas chiffrer le message et jeter la clé dans les buissons. » Mais Primo Levi se trompait. Écrire ce n'est pas transmettre. C'est appeler. Jeter la clé est encore appeler une main après soi qui cherche, qui fouille parmi les pierres et les ronces et les douleurs et les feuilles mouillées, noires, gluantes de boue, ou craquantes, ou coupantes de froid, de la nuit à l'ouest du monde. Et chiffrer le message c'est encore appeler les yeux, requérir un savoir qui transmet le perdu (LEZ, 247-248).

La défense de l'hermétisme de Celan coïncide avec le statut de l'érudition quignardienne. L'opposition entre Primo Levi et Paul Celan tient aussi bien de deux conceptions de l'écriture que du métier de lecteur. La phrase de Primo Levi fait retentir la lourde critique qui pesait pendant des siècles sur Lycophron, et qui continue de peser sur Scève, Mallarmé et même Quignard. En suivant la citation précédente, ce n'est pas le souci de l'érudition qui fait la difficulté d'une œuvre mais le chiffrage que porte le langage. Dans ce sens, l'érudition romaine de Marguerite Yourcenar est opposable à celle de Quignard. Tous deux « appellent » le lecteur à chercher, tous les deux glosent leurs textes en donnant les grands axes de l'interprétation. Et cependant la difficulté est tout à fait autre. Yourcenar s'inscrirait dans la ligne de Levi et Quignard dans celle de Celan.

Cette distinction entre transmettre et appeler, entre un lecteur qui reçoit et un autre qui cherche illustre assez bien ce que Nathalie Piégay-Gros veut dire par érudition anti-humaniste. En outre, malgré son didactisme (la confession presque systématique de son « archive »), Pascal Quignard n'est pas emporté par la transmission académique d'un savoir. Pourtant, l'une des richesses majeures de l'œuvre quignardienne, l'un des attraits et des

hameçons pour la critique est à juste titre la présence d'un rapport direct avec la connaissance : il n'existe peut-être pas d'autre écrivain contemporain qui soit aussi bien reçu au sein du milieu universitaire. Ceci est symptomatique d'un lecteur qui cherche et qui est appelé à parcourir le chemin du texte, à le compléter, à le vérifier, à le démembrer. Dans la mesure où le texte n'est pas solidaire du lecteur, nous revenons ainsi à la culture comme surensauvagement. Les textes de Pascal Quignard ne font pas l'apologie de l'homme ni de son histoire en tant que scénario d'un plausible dépassement. Mais pour explorer les enjeux du surensauvagement de la culture, il nous faut encore développer la perspective ouverte par Nathalie Piégay-Gros.

Il y a un autre élément de ce côté anti-humaniste qui est assez bouleversant, et à première vue contradictoire. En effet, l'humanisme a été depuis toujours associé à l'érudition. Martin Heidegger a écrit en 1946 un texte intitulé *Lettre sur l'humanisme* où il retrace brièvement l'histoire de cette notion. Il place le début de l'humanisme au temps de la République romaine où « pour la première fois l'humanitas est considérée et poursuivie expressément sous ce nom. L'homo humanus s'oppose à l'homo barbarus »<sup>662</sup>. Le premier humanisme se trouve alors à Rome, résultat de la « rencontre de la romanité avec la culture de l'hellénisme tardif » ; en conséquence, pour Heidegger, l'humanisme à travers l'histoire reste une « reviviscence de l'hellénisme »<sup>663</sup>. En ce sens, une partie de l'œuvre quignardienne est fortement humaniste. Prenons l'exemple de *Boutès* et de *La Raison*. Dans les deux cas, il ne s'agit pas de l'homo humanus mais plutôt de l'homo barbarus et irrationnel, de l'appel animal dans le cas de *Boutès* et de la défaillance de la raison dans le cas de *Latron*.

Revenons au disciple de Husserl. Dans sa *Lettre*, Heidegger essaie de distinguer sa philosophie des autres, notamment de l'existentialisme. En faisant allusion à Marx, à Sartre et au christianisme, Heidegger conclut :

Aussi différentes que soient ces variétés de l'humanisme par le but et le fondement, le mode et les moyens de réalisation, ou par la forme de la doctrine, elles tombent pourtant d'accord sur ce point, que l'humanitas de l'homo humanus est déterminée à partir d'une interprétation déjà fixe de la nature, de l'histoire, du monde, du fondement du monde, c'est-à-dire de l'étant dans sa totalité<sup>664</sup>.

---

<sup>662</sup> Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, texte allemand, traduit et présenté par Roger Munier, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Philosophie de l'esprit », 1983, p. 47.

<sup>663</sup> *Idem*.

<sup>664</sup> *Ibid*, p. 49-51.

Autrement dit, il y aurait une essence de l'homme qui est évidente et qui a trait à sa condition d'*animale rationale*. Mais Heidegger se sépare de cette vision de l'humanisme. Dans le début de sa *Lettre*, il considère qu'il n'est plus nécessaire de maintenir le mot : « Le malheur qu'entraînent les étiquettes de ce genre n'est-il pas encore assez manifeste ? On se méfie certes depuis longtemps des '...ismes' »<sup>665</sup>. De plus, le centre de sa réflexion n'est pas l'homme mais l'Être, et de ce fait la question de l'humanisme se dédouble dans la question de l'essence de l'Être. Pour Heidegger, l'humanisme, en tant que discours porté sur l'essence de l'homme, est une tentative pour développer « le subjectivisme métaphysique »<sup>666</sup> qui asphyxie la pensée.

Si nous faisons appel à ce texte de Heidegger, c'est pour faire une brève digression et mieux comprendre l'anti-humanisme qui nous occupe. Il y a deux sujets importants dans la *Lettre* ; d'un côté la place du langage et de l'autre la place de l'animalité. Pour Heidegger, « le langage est la maison de l'Être »<sup>667</sup> ; c'est-à-dire que l'essence du langage est liée à l'essence de l'homme, l'une est l'abri de l'autre. Et Heidegger explique ainsi cette position : « Mais l'homme n'est pas seulement un vivant qui, en plus d'autres capacités, posséderait le langage. Le langage est bien plutôt la maison de l'Être en laquelle l'homme habite et de la sorte existe, en appartenant à la vérité de l'Être sur laquelle il veille »<sup>668</sup>. À partir de cette formulation, où l'Être déplace l'homme, la question de l'humanisme devient secondaire<sup>669</sup>. Chez Quignard, il s'agit justement d'éclairer cette maison de l'Être, en ôtant toute confiance au langage, en signalant son aspect défaillant, sa transformation en parole vaine, c'est-à-dire en parole écrite, silencieuse, à l'intérieur d'une forme monstrueuse qui fait de cette maison (et on rejoint ici Heidegger) le moyen de chercher une patrie perdue. Ce parallélisme montre que

---

<sup>665</sup> *Ibid*, p. 35.

<sup>666</sup> *Ibid*, p. 119.

<sup>667</sup> *Ibid*, p. 85.

<sup>668</sup> *Idem*.

<sup>669</sup> Heidegger démarque ainsi sa philosophie de la lecture faite par Sartre d'*Être et Temps* ; dans la *Lettre*, le philosophe allemand règle ses comptes avec les thèses développées dans *L'Existentialisme est un humanisme* (1946) : « Reste à savoir si cette pensée peut encore se caractériser comme humaniste, à supposer que de telles étiquettes puissent avoir un contenu. Assurément pas, dans la mesure où l'humanisme pense d'un point de vue métaphysique. Assurément pas, si cet humanisme est un existentialisme et fait sienne cette proposition de Sartre : *Précisément nous sommes sur un plan où il y a seulement des hommes*. Si l'on pense à partir de *Sein und Zeit*, il faudrait plutôt dire : *Précisément nous sommes sur un plan où il y a principalement l'Être* » (*Ibid*, p. 85-87). Rappelons que dans sa conférence, Sartre cite à plusieurs reprises Heidegger en le mettant du côté des existentialistes athées, parmi lesquels « il faut ranger Heidegger, et aussi les existentialistes français et moi-même » (Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Les Éditions Nagel, 1970, p. 17). Sartre affirme également : « L'existentialisme athée, que je représente, est plus cohérent. Il déclare que si Dieu n'existe pas, il y a au moins un être chez qui l'existence précède l'essence, un être qui existe avant de pouvoir être défini par aucun concept et que cet être c'est l'homme ou, comme dit Heidegger, la réalité humaine » (*Ibid*, p. 21). En comparant les deux textes, il est clair que l'aphorisme de Sartre « l'existence précède l'essence », est contredit par Heidegger, qui reste ancré dans la métaphysique sans pouvoir s'en débarrasser.

pour Heidegger il n'y a pas d'homme à l'extérieur du langage, alors que pour Quignard la réalité de l'existence est tout à fait autre.

En ce qui concerne la deuxième notion, pour Heidegger il y a un abîme entre l'humanité et l'animalité. Cet écart peut se traiter à partir d'un jugement possible : si la *Lettre*, sorte d'explication sommaire d'*Être et Temps* et texte publié au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ne défend pas l'humanisme, elle doit alors glorifier la brutalité barbare<sup>670</sup>. Au contraire, Heidegger traite de cette opposition entre l'homme et l'animal pour développer le primat de l'un sur l'autre. Pour le philosophe, « le corps de l'homme est quelque chose d'essentiellement autre qu'un organisme animal »<sup>671</sup>. Par conséquent, son essence n'est pas liée à sa nature, à son corps, mais à son *ek-sistence*. Plus que développer le sens de l'animalité chez Heidegger, tâche que nous laissons aux spécialistes<sup>672</sup>, nous voulons souligner un parallélisme avec Quignard. Si le philosophe dédaigne la nature comme voie d'accès à l'homme, l'écrivain privilégie cette condition. Pour Quignard, plus proche de la psychanalyse sur ce plan, l'homme est un animal pulsionnel. Dans *Le Sexe et l'effroi*, cette conception est assez explicite : « L'animal n'est pas un étranger en nous. / Nous sommes nés animaux : c'est la 'bêtise' dont l'humanité ne s'émancipe pas, quoi qu'il advienne des vœux que ses représentants nourrissent et des lois que les cités édictent pour confisquer leur violence » (*SE*, 205). De ce fait, les aventures humaines, les grandes aventures, comme l'humanisme, par exemple, sont trempées dans l'animalité, la sauvagerie, la barbarie, la brutalité. Nier l'animalité, c'est nier notre origine. Cette vision de l'Être – tout en suivant une logique heideggerienne –, définit également le langage. Dans *Zétès*, Quignard intitule un fragment avec cette affirmation : « Le langage est un fauve ». Il s'agit dans ce passage d'insister sur la condition animale de l'Être :

La langue humaine est un fauve.

Ce que les hommes imaginent comme rassemblant tous les êtres avance sur eux comme une bête sauvage.

L'Être aux yeux des humains n'a pas encore tout à fait perdu sa zoologie (*LEZ*, 280).

---

<sup>670</sup> *Ibid*, p. 121.

<sup>671</sup> *Ibid*, p. 59.

<sup>672</sup> Bruno Pinchard a réuni les actes de deux colloques qui ont porté sur l'héritage de la *Lettre sur l'humanisme*. Concernant la question de l'animalité, nous renvoyons le lecteur au travail de Alain Séguy-Duclot : « Humanisme et animalité », *Heidegger et la question de l'humanisme. Faits, concepts, débats*, Bruno Pinchard (dir.), Paris, PUF, coll. « Thémis Philosophie », 2005, pp. 229-346.

La littérature n'est pas l'apprivoisement de ce fauve, mais son témoignage. Un témoignage partiel, fait de bribes et d'attaques car l'écrit ne peut se déchirer dans un cri continu. Parler alors du surensauvagement de la culture (*LEZ*, 151), c'est parler de l'animalité que refusait Heidegger. Cette animalité, cette critique de la culture, est l'un des points de départ du travail du mythographe. Son illustration est flagrante dans *La Raison*, ouvrage issu du portrait du mythographe que nous venons d'aborder : « Peu de pensées dans l'histoire sont convenues que la raison et la civilisation ne se sont jamais vraiment éloignées des forces sauvages auxquelles elles servent de masque pour s'accroître » (*LR*, 18-19). L'exploration de ces forces sauvages permet de traiter les mythes en tenant compte du côté apparemment inhumain (mais en réalité trop humain) de l'homme. L'un des aspects de la difficulté quignardienne est justement cette inversion des valeurs qui fait de l'animalité et non de l'humanité le propre de l'Histoire.

### *La difficulté comme résistance*

En 1929, cinq ans après le premier *Manifeste du surréalisme* qui vantait les pouvoirs de l'imaginaire et de l'inconscient en dépit d'une rationalité castratrice, apparaît *l'Histoire de la clarté française* de Daniel Mornet. Pour le critique et enseignant, « la langue classique voulait une clarté permanente et universelle, indépendante des individus, des lieux et du temps comme celle des théorèmes d'Euclide »<sup>673</sup>. Par contre, son jugement de la clarté moderne et de l'avenir de l'obscurité sont moins évidents. Pour lui, la destinée d'une langue et d'une syntaxe « dédaigneuses des clartés de la langue et de la syntaxe intelligibles semble beaucoup plus incertaine »<sup>674</sup>. Autrement dit, la place octroyée à la grande révolution poétique des symbolistes n'est qu'un détour pour revenir à une tradition supposée sobre, nette, réfléchie et sûre. En ce qui concerne les écrivains en prose, le verdict est le même :

Il semble qu'après trois générations de conquêtes, romantique, réaliste, symboliste, ils sentent le moment venu d'organiser, de consolider, de gouverner avec clairvoyance et délicatesse. La plupart des romanciers illustres ou notoires de la génération qui vieillit et ceux mêmes de la génération qui vient ont dans leur style sinon des mérites classiques du moins une sorte de netteté harmonieuse et choisie où se reflète l'idéal classique<sup>675</sup>.

---

<sup>673</sup> Daniel Mornet, *Histoire de la clarté française : ses origines, son évolution, sa valeur*, Paris, Payot, 1929, p. 347-348.

<sup>674</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>675</sup> *Ibid.*, p. 353.

Ces écrivains dont parle Mornet sont Anatole France, François Mauriac, Valéry Larbaud, Colette, Montherlant, et la liste continue. Pourtant, le critique et professeur reconnaît que « dans son ensemble l’histoire de la littérature française, et pour une part l’histoire de toute la littérature au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle sont les histoires d’un renoncement à la clarté classique »<sup>676</sup>. Ce renoncement est-il une manière de dire la naissance de l’obscurité comme principe de révolte et d’unification ? Certainement, mais on peut rendre la réponse problématique si l’on remet en question la naissance de l’obscurité comme la conquête d’un art qui réagit contre les traits esthétiques d’un autre. Alors que Mornet essaie de souligner un esprit spécifique de la littérature française, Henry Peyre ne signale que des détracteurs. Pour lui, la clarté

n’était guère prisée à l’époque de Rabelais et de Montaigne, et elle ne l’est pas tellement par Diderot, Balzac, Malraux ou Sartre [...] Ce n’est pas une formule de Descartes, trop souvent citée hors de son contexte, qui peut nous faire croire que les compatriotes de ce penseur affamé de méthode aient reçu la clarté et la distinction des idées comme le présent de quelque fée à leur berceau<sup>677</sup>.

Pour Peyre il y a une histoire parallèle ; certes, la clarté et l’obscurité privilégient une approche historique de l’écriture, mais toutes deux persistent en tant que possibilité et enjeu esthétique. Même si l’une exemplifie le classicisme et l’autre la modernité, par une tension dialectique les deux notions parcourent ensemble l’histoire des œuvres et des idées.

Si nous avons évoqué le *Manifeste du surréalisme* alors qu’il était question de l’*Histoire de la clarté française*, ce n’était pas simplement pour indiquer un contraste. Le surréalisme est un moment historico-philosophique, comme dirait Lukács, où l’obscurité devient une valeur par son opposition à une tradition dite rationnelle. Désormais, la voie est libre et l’obscurité peut devenir une catégorie autonome.

Pour Breton, l’obscurité relève de la clarté de l’inconscient. Freud marque ainsi le point de départ du surréalisme, de même que pour Quignard son art poétique reste un corollaire de la théorie du rêve. Pour illustrer ce parallèle, rappelons d’abord la définition donnée par Breton, dans son premier *Manifeste* :

---

<sup>676</sup> *Ibid*, p. 356.

<sup>677</sup> Henri Peyre : « Classicisme », *art. cit.*, p. 118.

Surréalisme, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale<sup>678</sup>.

Dans notre hypothèse, la définition du travail de l'écrivain, autrement dit, la définition de la défaillance qui est présente dans *Le Nom sur le bout de la langue*, est proche de la célèbre sentence de Breton. Citons de nouveau ce passage révélateur :

ce que recherche l'écrivain pour qui écrire est vital, dans l'instant où il écrit des livres, n'est peut-être jamais l'œuvre qui résulte de l'inscription, mais ce collapsus. Personnellement je conviens que ce que je recherche en écrivant est la défaillance. Et qui n'en serait convaincu en voyant ce que j'écris ? C'est cette possibilité de m'absenter de toute saisie réflexive de moi-même par moi-même dans l'instant où j'écris (*LS*, 95).

La défaillance quignardienne est une traduction de l'automatisme psychique de Breton, dans la mesure où la « saisie réflexive » de l'un correspond au « contrôle exercé par la raison » de l'autre. Pour les deux auteurs, l'expression de l'art est la rencontre avec une vérité problématique, c'est-à-dire la vérité de l'inconscient, du rêve, du collapsus. Pour les deux, l'art et la vie sont le lieu d'une rupture aussi bien esthétique que politique<sup>679</sup>. En ce sens, notre parallèle relève plus de la poétique que de la stylistique, même si Breton et Quignard ont pratiqué la dispersion, les ruptures narratives et les récits de rêves ; même si tous deux ont recours aux arts visuels : la photographie pour l'un et la peinture pour l'autre. La multiplicité narrative et même générique de Breton peut également se rapprocher de l'hybridité chez Quignard. Cependant, leurs écritures restent très différentes. L'une est ancrée dans le présent et l'exploration du soi, l'autre dans le passé et l'exploration de l'histoire. L'une voit le langage comme une liberté, l'autre comme une libération utopique. L'une pratique l'autobiographie pour toucher à la vérité de l'expérience, l'autre pour toucher aux possibilités de la fiction.

---

<sup>678</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », No. 23, 1967, p. 37.

<sup>679</sup> Avant l'indépendance farouche des surréalistes, déjà les symbolistes étaient unis par un dédain de la société : « Ils méprisent et bafouent les arrêts et les railleries des critiques les mieux établis dans les feuillets les plus imposants [...] ils repoussent les avantages de la faveur publique, ils déprécient les honneurs, mais, au contraire, ils exaltent leurs saints et leurs héros » (Paul Valéry, « Existence du symbolisme », *Œuvres I, op. cit.*, p. 691). Fils de la Grand Guerre, les surréalistes ont continué avec cette attitude. Dans l'époque actuelle, si nous nous tournons vers Pascal Quignard, ce qui reste de cette révolte est la revendication d'une liberté formelle, le geste insoumis vis-à-vis des goûts sociaux, le mépris de la vision progressiste de l'homme.



En reprenant notre comparaison entre l'automatisme psychique du *Manifeste* de 1924 et le traité sur la défaillance du langage (*LS*, 1993), nous pouvons ajouter ceci : les deux mécanismes cherchent à libérer une « voix ». En commentant le sens du procédé d'écriture défini par Breton, Marcel Raymond affirme que cette dictée s'imprime sur la page car l'écrivain ne fait « qu'obéir aux ordres de la *voix* »<sup>680</sup>. Cette voix qui lie les surréalistes au dérèglement du langage, à l'explosion onirique, à « l'épanchement des nappes souterraines de l'inconscient »<sup>681</sup>, apparaît chez Quignard sous la dimension de la défaillance : les cris<sup>682</sup>, les attaques verbales, la poussée d'une voix silencieuse cherchent en effet la même désarticulation, la même dérouté du sens. Selon nous, l'automatisme du langage ainsi que sa défaillance font partie d'une recherche commune dont l'obscurité est l'une des conséquences.

Sans doute, parmi les études quignardiennes, une comparaison approfondie avec le surréalisme est à faire. Dans notre propos, il ne s'agit pas de développer ce parallélisme. Ce qu'il nous intéresse de signaler est un moment dans l'histoire des Lettres françaises où le refus du sens trouve sa place, où la quête quignardienne d'un langage désémantisé a un antécédent.

#### *L'écrivain et son temps : la difficulté au sein de la revue L'Éphémère*

La difficulté quignardienne dépend-elle de l'esprit d'une époque ? Dans une perspective synchronique, est-elle le trait d'une génération ? Répondons par un détour. Dans une conférence, Christian Prigent cite une phrase d'Antonin Artaud : « Tout vrai langage est incompréhensible ». De même, l'auteur souligne par rapport au langage qui ne communique pas :

La question me concerne d'assez près. On m'a en effet toujours plus ou moins considéré comme un écrivain difficile, voire carrément *illisible*. Et les écrivains que j'aime sont effectivement les *obscurs* : ceux que le monde culturel de leur temps a considérés ou considère encore comme des auteurs difficiles<sup>683</sup>.

---

<sup>680</sup> Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, *op. cit.*, p. 282.

<sup>681</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>682</sup> « Le 'cri', pour parler grec, est cette 'emphase mélancolique' qui érige le corps dans l'instant de sa souffrance, arraché à la volonté, prophétisant la voix [...] Le cri fait revenir le plus ancien de la langue naturelle » (*LEZ*, 169).

<sup>683</sup> Christian Prigent, *Être moderne est-ce être illisible ?*, intervention au rendez-vous du 25 novembre 1992 au Bar de la Comédie de Reims, Reims, Presses de la Comédie de Reims, Cahier 5, 1993, p. 4.

Prigent développe ainsi l'idée d'une « littérature difficile » où l'on peut placer les noms de Mallarmé, de Jarry, d'Artaud et de Perec, par exemple. Il définit cette « littérature difficile » comme celle des livres qui sont écrits « non pas tant pour produire du sens que pour interroger la question même du sens, pour traverser la question du sens et ouvrir au non-sens »<sup>684</sup>. Autrement dit, le fait de répondre à l'appel du sens est considéré comme une volonté d'asservissement. Là où Prigent parle de sens, Quignard parle de maîtrise : « La plus extrême maîtrise serait la plus extrême servitude » (*PT*, I, 62). Cette maîtrise est celle de l'auteur sur son écriture. Ne pas maîtriser son art – clin d'œil au surréalisme ? –, ne pas imposer le sens comme but ultime sont des principes qui déclenchent une forme de langage. Ce qui est en jeu dans cette approche est une poétique où « la dimension de l'illisibilité est intrinsèque, inhérente à ce qu'on peut appeler *littérature* »<sup>685</sup>. Mais il ne s'agit pas exclusivement d'une valeur intemporelle. Par contre, il est question du « contemporain » dans une écriture qui résulte de l'éloge de l'obscur. Pour Prigent, faire aujourd'hui de la littérature a une importance

pour dessiner encore et toujours un lieu d'indécision, un espace d'indétermination du sens. Pour maintenir cette pression, cette passion de l'in-signifiante du présent. Pour affirmer l'obscur, l'énigme, la difficulté, le vacillement du sens comme formes spécifiques de « représentation » de cette in-signifiante vivante<sup>686</sup>.

Pour Prigent, l'obscurité est alors une forme du contemporain. Elle serait la forme privilégiée, mais non la seule ; elle serait l'enjeu de toute possibilité littéraire cohérente avec son temps. Ces propos trouvent un écho dans le discours critique de deux exégètes de l'œuvre de Pascal Quignard. À leur manière, Bruno Blanckeman et Dominique Rabaté ont aussi posé la question qui nous occupe. L'opacité du sens chez Quignard obéit-elle à l'air du temps ? Dans une vision ample du contemporain, la difficulté quignardienne donnerait à l'œuvre aussi bien son originalité que son caractère générationnel ; elle serait à la fois une force centrifuge, qui éloigne le corps textuel du centre, et une force centripète qui tend à rapprocher l'auteur du cœur de la tradition : ce n'est pas innocent si *Tous les matins du monde* est au programme du bac de la terminale littéraire (2010-2011) dans le domaine « Littérature et cinéma ». Ce paradoxe provoqué par la multiplicité de l'œuvre, relativise la question de l'obscurité en la

---

<sup>684</sup> *Ibid*, p. 8.

<sup>685</sup> *Ibid*, p. 11.

<sup>686</sup> *Ibid*, p. 23.

faisant plus énigmatique. Concernant la problématique qui nous occupe, Bruno Blanckeman apporte ces éclaircissements :

Si inactuelle au cœur de la littérature contemporaine, elle [l'œuvre] témoigne alors, indépendamment de tout air du temps, d'un certain esprit d'époque. La définition de la pensée comme fiction et construction du discours s'inscrit dans une suspicion plus générale portée à l'encontre des références obligées. Elle exprime le désabusement éprouvé face aux systèmes, idéologiques et institutionnels, producteurs de vérités plus autarciques qu'authentiques. Elle relève d'une crise de la logique, comme si le vingtième siècle finissant, dans son trouble, réinstituait le procès des modèles et des valeurs par lequel, au lendemain de la première guerre, il s'était ouvert. Elle participe d'un univers démarré, qui peine à se lire faute de signes stables et se saisit à l'identique dans ses productions spirituelles. La perte du sens-bloc, la précarité des référents collectifs, l'embrumement des repères culturels définissent ce qu'il est possible d'appeler la crise du sens<sup>687</sup>.

Nous citons ce passage dans toute son extension, car il synthétise les enjeux de la difficulté quignardienne. De plus, Blanckeman offre une image très précise des effets produits par cette littérature en faisant le lien avec une époque marquée par « la crise de la logique » ou « la crise du sens ». De ce fait, si solitaire que l'œuvre puisse paraître, elle serait le symptôme d'un malaise au sein de la littérature européenne. Pour contester l'existence de cette correspondance entre la fin du siècle et un certain esprit, nous pourrions désorienter l'approche chronologique, ou bien l'élargir, comme le fait Jean Bessière. Pour lui, depuis un siècle et demi, il y aurait deux choix d'écriture. D'un côté le difficile à comprendre et de l'autre l'incompréhensible<sup>688</sup>. Ni l'un ni l'autre ne témoignent d'un refus du sens, mais d'une difficulté que Bessière nomme l'*énigmaticité* de la littérature. Cette notion renvoie à la « résistance du texte »<sup>689</sup>. De ce point de vue, Quignard ne serait pas seulement au centre du débat esthétique d'aujourd'hui, mais également en correspondance avec un siècle qui a tenté de s'approcher de la littérature par sa négativité.

Cependant, nous voulons fermer la ligne du temps et revenir à cette fin du siècle qu'évoque Blanckeman. Y a-t-il d'autres éléments pour rapprocher l'« énigmaticité »

---

<sup>687</sup> Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, op. cit., p. 189.

<sup>688</sup> Jean Bessière : « Incompréhensible (ou difficile à comprendre) et pertinence en littérature », Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2003, p. 31.

<sup>689</sup> *Ibid*, p. 34.

quignardienne des caractéristiques de l'histoire récente ? Dominique Rabaté offre cette réponse :

Il y aurait à la fin de notre siècle – comme si chaque fin de siècle ruminait de nouvelles solutions esthétiques, après des mouvements plus conquérants, mais qui mènent à des impasses – un ensemble de livres s'essayant à produire des formes neuves de fiction [...] Ces textes seraient ainsi définis par une communauté de refus : agacement devant le formalisme textuel de la fin du Nouveau Roman ; dégoût de l'écriture blanche et désir de langues plus chargées, plus précieuses, d'écriture visible, parfois même voyante ; impossibilité de renouer simplement [...] avec des modalités d'écriture passées et éprouvées, avec les vieilles recettes ; espoir de retrouver pourtant la positivité d'une fiction enfin débarrassée des facilités de l'ère d'un soupçon systématique<sup>690</sup>.

Rabaté, qui met à côté de Quignard les noms de Gérard Macé et Pierre Michon, affirme que ces possibilités explorées par les nouvelles formes de fiction sont des aventures individuelles. Les salons du XVIII<sup>e</sup> ou les manifestes du XX<sup>e</sup> siècle ont éclaté dans une diaspora de quêtes personnelles qui pourtant partagent des éléments. Ce qui nous intéresse dans cette citation, c'est la question du refus, car elle permet de penser la littérature quignardienne comme une réponse, ou plutôt une opposition, un divorce, une rupture avec la tradition de l'après-guerre. Selon nous, ce refus est à l'origine de l'obscurité. Rabaté signale, par exemple, le « dégoût de l'écriture blanche ». Certainement, Quignard s'éloigne de ce mythe formel. La défaillance du langage vise la destruction de cette « parole transparente », de ce « style de l'absence » exemplifié par *L'Étranger* de Camus, comme l'analyse Roland Barthes dans son incrimination de l'écriture blanche<sup>691</sup>. Mais il ne s'agit que d'un aspect du refus. Rabaté parle également du livre de Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon* (1956), pour montrer, nous semble-t-il, à quel point la génération suivante cherchait à se démarquer. Dans ce geste de distinction, il faut situer les origines de la difficulté quignardienne.

Mais quelle était la génération suivante ? Pour Pascal Quignard, c'était le groupe qui créait la revue *L'Éphémère*. Ce n'est pas forcément une génération, même pas une école ou un groupe dont le nom a eu un certain retentissement. Les auteurs qui le composent ne partagent pas le même parcours, aussi bien leurs âges que la portée de leurs œuvres sont hétérogènes. Le schéma générationnel éclate à l'âge du contemporain, et de même que les genres perdent leur spécificité, les générations culturelles se mélangent en abandonnant le

---

<sup>690</sup> Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, op. cit., p. 82-83.

<sup>691</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 58-61.

déterminisme biologique. De ce fait, l'aventure de *L'Éphémère* est un voyage d'initiation, un apprentissage à l'intérieur d'un microcosme qui signifia pour Quignard l'occasion de côtoyer, certes de manière silencieuse, notamment des poètes qui étaient ses aînés (André du Bouchet, Jacques Dupin, Yves Bonnefoy, Paul Celan, tous nés dans les années 20) ; ou de jeunes écrivains qui collaboraient à la publication comme Alain Veinstein, par exemple. Ainsi, après les cours d'Emmanuel Levinas – qui publia aussi dans les nouveaux cahiers – et la rencontre décisive avec Des Forêts qui « m'entraîna alors, dès l'hiver 1968, dans l'aventure de la revue *L'Éphémère* » (*PQS*, 29), d'autres rencontres eurent lieu au sein de la revue.

Pour explorer le dernier point de notre problématique, arrêtons-nous sur ces vingt cahiers de *L'Éphémère*, publiés entre janvier 1967 et juin 1972. Les cahiers, qui reprennent peut-être à leur insu un titre de 1925<sup>692</sup>, voient le jour dans l'effervescence intellectuelle qui précéda le mouvement de Mai 68. Leur caractère est également marqué par un sentiment de révolte vis-à-vis de toute parole ou entreprise institutionnelle. Il en résulte une publication qui s'attaque aux valeurs de la durée (la France gaulliste étouffait la jeunesse), d'autant plus que le *Mercur de France*, dirigé à l'époque par Gaëtan Picon, signalait sa disparition après soixante-quinze ans d'existence. La nouvelle publication revendique alors l'errant, l'inclassable, le fuyant. Ainsi se présentaient les cahiers dans un texte publié dans le *Monde des Livres* :

Il va de soi, pour ceux qui font *L'Ephémère*, que le titre de la revue n'a rien à voir avec le problème de sa plus ou moins longue carrière, mais fait allusion à une certaine expérience du réel que la poésie à la fois assume et consume, et qui est, de ce fait, essentiellement instable, fugitive<sup>693</sup>.

Cette vision du réel participait du croisement des arts ; les cahiers convoquaient un échange permanent entre littérature et arts plastiques<sup>694</sup>. Ce dialogue entre les arts est d'emblée mis en relief en préférant le nom de « cahier » à celui de revue. Le fait de publier un cahier signale une toute autre intention ; il s'agit d'un laboratoire, d'un territoire de

---

<sup>692</sup> C'est le cas de « *L'Éphémère* », Cahiers littéraires, rédigés par Jean les Pins et Roger de Montégon. Cette publication sans valeur littéraire eut une courte vie : trois numéros entre octobre 1925 et mars 1926.

<sup>693</sup> « '*L'Éphémère*' précise », *Le Monde des Livres*, Correspondance, 28 février 1968, p. II.

<sup>694</sup> N'oublions pas qu'Aimé Maeght, son éditeur, en plus d'être graveur et lithographe, avait une galerie d'art rue de Téhéran, où sont passées depuis 1947 les œuvres de Chagall, Miró, Giacometti ou Valerio Adami. La fondation Maeght était le mécène de la publication comme en témoigne un fascicule de la Société des Amis de la Fondation Maeght : « Soucieuse d'aider la poésie d'aujourd'hui, la Fondation édite *L'Éphémère*, Cahiers trimestriels de littérature » (Cité par Yasmine Getz, « Au lieu de *L'Éphémère* », *Jacques Dupin : l'injonction silencieuse*, Dominique Viart (dir.), Paris, La Table Ronde, 1995, p. 184).

l'inachevé, idées qui résonnent déjà dans le titre. De même, Alain Mascarou, qui a écrit le livre de référence sur cette publication, signale que « 'Cahiers' renvoie surtout à un aspect essentiel pour *L'Éphémère*, la fabrication, le produit matériel, l'atelier »<sup>695</sup>. Cet atelier était constitué, bien sûr, par ses membres fondateurs ; chacun d'entre eux avait sa place dans le champ littéraire de l'époque et jouait un rôle à l'intérieur du groupe : « pour simplifier à l'extrême, Yves Bonnefoy le poéticien, Jacques Dupin le plasticien, Louis-René des Forêts le lecteur, André du Bouchet le traducteur – et l'animateur, Gaëtan Picon »<sup>696</sup>. Au-delà de ce regard réducteur, la revue exprimait par son équipe de rédaction une quête pluridisciplinaire. Même si sa vocation première était la poésie, des auteurs comme Pascal Quignard y trouvèrent une place.

Dans les cahiers, Quignard publia ses propres textes en cinq occasions : « Nommer, soupirer, bruire » (Sur Scève), au numéro VIII ; « La parole et le bouclier » (Sur Eschyle), au numéro XI ; « Lycophron l'obscur », au numéro XV ; « Homologia », au numéro XVII ; et « Le manuscrit sur l'air », au numéro XIX-XX. Il faut ajouter la traduction de *Alexandra*, parue également au numéro XV, en novembre 1970 ; et la traduction du *Parménide* de Damaskios qui parut au numéro XVII sous le titre « Mais de façon humaine parlant... ». Rappelons qu'un texte intitulé « Le signifie » devait paraître mais resta inédit jusqu'en 2005, date à laquelle les éditions Galilée rassemblèrent plusieurs textes de Quignard publiés dans des revues diverses ou bien des éditions épuisées (*Écrits de l'éphémère*). En consultant le sommaire de la revue, nous pouvons imaginer l'état de grâce dans lequel se trouvait le jeune écrivain qui voyait ses textes à côté de ceux de Bataille, Leiris et Celan, sans parler de la portée de ses traductions.

Mais revenons à l'esprit de la publication. Dans le premier numéro se trouve une déclaration de principes. Elle a été imprimée à part, « une petite feuille cartonnée », sans signature, « portant la fragile figurine de Giacometti, traversant les pages de la revue, à nulle place fixée, fugace, disséminant une parole »<sup>697</sup>. Cette déclaration mettait l'accent sur l'œuvre poétique en tant que seul moyen d'accès au réel. Elle insistait sur le fait qu'elle était une publication de « quelques personnes », suggérant ainsi une communauté des collaborateurs et des lecteurs sinon secrète, au moins très choisie. Elle fermait les portes à la critique, car il ne faut pas réduire l'œuvre à un objet d'étude, mais restait ouverte à l'interrogation des ouvrages de la poésie et des arts, c'est-à-dire à une sorte de critique poétique comme l'a pu faire Yves

---

<sup>695</sup> Alain Mascarou, *Les Cahiers de « L'Éphémère » 1967-1972. Tracés interrompus*, préface de Jean-Michel Maulpoix, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 22.

<sup>696</sup> *Ibid*, p. 16.

<sup>697</sup> Yasmine Getz, « Au lieu de *L'Éphémère* », *art. cit.*, p. 187.

Bonnefoy. Elle se terminait par une série d'oxymores : « L'éphémère est ce qui demeure, dès lors que sa figure visible est sans cesse réeffacée »<sup>698</sup>. Cette déclaration laisse entendre l'impératif du romantisme allemand de fusionner l'art et la vie, de faire du poème le vestige d'une expérience.

*L'Éphémère*, dans son intention de rupture, s'inscrit dans « une histoire de la poésie de tradition mallarméenne »<sup>699</sup>. Il s'ensuit que les premiers textes de Pascal Quignard, marqués par l'obscurité, l'illisibilité, le refus du langage du moment, s'insèrent assez bien dans les cahiers. D'ailleurs, certains de ces textes ont été commandés par le comité de rédaction, ce qui peut expliquer d'une certaine manière leur style.

Mais revenons à la rupture de *L'Éphémère*, signalée par la fin du *Mercur de France* et le contexte de la révolte étudiante. Il faut dire que le groupe voulait se démarquer non seulement du passé récent mais aussi du groupe de *Tel Quel*. Comme le souligne au passage Yasmine Getz : « [...] *L'Éphémère* surgit dans le champ des années 60, dominé par le structuralisme, et l'on peut probablement considérer *Tel Quel* comme le pôle directement opposé à notre revue, dans le champ littéraire considéré »<sup>700</sup>. *Tel Quel*, qui a défini aussi sa ligne par contraste, cette fois-ci vis-à-vis des écrivains engagés, a pris la défense de la nouveauté esthétique : le Nouveau Roman. Le soupçon de *L'Éphémère* allait dans un autre sens, orienté plutôt vers la défense de la difficulté poétique et de la rareté : Celan, Rilke, Mandelstam, Lycophron. Dans ce sens, chaque publication avait son importance dans le champ littéraire de l'époque, notamment du point de vue politique, puisque *L'Éphémère* était proche d'une préoccupation éminemment esthétique alors que le groupe de Sollers était d'une certaine façon le miroir littéraire de la gauche et de ses factions. De ce fait, la place de *Tel Quel* peut se résumer ainsi : « Le rôle de *Tel Quel* fut surtout de radicaliser une position d'avant-garde selon les possibilités des années soixante, en menant plutôt successivement que dans le même temps une réflexion sur la manière de penser la littérature et sur les relations entre celle-ci et la politique »<sup>701</sup>. En revanche, *L'Éphémère*, peut-être par son rejet des communications universitaires et académiques, se tenait à l'écart des débats politiques, loin de toute adhésion au marxisme, par exemple. Néanmoins, à plusieurs reprises, des membres du groupe manifestèrent leur engagement ; ils ne pouvaient pas non plus échapper à l'éclosion de

---

<sup>698</sup> *Ibid*, p. 188.

<sup>699</sup> *Ibid*, p. 198.

<sup>700</sup> *Ibid*, p. 188.

<sup>701</sup> Michèle Touret, « L'ère des soupçons », *Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, tome II après 1940, Michèle Touret (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire de la littérature française », 2008, p. 323.

Mai 68 qui modela le cahier numéro VI<sup>702</sup>. Par rapport à cette prise de position, Richard Millet réagira des années après, dans *Le Sentiment de la langue* :

Il était plaisant de voir les grands prêtres de *L'Éphémère* y aller de leurs textes sur Mai 68, dans le numéro 9 [sic] de la revue : textes de Dupin, de du Bouchet, de des Forêts, que je n'ai jamais pu lire, alors (même quand les œuvres de ces écrivains agissaient sur moi), sans me dire qu'il y avait là manière d'imposture, sinon déchéance à se soucier d'événements qui me semblaient sans importance pour la littérature<sup>703</sup>.

Cette imposture signale cependant un geste qui ne pouvait pas être exclu. Millet, par le biais de l'ironie, suggère de même le capital symbolique de la publication. Une raison de plus pour s'opposer aux autres prêtres du champ littéraire. En revenant à *Tel Quel*, même si les revues ne sont pas comparables, puisque le groupe dirigé par Philippe Sollers avait un pouvoir consolidé dans le champ culturel de l'époque<sup>704</sup>, il est important de situer par contraste la place que voulait occuper *L'Éphémère*. Cette place est à certains égards son légat. Dans un essai concernant le rôle des revues dans la vie littéraire, Jean-Marie Gleize affirme :

L'histoire de cette revue, on le sait, n'est pas exempte de contradictions, mais du point de vue qui nous intéresse il importe ici simplement de dire qu'à la fois elle incarne, dans cette période autour de 1968, la résistance à la mode (en l'occurrence la soumission de la poésie aux grilles des sciences du langage, son objectivation), et l'affirmation radicale de la valeur poésie, de l'intensité des projets, sous le signe d'une 'instauration d'absolu'<sup>705</sup>.

Fidèle à un certain angle de son temps, il y avait dans l'esprit de *L'Éphémère* une posture passionnée, de même que ces textes frôlaient la difficulté du langage. Ainsi, lors des critiques consacrées au premier numéro, le terme d'obscurité a été signalé dans la *Neue*

---

<sup>702</sup> Alain Mascarou a établi l'historique des engagements de *L'Éphémère* : « Même si ce n'était en rien prévisible, et que cela dût entraîner l'ire des pourfendeurs d'une sacralisation esthétique du désordre, *L'Éphémère*, et ses animateurs, ont donné des signes d'engagement, outre le fameux numéro 6 : en juillet 1969 (la répression en Tchécoslovaquie), en octobre 1970 (Des Forêts, Dupin, Leiris signent la pétition en faveur de Pierre Guyotat), en novembre 1971 (dans le n°18, la réaction de Dupin à l'assassinat de George Jackson) » (Alain Mascarou, *Les Cahiers de « L'Éphémère » 1967-1972*, op. cit., p. 22).

<sup>703</sup> Richard Millet, *Le Sentiment de la langue I, II, III*, préface de Yannick Haenel, Paris, La Table Ronde, 1993, p. 305.

<sup>704</sup> La proximité entre *Tel Quel* et le Parti Communiste est bien connue, ainsi que le passage de la revue du marxisme au maoïsme. Patrick Combes retrace en détail la position de *Tel Quel* pendant les événements de Mai 68 (Patrick Combes, *Mai 68, les écrivains, la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 60-64).

<sup>705</sup> Jean-Marie Gleize, « Parnasses contemporains », *Poétiques et poésies contemporaines*, Daniel Guillaume (dir.), Cognac, Le temps qu'il fait, Centre Jacques Petit (Université de Franche-Comté) et Centre d'Études Poétiques (ENS LSH Lyon), 2002, p. 71.



*Zürcher Zeitung*, en faisant allusion aux contributions de Celan et de Picon<sup>706</sup>. Nous voulons insister sur deux caractéristiques de ce numéro initial. Si le premier texte était « Le Méridien » de Celan, le dernier était un écrit d'Alberto Giacometti intitulé « Notes sur les copies ». Ces deux noms étrangers illustrent d'un côté l'hermétisme et de l'autre la dimension plastique de la publication. Ils témoignent aussi des circonstances qui ont donné naissance à plusieurs textes et qui ont contribué à la fin de l'aventure : la mort de Giacometti, à qui le premier numéro était un hommage, et le suicide de Celan : « Dans mon souvenir le suicide de Celan fut la vraie cause de la fin de la revue *L'Éphémère* » (*LEZ*, 151). Une fin qui peut être attribuée évidemment à d'autres éléments conjoncturels<sup>707</sup>.

Le premier texte résume d'une certaine manière l'orientation du groupe. « Le Méridien », traduit par André du Bouchet, est une méditation sur la nature de l'art et de la poésie. Ici, Celan s'appuie sur les œuvres de Georg Büchner, à savoir *Lenz* et *La Mort de Danton*, et le souvenir énigmatique de l'écrivain Reinhold Lenz. Dans ce texte, inédit en français et publié en allemand en 1961, Celan évoque le côté excentrique de la recherche artistique, la région insolite d'où provient le souffle du poème. Parmi les valeurs défendues par cette poétique, il y a une place centrale pour la question de l'obscurité :

On ne se prive pas aujourd'hui de reprocher à la poésie son « obscurité ». – Permettez-moi, abruptement, là-dessus – mais quelque chose ici ne s'est-il pas, soudain, ouvert ? – de citer, ici, un mot de Pascal, mot repris par Léon Chestov où je viens de le relever : « Ne nous reprochez pas le manque de clarté car nous en faisons profession ! ». Oui, si elle n'est pas congénitale, c'est venue, je pense, de quelque étrange ou reculée région – d'elle-même peut-être se projetant – qu'à la poésie, en vue d'une rencontre, échoit pareille obscurité<sup>708</sup>.

---

<sup>706</sup> « Les contributions de Celan et de Picon sont ainsi réunies par leur travail commun sur *l'obscurité* » (Alain Mascarou, *Les Cahiers de « L'Éphémère » 1967-1972*, op. cit., p. 88).

<sup>707</sup> Il n'est pas pertinent pour notre travail d'entrer dans les détails de la fin de la revue. Alain Mascarou a déjà élucidé cet épisode du point de vue des différences esthétiques et personnelles. Celles-ci ont commencé avec le départ de Gaëtan Picon, suite à sa confrontation avec Louis-René des Forêts et André du Bouchet. Un malaise s'est installé avec la défense du mouvement étudiant, prise par Des Forêts et Du Bouchet ; ensuite, le différend par rapport aux textes s'est accru. Dans une lettre du 11 novembre 68, Des Forêts écrit ceci à Picon : « Alors il m'est pénible d'avoir à vous dire cela, mais nous ne pouvons continuer à faire route ensemble quand il apparaît manifestement aujourd'hui que trop d'incompatibilités nous séparent, qui se trouvent encore aggravées par le fait que vous vous réfugiez dans une sorte d'abstention, de passivité ou d'indifférence [...] Il paraît que vous n'avez pas approuvé nos textes relatifs aux événements de Mai, vous étiez en droit d'exprimer votre désaccord quand nous vous les avons soumis, mais vous avez gardé le silence, quitte à vous en justifier par la suite et à nous reprocher l'intolérance dont nous faisons preuve en refusant le vôtre » (*Ibid*, p. 80). Cet épisode qui date d'avant le numéro 8, est une anticipation des malentendus qui déclencheront la fin de la publication.

<sup>708</sup> Paul Celan, *Le Méridien*, traduction d'André du Bouchet, Paris, Fata Morgana, 2008, p. 24.

Ce passage est également exemplaire car son mécanisme syntaxique, une citation qui cite une citation qui cite, etc., illustre le sens du mot « méridien ». Pour Celan, ce méridien n'est autre que la ligne subreptice d'une tradition. Le poète affirme ainsi qu'il n'écrit pas seul malgré la solitude vitale de l'être et du poème qui attend la rencontre avec le lecteur ; le poète écrit à partir d'une ligne entre deux pôles, d'un côté Lenz et Büchner et de l'autre Celan. Le méridien est l'image d'une fraternité muette, et par conséquent d'une autre déclaration de principes : ce qui rassemble les membres de *L'Éphémère* est le méridien d'une quête commune<sup>709</sup>. Emmanuel Levinas, en interprétant ce poème, traite plutôt de la recherche de l'Autre ; dans ce sens, le méridien serait « cette aventure où le moi se dédie à l'autre dans le non-lieu »<sup>710</sup> qu'est le poème. De ce fait, le poème est un acte qui permet de plonger dans sa difficulté essentielle. À côté de l'obscurité, il y a d'autres valeurs qui font partie du credo : l'absurde et le silence. Pour Celan, le poème « serait ce lieu où tous les tropes et métaphores nous pressent de les conduire à l'absurde »<sup>711</sup>. Il ne s'agit pas exclusivement de l'absurde des avant-gardes, fait de l'assemblage de deux réalités dissemblables, même si Celan fait référence à l'étrangeté des images. Il ne s'agit pas non plus de l'absurde en tant que catégorie de l'existence, en tant que confrontation irrationnelle entre l'homme et l'irréductible, comme dans le cas de Camus. Cet absurde parle plutôt de la résistance du poème à l'interprétation, d'un flux poétique qui ne passe pas par une compréhension logique. Concernant le mutisme, Celan affirme y voir le trait du poème contemporain :

Certes le poème – le poème aujourd'hui – se révèle, et cela ne tient, je pense, que de façon accessoire aux obstacles – qu'il ne faut pas minimiser – de son vocabulaire, à l'abrupt d'une syntaxe comme à un sentiment plus vif de l'ellipse – le poème se révèle, on ne peut en disconvenir, enclin fortement au mutisme<sup>712</sup>.

Pascal Quignard était, dès ses premiers textes, très sensible à ce mutisme en tant que problématique du langage. Dans son écrit sur Scève, le premier à être publié dans *L'Éphémère*, Quignard s'arrête sur le dizain CXII de la *Délie*, « Longue silence, où je m'avainissoys / Hors la memoyre et des Dieux et des hommes », pour commenter la place du

---

<sup>709</sup> Alain Mascarou, en étudiant la réception universitaire des cahiers, cite le travail de Gabriele Bruckschlegel, intitulé *L'Éphémère, eine französische Literaturzeitschrift und ihr poetisches Credo*. Sans qu'il soit question du *Méridien*, Gabriele Bruckschlegel arrive à la même conclusion : « Les créateurs que rassemble la revue sont unis par le vœu d'un *ordre du sens* qui résorbe les aspects discontinus du monde » (Alain Mascarou, *Les Cahiers de « L'Éphémère » 1967-1972*, op. cit., p. 97).

<sup>710</sup> Emmanuel Levinas, *Noms propres*, Paris, Livre de Poche, coll. « Biblio-essais », (1976), 1987, p. 54.

<sup>711</sup> Paul Celan, *Le Méridien*, op. cit., p. 37.

<sup>712</sup> *Ibid.*, p. 32.

mutisme chez Scève. Cet enjeu sémantique revient sans cesse dans les autres textes de *L'Éphémère*. Ainsi, « La parole et le bouclier », insiste sur l'illisibilité du texte (*EE*, 36) ; le début de « Homologia », que nous avons déjà cité, parle de l'excès de la parole : « La voix est comme un luxe sans lequel la vie est possible » (*EE*, 59). De même, dans « Le manuscrit sur l'air », l'auteur revient sur la question du silence (« silence qui ne se tait pas (*EE*, 69)), développant inlassablement ce thème, lié encore une fois à l'excès et à l'obscur. L'existence même des cahiers devient un objet de divagation poétique, ce qui permet d'avoir une image de l'importance de cette aventure dans les débuts du jeune écrivain. De ce fait, dans « Homologia », Quignard écrit :

Toujours au fond de l'espace obscur, dans l'amas des livres – seuls non pas superposés : à plat, ces quatorze ou quinze cahiers déjà trimestre par trimestre – édités tels qu'à l'écart s'ils se tiennent droits et sans trop de poussière là où éminemment la haine de la bibliothèque croît et s'exalte (*EE*, 61).

Toute la partie finale du texte est un enchaînement lyrique prenant les cahiers comme point de départ. Avec « la haine de la bibliothèque », Quignard manifeste un autre principe qui était dans l'air du temps : le rejet d'une culture institutionnalisée, rangée, classée. Cette haine manifeste une autre vision de la lecture, de la linéarité, du rapport à l'écrit. Chantal Lapeyre-Desmaison a consacré un article à l'analyse du petit traité « La Bibliothèque » (XI<sup>e</sup> traité). Elle nous rappelle la critique virulente de Quignard vis-à-vis de cette figure du pouvoir. Au « lieu de la mort et du livre comme déchet »<sup>713</sup>, s'oppose « un lieu alternatif et transgressif », « un lieu de rassemblement secret et atopique, qui n'a pas d'autre site que l'échange et la circulation de livres rares »<sup>714</sup>. À la bibliothèque s'oppose la lecture solitaire, en marge de tout conditionnement du temps et de toute posture. Nous voulons signaler que cette vision négative de la bibliothèque en tant que temple sans dieux, est déjà présente à l'époque de *L'Éphémère*. Elle s'explique par un moment historique où toute valeur érigée sur un pouvoir était contestée ; mais elle est aussi le résultat d'une vision de la littérature que commençait à définir le jeune écrivain en quête d'auteurs exilés des bibliothèques, proscrits du marché des livres, bannis des cercles culturels et institutionnels.

---

<sup>713</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, « En haine de la bibliothèque », *Écrire la bibliothèque aujourd'hui*, Marie-Odile André et Sylvie Ducas (dir.), Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, coll. « Bibliothèques », 2007, p. 113.

<sup>714</sup> *Ibid*, p. 174.

En revenant à l'ensemble de textes quignardiens publiés dans *L'Éphémère*, textes peu étudiés, nous pouvons affirmer qu'ils partagent le statut de la préface sur Lycophron :

La préface heideggerienne-mallarméenne-celanienne qui accompagna cette traduction en 1971 prouve le monde d'alors comme il en désigne les modèles. Martin Heidegger, Paul Celan, André du Bouchet, Louis-René des Forêts étaient les vivants qui exerçaient alors un total ascendant sur ce que je pensais et sur ma façon d'écrire (*LEZ*, 151).

Malgré le fait que chaque numéro de la revue était hétéroclite, il y avait pourtant, si l'on considère le cas de Quignard, un méridien, un air de famille qui le lie à une posture de la littérature comme recherche individuelle, hors d'une complaisance avec le lecteur, en attente plutôt d'un interlocuteur inconnu et privilégié. Même si, comme le suggère Charlotte Boureau d'Argonne dans son mémoire de maîtrise portant sur *L'Éphémère*, « la lecture de la revue plonge le lecteur dans l'univers presque intime de ses rédacteurs »<sup>715</sup>, nous pouvons dire que la relation entre Celan et Quignard était de l'ordre du maître et du disciple et par conséquent, la poétique du poète allemand, celui qui écrivait dans une langue qu'il n'aimait pas<sup>716</sup>, laissa chez l'auteur français et chez les membres de la revue une trace profonde.

Cette influence est d'autant plus remarquable qu'elle s'exprime avec toute son ampleur dans *Lycophron et Zétès*, quarante ans après l'aventure de *L'Éphémère*. Dans ce livre, Quignard dit par rapport au suicide de Celan : « Nos dieux se mirent brusquement à mourir » (*LEZ*, 191 et *EE*, « prière d'insérer »). Le poète allemand parcourt les pages de *Zétès* comme une ombre errante. Son souvenir, à l'instar de son influence dans ces années, est en rapport avec l'élan créateur présent dans les débuts littéraires de Quignard : « jamais je n'ai écrit, depuis lors, avec une telle sensation physique, immanente, totale, de *nécessité*. / Une voix me portait. / Une voix plus ancienne appelait » (*LEZ*, 153). Même si l'écrivain a énormément diversifié le statut de ses livres, il est resté fidèle au principe celanien de la bouteille hermétique (*LEZ*, 185) qui flotte grâce au message caché en évitant ainsi son propre naufrage.

---

<sup>715</sup> Cité par Alain Mascarou, *Les Cahiers de « L'Éphémère » 1967-1972*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>716</sup> Concernant ce paradoxe, Quignard rappelle ce mot de Celan : « - Je n'écris pas ma langue maternelle ; j'écris la langue qu'aimait ma mère » (*LEZ*, 255). En effet, Celan gardait un rapport de rejet vis-à-vis d'une langue parlée par les assassins de sa mère : « Je tiens à vous dire combien il est difficile pour un Juif d'écrire des poèmes en langue allemande. Quand mes poèmes paraîtront, ils aboutiront bien aussi en Allemagne et – permettez-moi d'évoquer cette chose terrible –, la main qui ouvrira mon livre aura peut-être serré la main de celui qui fut l'assassin de ma mère... Et pire encore pourrait arriver... Pourtant mon destin est celui-ci : d'avoir à écrire des poèmes en allemand » (Joachim Seng, *Paul Celan Gedichtband*, Wien, 2002, p. 101).

À côté de Celan, en suivant le passage cité de *Zétès* (*LEZ*, 151), Quignard parle d'André du Bouchet comme d'une autre influence définitive de cette époque. Un écrivain porte en soi l'ombre de ses traductions. Dans la problématique qui est la nôtre, il est intéressant de remarquer le métier de traducteur d'André du Bouchet. Sous sa plume, Shakespeare a été revisité ; de même, il a révélé au public français des poèmes de Mandelstam et de Celan. Mais de toutes ses traductions, la plus importante dans une histoire de la difficulté serait sans aucun doute les fragments de *Finnegans Wake*, publiés en 1962. Dans *Carnet* (1994), le traducteur écrit :

l'illisible :

une brèche dans l'enfermement nominal

le livre de Joyce : ce qui alors résiste à la lecture – que la lecture n'absorbera pas, mais qui restera, de même que le monde, perdu

jamais abordé ou perdu

*l'illisible* – sa fraîcheur, quand on songe à ce qui est le plus souvent lu

à cela, le lecteur inconcevable que F. W. a réveillé ou endormi, se heurte comme pour la première fois, mais ce qui se présente comme un chiffre, je refuse de le déchiffrer, demeurant sur le heurt<sup>717</sup>.

Nous pouvons dire, toutes proportions gardées, que les fragments de *Finnegans Wake* (extraits du final et du début du livre) signifiaient pour Du Bouchet ce qu'*Alexandra* signifia pour Quignard. Traduire un roman intraduisible déclencha chez le poète une série des réflexions. De ce fait, ce qui est « au cœur de la préoccupation dubouchetienne, c'est la question de la lisibilité/illisibilité de la dernière œuvre de Joyce »<sup>718</sup>. La perturbation principale du poète concerne alors les limites du langage. Nous avons déjà évoqué, au début de ce chapitre, les propos de Pierre Bergounioux concernant *Finnegans Wake*. Bergounioux évoquait un « discours méconnaissable » reflet d'une époque où le monde était aussi inintelligible. En revanche, André du Bouchet fait un commentaire en dehors de tout contexte. Il n'établit pas une correspondance entre *Finnegans Wake* et l'époque de l'entre-deux-guerres. Son commentaire est d'un autre ordre : pour lui, le dernier livre de Joyce est l'exploration extrême qui met en œuvre la défaillance de la littérature. Dans ses mots préliminaires, Du

---

<sup>717</sup> Cité par Michaël Bishop, *Altérités d'André du Bouchet. De Hugo, Shakespeare et Poussin à Celan, Mandelstam et Giacometti*, Amsterdam - New York, Rodopi, coll. « Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine », XXXVIII, 2003, p. 55.

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 59.

Bouchet parle de *Finnegans Wake* comme d'un « astre mort »<sup>719</sup>, car son illisibilité dit la lecture en tant qu'impossible. Cependant, le poète-traducteur fait l'éloge de cette entreprise : « l'illisible est bien le seul infini dont un livre se donnant comme le *monde écrit* sache se prévaloir »<sup>720</sup>. Dans ce sens, la valeur du livre réside dans la démesure de son ambition, dans le caractère défaillant de la littérature qu'il illustre, dans l'absolu qu'il atteste, dans son désir de proclamer un monde à l'intérieur du monde, c'est-à-dire de créer une nouvelle langue.

Le défi de la traduction ne représente pas seulement un détour dans l'itinéraire du poète, car sa propre poésie est associée au même défaut du langage. À cet égard, nous pouvons rappeler le jugement d'Emmanuel Hocquard, qui publia pourtant *Le Révolu* (1977) dans l'aventure éditoriale d'Orange Export Ltd. Méditant sur le travail publié par Du Bouchet dans *L'Éphémère*, Hocquard trouvait « *trop hermétique, trop essentialiste aussi, sans doute, dans la configuration d'une absence* »<sup>721</sup>. Il est question de cet hermétisme jusqu'à la fin de sa vie. Ainsi, lors d'un entretien donné à Alain Veinstein, cinq mois avant sa disparition, Du Bouchet signale :

On n'arrive jamais à clarifier suffisamment. Et quand on clarifie, comme vous le savez, il y a un point où l'on clarifie si bien qu'on rejoint de nouveau l'obscur et l'opaque à force de clarté. C'est sans doute ce qu'a connu un poète comme Mallarmé qui a porté la clarification à un degré tel qu'elle nécessite souvent un effort accru pour être rejointe ou traversée<sup>722</sup>.

Dans ce survol nous voyons bien que pour André du Bouchet, comme pour Celan, l'obscurité était inhérente au poème. Elle n'est pas seulement une voie différente de la clarté, mais une possibilité de la clarté même. Cette obscurité est alors une sauvegarde de la parole, nous retrouvons l'idée de Celan, puisqu'elle empêche de fixer le sens. Dans un entretien radiophonique, justement avec Pascal Quignard, Du Bouchet dit ceci à son interlocuteur : « [...] un sens que par le moyen de l'écriture on aura voulu fixer, se révèle, en vérité, aussi volatile que la voix, et cela, c'est ce que la voix, justement, met en lumière dans l'écrit »<sup>723</sup>. Cette voix est à l'origine de l'un des axiomes de l'écriture quignardienne. Si pour notre

---

<sup>719</sup> James Joyce, *Finnegans Wake*, fragments adaptés par André du Bouchet, introduction de Michel Butor, suivi de *Anna Livia Plurabelle*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1962, p. 29.

<sup>720</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>721</sup> Daniel Guillaume, « Distance et sensation. Du Bouchet, Wittgenstein, Hocquard », *Écritures contemporaines* 6, *André du Bouchet et ses Autres*, textes réunis et présentés par Philippe Met, Paris-Caen, Lettres modernes minard, 2003, p. 129.

<sup>722</sup> Alain Veinstein, « Entretien avec André du Bouchet », novembre 2000, France Culture, Émission « Surpris par la nuit », *André du Bouchet, espace du poème, espace de la peinture*, Toulon, Hôtel des Arts, 2003, p. 23.

<sup>723</sup> Pierre Chappuis, *André du Bouchet*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1979, p. 89.

auteur, écrire est parler en se taisant, pour Du Bouchet, écrire signifie « user de la parole en silence »<sup>724</sup>. Du Bouchet insiste sur l'insuffisance de la parole qui appelle l'homme à écrire, de même que Quignard revient sur le cas de La Fontaine, pour ne pas évoquer son propre cas, où l'interdiction de la parole est le pôle opposé par lequel se définit l'écriture en tant que vœu de silence. En revenant à notre problématique, et pour ouvrir le chapitre suivant, il nous semble important de rappeler la conclusion de Michaël Bishop, dans son étude sur le rapport entre Celan et Du Bouchet. Pour le critique,

l'obscurité du poème ne répond pas à un désir d'intransitivité, d'autonomie, ni pour Celan, ni pour Du Bouchet [...] Non, cette intransitivité, cette obscurité, celaniennes, restent les signes sûrs d'un échec et d'une persistance loin, comme le souligne Du Bouchet, de toute 'résignation'. Si elles parlent d'une grande liberté, c'est qu'elles débouchent sur l'essence même de l'être et qu'elles nous délivrent de toute nécessité d'élucidation, de justification stabilisantes<sup>725</sup>.

Un langage tourné vers lui-même, une quête de l'absolu, comme le signale le « prière d'insérer » du premier numéro de *L'Éphémère*, peut faire penser à l'intransitivité qui dominait les années 60. Si la revue n'a pas complètement séparé l'esthétique du politique et de l'événementiel, elle est restée attachée à la vision « autotélique » de la littérature. Mais ce débat nous semble secondaire. Plus qu'évaluer l'intransitivité en tant que conséquence de l'obscurité dans les poèmes de Celan et de Du Bouchet, et dans les textes de Quignard publiés dans *L'Éphémère*, il nous importe de méditer sur la jouissance de cette quête esthétique. Il y aurait, dans notre hypothèse, au sein de ce plaisir ou déplaisir, un autre trait de la défaillance. Avant d'aborder plus amplement ce sujet, il est temps de fermer le parcours de *L'Éphémère* en tant qu'approche de notre problématique de la difficulté quignardienne. Ces cahiers, qui comptaient avec une vocation européenne, Giacometti et Celan en étant les figures tutélaires, ont contribué à modeler une époque dans la vie littéraire française. Cette aventure, comme Quignard l'appelle à plusieurs reprises, nous pouvons la synthétiser en empruntant ce propos à Jean-Michel Maulpoix :

Le tourment d'écrire, le défaut ou l'excès de sens des mots, la course obsédante de la plume sur le papier blanc, le désir d'une appréhension rapide, exacte et simple des émotions, le

---

<sup>724</sup> *Ibid*, p. 90.

<sup>725</sup> Michaël Bishop, *Altérités d'André du Bouchet. De Hugo, Shakespeare et Poussin à Celan, Mandelstam et Giacometti*, op. cit. 116.

dédain de l'ornemental, tels sont quelques-uns des thèmes les plus souvent abordés dans cette revue qui fut reconnue comme l'une des plus importantes de son temps. D'autres publications, telles qu'*Argile*, *Clivages*, *La Délirante* ou *L'Ire des vents* s'inspireront par la suite de son exemple<sup>726</sup>.

Malgré cette importance, la publication est peu visible dans les études d'aujourd'hui, d'autant qu'elle n'intéresse pas de près les historiens. De ce fait, à côté du livre exhaustif d'Alain Mascarou (1998), l'autre étude d'envergure a été faite en langue allemande (1990 !)<sup>727</sup>. Quoi qu'il en soit, pour nous, *L'Éphémère* représente, du point de vue sociologique, le champ littéraire où le jeune Quignard a élaboré, confronté, développé une première approche de la littérature. Parmi les figures les plus décisives, il y avait Louis-René des Forêts, dont l'influence a été déjà évoquée dans un chapitre précédent ; et Paul Celan, dont nous venons de traiter l'ascendant<sup>728</sup>. Nous pouvons en conclure qu'autour de *L'Éphémère*, la question de la résistance du sens jouait un rôle important. Ainsi, certaines valeurs se sont affirmées chez Quignard : le rapport entre les lettres et les arts plastiques, l'illisibilité ou la discordance des propos, l'opacité du langage, la revendication des auteurs difficiles ou oubliés. Ce champ fait de poètes et d'artistes, de traductions et d'idées esthétiques, de quêtes d'absolu et d'un contexte de rupture, d'aventures du langage et de disparitions, donnera à l'écrivain en formation les fondements de sa littérature.

---

<sup>726</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Histoire de la littérature française, XX<sup>e</sup>, 1950-1990*, Paris, Hatier, coll. « Itinéraires littéraires », 1991, p. 185.

<sup>727</sup> Gabriele Bruckschlegel, *L'Éphémère, eine französische Literaturzeitschrift und ihr poetisches Credo*, Wilhelmsfeld, G. Egert, coll. « Studia litteraria », 1990.

<sup>728</sup> Pierre Brunel, dans *Où va la littérature française aujourd'hui ?*, dédie quelques pages à la figure de Celan, dont les vers « ces mots / qui plongent » sont mis en exergue. Le critique souligne l'importance du poète allemand, notamment pour Yves Bonnefoy et André du Bouchet. Mais son rayon d'influence est plus vaste. Brunel décrit ainsi la portée de ce *méridien* : « Celan a exercé sur les poètes d'aujourd'hui une fascination, même si elle reste discrète. Elle se manifeste par le témoignage, l'effort de traduction poétique, l'émulation même qu'il a créée » (Pierre Brunel, *Où va la littérature française aujourd'hui ?*, Paris, Vuibert, 2002, p. 150).



## CHAPITRE II : LES MARGES DE LA DÉFAILLANCE

Ce que nous appelons la défaillance résulte d'une écriture qui n'envisage pas le livre en tant qu'aboutissement mais en tant que quête. Une littérature, aussi diverse que celle de Pascal Quignard, pose la problématique de l'œuvre non comme totalité mais comme somme de décombres qui rassemblent d'autres vestiges : « Ce livre est un recueil de songes offerts à des restes de ruines » (*SE*, 56). Dans ce sens, ces mots de Blanchot définissent assez bien le chemin de la défaillance : « Ce qui attire l'écrivain, ce qui ébranle l'artiste, ce n'est pas directement l'œuvre, c'est sa recherche, le mouvement qui y conduit, c'est l'approche de ce qui rend l'œuvre possible »<sup>729</sup>. Dans le chapitre précédent, nous avons étudié cette tentative de l'écriture sous l'angle de l'hermétisme et de l'obscurité. Maintenant, il nous faut poursuivre ce chemin en interrogeant de près ce mouvement dont parle Blanchot. Ce qui permet à la défaillance de devenir une valeur, à la manière de l'écriture automatique pour les surréalistes, la description pour les narrateurs du XIX<sup>e</sup> siècle, ou l'usage des métaphores pour les poètes de tous les âges, est la jouissance de la parole écrite. Cette jouissance est encore une fois un geste d'indépendance de *l'homme de lettres*, si l'on entend par cette formule tombée en désuétude le rejet du pouvoir culturel et des goûts institutionnalisés<sup>730</sup>. Autrement dit, cette jouissance n'est pas basée sur l'amour de la langue ; elle ne cherche pas la préciosité, la complaisance du lecteur, l'écriture exemplaire. De même qu'une partie de l'œuvre quignardienne, cette jouissance s'affirme à contre-courant. Aussi, nous voulons aborder dans ce chapitre une conséquence inhérente à toute œuvre de cette ampleur : des livres qui défendent la défaillance défaillent-ils aussi ?

Il ne s'agit pas de traiter des limites de la critique quignardienne ou des réactions venimeuses de certains lecteurs, même si ces réflexes complètent à leur manière le panorama de la difficulté quignardienne. Notre but sera plutôt de méditer sur la défaillance en tant que critère structurel du texte. Par conséquent, nous allons réfléchir, dans un premier temps, sur le statut du lecteur défaillant face à une littérature du ressassement. Une œuvre qui fait de la réécriture un enjeu aussi esthétique que politique aboutit nécessairement à cette mise en

---

<sup>729</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, *op. cit.*, p. 291.

<sup>730</sup> Ainsi le définissait Hannah Arendt dans un essai consacré à Walter Benjamin, auteur proche de Pascal Quignard si nous pensons à un critique allemand dont l'œuvre fut toujours considérée comme obscure : « À la différence de la classe des intellectuels, qui mettaient leurs talents à la disposition de l'État en qualité d'experts, de spécialistes et de fonctionnaires, ou de la société, pour la divertir et l'instruire, les *hommes de lettres* se sont toujours efforcés de garder leurs distances vis-à-vis de l'État et de la société. Leur existence matérielle reposait sur des rentes non liées à un travail et leur attitude spirituelle sur un refus résolu de se laisser intégrer politiquement ou socialement » (Hannah Arendt, « Walter Benjamin », *Vies politiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », No. 112, 1986, p. 278).

examen. Par la suite, nous nous interrogerons sur la possibilité d'une critique du ressassement en tant que réponse naturelle à un texte qui se glose lui-même. Dans cette possibilité, nous distinguerons trois visages, masques, postures ou impostures du critique pour qui la parole seconde est également une problématique du langage. Dans un deuxième temps, conséquence de ce premier volet de méditations, nous nous arrêterons sur le lien entre la défaillance et la jouissance (et le plaisir), dans la mesure où elles entretiennent un rapport problématique et même paradoxal. En effet, quelle jouissance peut-on trouver chez un écrivain qui n'aime pas sa langue ?<sup>731</sup> Nous souhaitons éclairer la manière dont le texte quignardien défend la parole défaillante, justement en s'appuyant sur une écriture qui cherche à immobiliser un instant de fascination. De même, comme résultat de cet acheminement, nous finirons ce chapitre par une brève méditation à propos du dire faux et de la parole vaine en tant que dérivés de la parole défaillante.

## I. LIMITES DE LA DÉFAILLANCE

### A. LE LECTEUR QUI DÉFAILLE

À divers moments, nous avons traité de la question du lecteur. Dans le cadre d'une œuvre réputée difficile, la place du lecteur est d'autant plus importante qu'elle peut devenir l'enjeu de l'obscurité. Des livres comme les *Petits Traités*, *Le Sexe et l'effroi*, les volumes de *Dernier Royaume*, font songer à ce qu'Umberto Eco appelle un Lecteur Modèle. Un livre qui a la difficulté pour principe exige une véritable coopération du lecteur. Pour Eco, ce lecteur est une invention textuelle ; il est anticipé par le texte : « prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement 'espérer' qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire »<sup>732</sup>. Le texte serait une machine productrice de compétences de lecture et par la suite d'interprétations. Quignard, nous l'avons déjà évoqué, bâtit sa littérature sur la base d'un lecteur qui écrit ou transcrit, c'est-à-dire que l'auteur est autoproclamé comme un Lecteur Modèle dont l'œuvre résulte de son travail de lecture. Dans ce sens, le lecteur quignardien

---

<sup>731</sup> « Jadis des livres se souvenaient que les hommes aimaient les langues. Les vrais livres entretiennent la mémoire d'une sorte d'amour de la langue. J'éprouve personnellement un sentiment beaucoup plus proche de la haine » (*PT*, I, 564).

<sup>732</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, Le livre du Poche, coll. « Biblio essais », No. 4098, (1979), 1988, p. 69.

tente de devenir le Lecteur Modèle d'un Lecteur Modèle. Si cette évolution fait défaut (sa nature est de défaillir), le mécanisme de la lecture illustre alors sa défaillance.

Ce Lecteur Modèle, qui a le rôle de compléter le texte, peut être mis en rapport avec la théorie du *misreading* élaborée par Harold Bloom. Pour le critique américain, il n'y pas une complicité entre le texte et l'auteur qui produirait un « lecteur idéal » et nécessairement utopique, si nous suivons la terminologie de Wolfgang Iser<sup>733</sup>, ou « lecteur possible » selon Genette<sup>734</sup>. Pour Bloom, il résulte de la lecture, notamment de celle des écrivains, une déviation. Autrement dit, face à l'utopie du lecteur idéal, Bloom propose la lecture comme aporie<sup>735</sup>. Pour Bloom, le texte ne trace pas seul le chemin de l'interprétation ; en revanche, il reste soumis à l'encyclopédie discrétionnaire du lecteur, toujours fruit du hasard car faite d'autres lectures. Cette machine référentielle pointe les limites de l'interprétation qui fondent la problématique de toute lecture critique : Eco et Bloom essaient chacun à sa manière de fixer les marges du travail interprétatif.

En ce qui nous concerne, plus que détailler ces deux possibilités du texte – celles du lecteur idéal de la critique européenne et du lecteur transgresseur de Bloom, théories énoncées autour des années soixante-dix et qui restent les points de départ de tout postulat critique sur le lecteur – nous voulons transposer ces postures, toutes deux impossibles, au portrait du lecteur quignardien. Ces modes de fonctionnement sont produits par la difficulté du texte qui appelle le défi ou le renoncement.

Même si nous ne faisons pas référence aux romans, ce passage de Quignard exemplifie la coopération du lecteur face aux textes : « Un roman doit être composé de trous, de lacunes, de manques, de désirs, de souvenir, de perdus. Une perspective étrange (profonde et trouée) en résulte où celui qui voit (ou lit ou pérégrine) doit cheminer activement »<sup>736</sup>. Nous pouvons appliquer au *monde des traités* ce propos sur la composition et la lecture des romans, car il constitue une manière d'agencer le texte et par conséquent de le lire. Ainsi l'explique Olivier

---

<sup>733</sup> Nous devons à Iser la distinction entre lecteur contemporain et lecteur idéal. Le premier n'est pas une construction abstraite, son témoignage peut structurer une histoire de la réception, il est, en peu de mots, le lecteur réel. À son opposé se trouve le lecteur idéal, celui qui « devrait avoir le même code que l'auteur » et qui « devrait épuiser le potentiel de sens du texte indépendamment de sa propre situation historique ». Pour Iser, le lecteur idéal « à la différence d'autres types de lecteurs est une fiction. Tout comme ceux-ci, il est dépourvu de tout fondement réel, et c'est précisément en cela que réside son utilité. En tant que fiction, il comble les lacunes de l'argumentation » (Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, (1976), 1985, p. 62-64).

<sup>734</sup> Pour Genette, ce qu'il appelle le lecteur impliqué est un lecteur *possible*. Le critique préfère, comme Gérard Prince, parler d'un *lecteur virtuel* (Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 103).

<sup>735</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of influence: A Theory of Poetry*, op. cit.

<sup>736</sup> Pascal Quignard, « Sur la curiosité téméraire propre aux lecteurs de roman », *Lecteurs de fiction*, Chantal Lapeyre-Desmaison (dir.), Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, coll. « Champs du Signe », 2009, p. 19.

Renault dans un article sur l'attaque chez Quignard : « Le lecteur, lui, reste un peu en dehors de l'affirmation et des allusions, mais il est convié au *procès* de la recréation de sens. Car le plus souvent les termes sont repris plus loin, après une contextualisation ou un développement qui oriente le sens »<sup>737</sup>. Recréer le sens est l'aventure de la lecture quignardienne. Pour Eco, comme pour Renault, le texte, malgré sa difficulté, aide son lecteur. Dans la même perspective, mais en affirmant le contraire, Bessière dit : « L'échec du lecteur à reconnaître une organisation sémantique et intelligible de l'œuvre n'est pas mis à la charge du lecteur, mais à la charge de l'œuvre »<sup>738</sup>. Alors la réussite ou l'échec du travail du lecteur dépend du texte. Il y a des œuvres qui par leurs stratégies discursives peuvent mener la lecture à un échec. À ce titre, Joyce, plus que ses lecteurs, a échoué avec *Finnegans Wake*<sup>739</sup>. Si, pour Bessière, l'échec est de la responsabilité de l'œuvre, nous pouvons nous demander s'il est possible de constater ce phénomène dans le cas de Quignard.

Il faut nous appuyer sur des lecteurs réels pour nous approcher de la lecture en tant que défaillance. Dire que la lecture défaille a pour nous deux significations. D'un côté, le sens est hermétique, obscur, impénétrable. La soif cognitive du lecteur ne peut pas être assouvie ; il reste en déroute, il ne partage pas le code de l'auteur, il est accablé par le nombre de références, par l'encyclopédie textuelle, par le faste de l'architecture ou le minimalisme de l'expression. Bref, le texte ne fait pas sens. D'un autre côté, la question de la compréhension devient un enjeu secondaire. Le lecteur ne cherche pas à reconstruire, à dé-codifier, à recouvrer le sens premier du texte. L'expérience de la lecture se rend irréductible à la raison. Le texte propose une autre aventure que celle de son discernement. Ces deux significations ne s'opposent pas forcément, elles sont plutôt complémentaires ; l'une conduit à l'autre. Pourtant, la défaillance de la lecture chez Quignard se trouverait du côté de cette deuxième signification. En témoigne ce propos de Laurent Nunez :

Quignard s'est éloigné de ses premiers ouvrages : non de ce qu'ils contenaient – car il fait partie de ces écrivains, comme Duras ou Blanchot, qui sont grands parce qu'ils ressassent – mais de leur formulation [...] Oui, ses premiers textes sidéraient : ils séduisaient et

---

<sup>737</sup> Olivier Renault, « L'éclat bouleversant de l'attaque », *Critique, Pascal Quignard, op. cit.*, p. 468.

<sup>738</sup> Jean Bessière : « Incompréhensible (ou difficile à comprendre) et pertinence en littérature », *art. cit.*, p. 40.

<sup>739</sup> Borges, en faisant allusion à l'*Ulysse* – nous l'avons déjà signalé dans notre Introduction –, pensait que Joyce avait échoué. En ce qui concerne *Finnegans Wake*, Umberto Eco décrit dans ces termes le Lecteur Modèle : « *Finnegans Wake* attend un lecteur idéal, totalement disponible, doué d'une grande sagacité associative, d'une encyclopédie aux limites vagues, mais pas n'importe quel type de lecteur. Son Lecteur Modèle, il se le construit en choisissant les degrés de difficultés linguistiques, la richesse des références et en insérant dans le texte des clefs, des renvois, des possibilités, même variables, de lectures croisées. Le Lecteur Modèle de *Finnegans Wake*, c'est cet opérateur capable de mettre en acte, dans le temps, le plus grand nombre possible de lectures croisées » (Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit.*, p. 72).

repoussaient à la fois. Ses poèmes, ses traductions, ses diverses contributions à *L'Éphémère* médusaient : ne croyez pas que je les dénigre quand j'affirme qu'on n'y comprenait rien<sup>740</sup>.

Si comprendre n'est pas le seul but de la lecture, d'autres valeurs telles que la fascination, le fait d'être médusé ou sidéré par la parole écrite, construisent l'épaisseur du texte. La défaillance de la lecture est alors la conséquence d'un texte qui défaille : ici se situe la différence entre un roman comme *Tous les matins du monde* et les écrits de *L'Éphémère*, par exemple. Il est intéressant de remarquer le passage de la non compréhension en tant que défaut à la sidération de la lecture. Le lecteur ne se force pas à attribuer un statut au texte pour justifier sa lecture. En effet, il y aurait une expérience très proche de la poésie, d'autant que la fragmentation et le caractère aphoristique produisent par moments des textes plus lyriques que narratifs. Cependant, la singularité de Quignard est marquée par un arrachement, par une violence subie par le lecteur. Ainsi, d'un côté, nous pouvons constater l'existence des lecteurs qui « acceptent de se perdre. Qui acceptent de ne pas comprendre tout de suite, qui acceptent de se laisser détourner du chemin linéaire de la compréhension du langage »<sup>741</sup>. Et d'un autre côté, ce même lecteur est face à la férocité du non sens et de l'expression : « Nulle complaisance pour le lecteur. Il est là pour être attaqué, (voluptueusement) agressé par les fragments d'écriture qui étoilent le sens »<sup>742</sup>. L'acte de lecture quignardien met en scène un double déchirement, à savoir la dispersion du sens et la cruauté de la lecture. Nous pouvons le dire d'une autre manière, en citant ces lignes sur Perse : « Son style était obscur. Il pratiquait l'énigme parce qu'elle condense. Il aimait les mots les uns contre les autres comme un nœud à l'instant d'étrangler un cou » (*PT*, II, 324-325). Dans cette optique, et en poussant la métaphore jusqu'aux dernières conséquences, la lecture et l'instant qui précède la mort sont unis : la lecture cherche l'effet auquel aboutissait Parrhasios en peignant le regard de l'effroi annoncé par le dernier souffle (*SE*, 47).

Nous reviendrons sur cet acte ou scène de la lecture quignardienne, lorsque nous aborderons le rapport avec la jouissance. Continuons à présent avec la défaillance analysée par Laurent Nunez. Dans son article, il fait un commentaire tout à fait judicieux :

Quignard avait tenté par la fragmentation moderne, par le roman classique, par le conte archaïque, de se désinvestir de ses textes. Il n'y était pas toujours parvenu, pour deux raisons

---

<sup>740</sup> Laurent Nunez, « Un auteur autoritaire ? », *art. cit.*, p. 432-433.

<sup>741</sup> Olivier Renault, « L'éclat bouleversant de l'attaque », *art. cit.*, p. 468.

<sup>742</sup> *Ibid.*, p. 469.

qui s'opposaient : soit il en disait trop, comme dans *Le Nom sur le bout de la langue*, soit il n'en disait pas assez – comme dans les *Petits Traités*<sup>743</sup>.

Peu importe si nous ne sommes pas d'accord avec cette perception. Elle illustre une quête qui ne s'épuise pas et qui explique la diversité générique de l'œuvre. Elle montre aussi l'impossibilité du juste milieu, la poétique de l'excès ou du déchet, pour paraphraser Walter Benjamin. La défaillance propre au texte qui en dit trop ou qui n'en dit pas assez, dénote un idéal, celui de la justesse, qui est difficile à déterminer. Il est impossible d'imaginer Proust supprimant des phrases pour suivre le conseil des éditeurs ; ou inversement, d'imaginer Quignard développant le texte qu'il vient d'amputer. À ce double défaut explicité par Nunez, nous voulons opposer la notion de ressassement en tant qu'outil de la parole défaillante.

## B. LES LIMITES DU RESSASSEMENT

Un groupe de chercheurs s'est réuni lors d'un colloque en 2000, à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, pour réfléchir sur la question du ressassement. L'une de pistes de réflexion s'apparentait à une glose de la littérature quignardienne : « répétition obsessionnelle, le ressassement est du côté de la mélancolie. S'il n'arrive pas à épuiser le dire, c'est que la perte et le deuil sont au centre de l'écriture »<sup>744</sup>. Nous avons déjà traité la place du deuil et de la mélancolie dans une œuvre qui fait du perdu et de son retour une mise en récit incessante. Du point de vue narratif, le deuil ne peut pas s'exprimer autrement : « Le *pothos* n'est ni le regret ni le désir. *Pothos* est un mot simple et difficile. Quant un homme meurt, son *pothos* naît chez le survivant : il hante l'esprit. Son nom (*onoma*), son image (*eidôlon*) visitent l'âme et reviennent dans une présence insaisissable et involontaire » (*SE*, 111-112). Ce qui s'installe dans le deuil est une affection dont l'objet manque à jamais, un *pothos* qui ne se satisfait pas. Pour Quignard, l'amour est soumis au même mécanisme : « un nom et une image obsèdent l'âme et pénètrent le rêve avec une persistance aussi insaisissable qu'involontaire (puisqu'il va jusqu'à ériger un phallos sur le corps du dormeur au moment où il rêve) » (*SE*, 112). Noms et images reviennent sans arrêt dans les pages quignardiennes, comme une invocation, une offrande, une mise en œuvre du *pothos*. Deuil et amour sont alors des colonnes structurelles du ressassement.

---

<sup>743</sup> Laurent Nunez, « Un auteur autoritaire ? », *art. cit.*, p. 439.

<sup>744</sup> *Modernités 15. Écritures du ressassement*, textes réunis et présentés par Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin, Dominique Rabaté, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 6.

Dans cet ordre d'idées, et sous l'éclairage de la défaillance de la lecture, la notion du ressassement est fondamentale pour nous approcher du retour, non seulement du perdu mais des thématiques récurrentes comme le jadis, le rêve, la rupture sociale, voire la répétition de formes telles que le fragment. Il nous importe maintenant d'explorer cette spirale pour démontrer comment le ressassement illustre une autre caractéristique de la défaillance. Nous le ferons dans deux perspectives : l'illusion du nouveau dans une littérature qui fait du retour le lieu de l'écriture, et la critique comme forme du ressassement.

### *L'illusion du nouveau ou le paradoxe du ressassement*

L'œuvre de Pascal Quignard est de plus en plus hétéroclite. Mais chaque livre, chaque réécriture, est enraciné dans le passé, soit le passé littéraire de l'auteur, soit celui de l'Histoire. Ainsi, *La Nuit sexuelle*, ne serait-ce que par le traitement d'un art pictural, rappelle les éditions de luxe de *La Frontière* et du *Sexe et l'effroi*, et surtout, par son ambition, *Les larmes d'Éros* de Bataille. L'apparence d'une nouvelle forme n'est qu'une tentative à l'intérieur d'une vaste production. Le ressassement de la forme conduit à créer un modèle comme *Dernier Royaume* où l'hybridité générique aboutit à son expression la plus élaborée. Dans ce sens, la reprise d'une forme, dans notre cas le fragment, est une expérimentation ininterrompue des possibilités d'une structure qui ne s'épuise pas. Non seulement cette unité est intarissable, mais son agencement avec les autres unités permet d'explorer différents modes de permutation. À ce propos, les mots de Dominique Rabaté concernant notre problématique sont assez pertinents : « on peut dire que le ressassement est précisément une interminable recherche de forme (au singulier) et de formes (au pluriel), en même temps et parce qu'il est une incessante ruine des formes »<sup>745</sup>. Toute l'œuvre de Pascal Quignard illustre bien ce chemin formel au singulier et au pluriel, d'autant plus que l'auteur récupère des ruines formelles du passé. Les décombres quignardiens, les *sordidissima*, n'exhument pas seulement les déchets d'un passé englouti, les vestiges des entreprises sombrées dans le temps, mais aussi des vieilles tentatives formelles telles que les *saturae*, dans la ligne de Pétrone, et les

---

<sup>745</sup> Dominique Rabaté, « Singulier, pluriel », *Ibid*, p. 10.

*controverses*, par exemple<sup>746</sup>. Quignard ressasse des formes en faisant de ce retour, pour reprendre le mot de Derrida, « une expérience de la ruine »<sup>747</sup>.

L'illusion du nouveau, bien qu'en contradiction avec un auteur qui fait de la citation sa machine textuelle, est l'un des paradoxes d'une littérature qui ressasse ses thématiques et ses stratégies discursives. Le retour obsessionnel provoque une impression de déjà lu, de réapparition des fantômes, des ombres et des démons. Dans cette perspective, le bavardage, en tant que possibilité de la littérature moderne, en tant qu'ébauche d'un livre sur rien, bavardage que nous avons évoqué dans le cas de *Carus*, peut se réinterpréter sous l'éclairage du ressassement. Dans *La Parole de la Délie*, en commentant l'analyse de Blanchot sur le *Bavard*, Quignard rappelle qu'il y a une « secrète, vertigineuse, et fondamentale complicité entre bavarder et écrire » (*PD*, 168). Le bavardage quignardien est-il une mise en œuvre d'une volonté (involontaire, ajouterait Quignard) d'écrire ? Le bavardage exprime-t-il l'impossibilité du nouveau, le besoin de revenir constamment aux mêmes angoisses qui serrent la gorge ?

En effet, le singulier, c'est-à-dire le sujet, ne cesse de multiplier sa pluralité, en restant fidèle aux premières obsessions. Si nous repensons aux origines, dès *L'Être du balbutiement*, une même méthode s'est amplifiée. En déclarant ouvertement – le statut du livre l'oblige – la facture de l'essai, Quignard révèle les trois sortes de textes qui entourent son étude sur Sacher-Masoch : d'innombrables romans, des ouvrages éthico-historiques et d'ouvrages d'analystes (*EB*, 9-10). Évidemment, la psychanalyse est présente, de même que des citations de Lucrèce, Lacan, Bataille, Heidegger<sup>748</sup>. Dans l'avant-propos, une phrase nous interpelle : « Toute lecture est alors illisible » (*EB*, 16). L'essai sur Sacher-Masoch, auteur dont traite Gilles Deleuze dans *Le Froid et le cruel*, texte duquel veut se démarquer Quignard<sup>749</sup>, suit une

---

<sup>746</sup> Rappelons à ce propos qu'avant « que *satura* signifiait roman, le bassin appelé *lanx satura* voulait dire pot-pourri des prémices de toutes les productions de la terre. Quand Pétrone composa sous l'Empire, la première grande *satura*, il fit un pot-pourri d'histoires obscènes » (*SE*, 80). Dans cette perspective, *Dernier Royaume* est une *satura* contemporaine, de même qu'*Albucius* illustre une somme de *controverses*.

<sup>747</sup> « Le ressassement est une expérience de la ruine : la ruine du langage, de ce qui vient à ruiner, au sens de l'architecture, mais aussi de l'économie. C'est l'expérience de la ruine, mais d'une ruine incessante » (Jacques Derrida, « Le ressassement ou le droit à la littérature (nœud point – arriver à s'effacer) », *Modernités 15. Écritures du ressassement*, *op. cit.* p. 313).

<sup>748</sup> Bernard Michel dans sa biographie de Sacher-Masoch, a rangé l'essai de Quignard dans la grille des « études philosophiques » à côté de la *Présentation de Sacher-Masoch, le froid et le cruel*, de Gilles Deleuze. Il est curieux de remarquer l'absence d'écho dans une biographie qui date de 1989. Hors la mention dans la bibliographie, il n'y aucune trace de l'étude de Quignard (Bernard Michel, *Sacher-Masoch (1836-1895)*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Les hommes et l'histoire », 1989, p. 330).

<sup>749</sup> Sans cacher son admiration, Quignard spécifie les points de discordance avec l'essai de Deleuze : « Cette étude est remarquable ; la critiquer requerrait tout un volume et ce n'est d'ailleurs qu'une liste de questions préjudicielles que nous y opposerions. Car c'est la totalité de son appareil conceptuel, et la globalité de sa visée, que nous récusons. C'est aussi la non-radicalité de sa défiance devant la conjonction sado-masochiste [...] Il s'agit là, presque par un jeu de collage direct ou de métaphore, d'une double succion Sade-sadisme, Sacher-



démarche que nous connaissons fort bien : faire revenir un auteur dont l'importance est en déclin après sa gloire, de même qu'*Albucius* récupère les fragments de Sénèque le Père, *Tous les matins du monde* la musique pour la viole de gambe, et *Boutès* la légende oubliée d'un argonaute.

Dans son essai sur Masoch, Quignard interroge une œuvre qui repose sur un défaut de la langue, à savoir, le balbutiement. Le titre de cette étude illustre déjà la parole défaillante. Dès ce travail, nous trouvons l'effroi du langage parmi les préoccupations quignardiennes, même s'il s'agit d'approfondir l'univers d'un autre auteur : « La parole de Masoch est celle-ci. À la question 'quelle est ta parole ?' répond un balbutiement » (*EB*, 27). Balbutier (pour Sacher-Masoch), bégayer (pour Scève), bavarder (pour *Carus*), sont des verbes qui disent un même défaut, la même impossibilité du mot juste, abouti, achevé. Ils expriment le ressassement. Le mot quignardien peut être aussi le baratin. Rappelons à cet égard que *La Catégorie du baratin* est devenu, par force, *La Parole de la Délie*<sup>750</sup>. Ce terme est également présent dans l'essai sur Eschyle, « La parole et le bouclier », associé à notre problématique. Dans ce travail, Quignard fait allusion à « la hâte, le désarroi de la question, et le ressassement du questionnement » pour définir la parole d'Eschyle qui peut se rapprocher de « la catégoricalité d'un baratin » (*EE*, 42), comme dans les cas de Maurice Scève et de Louis-René des Forêts. En traitant de la tragédie d'Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*, Quignard définit ce baratin comme « l'incessant tourner-autour du pot » (*EE*, 42).

Cependant, davantage que le commentaire sur Eschyle, nous intéresse l'aspect métatextuel de « La parole et le bouclier ». Dans ce travail, Quignard commence sa méditation *in media res*, c'est-à-dire en l'absence d'un premier mot qui dirait aussi le dernier : « Ou bien : la parole est nomination » (*EE*, 31). S'accumulent ensuite des phrases, essayant de donner d'autres attributs de la parole. Cet exercice d'amplification, de redoublement, de variations autour d'une obsession qui va au-delà de ce texte (la parole de Masoch, de Scève, d'Eschyle), recèle une piste pour notre analyse. Quignard lui-même commente son procédé pour en conclure : « Il s'agit, peut-être, en ce long ressassement où on ne cesse de parler sur le fait que l'on parle, et tous ces gestes qu'on vient si vite d'évoquer, d'un double questionnement : la question du détour d'un texte, et la question du retour d'une sollicitation »

---

Masoch-masochisme. C'est dire qu'il en va, par cette psychanalyse brillante, la mieux traversée d'outils les plus aigus, d'une attitude qu'expulse la radicalité que nous tentons dans nos rapports avec les textes. Pour nous, notre visée est d'annotation, en nul savoir » (*EB*, 13-14).

<sup>750</sup> « Le premier livre que j'avais écrit, en 1968, était consacré à Maurice Scève. Le titre de ce livre était *La Catégorie du baratin* [...] Ce baratin est déjà Cassandre. Louis-René des Forêts détestait ce titre, qu'il jugeait trop 'lacanien'. Il chercha un autre titre, me le suggéra contre mon gré, me l'imposa (*La Parole de la Délie*) (*LEZ*, 172).

(*EE*, 32). Ce détour est celui de la critique dont la tâche est, parmi d'autres, de ressasser un texte en dessinant une multiplicité des rebondissements. En ce qui concerne la « sollicitation », nous retrouvons ce *pothos* évoqué précédemment et qui revient dans les noms et les images du rêveur et du mélancolique : « On répète sans fin le nom des morts et l'on n'étreint plus aucun corps » (*LEZ*, 171). Également, ce baratin instaure, pour reprendre la formule de Campagnoli, un « défi au logos »<sup>751</sup>, une réponse à la pensée domestiquée. Quignard le définit ainsi dans le chapitre « Le baratin d'amour » de *La Parole de la Délie* : « Mais le *baratin*, – précisément par cet écart, ce rejet et cette dépréciation au sein de tout logos – dans le logos meut et anime une profondeur violente et incessante » (*PD*, 154). De ce fait, le ressassement comme instance du baratin provoque une rhétorique contre la cohérence, l'homogénéité, le temps et la compréhension linéaires, d'autant plus qu'il libère la pensée d'un cadre ou présupposé structural. Par conséquent, le baratin illustre la défaillance du logos.

Il convient à présent de faire un détour pour cerner la notion de ressassement et la faire dialoguer avec l'illusion du nouveau chez Pascal Quignard. Retraçons quelques pistes d'analyse. Les critiques accordent à Blanchot, de manière presque unanime, la paternité du terme, en faisant référence au *Ressassement éternel*<sup>752</sup>, un titre évocateur, certes, mais dans ces deux récits, « L'idylle » et « Le dernier mot », contemporains d'ailleurs de la rédaction de *Thomas l'Obscur*, cette notion n'est pas développée. Il serait plutôt l'œuvre d'un Blanchot exemplaire de ce mouvement de rebondissement et de reprise, notamment si nous tenons compte de premières narrations qui préparent un univers littéraire fait de bavardages<sup>753</sup>. Il en résulte que Blanchot ne ressasse pas le terme, même si lui est à la base de sa formulation. Bernard Vouilloux le présente ainsi dans un essai fondamental pour notre problématique :

La notion d'une littérature du ressassement est si étroitement liée à la pensée de Blanchot, à ses thèmes, à sa problématique, à son « style » même, elle est tellement intriquée à quelques autres concepts cardinaux de son discours critique, tels le *neutre*, le *désœuvrement*, le *fragmentaire*, l'*incessant*, le *murmure*, que l'on peut se demander si un usage « non blanchotien » en est possible<sup>754</sup>.

<sup>751</sup> Ruggero Campagnoli, « Scève : l'Hölderlin de Quignard », *Pascal Quignard : la mise au silence, op. cit.*, p. 160.

<sup>752</sup> Maurice Blanchot, *Après-coup*, précédé par *Le Ressassement éternel*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

<sup>753</sup> Concernant ces premières productions, Jean-Michel Rabaté fait un bref parallèle entre Blanchot et Masoch : « [...] comme les premiers récits de Blanchot, un auteur typique de ce premier 'pas' ou 'sas' avant le 'ressassement' véritable serait Sacher-Masoch tel que le présente Pascal Quignard » (Jean-Michel Rabaté, « Ils re... sur Blanchot, Beckett, Bernhard », *Modernités 15. Écritures du ressassement, op. cit.* p. 78).

<sup>754</sup> Bernard Vouilloux, « Le geste ressassant », *art. cit.*, p. 99.

Dans cette perspective, la notion que nous interrogeons n'est pas seulement un fait langagier. De la parole au texte et du texte à la littérature, le ressassement serait une notion à retracer dans le cadre de la pensée blanchotienne. Dans ce sens, cette notion est constitutive d'une modernité où le moment « est celui du doute et de l'incertitude parce qu'il est celui du manque, du défaut, de la négativité »<sup>755</sup>. Ces affirmations ne s'éloignent pas de la catégorie du baratin, enveloppée de mêmes principes. Cependant, nous voulons opposer une autre analyse qui remarque les limites de toute définition ou plutôt « l'indécidabilité essentielle »<sup>756</sup> qui structure ce concept. Ainsi le précise Jacques Derrida :

doit-on supposer qu'il existe un concept du ressassement ? Est-ce que nous ne faisons pas crédit [...] à la pré-compréhension de quelque chose qui serait la visée d'un concept rigoureux du ressassement, là où il n'y a pas de concept rigoureux du ressassement, et où, peut-être, la loi du ressassement, c'est justement cette absence, ce vide du concept : on ne sait pas ce que c'est<sup>757</sup>.

Quoi qu'il en soit, cette précaution déclarée, Derrida tente de spécifier le caractère d'une écriture du ressassement, car toutes les écritures ont des éléments de répétitions, toutes peuvent dépendre du baratin, du bavardage, du retour éternel d'une obsession. Le philosophe propose alors l'affect comme possibilité d'approche : « On ne peut pas penser le ressassement sans adjoindre aux prédicats de la répétition et de la sélection critique une référence à l'affect. Quel affect ? L'ennui, évidemment »<sup>758</sup>. Il ajoute le « trop » « qui marque l'affect indécidable du ressassement »<sup>759</sup>. À côté de l'ennui et du trop, Derrida annonce un autre élément qui nous semble une description panoramique de *Dernier Royaume*, à savoir, la sérialité :

ce qui me paraît approcher l'insistance propre au ressassement ce n'est pas simplement la récurrence ou la répétition, mais le fait d'une série, d'une sérialité sans exemple, sans paradigme. Une sérialité sans origine en quelque sorte, où l'on ne sait quel est le transcendantal de la série. En général on pense la série comme la répétition d'un élément originaire, ou d'un élément majeur, paradigmatique. Là, il n'y a pas de paradigme à cette

---

<sup>755</sup> *Ibid*, p. 97.

<sup>756</sup> Jacques Derrida, « Le ressassement ou le droit à la littérature (nœud point – arriver à s'effacer), *art. cit.* p. 314.

<sup>757</sup> *Ibid*, p. 311.

<sup>758</sup> *Ibid*, p. 313.

<sup>759</sup> *Ibid*, p. 314.

sérialité, la souffrance de cette absence du paradigme génère en quelque sorte la compulsion ressassante<sup>760</sup>.

Pour Derrida, l'absence de paradigme n'empêche pas la construction d'un motif majeur. Dans le cas de *Dernier Royaume*, si *Les Paradisiaques* est un voyage circulaire autour du paradis, et *Sordidissimes* autour du purgatoire, *La Barque silencieuse* s'empare des enfers. Au risque d'une répétition vaine, tous les volumes reviennent sur le temps, la poussée originaire, la scène primitive, l'acquisition du langage. Néanmoins, ces volumes n'ont pas de commencement ni de fin, ils redisent l'inachevé, ils ressassent une forme et une thématique. Ils justifient ce fonctionnement, puisqu'ils illustrent la différence entre le passé et le jadis : le passé est le sans retour ; le jadis, c'est qui revient inlassablement. De ce fait, dans tous les volumes, la sérialité constate l'indécidabilité du paradigme, car le jadis, l'origine, est également indécidable. La somme des fragments est irréductible à un thème, à un effet, à un style. Quignard ressasse autour d'un centre qui reste indéfinissable, faute d'orienter la lecture en tant qu'opération sélective. Par conséquent, le ressassement quignardien permet de lire en l'absence d'ordre. Lecture et texte sont ainsi confrontés à la remarque de Derrida, qui s'approche, avec sa définition du manque de paradigme, de ce que Dominique Rabaté appelle la littérature de l'épuisement<sup>761</sup>. Cette sérialité sans hiérarchie, ce miroir brisé sans désir de recomposition, confirme un titre plausible pour *Dernier Royaume* : « J'aurais pu intituler cela *De recapitulatione* » (PQS, 213). Récapituler, verbe pour dire l'intertextualité, met en œuvre un projet sériel à partir d'une écriture du ressassement pour aboutir à quelque chose de nouveau : « Ce que j'aimerais, c'est que chaque petit paragraphe de *Dernier royaume* soit une aporie, une pensée déchirée, faire ce qui n'a pas été fait »<sup>762</sup>. Autrement dit, Quignard cherche dans le détail une pratique du ressassement ; et dans l'ensemble, une fascination produite par l'illusion d'une parole neuve et vivante.

Cette illusion est tout à fait possible grâce à une absence de paradigme. D'un autre point de vue, Lurent Nunez arrive à la même conclusion : « Quignard réussit dans ces volumes ce qu'il avait partout essayé : entre la *satira* et le *coq-à-l'âne*, il profère un discours totalisant mais qui n'est plus totalitaire »<sup>763</sup>. L'absence de totalitarisme ou de paradigme

---

<sup>760</sup> *Ibid*, p. 315-316.

<sup>761</sup> Pour le critique, le ressassement est « la suite logique de ce que j'ai nommé l'épuisement, 'la littérature de l'épuisement' » (Dominique Rabaté, « Singulier, pluriel », *art. cit.*, p. 9). Ce concept s'inscrit justement dans l'impossibilité de définir un paradigme pour des ouvrages ressassants tels que *L'Innommable*, *La Chute* et *Le Bavard* (Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, *op. cit.*).

<sup>762</sup> Catherine Argand, « Pascal Quignard, Goncourt 2002 », *Lire*, septembre 2002, *web. cit.*

<sup>763</sup> Laurent Nunez, « Un auteur autoritaire ? », *art. cit.*, p. 440.

confère aux volumes de *Dernier Royaume* une forme ouverte. Si nous voulons opposer cette aventure à une autre tentative de récapitulation, nous pourrions trouver dans le bouclier d'Achille son contraire. Umberto Eco dans *Vertige de la liste*, un livre de et pour collectionneurs de listes (comme Marc Aurèle, Li Yi-chan, Sei Shônagon, Benjamin et Quignard), passe en revue plusieurs formes de sérialité. Pour Eco, « le bouclier d'Achille est donc l'épiphanie de la Forme, de la façon dont l'art réussit à construire des représentations harmonieuses où s'instituent un ordre, une hiérarchie »<sup>764</sup>. Par contre, *Dernier Royaume*, en récapitulant les paradis, les purgatoires et les enfers, les instants de mort et de naissance, fonde un manque d'harmonie, un bouclier fragmenté où chaque échantillon, et non la totalité, serait l'épiphanie, dans ce cas épiphanie négative<sup>765</sup> car « le langage ne révèle pas » (RS, 72). Pour résumer : absence de synthèse, absence de paradigme, telle est la sérialité de *Dernier Royaume*.

Revenons à la dernière citation de Derrida. Le ressassement serait de l'ordre d'une compulsion, c'est-à-dire d'un non-accomplissement qui génère un retour incessant. Le terme est emprunté au vocabulaire freudien où la compulsion « est utilisée pour désigner une force interne contraignante »<sup>766</sup>. L'approche de Derrida n'est pas psychanalytique, mais il fait écho à la compulsion de répétition reprise par Éric Benoit dans le cadre de son analyse d'une écriture du ressassement<sup>767</sup>. Cette compulsion, en ce qui concerne la lecture, peut s'interpréter comme une contrainte : l'« ennui » et le « trop » dont parle Derrida. Ou bien d'un désir que nous développerons dans la partie suivante. De ce fait, ces deux possibilités, qui ne s'opposent pas chez Derrida, illustrent le mouvement de ressassement propre à la littérature quignardienne. Dans le « trop » nous retrouvons la critique de Laurent Nunez ; dans

<sup>764</sup> Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009, p. 12.

<sup>765</sup> Joyce a transposé le terme du contexte religieux au cadre de la littérature européenne, au moins en ce qui concerne le roman. Eco, dans *L'œuvre ouverte*, étudie l'évolution du concept chez Joyce. Au départ, « l'épiphanie est à la fois une découverte du réel et sa définition à travers le langage » (Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit. p. 197). Dans un deuxième temps, l'épiphanie est plus une machine langagière que la trace d'un moment émotif ; il s'agit « bien d'une étape constructive de l'art », d'une façon de donner forme à la vie. Plus que saisir la révélation des choses, l'artiste « révèle lui-même quelque chose à travers une élaboration stratégique de l'image » (*Ibid*, p. 199). L'épiphanie, pour le lecteur, dépend finalement de sa perception et de sa reconnaissance. En revanche, chez Quignard, est la non reconnaissance, au moins dans *Les Paradisiaques*, ce qui lui permet de révéler quelque chose au lecteur. Ce que nous appelons l'épiphanie négative, rejoint d'une certaine manière le terme de « théologie négative », proposé par Mireille Calle-Gruber : « C'est qui requiert l'écriture, c'est l'expérience ontologique et le processus d'une théologie négative. Ce faisant, Pascal Quignard s'inscrit dans la tradition de l'aveugle voyant et du prophète à la langue bègue » (Mireille Calle-Gruber, « Les écritures apocryphes de Pascal Quignard », *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, op. cit., p. 46).

<sup>766</sup> J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit. p. 85.

<sup>767</sup> Le critique suggère une autre piste pour aborder la question du ressassement. Il fait le rapport avec la psychanalyse, « où est avancée l'hypothèse selon laquelle la 'compulsion de répétition' (*Wiederholungszwang*) est une manifestation de la pulsion de mort » (Éric Benoit, « Sas (la parole en exil) », *Modernités 15, Écritures du ressassement*, op. cit. p. 26).

l'« ennui », d'autres perceptions légitimes. Ce « trop » qui n'est pas le résidu mais le propre d'une littérature du retour, est associé chez Quignard à sa quête de l'origine, car cet élément est le lieu même de sa compulsion. L'origine chez Quignard est multiple, elle se rapporte à la scène originaire, au premier monde amniotique, au pré-verbal, à l'origine même de l'écriture entendue comme une attaque inconsciente, comme une poussée, ou pour le dire dans un jargon clinique, comme un brusque retour d'un état morbide :

Tout, dans ce que je fais, comme dans ce que j'improvise, cherche à se simplifier jusqu'à réobtenir l'attaque d'origine. Tout dans la passion qui me porte de façon régressive, de façon presque vindicative, tend à recouvrer la *non sublimation de l'origine* » (LEZ, 207).

La dernière partie de la citation est assez obscure ; qu'est-ce que cela veut dire ? La sublimation peut se référer à l'élaboration, à l'orientation de la pulsion, à la maîtrise de ce qui resurgit et doit être contrôlé. Sublimier, répètent les manuels, est le déplacement de la pulsion sexuelle. Quignard est évidemment contre cette idée de dépuration. Si le corps devient texte, et la *libido* lettre, il ne faut pas domestiquer dans ce passage du pulsionnel à l'esthétique la force première, instinctuelle, animale. Nous retrouvons dans la « non sublimation », l'épiphanie négative que nous venons d'évoquer.

Revenant sur l'attaque, Quignard parle d'une simplification qui a comme but de se libérer de toute préciosité. Il y a aurait dans la hantise de l'origine un mouvement de suppression contraire au ressassement. Pour « réobtenir », c'est le verbe quignardien, l'appel de l'impulsion, il faut passer par un travail de coupure que nous avons évoqué à plusieurs reprises. Ce travail, nous revenons à notre paradoxe d'origine, concède à une matière ressassée l'illusion du nouveau. L'effet illusoire est ainsi lié au geste ressassant, car ce dernier est toujours invocateur de l'originaire. De ce fait, il n'est pas superflu ; il peut même être justifié :

On a parfois accusé P. Quignard d'user de trop de rhétorique pour évoquer l'état de grâce qui précède la création, l'instant pré-verbal – celui de l'*infans*. Or, il n'a fait que transcrire l'interrogation menaçante qui a partie liée désormais avec l'acte d'écrire. Question ontologique qui confère à nombre de récits contemporains leur densité et leur puissance<sup>768</sup>.

---

<sup>768</sup> Aline Mura-Brunel, « Nouveau discours du silence », *Limites du langage : indicible ou silence*, articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 367.

Cependant, le *souçon* du « trop » en tant que trait de la défaillance persiste. Même si ce « trop » répond au flux et reflux d'un questionnement qui par définition est intarissable, il permet d'aborder, à l'intérieur du ressassement, la possibilité dont parlait Derrida, celle de l'ennui : une autre résonance d'une écriture mélancolique. Mais davantage que l'ennui, ou que l'histoire de l'Ennui qui sûrement aurait passionné Baudelaire, ce « trop » ouvre au sein de l'œuvre quignardienne, notamment de *Dernier Royaume*, une caractéristique de l'écriture qui n'est pas neutre. Ce « trop » met une distance entre le ressassement et la répétition. Cette dernière notion a été amplement développée dans les études de rhétorique et d'analyse textuelle<sup>769</sup>. Pour nous, la répétition serait le contraire du ressassement, c'est-à-dire l'annulation de celui-ci. Même si elle est le principe du rythme, même si elle est synonyme de copie et d'imitation, c'est-à-dire de *mimesis*, dans une perspective comme la nôtre, elle met en question l'affect jubilatoire du ressassement, elle inaugure le soupçon d'une parole défaillante. La différence entre le ressassement et la répétition, sous l'angle de la défaillance, est de l'ordre d'une vision positive ou négative de notre catégorie. Ressasser est un principe qui permet de faire resurgir l'illusion du nouveau, la poussée de l'attaque originaire. Répéter détruit toute illusion, condamne le texte à l'inertie. Le ressassement met en mouvement la parole, la répétition la retient pour lui retirer sa fascination. *Dernier Royaume* est la mise en récit de ces deux possibilités. Interrogé sur ce qu'il cherche, Quignard affirme : « J'ai besoin de me répéter ma vie, de comprendre ma vie, de comprendre ce que je ne comprends pas, d'avoir une espèce de langage qui soit irrigué, qui hésite, qui trébuche, qui soit vivant »<sup>770</sup>. Le geste ressassant, pour reprendre la formule de Bernard Vouilloux, n'est pas contradictoire avec cette parole vivante ; il établit plutôt un paradoxe au sein de l'écriture quignardienne. Cependant, il tend vers la contradiction s'il ne s'agit pas du geste ressassant mais du geste répétitif.

Ressassement et répétition, peuvent également s'éclairer sous les angles de l'écriture et de la lecture. Du point de vue de l'auteur et de sa recherche de l'origine, nous parlerons plutôt d'une fascination dans l'expérience d'une parole qui se ressasse. En ce qui concerne le lecteur, nous pouvons retrouver la même fascination ou bien l'exaspération propre du geste répétitif. L'écriture est la jouissance, la lecture l'épreuve du ressassement ; le texte met en scène le trop qui se confronte soit à l'illusion du nouveau soit à son échec. Le texte, dans

---

<sup>769</sup> Nous faisons allusion au travail de Marie-Laure Bardèche, *Le Principe de répétition. Littérature et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1999. Dans ce livre, l'auteur étudie la reprise textuelle à partir de plusieurs auteurs du XX<sup>e</sup> siècle qui revendiquent cette pratique. De même, il faut remarquer le volume collectif *La Répétition*, études rassemblées et présentées par S. Chaouachi et A. Montandon, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, coll. « Littératures », 1994.

<sup>770</sup> Catherine Argand, « Pascal Quignard », *Lire*, février 1998, *web. cit.*

l'expression de la défaillance, défaille également. Le jadis ne revient pas toujours. Nous attendons un printemps, accrochés au froid des pages. Et si le langage, dans le mouvement de la parole, n'immobilise pas, nous touchons aux limites du ressassement, là où la parole s'épuise et risque de faire taire la littérature :

Mais peu importent l'apprentissage des lettres et la connaissance grammaticale. Seul le rugissement du langage appris sur les lèvres de celles et de ceux qui nous fascinèrent fait renaître à la vie. / Si le langage ne rugit pas en nous, s'étirole, se dessèche, ressasse, s'éteint, s'avachit, murmure, le printemps manque, c'est l'hiver, tout meurt, nous mourons (*LEZ*, 304).

Face à ce que nous avons appelé la difficulté quignardienne, celle du mythographe, du grammairien, du récapitulateur, de l'écrivain qui est avant tout un lecteur idéal, un principe en marge de l'érudition est mis en valeur, celui du *rugissement du langage*. Nous allons interroger cette notion, traduction du cri pulsionnel, en tant que figure de la défaillance. Ce rugir, cette rhétorique de la répétition, serait de l'ordre aussi bien du deuil que de la souffrance. Mais avant d'aborder ce sujet, revenons à la question du ressassement pour interpeller le discours de la critique quignardienne.

### *La critique du ressassement I : sur l'intrigue quignardienne*

Dans le cadre de la défaillance, nous voulons accompagner ce chapitre d'une méditation concernant le fonctionnement de la critique autour d'une œuvre qui exemplifie le ressassement. Nous allons développer deux hypothèses, à savoir, la critique circulaire comme réponse à une œuvre écrasée par le poids de sa difficulté, et, dans un second temps, une critique du ressassement comme produit d'une œuvre qui déstabilise la fonction de la critique pour lui redonner de nouveaux enjeux, voire un nouveau statut.

Commençons avec les articles de Bruno Clément et de Laurent Nunez qui fixent le point de départ de notre analyse. Ces deux approches ont en commun une certaine distance qui nous paraît importante, notamment dans l'abord d'une œuvre qui malgré son rejet des goûts collectifs, appelle de plus en plus à l'admiration, non secrète mais sociale. Clément, dans son article intitulé « L'intrigue », définit par ce terme la continuité entre l'œuvre et son commentaire. Si nous consultons le *Petit Robert*, une citation de Pascal Quignard (l'auteur est déjà canonique) redéfinit cette notion : « L'intrigue n'est ni dans l'œuvre ni dans le lecteur



[...] : elle est leur œuvre commune »<sup>771</sup>. Cet idéal est justement contesté par Clément ; pour lui, « il est difficile de proposer de Pascal Quignard une lecture qui ne soit pas selon Pascal Quignard »<sup>772</sup>. Autrement dit, l'œuvre contient sa propre critique, la pensée commente la fiction, l'interprétation est orientée, le texte produit un dictionnaire et une bibliothèque à partir desquels assurer sa réception. L'intrigue, terme qui dit aussi les liaisons amoureuses, plutôt clandestines à l'instar de la lecture ambrosienne, est tellement à la charge du texte que le lecteur reste dans la stupéfaction. Dans ce sens, l'écriture n'est pas seulement un acte prédateur dans la mesure où le texte résulte de la manducation (pour conserver le rugir du langage). Non, le texte se mastique lui-même, se dévore, se décortique et se digère pour éclairer sa substance. L'intrigue est alors le résultat de la mémoire du lecteur, de sa capacité d'établir des liens dans les limites d'une œuvre, de son respect en tant que disciple d'un maître qui ne veut rien savoir mais qui sait tout.

Dans cette perspective, Laurent Nunez, nous l'avons déjà cité, interroge la notion d'auteur autoritaire. Ce concept a un rapport avec l'érudition, pierre angulaire de la difficulté quignardienne. Pour le critique, l'érudition était au départ, au temps de *L'Éphémère*, une barricade, un obstacle qui faisait de la lecture un défi. Ce mur érigé par une écriture polyglotte « infligeait au lecteur une profonde blessure narcissique : il semblait à chacun que celui qui avait écrit de telles pages sût quelque secret d'envergure que pourtant il ne révélerait pas »<sup>773</sup>. Le risque de cette blessure narcissique est de chercher un sens dérobé. Mais plus que la non compréhension, il est intéressant de remarquer, pour rejoindre les précisions de Bruno Clément, le défaillir de l'interprétation chez le lecteur, provoqué par des livres qui portent leur propre acheminement critique. Tel est le cas du *Nom sur le bout de la langue* où le polymorphisme introduit, selon Nunez, la négation de l'acte critique :

*Le Traité de Méduse* détruisait la liberté herméneutique du conte, enfermant après-coup cette narration archaïque dans les limites d'un simple apologue. Parce qu'expliquer, c'est restreindre. Expliquer, c'est annuler le contrat imaginaire, mais justement fondé sur l'imagination, qu'avaient paraphé l'écrivain et son lecteur. C'est retirer sa confiance à celui qui lit : c'est revenir à l'*auctor*<sup>774</sup>.

---

<sup>771</sup> *Le Nouveau Petit Robert*, « Intrigue », *op. cit.*, p. 1363.

<sup>772</sup> Bruno Clément, « L'intrigue », *art. cit.*, p. 341.

<sup>773</sup> Laurent Nunez, « Un auteur autoritaire ? », *art. cit.*, p. 433.

<sup>774</sup> *Ibid.*, p. 438-439.

Arrêtons-nous un instant sur cette autorité problématique qui est l'un des enjeux de la littérature moderne. Si nous nous limitons au XX<sup>e</sup> siècle, plusieurs textes dévoilent leur genèse, leurs sources, une grille de lecture par le biais des notes, des préfaces ou même des journaux intimes. Marguerite Yourcenar, par exemple, dans ses belles notes aux *Mémoires d'Hadrien*, ou dans ses préfaces, présente des pistes sur l'expérience de l'écriture, sur le statut du texte et son éclaircissement. Dans une démarche semblable, Thomas Mann publie *Le Journal du Docteur Faustus* et Umberto Eco ses *Apostilles au Nom de la Rose*. Pour reprendre les distinctions de Genette, ces tentatives d'amplification relèvent du péritexte, ou ce qui accompagne le texte à l'intérieur même ; et de l'épitéxte, ou ce qui se trouve à l'extérieur du texte, dans d'autres ouvrages complémentaires. Péritexte et épitéxte font partie des outils qui investissent l'auteur de son autorité critique, même si l'auteur veut la refuser. À cet égard, Eco commente :

[...] je laisse le lecteur tirer ses conclusions, considérant qu'un narrateur n'a pas à fournir d'interprétations à son œuvre, sinon ce ne serait pas la peine d'écrire des romans, étant donné qu'ils sont, par excellence, des machines à générer de l'interprétation. Seulement voilà, tous ces beaux propos pleins de virtuosité achoppent sur un obstacle incontournable : un roman doit avoir un titre<sup>775</sup>.

Nous avons évoqué des titres qui n'ont pas vu le jour, tels que *La Catégorie du baratin* et *De recapitulazione*. Mais les titres, même s'ils sont le seuil de la fabrique du texte, au-delà d'une première clef interprétative, au-delà de ses fonctions de désignation, de description thématique, de valeur connotative et de séduction, pour reprendre la taxinomie de Genette<sup>776</sup>, restent néanmoins un paratexte condensé et énigmatique. Pour en revenir à la citation d'Eco, il est question d'une défense indéfendable d'une idée traditionnelle du roman. Mais Quignard n'est pas seulement un romancier. Il suit une quête agénérique où les conventions dont parle Eco (et que lui-même transgresse) n'ont pas de sens. Autrement dit, dans l'éloignement des genres canoniques, Quignard détruit également les conventions de la lecture et notamment de l'interprétation.

En défendant ses *Apostilles*, Eco affirme : « Certes, l'auteur ne doit pas interpréter. Mais il peut raconter pourquoi et comment il a écrit »<sup>777</sup>. Avec Quignard, tout « devoir » du

---

<sup>775</sup> Umberto Eco, *Apostilles au Nom de la Rose*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Biblio essais », No. 4068, 1987, p. 6-7.

<sup>776</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », No. 474, 1987, p. 96-97.

<sup>777</sup> Umberto Eco, *Apostilles au Nom de la Rose*, *op. cit.* p. 14.

texte devient une aporie. Cette modalité de la littérature quignardienne explique le ressassement de la critique. Deux éléments se confondent alors dans notre première hypothèse : l'érudition en tant que filet où le lecteur est piégé ; et le désir de l'auteur de fragiliser toute approche générique, toute convention de lecture, tout respect au contrat avec une forme. De ce fait, le polymorphisme ou l'hybridité du *Nom sur le bout de la langue* défend le droit à l'auto-interprétation. Le risque pour la critique, nous revenons à la défaillance de toute étude d'un auteur, est de rester dans la paraphrase de l'érudition ou dans la paraphrase des fragments de pensée qui expliquent les autres unités textuelles telles que les contes et les mythes. L'œuvre de Pascal Quignard est exemplaire d'un mouvement d'autoréférence ainsi que d'explication de son intertextualité autarcique<sup>778</sup>, ce qui est paradoxal chez un auteur de la réécriture qui tente de s'effacer derrière le jeu intertextuel. Par conséquent, la critique quignardienne risque la même démarche, celle de ressasser le dialogue de Quignard avec Quignard.

Il nous faut à présent nuancer cette autorité, car l'auteur la refuse : « On lui accorda sans peine un pouvoir et une autorité qu'il n'avait pourtant jamais demandés, et dont il se défiait à juste titre »<sup>779</sup>. Ce pouvoir entoure ses ouvrages au point de faire de l'auteur son commentateur modèle. Il s'agit d'un phénomène qui rentre en contradiction avec ces mots de Wolfgang Iser : « Le jugement émis par un auteur sur son texte laisse apparaître qu'il se considère comme loin d'être son propre lecteur idéal »<sup>780</sup>. Cependant, la difficulté de la littérature quignardienne, à savoir, la défaillance du lecteur idéal, fait appel à l'auteur pour orienter le cheminement de la lecture. L'auteur, qui refuse d'avoir le dernier mot, ne peut pas, par conséquent, répondre à cet appel. Cette distance à l'égard de son œuvre, nous l'avons déjà remarquée en étudiant sa rhétorique spéculative. Quignard affirme de plus en plus une absence de maîtrise par rapport à ce qu'il fait. Rappelons à ce titre l'entretien avec Loïc Jourdain où Quignard affirme « je n'ai pas vu ma main écrire »<sup>781</sup>, phrase aussi présente dans *Vie secrète* (*VS*, 27). Cette provocation est une manière de se défaire du statut autoritaire de l'écrivain conscient de ce qu'il fait, conscient d'être l'artisan d'une œuvre qui réunit déjà une quantité considérable de livres. Il préfère séparer le présent de la main qui écrit du jadis auquel il tourne son regard.

---

<sup>778</sup> Nous reprenons le terme de Bällenbach qui a étudié le phénomène du récit spéculaire chez les auteurs du Nouveau Roman (Marie-Laure Bardèche, « Répétition, récit, modernité », *Poétique*, Seuil, No. 111, septembre 1997, p. 259).

<sup>779</sup> Laurent Nunez, « Un auteur autoritaire ? », *art. cit.*, p. 433.

<sup>780</sup> Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>781</sup> Loïc Jourdain, *Pascal Quignard*, coll. « Histoires d'écrivains », La Cinquième; MK2 TV, 2000.

De même, lorsque l'auteur présente ses livres, il aime bien répéter qu'il n'est pas un prophète. Ce soupçon de prophétie, de dire vrai, d'écrire et de savoir (rappelons la phrase contre Gilles Deleuze concernant le travail sur Sacher-Masoch : « Pour nous, notre visée est d'annotation, en nul savoir » (*EB*, 13-14)) ne fait qu'augmenter la difficulté de l'intrigue, nouer le lien que Bruno Clément aimerait délier, celui d'un texte qui inclut son commentaire. Autrement dit, le recours de Quignard à une parole spéculative concernant ses propres travaux, à l'instar des fausses modesties à la Borges, n'est pas une précaution mais un leurre où le lecteur ne tombe pas. Il s'agit d'un mécanisme qui peut se mettre en rapport avec le « ductus obliquus » : « L'auteur dément rapidement ce qu'il a dit. Mais ce qui a été dit l'a été avec tant de soin et tant d'éclat que ce brusque démenti ne peut en détruire l'impression. Les anciens rhéteurs nommaient ce tour le 'ductus obliquus' » (*PT*, II, 112). Ainsi, l'auteur qui affirme l'orientation spéculative et incertaine de sa quête a du mal à rendre vraisemblables les précautions de son écriture. Cette méfiance du lecteur est le résultat du ressassement. Mais cette excuse est enveloppée d'un autre aveu. Non seulement il ne nous offre pas les clés du texte, non seulement il avance à travers des conjectures dont la vérité lui échappe, mais il écrit en guettant et en se laissant porter par la défaillance :

Je m'arrête à des embarras, à des images malencontreuses, à des courts-circuits plus qu'à des pensées formées et qu'assure un système prémédité qui les étaie. Que celui qui me lit ait constamment à l'esprit que la vérité ne m'éclaire pas et que l'appétit de dire ou celui de penser ne lui sont peut-être jamais tout à fait soumis. Je fais cet aveu qui coûte un peu à dire (*LM*, 15).

Cette citation contient à la fois la marque du rapport problématique avec le savoir, ainsi que la preuve d'une démarche qui poursuit la défaillance du langage et par conséquent de l'œuvre. Quignard refuse l'idée d'un « système prémédité », même si la lecture de *La Leçon de musique*, ne serait-ce que par sa structure tripartite, laisse entrevoir une sorte de bouclier d'Achille, de sérialité réfléchie. Bien sûr, l'œuvre doit cacher son effort, dissimuler son paradigme, suggérer son interprétation, ne pas traduire le récit dans le langage de la pensée. Par contre, Quignard révèle son absence de système, même s'il en a un très organisé : il exhibe ses sources, à contre-courant d'autres auteurs de la réécriture ; il démembre le texte pour montrer sa portée à l'intérieur des sciences du langage et des sciences humaines ; il fait le travail de l'écrivain, de l'historien, du critique ; il élabore son propre contexte à partir

duquel mettre en rapport ses propres travaux ; il permet à la critique, c'est le sujet de notre deuxième hypothèse, de se renouveler.

Revenons aux outils définis par Genette, car le péri-texte est la première manifestation de « l'intrigue ». Dans l'œuvre de Quignard, les paratextes sont nombreux : les « prière d'insérer » (pour les versions définitives de *Georges de La Tour* et *Le Vœu de silence*, ainsi que *Pour trouver les enfers*, *Triomphe du temps* et *Écrits de l'éphémère* (page reprise avec quelques modifications dans *Zétès* (LEZ, 190-193)) ; avant-propos (*La Nuit Sexuelle*) ; postface (*Lycophron et Zétès*) ; avertissement (*Carus, Albucius, Le Sexe et l'effroi*). De même, certains textes liminaires échappent aux désignations habituelles du péri-texte : « Le froid d'Islande » dans *Le Nom sur le bout de la langue* (texte qui, dans la première édition, figurait sous le titre d'avertissement) ; les pages préliminaires que nous venons de citer dans *La Leçon de musique*. Cette énumération pourrait s'amplifier si nous prenions en compte la préface pour la traduction d'*Alexandra*, ainsi que les paratextes quignardiens qui accompagnent d'autres ouvrages d'écrivains (Apulée, Sénèque, Li Yi-chan, Kong-souen Long, Grimmshausen, Esprit), ou des livres consacrés aux peintres (Pascin, Pierre Skira, Valerio Adami).

Le péri-texte quignardien a des fonctions canoniques, mais il possède également sa singularité. En ce qui concerne le prière d'insérer<sup>782</sup>, par exemple, il est composé de deux parties aussi bien dans *Georges de La Tour* que dans *Le Vœu de silence*. Ces deux prières d'insérer, illustrent une forme hybride. Le premier fragment, dans les deux cas, est une glose du sujet du livre. Dans *Georges de La Tour*, il s'agit d'une annotation brève, d'un morceau égaré du texte : « Racine disait que la scène est un lieu qui n'est pas, en un temps qu'on ignore, à huit heures du soir, éclairé par des chandelles de suif ». Les chandelles et le motif de l'absence anticipent certainement le texte mais d'une manière plutôt énigmatique. La phrase dit sans dire la substance de ce qui suit ; elle a le statut d'un texte interchangeable ; elle séduit le lecteur sans attester d'une fonction entièrement informative. Par contre, le premier fragment du texte liminaire du *Vœu de silence* ressasse la matière du livre : « Le langage n'est pas au centre de notre corps comme notre sexe. Le langage n'est pas dans notre mâchoire comme notre faim ». Synthèse poétique du livre à venir, ce texte est le premier commentaire, le premier nœud de « l'intrigue ». Dans ce sens, il introduit l'ouvrage, certainement, mais d'une manière indirecte, avec un regard latéral, sur un mode aphoristique qui s'éloigne de toute présentation.

---

<sup>782</sup> À l'instar de Genette, nous employons ce terme au masculin, étant donné qu'il ne s'agit pas d'une prière mais d'un ordre (Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 107).

Dans *Georges de La Tour* et *Le Vœu de silence*, cette première partie est contrastée par un deuxième fragment ou paragraphe, où il est question de l'historique du texte. La rédaction change complètement, le style prend les atours du dictionnaire, le mythographe s'efface, le lecteur ne peut savoir à qui attribuer ce texte, si à l'auteur ou à l'éditeur. Quoi qu'il en soit, la lecture complète du prière d'insérer nous confronte à la même hybridité qui accompagne les textes fragmentaires de Quignard. En revanche, les prières d'insérer de *Pour trouver les enfers* et *Triomphe du temps*, mélangent les deux modes d'énonciation dans une seule suite de phrases, sans dissocier le discours en deux paragraphes<sup>783</sup>.

Ce paratexte, qui est en voie de disparition<sup>784</sup> et qui paraît un luxe des éditions Galilée, même un « nouveau genre de prose brève »<sup>785</sup> selon Dominique Rabaté, constitue chez Quignard un texte mobile, comme nous l'avons déjà signalé dans le cas du prière d'insérer des *Écrits de l'Éphémère* repris dans *Zétés*. Son existence est aussi circonstancielle, notamment s'il est imprimé sur la couverture : « l'édition originale du *Bavard* (Gallimard 1946) ne comportait aucun PI ; la reprise en 10/18 (1963) en comporte un, anonyme ; la reprise en l'Imaginaire (1983) en comporte un autre, signé Pascal Quignard »<sup>786</sup>. D'ailleurs, d'autres paratextes quignardiens peuvent nous éclairer sur notre hypothèse concernant l'absence de délimitation entre l'œuvre et sa critique. C'est le cas de la postface à la traduction d'*Alexandra* de Lycophon. Disons d'emblée, ou ressasons ce que nous avons déjà dit : si pour Genette la postface relève d'un type de discours particulier, pour Quignard elle exemplifie encore une fois un non-genre. Cette « postface de 2009 », dont la date souligne la distance de presque quarante ans vis-à-vis de la « préface de 1971 », manifeste clairement un tournant dans l'écriture quignardienne : le point de départ de ce virage, où le moi de l'auteur devient une pièce dans la fiction, serait *Vie secrète*. Pour Genette, « la postface ne peut espérer exercer qu'une fonction curative, ou correctrice »<sup>787</sup>. Elle vient après coup, elle relève donc du rattrapage, de l'explication, c'est-à-dire de l'acceptation de la critique ou bien de sa contestation. Cet examen brille par son défaut dans la « postface de 2009 ». Les caractéristiques de ce paratexte sont plutôt à chercher du côté de ce que Genette appelle les

---

<sup>783</sup> Il y a pourtant d'autres prières d'insérer impersonnels. C'est le cas des contes *L'Enfant au visage couleur de la mort* et *Ethelrude et Wolfram*, ainsi que de la nouvelle *Le Petit Cupidon*. Plus qu'un prière d'insérer, il s'agit d'une brève annotation génétique, indiquant la date et la maison d'édition ou revue d'origine. Ces paratextes, de même que ceux de *Georges de La Tour* et *Le Vœu de silence*, ont en commun le fait de se présenter comme une édition corrigée et définitive.

<sup>784</sup> Ainsi l'atteste Genette dans son parcours historique, en rappelant que « le PI encarté aurait été supprimé chez Gallimard en 1969 » (Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 113).

<sup>785</sup> Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, op. cit., p. 167.

<sup>786</sup> Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 117.

<sup>787</sup> *Ibid*, p. 242.

préfaces tardives. À partir de son recensement, nous reprenons deux attributs, à savoir la fonction autobiographique et « le thème du ‘Je n’ai pas changé’ »<sup>788</sup>.

La postface à l’*Alexandre* de Lycophron se divise en trois fragments numérotés. Tous les trois sont des mises en récit régressives, c’est-à-dire des quêtes du moi qui traduisait Lycophron entre 1969 et 1970. Nous revisitons dans ce texte, par la force de la métonymie, la crise d’anorexie qui était reliée au refus de parler, lors de l’enfance ; de même, y est présente la figure de l’oncle Jean, revenu de Dachau pour ne plus parler de la Shoah et devenir un érudit qui « annota la correspondance de Flaubert pour l’édition de la Pléiade » (*LEZ*, 139). La postface, tellement loin de la préface dans le temps et dans l’écriture, garde pourtant l’inflexion théorique, la compulsion interprétative, le résumé du texte et le noyau de son commentaire :

Cassandra dit l’horreur du lien social. Personne ne la croit. / Le déprimé dit la vérité du réel. Personne ne le croit. / Ceux qui survécurent, revenant des camps d’extermination de l’Allemagne, provoquèrent la même incrédulité – trois mille ans plus tard – que Cassandra dans le monde troyen détruit, avant d’être égorgée (*LEZ*, 139).

Ce paratexte est également une préface à *Zétès*, car ses trois fragments introduisent l’ombre de Cassandra qui va errer tout au long du livre, d’autant plus que Quignard s’interrogera sur cette foi « aussi déterminée, aussi inchoactive, aussi hantante, aussi obsédante, aussi saturante, aussi absolue » (*LEZ*, 153) qui l’a rejoint lors de sa traduction : « Je donnai sans hésiter le nom de ‘Zétès’ à l’attaque verbale qui se poursuivit au-delà du temps de la traduction du poème de Lycophron » (*LEZ*, 173). Il y aurait dans cette attaque verbale, une tentative de récapituler toute une vie, de l’*Alexandra* jusqu’au *Zétès*. Mais revenons à la postface. Le moi de ce paratexte, moi autobiographique à mi-chemin entre la fiction et le réel, nous permet d’aborder le thème « de la permanence affective et de la continuité intellectuelle »<sup>789</sup>. Évidemment, l’auteur a changé : « La traduction de la *Cassandra* de Lycophron est le seul livre que j’ai écrit sur une table » (*LEZ*, 138). Pour Genette, la mise en question des changements « ne tend pas, bien sûr, à effacer la conversion, mais à en atténuer la brusquerie en découvrant dans le passé les annonces et les prémonitions du présent »<sup>790</sup>. Dans le cas de « la postface de 2009 », il s’agit d’un retour, d’un désir de ressasser le jadis enfermé dans cette époque. Certainement, ce temps enfoui garde les

---

<sup>788</sup> *Ibid*, p. 259.

<sup>789</sup> *Ibid*, p. 259.

<sup>790</sup> *Idem*.

prémonitions d'une œuvre : nous l'avons déjà vu en plaçant le champ littéraire des cahiers de *L'Éphémère* au centre de l'obscurité quignardienne. La postface, figure du ressassement, dessine une ellipse autour d'une œuvre qui dans un texte, et d'un seul trait, voudrait se contenir.

Les paratextes que nous avons traités auparavant sont didactiques. Ils contiennent le fonctionnement de toute préface : « retenir et guider le lecteur en lui expliquant pourquoi et comment il doit lire le texte »<sup>791</sup>. De ce fait, la pratique paratextuelle est une première preuve du statut ancien (les préfaces de Racine hurlent) et moderne de « l'intrigue ». Les paratextes ne séparent pas la fiction de la pensée, car ils sont le lieu même de cette imbrication. Ils peuvent même remplacer l'intérêt du texte, montrer l'importance des processus sur le résultat, comme dans le cas des poèmes d'Artaud envoyés à la *Nouvelle Revue française* ; ces poèmes ont déclenché un échange épistolaire avec Jacques Rivière qui considérait les lettres comme plus importantes que les vers :

Des poèmes qu'il [Rivière] juge insuffisants et indignes d'être publiés cessent de l'être, lorsqu'ils sont complétés par le récit de l'expérience de leur insuffisance. Comme si ce qui leur manquait, leur défaut, devenait plénitude et achèvement par l'expression ouverte de ce manque et l'approfondissement de sa nécessité<sup>792</sup>.

Nous n'avons pas à ce jour de lettres de Quignard<sup>793</sup>, un auteur qui aime brûler ses manuscrits, c'est-à-dire la genèse et la trace de sa quête. Cette absence d'une étape antérieure de l'écriture, à l'exception jusqu'aujourd'hui du conte « Les fêtes des chants du Marais » étudié par Irène Fenoglio, augmente l'importance des paratextes en tant qu'éclaircissement d'une démarche.

Or, la question paratextuelle n'est qu'une approche périphérique mais fondamentale pour notre question de base. Après ce détour, revenons à l'estimation de Nunez par rapport au « Traité de Méduse », revenons au paratexte de *La leçon de musique* où Quignard fait « cet

---

<sup>791</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>792</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>793</sup> Il s'agit pourtant d'un *non-genre* à venir, celui de la correspondance quignardienne. Dans ce volume imaginaire il faudrait inclure les lettres de Louis-René des Forêts et de Renaud Matignon, datées des années soixante et incluses dans *Pascal Quignard le solitaire* (PQS, 30-31) ; en ce qui concerne l'écrivain, nous avons à ce jour le bel écrit intitulé « Lettre à Dominique Rabaté » (Pascal Quignard, « Lettre à Dominique Rabaté », *art. cit.*, pp. 8-15). De même, la critique a signalé quelques bribes ; par exemple, Marie Miguet-Ollagnier, dans son article sur la présence de l'autobiographique dans l'œuvre, transcrit ce vestige : « Je m'étais alors permis d'écrire à l'auteur en lui disant que je croyais identifier ces eaux natales et il avait bien voulu me répondre – avec timidité, disait-il – dans une lettre du 17 décembre 1987 portant l'en-tête des Éditions Gallimard : 'Toutes les déductions – ou les hypothèses – que contient votre lettre sont si justes et si troublantes' » (Marie Miguet-Ollagnier, « Quignard secret », *Travaux de littérature*, XIII, 2000, p. 331).



aveu qui coûte un peu à dire » (*LM*, 15), à savoir, que l'auteur sait le secret de l'œuvre et dévoile sa vérité par le biais du ressassement des commentaires critiques. Dans notre première hypothèse, il était question aussi bien de l'érudition en tant qu'obstacle qui provoque la paraphrase que du statut d'un texte qui exprime ouvertement les pistes de sa propre interprétation. Abordons maintenant la deuxième hypothèse qui découle évidemment des réflexions précédentes. Nous suggérons à l'instant que dissocier fiction et pensée marquerait un retour historique, une trahison à une démarche sans genre, l'annulation des règles de l'art que l'écriture quignardienne impose. Mais qu'en est-il de la critique ? Quel est le visage, non du lecteur mais du critique, qui se dégage de cette œuvre ? Que laisse Quignard à ses commentateurs et exégètes ?

### *La critique du ressassement II : pistes pour une taxinomie du critique*

#### *Le critique obéissant*

Ces questions ouvrent le champ de notre deuxième hypothèse concernant la critique du ressassement. Le texte emblématique de l'impossibilité critique porte paradoxalement le nom de roman : tel est le statut des *Tablettes de buis d'Apronemia Avitia*. Dans la première partie, l'auteur fait un travail descriptif, intertextuel et analytique ; il donne même une valeur à cette « œuvre relativement singulière pour son époque » (*TB*, 20) ; il accomplit les deux fonctions ordinaires de la critique, soit en regardant au microscope pour éclaircir « avec patience le détail philologique, autobiographique ou psychologique », soit en appliquant le télescope pour scruter « le grand espace historique qui entoure l'auteur »<sup>794</sup>. Nous avons déjà traité de ce « chapitre encyclopédique » lorsque nous étudions les mécanismes de l'intertextualité quignardienne. Nous revenons aux *Tablettes* simplement pour signaler une double démarche qui fusionne en une seule à partir de *Vie secrète*, et qui devient emblématique dans *Dernier Royaume*, *Boutès* et *Zétés*. Cet agir, intelligible dès *La leçon de musique* et *Les Tablettes de buis*, transpose la soumission de la lecture dans la soumission de la critique. Il suffit d'explicitier cette démarche avec l'exemple d'un conte tiré des *Paradisiques*. Vers la fin du livre, nous lisons l'histoire d'un ermite, appelé Décoiffé (ch. LXXVIII). Un roi, un marchand et l'anachorète concluent un pari : escalader une montagne, trouver en haut la jeune femme qui n'a jamais adressé la parole à un homme et la faire parler. Le pouvoir et la richesse

---

<sup>794</sup> Roland Barthes, « Écrire la lecture », *Le Bruissement de la langue*, op. cit., p. 33.

échouent, c'est-à-dire le marchand et le roi ; mais l'ermite, renseigné par une vieille qui apparaît sous l'aspect d'une tortue, métamorphose que les autres rivaux ignoraient, apprend le passé de la jeune femme : avant, elle a été tigresse, poissonne [sic], alouette. Et c'est en faisant référence à ce jadis, c'est en disant qu'il était son tigre, son poisson, son oiseau que l'ermite réussit à faire parler la femme : « Je vous prie d'entrer chez vous, mon mari » (*DR*, IV, 292). Tout de suite, vient inexorablement l'interprétation de Quignard : « La ruse extraordinaire de Décoiffé a quelque chose de cynique. (Un homme feint de reconnaître celle qu'il n'a jamais vue. Il feint d'avoir été celui qu'il ne fut pas.) / [...] C'est un faux passé qui fait reconnaître le héros et qui fonde l'amour (*DR*, IV, 294). Mais l'analyse continue, en cherchant un sens révélé, une interprétation ontologique du récit :

On reconnaît la réalité en feignant de la reconnaître, tel est le comportement social et linguistique. La feinte – la fiction, le mythe, le conte et, en amont de toutes leurs ressources, le rêve – permet la reconnaissance à partir d'un jadis qui fait revenir dans l'âme 1. une image absente à tout regard, 2. un être perdu dans sa voix soprano (*DR*, IV, 294).

La glose quignardienne n'est pas dubitative, elle affirme avec une conviction autoritaire le sens du conte, et par la suite, son rapport avec une théorie, celle de la non reconnaissance. Le conte sert le propos général des *Paradisiques*, il est un exemple de plus sans pour autant perdre sa spécificité. Dans cette ambiguïté entre simple illustration d'une pensée et unité problématique, le conte remplit une double fonction : il est poétique et critique à la fois, il donne à l'œuvre sa force fictionnelle et permet de déplacer les mots pour élaborer une pensée. Cette continuité entre le conte et sa lecture ou son déchiffrement, transforme le conte en un nouveau récit. Telle fusion entre la pensée et la fiction reste l'enjeu d'une littérature qui est désormais très orientée, même si l'interprétation du conte est également énigmatique.

De même que l'obéissance sonore met en relief la place terrifiante de la musique, il y a dans l'interprétation un geste de soumission propre aux principes de la lecture quignardienne. Dans ce sens, le pacte de lecture à la Quignard sidère et effraye, comme l'atteste l'une des citations récurrentes dans les travaux critiques :

Il y a un mot de Septimius énigmatique et terrible : *Amat qui scribet, paedicator qui leget* (Celui qui écrit sodomise. Celui qui lit est sodomisé). *L'auctor* demeure un *paedicator*. C'est le vieux *status* de l'homme libre romain. Mais le *lector* est *servus*. La lecture rejoint la

passivité. Le lecteur devient l'esclave d'une autre *domus*. Écrire désire. Lire jouit (*SE*, 262-263)

Jouir de la soumission, tel est le mot de la critique. S'il y a une jouissance c'est parce que le plaisir de la lecture laisse une trace dans le corps du lecteur. Raconter cette trace, la légitimer ou la répudier, telle est l'affaire de la parole dédoublée. Mais la fascination de l'acte sexuel de la lecture, ne répond que partiellement à notre problématique d'une critique du ressassement. Certes, si le lecteur est médusé, pétrifié par l'œil du texte, sa critique ne pourra pas dévier le regard du monstre textuel. Autrement dit, une critique qui reste à l'intérieur de l'univers quignardien sans pouvoir *lever la tête*, pour reprendre la formule de Barthes<sup>795</sup>, est d'emblée tue par sa fascination. Ce silence, tellement célébré dans l'œuvre en tant que demeure silencieuse, ne peut pas se transposer à la critique et pourtant il se transpose car il devient paraphrase, glose stérile, chemin labyrinthique d'un autre labyrinthe. L'injonction d'une telle critique est en contradiction avec la définition même de l'esprit critique, qui serait « l'esprit de libre *examen*, où la raison exerce son jugement en toute liberté, récusant l'argument d'autorité »<sup>796</sup>. Mais l'esprit critique peut se trouver restreint dans son développement, car l'autorité de l'œuvre est imposante et sa démarche métatextuelle incontestable.

En effet, la critique sur Quignard devient, au niveau linguistique par exemple, un exercice de lexique quignardien ; au niveau sémantique, un repérage des citations où l'œuvre s'explique par sa stratégie spéculaire ; au niveau historique, une mise en abîme des sources pour proposer une tradition parallèle ; au niveau analytique, un développement des synthèses, des aphorismes, des maximes, des conjectures qui peuplent ses livres. Cependant, cette fascination, cette répétition, ce ressassement sont le point de départ d'un nouvel effort critique. Il s'ensuit une question apparemment simple : quelle est donc la tâche de la critique du ressassement ?

Pour y répondre, nous pourrions faire un historique laconique de la critique, au moins en France, suivre l'exemple de René Wellek qui englobe la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>797</sup>, ou bien détailler les propos de la « Nouvelle critique ». Mais ce parcours ne démontrerait qu'une chose : la critique, ce discours de second ordre, s'appuie sur une idéologie (le

---

<sup>795</sup> *Idem*.

<sup>796</sup> Jean-René Ladmiral, « Critiques & critiques », *À propos de « La critique »*, Dominique Château (dir.), Paris, L'Harmattan, 1995, p. 19.

<sup>797</sup> René Wellek, *Une histoire de la critique moderne. La critique française, italienne et espagnole (1900-1950)*, texte établi, présenté et traduit de l'américain par Ernest Sturm, Paris, José Corti, 1996.

marxisme par exemple), ou bien une théorie (le structuralisme), une discipline (l'histoire ou la philosophie du langage). La critique se fonde sur quelque chose qui est extérieur au texte pour le faire dialoguer aussi bien avec l'espace textuel (qui inclut d'autres textes), qu'avec l'espace de la culture. Il faudrait souligner dans ce récapitulatif, la figure de l'écrivain en tant que critique : Nathalie Sarraute avec *L'Ère du soupçon*, Michel Butor avec ses *Essais sur le roman*, Richard Millet avec le *Désenchantement de la littérature*. Nous ne cherchons pas à faire ce résumé pour donner un cadre différent à notre questionnement, car la problématique n'est pas d'étudier la figure du critique de Lanson à Barthes. Il nous importe plutôt de signaler, à partir de l'œuvre de Pascal Quignard, une dynamique entre la critique et la littérature, où cette dernière serait la responsable des perturbations de la critique, et même de son appareil conceptuel et herméneutique.

De manière générale, Barthes a signalé ce rapport dans ces termes : « non seulement les écrivains font eux-mêmes de la critique, mais leur œuvre, souvent, énonce les conditions de sa naissance (Proust) ou même de son absence (Blanchot) »<sup>798</sup>. Nous intéresse subsidiairement, puisque de manière indirecte notre visée est le contemporain, le statut de la critique depuis les années soixante-dix. Antoine Compagnon affirme un épuisement, non de la critique mais de la théorie (le fondement de la critique) :

La théorie s'est rangée et elle n'est donc plus ce qu'elle était : elle est là au sens où tous les siècles littéraires sont là, où toutes les spécialités se côtoient à l'université, chacun à sa place. Elle est casée, inoffensive, elle attend les étudiants à l'heure dite, sans autre échange avec les autres spécialités ni avec le monde que par le truchement de ces étudiants qui errent d'une discipline à l'autre<sup>799</sup>.

Cet aveu nostalgique illustre le premier besoin du critique quignardien pour faire face à une œuvre qui véhicule la jouissance de l'érudition : de même que Quignard erre, le critique erre au travers de disciplines pour ressasser des concepts et des théories. Le critique déclassé ainsi les théories rangées pour démonter la machine encyclopédique. Si l'œuvre est un miroir brisé, son étude répond par un effet kaléidoscopique. La littérature quignardienne invente un critique, nous pourrions l'appeler « critique modèle », au visage pluriel, aux connaissances diverses, capable d'établir des correspondances entre différents savoirs. C'était le projet revendiqué par l'École de Francfort qui a mis en pratique le « décloisonnement

---

<sup>798</sup> Roland Barthes, *Critique et vérité* (1966), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Essais », No. 396, 1999, p. 49.

<sup>799</sup> Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 12.

interdisciplinaire»<sup>800</sup>, de même que le romantisme allemand avait l'idée d'une pluralité critique, de ne pas dissocier la philosophie de la poésie.

Dans notre cas, l'œuvre impose ce travail de couture ; le critique suit à ce propos le mode d'emploi de l'auteur autoritaire : si vous voulez comprendre *La Nuit sexuelle*, il serait bien de lire Freud. Et de lire *Le Sexe et l'effroi* évidemment ! Ce premier visage du critique paraît inséparable de l'examen des œuvres depuis la *Poétique* d'Aristote ; or, nous voulons remarquer ceci : le texte quignardien l'exige. Cette injonction ne s'arrête pas à l'étude transversale qui met en rapport une pluralité des savoirs, des disciplines et des textes littéraires de diverses époques et traditions. Elle permet au critique, voire à *la critique*, de prolonger la portée de son vocabulaire, de proposer de nouveaux outils d'analyse : « Il faut lui reconnaître [à Quignard] le mérite d'avoir inventé avec le 'petit traité' une catégorie formelle entièrement singulière »<sup>801</sup>. Dans cette perspective, les « fictions critiques » de Dominique Viart, « l'écriture sidérante » de Michel Deguy et les « récits indécidables » de Bruno Blanckeman sont exemplaires de l'impulsion quignardienne. Bien sûr, ce n'est pas exclusivement Quignard qui a déclenché leurs théorisations, mais le lignage des *Traités* a interpellé la critique au point de motiver un langage pour aborder un phénomène plus vaste.

### *Le critique transgresseur*

Au-delà de ce premier modèle, la critique du ressassement engendre d'autres visages. Le deuxième de ces masques serait à l'origine de la zone incertaine entre la critique et la fiction, voire du droit de la critique à rivaliser avec son objet de référence. Pour Michel Charles, « l'autonomie du discours secondaire est en quelque sorte le rêve de toute une tradition : celle de la rhétorique »<sup>802</sup>. Le critique ouvre ainsi son chapitre intitulé « Caractères de la rhétorique spéculative », titre qui précède de dix ans le livre éponyme de Quignard. Ce chapitre défend l'idée de la rhétorique comme « un instrument qui fait passer d'une lecture à une écriture sans que le résultat en soit pour autant une écriture au second degré »<sup>803</sup>. Grâce à son langage propre et à sa légitimité, la rhétorique spéculative (« qui est celle du théoricien, par rapport à la rhétorique pratique, qui est celle de l'orateur »<sup>804</sup>), inaugure idéalement un

---

<sup>800</sup> Jean-René Ladmiral, « Critiques & critiques », *art. cit.* p. 20.

<sup>801</sup> Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre, op. cit.*, p. 39.

<sup>802</sup> Michel Charles, *L'Arbre et la Source*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1985, p. 47.

<sup>803</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>804</sup> *Ibid.*, p. 51.

autre ordre. Le même phénomène, à une échelle différente, a lieu, lorsque certains auteurs parlent d'un autre : Baudelaire analysant Poe, Quignard commentant Des Forêts.

Le rêve de la rhétorique dont parle Michel Charles s'accomplit dans le discours critique lorsque celui-ci échappe au ressassement abstrait pour ressasser la parole fictive. Cette compulsion est pour nous le résultat d'un raccourcissement de la distance critique. Il ne s'agit absolument pas de la critique de sympathie, mais d'une manière d'échapper au charme de l'œuvre en cherchant une nouvelle approche. Autrement dit, la critique normative ne serait pas suffisante pour témoigner de l'acte de lecture, et, par conséquent, le critique efface à demi les conventions du discours.

Un exemple emblématique de cette démarche, de ce désir de rendre compte de l'expérience critique et de ses limites, se trouve dans les pages de Chantal Lapeyre-Desmaison publiées en manière de clôture dans le numéro de la revue *Critique*, consacrée à Pascal Quignard. Ces pages, intitulées « Éloge de l'aube » (double résonance invoquant Quignard et Tanizaki<sup>805</sup>), sont introduites par une annotation de Fabienne Durand-Bogaert, où s'explique la nature du texte : des pages « extraites d'un récit inédit »<sup>806</sup>. L'indication marque un point de détour par rapport au discours critique. Cependant, ces pages sont selon nous une autre possibilité de la critique quignardienne, un résultat de l'effet déstabilisateur de l'œuvre.

Dans le texte mentionné, composé d'ailleurs de fragments, de citations, de réflexions, d'énumérations et d'anecdotes personnelles, nous soulignons ce passage, synthèse de la zone incertaine que nous tentons d'expliquer : « Cette évidence de la reconnaissance à quoi s'échange la lecture est miraculeuse. Elle est bouleversante [...] La forme adoptée pour en rendre compte – l'écrit critique – était sûre de rater son objet. L'ombre de la fiction seule aurait pu lui donner asile »<sup>807</sup>. La parole critique se confronte à une œuvre qui laisse muet le critique, voire qui montre les défaillances de cette démarche : « Je n'écrivais même plus (mais l'ai-je jamais fait) *sur* son œuvre, mais *à partir* de son œuvre : question brusquement posée, énigme d'un mot ou d'un détail dont je sentais en moi l'immédiate résonance sans la comprendre »<sup>808</sup>. Le fait d'écrire *à partir de* permet d'ouvrir une voie au ressassement, car ce qui est en jeu est la fascination d'une œuvre dont le caractère hypnotique ou irritant résiste au dire.

Dans cette perspective, même le philosophe a du mal à rompre le silence de la lecture : « Il ne m'a pas été facile de trouver la voie de cet exercice : parler de Pascal Quignard [...] Il

---

<sup>805</sup> *Éloge de l'ombre*, livre auquel fait allusion Quignard dans *Les Ombres errantes* (DR, I, 48).

<sup>806</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, « Éloge de l'aube », *Critique, Pascal Quignard, op. cit.*, p. 533.

<sup>807</sup> *Ibid.*, p. 538.

<sup>808</sup> *Ibid.*, p. 537.

ne me donnait matière ni à analyser, ni à discuter, ni à interpréter »<sup>809</sup>. Le texte d'origine incite à une réaction qui ébranle la parole seconde ; celle-ci n'a qu'à avouer son impossibilité critique : « Il n'est pas possible de commenter les textes ou l'œuvre de Pascal Quignard, et sans doute, de plus, cela n'est-il pas souhaitable »<sup>810</sup>. Si le commentaire est inutile, quelle tâche reste-t-il au critique ? La réponse de Jean-Luc Nancy est le ressassement :

Il n'y pas à commenter, car cette voix, ses mythes, ses images, ses instructions savantes et ses brefs récits, sa récitation apodictique et mesurée par une prosodie constante, par la cadence obligée d'un discours qui ne veut pas progresser, mais se répéter et se renouveler comme si son usure allait de pair avec le fourbissement de son éclat : un tableau de cire lustré de page en page – tout cela donc, cette même allure décidée, n'ouvre vers aucune glose. Il faut lire ou fermer le livre, c'est tout, il faut répéter ou quitter. Il faut imiter, à la limite, la manière selon laquelle toute la matière se trouve exprimée, ou bien la déposer le long du chemin<sup>811</sup>.

Il résulte de ce passage trois possibilités : soit répéter la lecture, soit se taire, soit imiter la manière dans un registre intermédiaire qui n'est pas celui de la critique ni celui de la pure fiction. Ce refus du ressassement vis-à-vis d'une œuvre qui se commente elle-même, illustre de manière paradigmatique le visage que nous tentons de dessiner : si la glose est impossible, si l'abandon nous condamne au silence, si l'écriture nous condamne à la répétition, que faire ? Lorsque le philosophe écrit un texte, fournit une lecture seconde, il échappe aux contraintes en remarquant les frontières d'une œuvre qui n'a affaire « à aucune autre espèce de logique qu'à celle d'une mythologique »<sup>812</sup>. Dans ce sens, la solution de Jean-Luc Nancy ne tient pas du glissement de la parole critique vers la parole fictive, comme dans le cas de Lapeyre-Desmaison, mais d'une autre approximation : la quête d'un mythogème. En ce qui concerne l'article de Nancy, ce n'est pas le vocabulaire quignardien qui filtre ses conclusions. Le philosophe ne se rend pas à la résistance du texte ; malgré son refus du commentaire, il reste dans les marges d'une tentative de discernement, il n'abandonne pas le sien au cours de l'exercice. De ce fait, l'exemple de Nancy ébauche les traits d'un critique dont la posture (ou l'imposture) consiste à contourner le ressassement, en cherchant un langage propre et une démarche personnelle.

---

<sup>809</sup> Jean-Luc Nancy, « Jadis, jamais, bientôt (l'amour) », *Pascal Quignard, figures d'un lettré, op. cit.*, p. 383.

<sup>810</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>811</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>812</sup> *Ibid.*, p. 385.

Nous pourrions donner d'autres exemples de cette métamorphose vers une critique qui étudie l'œuvre en résistant à sa domination. C'est le cas du livre de Philippe Bonnefis, *Pascal Quignard. Son nom seul*. Édité chez Galilée, l'ouvrage manifeste l'autonomie de la critique dans la mesure où le texte se permet de répondre à ses propres interrogations :

Tous, à l'image d'un Charles Chenogne, 'Dans l'Hiver et dans la Nuit', tous, nous cherchons un mot que, pas plus qu'il n'y arrive, nous n'arrivons à trouver... / Que nous n'avons toujours pas trouvé, malgré ce grand déballage, ou que, pour l'heure, nous ne savons pas encore lire : confié à la garde des étoiles, un mot perdu quelque part entre les constellations de l'hémisphère boréal, où c'est d'elle-même cependant, où c'est à la dérobée, sans décision en tout cas de notre chef, qu'est venue s'accomplir en leurs parages, tandis que, absorbés dans notre contemplation, nous gardions tout à l'heure la tête levée, la résolution astronomique des *Escaliers de Chambord*<sup>813</sup>.

Ce passage, et l'ouvrage entier qui rappelle par moments la *voix* d'Albert Béguin dans *L'Âme romantique et le rêve*, sont assez révélateurs de cette zone ambiguë où la distance critique tend à s'évaporer. Une caractéristique de ce deuxième type de critique est l'appareil bibliographique à partir duquel se construit la narration. À la fin de l'ouvrage de Bonnefis, se trouve une liste où aucun travail critique n'est consacré à Quignard. En revanche, des ouvrages publiés au XIX<sup>e</sup> siècle y figurent : *Astronomie populaire* (1884), *Récits des temps mérovingiens* (1866), *La Création de l'homme* (1887). Autrement dit, le critique construit son texte à partir d'une encyclopédie qui lui appartient ; il s'écarte du souci de récapituler les interprétations qui le précèdent ; il abandonne la critique de la critique pour s'aventurer dans un discours très personnel. La distance qui assure la terreur de l'objectivité, se réduit ainsi pour permettre au critique de mieux bâtir sa lecture ; le résultat est la construction d'un texte hybride où résonnent et le besoin analytique et la jouissance de la parole dédoublée. L'œuvre de Pascal Quignard permet cette trajectoire, car l'on peut rester à l'intérieur en ressassant son « intrigue », en échappant partiellement, par le biais d'élaborations abstraites à la limite du lyrisme comme dans le cas de Bonnefis, ou à la limite de la spéculation philosophique comme dans le cas de Lyotard<sup>814</sup>, pour en revenir toujours à ce paradoxe de l'injonction critique. Notons que ces deux visages du langage critique sont la conséquence de ce que Roland

---

<sup>813</sup> Philippe Bonnefis, *Pascal Quignard. Son nom seul*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2001, p. 30.

<sup>814</sup> « Donec transeam » de Jean-François Lyotard est aussi exemplaire de cette démarche. Il s'agit d'un texte inachevé, rédigé en février-mars 1998, juste avant la mort du philosophe (Jean-François Lyotard, « Donec transeam », *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, 2000, pp. 287-298).



Barthes appelait, il y a quelques décennies, la crise du commentaire<sup>815</sup>. Barthes défendait le droit du critique à faire de l'écriture seconde une problématique du langage, c'est-à-dire le droit à mettre en œuvre une symbolique personnelle.

### *Le critique artiste*

Les exemples que nous venons de citer ouvrent une troisième catégorie qui ne relève plus de la figure du critique, mais de celle de l'auteur. Dans ce mouvement de séparation entre l'œuvre et la critique, une troisième physionomie s'érige : celle qui réalise un film, une peinture, une partition, un ballet. L'origine intertextuelle de ces nouvelles aventures artistiques, montrent la portée de l'œuvre quignardienne. Parmi ses contemporains, il n'y a que très peu qui soient à l'origine de manifestations aussi diverses. Nous intégrons ce phénomène dans notre brève taxinomie, parce qu'il nous semble une conséquence du ressassement critique ; il s'agit sous cette optique, d'un désir de témoigner de l'expérience de la lecture par le biais d'un autre registre que celui de l'écriture. Notre but n'est pas d'établir le catalogue de cette pratique, même si elle est révélatrice de la dimension d'une œuvre dans sa résonance artistique et culturelle. Nous ne cherchons pas non plus à analyser l'intertextualité dans une approche comparative des arts. Il s'agit tout simplement d'une possibilité de dédoublement qui devient autonome et dont l'examen spéculaire dépasserait la pertinence critique de notre recherche.

Rappelons à cet égard, le rayonnement du *Nom sous le bout de la langue*. Avant sa publication, le conte de Colbrune et Jeûne a été mis en musique par Michèle Reverdy : « Le texte ramassé est celui imprimé sur la partition. C'est le texte entier, développé, que je publie ici » (*LS*, 12). La même année, en 1993, en Normandie, « fut créée la pièce qui s'intitule elle aussi *Le Nom sur le bout de la langue* »<sup>816</sup>. Le conte a été également mis en scène pour Marie Vialle, en 2005, dans un spectacle qui réunissait deux autres contes, à savoir, « Les fêtes des chants du Marais » et « Paradis »<sup>817</sup>. En 2008 apparaît un moyen-métrage de trente-trois minutes intitulé *Les Vœux (Histoire de Colbrune et de Björn)*, réalisé par Lucie Borleteau.

---

<sup>815</sup> Roland Barthes, *Critique et vérité*, op. cit., pp. 49-53.

<sup>816</sup> Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, op. cit., p. 165.

<sup>817</sup> Dans un entretien donné pour le Théâtre de la Bastille, Quignard affirme concernant ce travail : « Je pense que c'est un peu en son nom propre que Marie parle sur scène. Ce sont des contes qu'elle a choisis. Là, c'est une violence qui n'est pas du tout dite comme au théâtre, elle peut reprendre dans son corps propre l'entièreté du dialogue » (*Entretien Pascal Quignard / Marie Vialle* : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Nom-sur-le-bout-de-la-langue/ensavoirplus/idcontent/11228>, dernière consultation novembre 2010).

Musique, image, théâtre sont des témoins d'une œuvre qui se trouve au large des arts<sup>818</sup>, de même qu'elle suscite une compulsion créative.

Les trois manières de rendre visible l'expérience de la lecture, les trois visages que nous venons d'esquisser, démontrent les enjeux d'une critique du ressassement. Du critique traducteur, errant, bâtisseur des outils et des perspectives au critique auteur, demiurge d'un autre mode d'appropriation, en passant par le critique transgresseur, marchant sur les deux rives du regard fasciné et du repli sur soi, nous classons les réponses à une œuvre qui fragilise les postures critiques, qui interpelle le statut et la tâche de la parole dédoublée.

Si les textes de Pascal Quignard produisent un tel effet, c'est parce qu'au sein de l'œuvre réside une impulsion polémique. L'œuvre participe d'un mouvement critique au sens d'examiner le rôle de l'auteur, le rôle de la lecture, du genre, de l'institution littéraire, de la tradition. Cette œuvre polémique, et par conséquent politique, est faite à partir d'une revendication : le droit à contester les genres, l'usage collectif du langage, les goûts canoniques. Il résulte de cette posture critique une jouissance que nous allons étudier.

## II. LIMITES DE LA JOUISSANCE

### A. LA JOUISSANCE DÉFAILLANTE OU LE *TEXTE BARBARE*

Nous pouvons annoncer la question majeure de ce chapitre avec un certain laconisme. La difficulté quignardienne en tant que mise en œuvre de la défaillance serait à l'origine d'une jouissance de l'écriture, d'un jouir du texte qui provoque chez le lecteur des sentiments contradictoires. Il s'agit d'explorer cette émotion en gardant à l'esprit l'idée d'une limite, d'un point de rupture où la libération de la parole créatrice défaille au risque de compromettre la jouissance de la lecture. La question qui en découle est celle-ci : quelle limite pour la jouissance, quelle limite pour ce qui est par définition illimité ?

Revenons à l'article de Jean-Luc Nancy, cité précédemment. Au début de celui-ci, le philosophe affirme par rapport à Quignard : « Depuis longtemps je m'étais tour à tour enchanté et irrité à sa lecture, j'avais été fasciné (c'est avec lui le moins qu'on puisse faire ou bien subir) »<sup>819</sup>. Nous avons remarqué à plusieurs reprises cette condition du texte

---

<sup>818</sup> Soulignons à cet égard le colloque organisé par l'Université de la Sorbonne Nouvelle, « Pascal Quignard au large des arts ou la littérature démembrée par les muses », qui a eu lieu du 17 au 19 juin 2010.

<sup>819</sup> Jean-Luc Nancy, « Jadis, jamais, bientôt (l'amour) », *art. cit.*, p. 383.

quignardien, pivotant entre l'enchantement et l'irritation, entre la fascination et ses limites. Cette difficulté est aussi de l'ordre de la satisfaction, comme l'atteste un commentaire journalistique : « tout lecteur lisant Quignard finit par se flatter d'être un lecteur de Quignard »<sup>820</sup>. Il y aurait dans la difficulté construite par le texte un plaisir, celui dont traitait Valéry au début de nos interrogations : un plaisir qui résulte de la lecture en tant que défi et pénitence. Pour comprendre les enjeux d'un texte qui pose d'emblée la problématique de sa réception, nous allons reprendre la distinction entre texte de plaisir et texte de jouissance :

Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage<sup>821</sup>.

En suivant cette différenciation, l'expérience de la lecture quignardienne, voire de la critique, serait de l'ordre du plaisir : *Tous les matins du monde*, *Villa Amalia*, *Terrasse à Rome*, *Le Salon du Wurtemberg* ; et de l'ordre de la jouissance : *Vie secrète*, *Carus*, *Petits traités*, *Dernier Royaume*. Et même, d'une zone entre les deux : *Le Nom sur le bout de la langue*. Nous allons nous occuper surtout, comme tout au long de cette troisième partie, des textes de jouissance, selon la division de Roland Barthes<sup>822</sup>. Il s'agit, en effet, d'une notion qui glose la défaillance littéraire que nous abordons : le déconfort de la lecture, l'expérience du doute, le réveil d'une perturbation concernant le savoir et le passé, la mise en question du langage. Cependant, la division entre plaisir et jouissance est problématique si nous la considérons sous l'éclairage de la psychanalyse. Chantal Lapeyre-Desmaison examine ce parallèle, en traitant de *Dernier Royaume* :

Si l'on reprend ce qu'avance Lacan à ce sujet (et Barthes ici travaille sourdement avec l'appui des concepts psychanalytiques qu'il détourne et maltraite parfois), la jouissance est ce qui ne

---

<sup>820</sup> Philippe Lançon, « Pascal Quignard, l'écrivain au bulot », *Libération*, 17.09.09 : <http://www.liberation.fr/livres/0101591418-pascal-quignard-l-ecrivain-au-bulot>, dernière consultation novembre 2010.

<sup>821</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 22-23.

<sup>822</sup> Claude Coste rappelle la naissance et l'évolution de ce jeu d'opposition. Barthes reprend le concept de phénotexte et génotexte développé par Julia Kristeva, et l'adapte au couple plaisir/jouissance. Pour Kristeva « le phénotexte est le texte actualisé, écrit selon les codes culturels ; le génotexte regroupe l'ensemble des processus de génération qui témoignent de la présence sensible de l'écrivain dans le jeu des signifiants. Le génotexte, c'est le corps au travail » ; autrement dit, « au texte de culture s'oppose le texte qui déconstruit la culture » (Claude Coste, *Roland Barthes moraliste*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 164).

peut se dire, ce que le signifiant perd dans son surgissement. La jouissance, en tant que cause, échappe dès lors au texte en tant qu'il est un texte. Ne reste sans doute que le plaisir, version civilisée, sublimée de cette jouissance<sup>823</sup>.

Ainsi, les termes s'avèrent problématiques et leur traitement exige un questionnement. Le concept de jouissance est-il applicable au texte, ou s'agit-il d'une étape préalable qui devient perte et par conséquent plaisir ? Ce rapport chronologique où la jouissance serait cause et le plaisir conséquence, est réfuté par Barthes en faveur de l'opposition de deux principes. Pour lui, l'un ne peut succéder à l'autre, surtout dans un cadre historique, puisque les deux principes sont parallèles, assurant ainsi au texte de jouissance son irruption à tout moment. La remarque de Lapeyre-Desmaison vise pourtant le traitement lacanien, puisque Barthes cite la psychanalyse pour définir par le biais d'un « moyen indirect » le divorce entre les deux possibilités d'un texte : « le plaisir est dicible, la jouissance ne l'est pas »<sup>824</sup>. Quoiqu'il en soit, le renvoi à la psychanalyse, de la part de Lapeyre-Desmaison, a une double fonction : d'un côté, relativiser, amplifier, éclairer la proposition de Barthes ; et de l'autre, revenir à la littérature avec un outil plus complexe. Il ne s'agit en fin de comptes, ni de Barthes ni de Lacan mais de l'interprétation quignardienne :

Il me semble que la singularité de *Dernier Royaume* tient là encore à sa position intenable, et pourtant tenue, entre ces deux pôles que l'œuvre parvient à concilier et à susciter chez le lecteur, entre jouissance de la perte, de l'égarement, jouissance d'un état *a-subjectif* et plaisir de la rencontre, d'une certaine reconnaissance, même si elle se fonde sur l'*irreconnaissable*<sup>825</sup>.

Dans ce sens, la lecture en tant que rencontre occuperait une zone entre le plaisir de l'errance et la jouissance du chaos, entre le confort du conte et l'inconfort de la spéculation. Espace étranger et familier, confronté à l'inquiétante étrangeté, pour reprendre une autre notion, cette fois-ci freudienne, *Dernier Royaume* provoque une expérience aux marges du plaisir. Est-il possible de dire cette limite ? Si pour Barthes, citant Lacan, le plaisir se dit alors que la jouissance ne se dit pas, de même la critique se questionne sur cet obstacle :

---

<sup>823</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, « Inventions du lecteur dans *Dernier Royaume*, de Pascal Quignard », *web. cit.*, p. 3.

<sup>824</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>825</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, « Inventions du lecteur dans *Dernier Royaume*, de Pascal Quignard », *web. cit.*, p. 4.

Avec l'écrivain de jouissance (et son lecteur) commence le texte intenable, le texte impossible. Ce texte est hors-plaisir, hors-critique, *sauf à être atteint par un autre texte de jouissance* : vous ne pouvez parler « sur » un tel texte, vous pouvez seulement parler « en » lui, à *sa manière*, entrer dans un plagiat éperdu, affirmer hystériquement le vide de jouissance (et non plus répéter obsessionnellement la lettre du plaisir)<sup>826</sup>.

Ces propos nous font revenir au deuxième visage critique que nous avons traité précédemment : « Donec transeam » de Lyotard, « Éloge de l'aube » de Lapeyre-Desmaison, les pages autour de la recherche du nom de Philippe Bonnefis sont des exemples de ce dédoublement de la jouissance. En ce qui concerne le texte impossible, ou intraitable dirait Blanckeman, il est l'expression d'une limite, d'une résistance. Barthes en est tout à fait conscient, révélant les problèmes que pose à la critique un texte de jouissance, car il s'agit d'un texte qui exile la critique, qui oblige à parler une autre langue, à proposer un autre code. Ainsi, le lecteur se trouve face à une déstabilisation langagière dont le résultat peut être la parole ressassante (à l'opposé de la critique du ressassement) et la soumission critique. Le texte de jouissance exige alors une autre approche, qui n'est pas forcément hors-critique mais qui détourne la critique de toutes ses certitudes.

Il y a un rapport à établir entre le texte de jouissance de Barthes et la vision de l'œuvre ouverte chez Eco. Pour l'auteur italien, cette notion, qui s'étend à tous les domaines de l'art, relève de l'ambiguïté interprétative, de la multiplicité des signifiés qui s'enferment dans un seul signifiant. Mais ce qu'il nous intéresse de reprendre ce n'est pas le caractère irréductible de l'œuvre, c'est son point de contact avec l'histoire. Pour Eco, une œuvre ouverte n'est pas seulement celle qui demande au lecteur un travail actif ; elle est aussi l'exemple d'une création entendue « précisément comme image de la condition existentielle et ontologique du monde contemporain »<sup>827</sup>. Autrement dit, l'œuvre de Quignard, dans la mesure où elle illustre pour nous la notion d'œuvre ouverte, illustre à juste titre le contemporain : l'éclatement générique, le démembrement des arts, la critique comme résistance à la parole marchande, la profondeur inatteignable du passé, la quête manquante des origines, l'effroi du sexuel et du langage, l'inclassable, le retour des formes, la non sublimation, le temps du minimalisme et des récapitulations. Il s'ensuit une production barbare, dont la démesure offre une heuristique de notre temps.

---

<sup>826</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 33.

<sup>827</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 23.

Texte de jouissance et œuvre ouverte sont des outils pour mieux comprendre Pascal Quignard. Un texte de jouissance résulte de la recherche d'une demeure, celle de la parole vivante. Quignard, à l'instar de Tchouang-tseu, propose une parole révélatrice qui a un effet « non quand elle pense, mais quand elle est vivante » (*LEZ*, 205). Cela veut dire, surtout, parole de la défaillance :

[...] le maître s'exprime dans les discours extravagants ; dans les paroles insolites ; dans les expressions sans queue ni tête ; [...] le maître ne cherche même pas à exprimer le point de vue de celui qui parle ; celui qui parle n'est qu'un vestige ; celui à qui il parle n'est qu'un bout de bois ; seules les paroles révélatrices – poursuit Tchouang-tseu et visiblement il entend par là le langage en court-circuit, l'association libre (« parfois trop libre »), la langue dénormée, l'énigme, la phrase nominale, la parabole – possèdent un pouvoir évocateur dont la portée est illimitée. / Cette affirmation de Tchouang-tseu est l'axiome de la rhétorique spéculative (*LEZ*, 205).

Cette longue citation, le record de longueur est détenu par Lyotard<sup>828</sup>, exprime en langue quignardienne aussi bien les attributs d'un texte de jouissance que le rapport entre l'auteur et son destinataire. La parole vivante déchire le langage ; ce déchirement est le *rugir* du langage face auquel tout le savoir se désagrège. Quignard, par le biais de Tchouang-tseu, fait l'éloge de la parole défaillante. La question de la jouissance est à ce titre un programme du texte, même si le mot programme ne convient pas à une esthétique de la déprogrammation. Ce que Quignard signifie est l'affirmation de la défaillance comme possibilité d'une littérature que le contemporain marque de sa complexité. Les enjeux d'un tel programme, accompli à chaque page de l'œuvre fragmentaire, nous les avons traités peu à peu : l'hermétisme, l'obscurité, l'expérience du « trop », l'épreuve du ressassement, la lecture comme errance et sacrifice du sens, le texte prédateur de sa propre possibilité critique, le besoin d'une parole dédoublée qui soit en même temps une invention. La place que cette production esthétique a donc dans la société reflète le mouvement pendulaire de l'œuvre : des ouvrages avec un grand succès, conformes aux attentes du public, respectueux des formes et des temporalités, monolagues ; et des ouvrages insoumis, à la limite de l'incompréhensible et du plurilinguisme, qui contiennent une critique de la société et du lien social, qui arrachent le lecteur aux commodités de la pensée, qui se prêtent et qui réclament une parole seconde.

---

<sup>828</sup> Jean-François Lyotard, « Musique, mutique », *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1993, pp. 188-190.

Mais revenons au passage sur Tchouang-tseu. Nous voulons nous arrêter sur ce désir de rendre le texte défaillant, sur la défense acharnée des modalités de la parole vivante. Il ne s'agit pas exclusivement d'un idéal, mais d'une valeur, d'un outil pour commenter des autres aventures de l'écriture :

Je dirai : Je me souviens de ceci : Blanchot manquait d'une certaine flamme. Nicole manquait d'une certaine flamme. Ils manquaient d'accents souverains. Il y a dans la création dégoût, sadisme, brusque expulsion des faeces, foudre, vomissement, éclair de nuit d'orage. Ce qui surgit à l'extérieur, redonné au monde où il a été pris, doit rendre la violence de la *praedatio* qui l'a appréhendé. Qui jadis a bondi. Qui déchiqueta le corps (*LEZ*, 167).

Ce que Quignard réclame dans l'écriture est la fidélité à l'expérience entendue comme acte prédateur. Le ressassement de cette scène où le prédateur (le lecteur, l'amant, le voyeur, l'art) immobilise le regard meurtrier sur la proie (le texte, l'aimé, le spectateur) se justifie par l'invocation des origines. Ce qui a fondé la civilisation, ou la barbarie, humaine, est cet acte-là dont l'expérience de la lecture n'est qu'un reflet : « L'invention de l'homme fut l'imitation de la prédation des grands carnivores. Cette invention ne se nomme pas le rire, le langage, la main préhensible, la station debout, la mort. Elle se nomme la chasse » (*RS*, 63). Dans le sillage des idées de Serge Moscovici, faire de la chasse l'origine de l'humain, de la lecture, de l'art, permet de placer une violence origininaire au cœur du social, du langage et de la littérature<sup>829</sup>. Pour Quignard, « il y a une violence de la pensée, qui est une violence du langage, qui est une violence de l'imaginaire, qui est une violence de la nature » (*RS*, 60). L'opposition art-nature, ou pulsion-instinct pour reprendre la psychanalyse, tend à s'effacer, non parce que l'art imite la nature, mais parce que l'art met en œuvre sa forme et son contenu animal.

La jouissance de la chasse est celle de la mise à mort, de même que le principe de l'art pictural pour Parrhasios était l'instant qui précède le dernier souffle (*SE*, 47-50). La fidélité au moment prédateur rappelle à certains égards le topos de la sincérité chez les poètes romantiques. Il s'agit en effet d'une nudité, le tremblement de la mise à nu que constitue

---

<sup>829</sup> Concernant la chasse, le chapitre « Les deux naissances de l'homme » tiré de l'ouvrage *La Société contre nature* de Serge Moscovici, reste un point de départ pour la réflexion quignardienne. Moscovici (cité dans *RS*, 27) développe sous l'éclairage d'une deuxième naissance, le passage de l'homme prédateur au chasseur : « Les hommes qui, pendant des millénaires, se sont évertués à être des prédateurs supérieurs aux espèces avec lesquelles ils se mesuraient, devenant supérieurs à eux-mêmes se font prédateurs autrement que ces espèces : ils se transforment et se découvrent chasseurs » (Serge Moscovici, *La Société contre nature*, Paris, Éditions du Seuil coll. « Point Essais », No. 289, 1994, p. 122). De même, Moscovici affirme : « Le cerveau humain est le fils de la main humaine. Il est surtout le fils de la chasse » (*Ibid*, p. 141).

l'écriture : « le langage littéraire est le langage nu jusqu'à l'effroi » (*RS*, 58). Dans cette nudité, un « je » respire de plus en plus dans les textes de Quignard.

Le retour à l'acte prédateur rejoint la parole vivante du *maître*. Ce que cherche l'auteur est ce défaillir, ce pré-verbal : « Non pas une voix humaine vivante mais une résonance sauvage, animale, antécédente, immensément vide, qui permet la poussée du jaillissement » (*LEZ*, 168-169). La jouissance, cette éruption, découle de la parole défaillante, impossible, fragmentée, parole arrachée aux ruines du temps. *Zétès* peut se lire comme l'affirmation intarissable de cette quête : « Une rhétorique plus *originnaire* que la simplicité est ce que je cherche. / Plus *mensongère* que la vérité ou que la sincérité. / Plus *insufflante* que respirante » (*LEZ*, 170). Pour que la jouissance soit pleine, il faut ajouter le *faux*. Nous en discuterons dans quelques instants.

La limite de la parole défaillante, du texte de jouissance et de l'œuvre ouverte, est encore une fois le sens, comme si nous ne pouvions pas déplacer la partie abstraite du signe linguistique. Très tôt, Pascal Quignard s'éloigne de cette contrainte. Dans son travail sur Eschyle, « La parole et le bouclier », la lecture en tant qu'impossibilité, nous dirons en tant que défaillance, est une hypothèse fort concluante : « C'est peut-être à cette seule condition que le texte enfin inaugure et désormais questionne : à la condition stricte que plus jamais nous ne le comprenions » (*EE*, 32). Le sacrifice du sens n'est qu'un des renoncements de la poétique de la défaillance. Mais la question persiste : peut-on renoncer à la compréhension, au désir de cohérence, au goût des systèmes ? Quelle limite pour le ressassement de l'attaque verbale, du retour obsessionnel, du court-circuit, du vomissement, du rugir du langage ? L'œuvre de Quignard paraît répondre : aucun. Dans cette résistance réside le caractère critique de son écriture, car l'œuvre n'a pas besoin d'une limite : nous pouvons inspirer avec les contes, les rêves et la fiction, pour expirer avec les paroles insolites, les sadismes et les dégorgements.

À ce propos, nous dirons que le texte de jouissance n'est pas un terme entièrement convenable. Il nous a servi pour traiter de notre propos, mais il faut proposer un concept complémentaire, d'autant que Quignard lui-même établit sa propre distinction :

Tout conte, tout mythe, tout récit vise l'exaltation du désir et porte son combat contre la jouissance. Le roman érotique ou la peinture pornographique (par définition il n'y a pas de roman pornographique ni de peinture érotique) ne cherchent en aucun cas à faire jouir mais à faire désirer : ils cherchent à érotiser le langage ou le visible (*SE*, 240).



Il n'y a pas dans ce passage du *Sexe et l'effroi*, ni dans les autres allusions à la jouissance, une référence directe à l'opposition de Barthes. Nous établissons cette résonance pour complexifier la notion et créer une rupture. Érotiser le langage relève d'un idéal onirique, rendu probable par la concentration du conte, du mythe et du récit. Pour Quignard, « l'art préfère toujours le désir. L'art est le désir indestructible » (*SE*, 240). Cependant, le texte quignardien, lieu d'une pluralité irréductible, peut échapper au désir. Nous proposons un autre terme qui signifie en même temps le texte de jouissance de Barthes et « le désir sans jouissance » (*SE*, 240) de Quignard. Nous parlerons d'un *texte barbare*, à l'instar de l'*Alexandra*<sup>830</sup> : contraire à la culture, ou bien semblable à celle-ci dans sa sauvagerie, il s'agit d'un texte qui écorche la linéarité grammaticale, l'orientation du sens, la succession de la pensée tout en inscrivant son désir. Texte de déliaison, toujours pluriel, opposé aux règles, fait de brutalité<sup>831</sup> et de rudesse, texte étranger comme sa définition première (étranger, pour les Grecs et les Romains et, plus tard, pour la chrétienté<sup>832</sup>), ce texte ne dit pas la beauté de la langue mais sa monstruosité, son anomalie, ses possibilités inédites, sa défaillance. Le *texte barbare*, principe de distinction linguistique, avance dans une lutte, dont le nombre de livres témoigne, avec la ténacité des peuples répudiés, en gardant son cortège des mots étrangers dont la traduction falsifierait le sens<sup>833</sup>. Texte migrant, qui attire et qui fait peur, texte qui ne parle pas la langue officielle, qui la balbutie et la maltraite, texte de violence et de révolte contre tout pouvoir, texte bar-bare, c'est-à-dire qui s'exprime par ressassement, tel est le texte qui jaillit au centre de la littérature quignardienne.

## B. DE LA PAROLE MENSONGÈRE À LA PAROLE VAINE

La méfiance ou l'approbation à l'égard du *texte barbare* conduit dans l'œuvre de Quignard à un autre symptôme du ressassement : le besoin d'affirmer le droit au faux. Le rapport conflictuel au savoir, « l'intrigue » dans le sens de Bruno Clément et l'omniprésence de l'*autor*, parmi d'autres éléments, dissocient la vraisemblance et la vérité. C'est-à-dire que

<sup>830</sup> Défini par Quignard comme « texte central et – prodige – barbare » (*LEZ*, 125).

<sup>831</sup> « Cette brutalité ne se tempère pas. Il y a quelque chose en moi qui est à l'état brut. *Bruta animalia* : bêtes qui sont brutes. *Bruta fulmina* : foudres qui tombent au hasard » (*PT*, I, 27).

<sup>832</sup> « Barbare », *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 193.

<sup>833</sup> « On peut appeler 'mot barbare' le mot non traduit » (*VS*, 107). C'est le cas du mot *fascinus* que se retrouve abondamment dans l'œuvre à partir du *Sexe et l'effroi* : « Les traducteurs français disaient sexe, ce qui était peu exact et qui de plus offrait un sens mixte, particulièrement impensable pour un Ancien. Aussi, comme je traduais ces textes, dès l'instant où je maintenais ce mot barbare (*fascinum*, *fascinus*), les scènes qu'ils décrivaient accédaient-elles à un tout autre sens que celui qu'ils laissaient voir jusque-là » (*VS*, 107).

le texte maintient son droit à la fiction, mais la question de la vérité paraît le poursuivre. Nous avons déjà examiné, sous l'angle de la conjoncture, le « savoir incertain » (*RS*, 117) qui est aussi bien illustré que défendu dans *Rhétorique spéculative*. Lorsque la pensée s'imbrique dans la fiction, la pratique de la conjecture devient problématique. Il ne s'agit pas de la mise en question de l'encyclopédie ou de l'exactitude du traducteur, non plus que de l'usage des notions empruntées aux sciences humaines. Avec le dire faux, l'auteur réclame un droit que sa propre littérature, malgré ses postulats spéculatifs, rend ambigu. Par conséquent, dès les débuts littéraires de Quignard, nous trouvons cette précaution face au savoir et à la vérité. Nous l'avons signalé, par exemple, dans le cas de l'étude consacrée à Sacher-Masoch, où l'auteur affirme sa visée d'annotation et non de savoir (*EB*, 13-14). Dans le travail consacré à Michel Deguy, cette réticence revient de manière explicite : « Tenter non une étude linguistique ni explication de texte, non une description – de quoi l'œuvre de Michel Deguy a fait d'ailleurs souvent et brillamment l'objet –, mais dresser une *figure* » (*MD*, 5). Ceci veut dire, dresser un masque, un visage, un sens mobile. Dans *Zétès*, pour dessiner d'un seul trait quarante ans d'écriture, le postulat devient une question ontologique : « Tout le fonctionnement de l'esprit est mensonge » (*LEZ*, 170). Au-delà du degré de *vérité* de cet axiome, il nous intéresse de réfléchir sur ce renvoi à la condition mensongère de la littérature. Autrement dit, pourquoi insister sur le statut de la parole fictive, pourquoi insister sur une question qui va de soi ?

Dans tout plaidoyer en faveur de la fiction résonnent les propos platoniciens qui incitent les hommes à s'éloigner des chimères des poètes et des imitateurs. Bien que Platon s'exprime à travers une fable, il sépare la pensée de la fiction, voire la vérité du mensonge : il les sépare en tant que réalisation de l'esprit non en tant que forme, car les *Dialogues* restent un exemple de genre total. Aujourd'hui, pour le dire de manière sommaire, nous accordons aux deux registres la même quête : « Sans du tout vouloir ramener philosophie et mythologie l'une à l'autre, il faut insister sur ce qu'elles partagent de fondamental : le désir de faire sens »<sup>834</sup>. Ce que cherche Quignard, c'est à perturber cette tâche commune de la réflexion et de la narration, non seulement en mêlant les deux langages mais en cherchant le défaut du sens. Ce défaut constitue ce que l'auteur appelle le « dire faux profond » :

En 2001, dans la vallée de l'Yonne, ou plutôt dans celle de l'Armançon arrivant à Tonerre, j'eus le désir de mettre au point un « dire faux profond ». Il faut opposer ce désir de dire faux,

---

<sup>834</sup> Thierry Hentsch, *Raconter et mourir. L'Occident et ses grands récits*, Rosny-sous-Bois, Éditions Bréal, 2002, p. 21.

profondément faux, à l'écart du groupe, à l'obligation de dire vrai, d'âme à âme, qui caractérise le christianisme (l'aveu des péchés en confession) et la psychanalyse qui l'a suivi (le dire tout ce qui passe par l'esprit). Je désirais trouver un moyen de diminuer l'obéissance à un genre mais surtout à une direction (à une direction de pensée, à une direction de conscience). Je souhaitais renoncer à la soumission aux vœux de la communauté familiale, puis linguistique, puis sociale. Les tout-disants dans les confessionnaires, dans les étreintes, dans les cabinets d'analystes, dans les tribunaux, dans les commissariats, dans les couples, subissent l'obligation de l'aveu (*DR*, IV, 271).

Le *texte barbare*, qui emprunte des éléments à l'histoire de la chrétienté ainsi qu'à la psychanalyse, s'éloigne du secret en tant que révélation, de l'énigme en tant que parole voilée, de l'aveu en tant que devoir social et même langagier. Mais ce désir est d'autant plus ambigu qu'il revendique les mécanismes de la fiction : le secret, l'énigme, l'aveu sont les moteurs de la machine fictionnelle. Comment se les approprier sans trahir le dire faux ? Nous répondrions à partir d'une défense de la fiction en tant que forme de la défaillance, ou bien de l'excès, pour emprunter la notion de Tiphaine Samoyault<sup>835</sup>. De ce fait, l'œuvre de Quignard est l'ouverture à un double désir. D'un côté, le fait de « refondre Ersatz et Sens », de « réaccorder Somnus et Logos » (*DR*, IV, 272) ; et de l'autre, le droit à réinventer le mensonger au sein de l'écriture. Dans cette perspective, le désir du faux serait du côté du poétique et du critique, du narratif et du discursif, de la fiction et de la pensée, d'un non-genre qui englobe ces deux modalités du langage que nous opposons par souci didactique : ils n'étaient pas opposés chez Platon, qui pourtant injurait les poètes. Ce faux dire profond, n'est pas de l'ordre de la démonstration ; il poursuit l'athéologie dont il était question en *Rhétorique spéculative* (*RS*, 79). Le dire athée est son origine ; il est ce qui le distingue des autres défenses de la fiction<sup>836</sup> :

Curieusement la rhétorique est athée. Pourtant elle est un obéir fanatique au langage, elle présente une foi aveugle en ses audaces, elle organise une véritable piété dans ses formes. Or,

---

<sup>835</sup> La perspective de l'excès, notamment dans le champ du roman, représente pour Samoyault le point de départ pour une étude historique, ontologique et esthétique de la forme. De même que pour Eco, la forme chez Samoyault traduit « un sens du monde et du temps dans lequel elle apparaît » (Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*. Paris, Maurice Nadeau, 1999, p. 11).

<sup>836</sup> Parmi les contemporains, aussi bien les écrivains que les critiques ont fait l'éloge de la fiction, soit comme phénomène littéraire, soit comme une forme humaine de représentation. La fiction, circonscrite plutôt aux marges du roman, a été envisagée comme un acte de résistance contre l'oubli de l'être (Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 16). Dans une perspective plus vaste, et tout en gardant à l'esprit l'idée de son rôle central dans la culture, Jean-Marie Schaeffer s'est interrogé sur « les fondements anthropologiques de la fiction » (Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 18).

pour la tradition rhétorique, il n'y a jamais eu de possibilité de religion révélée, ni même d'école associée à une maîtrise, ni même une autorité grammaticale ou philologique qui surplomberait les chasses forcenées du signifiant au-delà des signes [...] Pour tout rhétoricien spéculatif, Dieu n'est pas, n'a jamais été et ne sera jamais (RS, 71-72).

Est-ce dans l'absence de Dieu qu'il faut analyser une structure du dire faux chez Quignard ? La citation nous signale l'existence d'un « obéir » religieux sans religion, d'une sacralisation des mots sans transcendance. Dans cette perspective, le langage ne révèle rien mais véhicule, à l'instar de Tchouang-tseu, une parole révélatrice. Le dire athée, par force d'opposition, contribue au rugir du langage. Ce dire athée s'oppose au paradigme chrétien d'une vérité qui réside au sein du texte, qui est le texte lui-même, le nom, la lettre. La parole athée revendique l'absence d'une règle de composition et de lecture : esthétique et interprétation relèvent d'une hétérodoxie<sup>837</sup>. Il faut également signaler l'athéisme en tant que valeur historique, nous dirons, en tant que possibilité éthique du monde contemporain :

l'athéisme absolu, résolu, sans la moindre illusion, est une valeur qui se fait de plus en plus rare dans notre monde. / Pourtant c'est une magnifique valeur. / Une valeur, au fur et à mesure que les premières années du XXI<sup>e</sup> siècle s'affirment, qui va redevenir héroïque<sup>838</sup>.

Tout héroïsme est fondé sur un combat, sur une inadaptation. Dans ce sens, s'il faut défendre le droit à la fiction, si nous entendons par celle-ci l'assemblage de plusieurs écritures dans une sorte de récapitulation de la parole, à l'instar de la *Somme athéologique* de Bataille<sup>839</sup>, somme sans la prétention d'une totalité, il faut également investir la lecture d'une non croyance, ou plutôt d'une croyance fanatique dans l'illusoire<sup>840</sup>. Il ne s'agit pas pour autant de se débarrasser des contenus cognitifs de cette littérature, mais de les apprécier sous l'éclairage d'une *fiction athéologique*. Cependant, parvenons-nous à nous pénétrer des catégories transversales qui imposent la construction du non-genre, ou bien restons-nous

---

<sup>837</sup> En étudiant la poétique du mythe, Irena Kristeva arrive à une conclusion semblable : « Si la rhétorique de Pascal Quignard peut être qualifiée d'« athée », son mythe peut être déterminé dans la même optique comme antireligieux. Il héberge, certes, le mystère du sacré, mais uniquement dans la mesure où celui-ci dérange et inquiète [...] le mythe ne tend plus vers l'absolu, mais vers son contraire ; il ne vise nullement l'aboutissement à un état de béatitude, mais la régression à un état d'effroi » (Irena Kristeva, *La Fascination du fragmentaire*, op. cit., p. 164).

<sup>838</sup> Pascal Quignard, « Ce que vous a apporté Claude Simon », art. cit., p. 210.

<sup>839</sup> Il s'agit des ouvrages rassemblés dans les tomes V et VI des *Œuvres complètes* publiées par Gallimard en 1973.

<sup>840</sup> Parallèlement, du point de vue philosophique, les livres de Michel Onfray peuvent se classer en tant qu'un plaidoyer pour l'athéisme. Nous faisons allusion notamment au *Traité d'athéologie*, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche », No. 30637, 2005.

toujours en train de dissocier deux formes de langage, car le texte lui-même, dans le simulacre fragmentaire, dans la sérialité des registres, n'arrive pas vraiment à les dissocier ? Autrement dit, ce dire faux profond ne vise pas les récits (ils n'ont pas besoin de justifier son aspect mensonger) ; il vise plutôt les commentaires des récits et des mythes (la conjecture et le savoir incertain crédibilisent à tel point la pensée spéculative qu'il faut proférer une mise en garde). Mais surtout, ce dire faux se dirige vers l'écriture de soi. C'est justement la question de notre dernier chapitre. Mais avant de l'aborder, nous allons faire une halte dans la figure de Cassandre pour commenter un ultime paradoxe de la parole défaillante, qui n'est ni vraie ni fausse mais tout simplement vaine :

Elle parle et c'est comme le silence. / Elle parle : cela ne sert à rien. Elle dit ce qui surgit mais cela ne sert à rien à ce qui surgit, cela ne transforme pas ce qui surgit. Cassandre désigne la *sacerdos furibunda*. La prêtresse pleine d'une fureur sans objet. La prophétesse furibonde. Elle est celle qui vaticine *vera sed frustra*. / En vérité mais en vain. / Ce n'est pas le faux, qui fait le cœur de la littérature, mais la vérité vaine (LEZ, 162).

Cassandre dit une vérité que personne ne croit : l'oracle n'est pas muet, il dit, ou balbutie, ou bégaye un baratin<sup>841</sup>. Par ce glissement du vrai, la défaillance de la littérature est située du côté de la vérité vaine. Cassandre ressasse une parole sans attente. Comment lutter contre ce discrédit de la parole qui peut devenir aussi celui de la fiction ? En intercalant des mythes qui parlent d'une voix originaire, ou des données scientifiques qui affirment une vérité transparente ? Est-ce vraiment une vérité vaine que celle de la fiction athéologique ? Quignard revendique les attributs de cette parole vaine : au-delà du vrai ou du mensonger, le retrait de Cassandre, sa rupture sociale, tel un Hölderlin enfermé dans sa tour, chante le défaillir d'une littérature qui se veut critique, contestatrice, combative d'une idée barbare, celle de la difficulté, du ressassement et de l'athéologie. La parole de Cassandre est celle d'un combat qui dit le vide de tout combat, le défaillir de toute parole. Dominique Rabaté signale ces conséquences dans ces termes :

Contre la volonté platonicienne de dire ou de voir le Vrai, la parole doit être utilisée dans ses ruses et ses leures, entendue comme une arme de combat. Si sa quête est bien de penser et de maintenir l'élan vital, toujours susceptible de se dérober, c'est en restant conscient des

---

<sup>841</sup> Rappelons que Blanchot a donné le titre de « La parole vaine » à son essai sur *Le Bavard* (Maurice Blanchot, « La parole vaine », *L'Amitié*, op. cit., pp. 137-149).

insuffisances essentielles du langage, c'est en ne croyant jamais à une saisie de ce qui nous constitue comme êtres du manque<sup>842</sup>.

De même, la parole de Cassandre est insuffisante car elle définit le langage comme une flèche qui n'arrive jamais à son but. En plus du côté profondément asocial, la parole vaine dit la littérature en tant que vérité incommunicable. Dans la violence du langage, dans la quête des origines, dans les courts-circuits, il peut y avoir une place pour le jaillir de cette vérité, mais, sous le signe de Cassandre, cette vérité défaille. La littérature n'est pas seulement cette vérité non entendue, dite à l'écart du monde, mais le recommencement incessant, l'obsession, la « puissance totalement impuissante » (*LEZ*, 164), le ressassement d'une parole sans autre destinataire que celui-ci qui accepte le contact avec le vertige. Ce qui ne se communique pas reste le cœur de l'expérience artistique. Ce qui se communique, la face dévoilée du langage, reste le cœur de nos réflexions.

---

<sup>842</sup> Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre, op. cit.*, p. 21.

### CHAPITRE III : LA DÉFAILLANCE AUTOBIOGRAPHIQUE

D'après une suggestion du chapitre précédent, le récit du moi serait la seule manière d'aboutir à une fusion entre la pensée et la fiction, la seule possibilité de ne pas dissocier par le biais de fragments le poétique et le critique. Si, dans les volumes de *Dernier Royaume*, le conte reste séparé de son interprétation, dans la mise en récit du moi il n'y a plus de différenciation. La quête athéologique, l'écriture des écritures sans autre paradigme que la sérialité d'une démarche asociale, débouche sur une fiction autobiographique. Il ne s'agit pas, dans le cas qui nous occupe, de la fidélité à un genre mais de sa transgression. Choisir le point de vue du sujet relève de l'aporie critique, dans la mesure où l'œuvre de Quignard paraît contester cette approche. C'est vers cette controverse que nous acheminons notre étude. Dans cette perspective, nous allons étudier les représentations esthétiques et les frontières du récit spéculaire à l'intérieur d'une œuvre qui accorde une place de plus en plus significative à la présence du moi.

En arrière-fond, résonnera toujours un jeu binaire entre absence et présence, entre effacement du moi et surgissement d'une autorité, entre mémoire historique et mémoire individuelle, entre masque et visage, entre ombre et corps. Dans un entretien pour le magazine *Lire*, lors de la remise du prix Goncourt, Quignard affirmait : « Parler, c'est faire figure. Écrire, c'est disparaître »<sup>843</sup>. De quelle manière le sujet disparaît dans l'écriture ? Nous allons étudier sa disparition, voire son impossibilité, en tenant compte de plusieurs étapes. Dans un premier temps, nous établirons une carte du moi à partir des trois alter ego : le lecteur, le critique décomposé dans d'autres sujets, le moi romanesque. Il s'agit d'explorer un jeu identitaire déjà signalé par la critique : « Ainsi l'œuvre de Pascal Quignard varie-t-elle les figures étrangères, personnages romanesques, personnalités d'écrivains historiques, auteurs-narrateurs fictifs. Le moi s'y saisit et s'y écrit dans la fuite, l'échappé hors de ses propres contours »<sup>844</sup>. À travers l'étude des masques et des métamorphoses du moi fuyant, nous aurons également l'occasion de revenir sur des sujets déjà traités, mais avec une nouvelle perspective.

Dans un deuxième temps, nous traiterons de l'évolution de ce « je » qui ne se dissimule plus derrière la voix du critique ou du personnage de fiction. C'est à partir de *Vie secrète* que nous trouverons un « je » de plus en plus présent et consistant, accaparant l'imaginaire. Ainsi, des bribes d'autobiographique surgissant à côté des autres structures

---

<sup>843</sup> Catherine Argand, « Pascal Quignard, Goncourt 2002 », *Lire*, septembre 2002, *web. cit.*

<sup>844</sup> Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, *op. cit.*, p. 190.

narratives consolident une intonation de moins en moins inédite et de plus en plus frappante. Pour traiter de ce clivage, nous allons nous arrêter sur le sujet autobiographique du non-genre, notamment celui de *Vie secrète*, *Dernier Royaume* et *Zétès*. Dans cette optique, nous ne visons pas une discussion concernant les modalités d'appropriation ou de transgression d'un genre, celui de l'autobiographie. L'œuvre de Pascal Quignard, s'inscrivant dans une quête de l'inclassable, échappe forcément à cette approche générique. Notre propos est plutôt d'étudier la présence de l'autobiographique en tant qu'attaque, c'est-à-dire en tant qu'élément de la défaillance du sujet. Pour cela, il nous faudra définir les principes de l'autobiographique quignardien. Nous proposerons à cet égard, quatre principes ainsi qu'une cartographie personnelle de l'intime. Cette cartographie, divisée également en quatre éléments, illustrera la spécificité de l'auteur dans la rénovation contemporaine des écritures de soi.

## I. POSTURES ET IMPOSTURES DU MOI

### A. LE LECTEUR OU LA DISPARITION IMPOSSIBLE

En 1976 paraît *Le Lecteur*, récit que l'auteur refuse de retoucher, tant le souvenir de sa composition risque de faire surgir un « je » dans la détresse :

La dépression a dicté ce livre si violemment que je ne puis le relire sans être très mal. Sans tout faire revenir des circonstances de sa rédaction. C'est le seul livre, quand il a été réédité, pour lequel j'ai dû m'avouer vaincu. J'ai essayé mais j'ai renoncé à le relire bien que je sache combien il est rempli de fautes idiotes (*PQS*, 73).

Par sa position chronologique dans le corpus quignardien et notamment par son écriture fragmentée ainsi que par la problématique de l'absence, *Le Lecteur* est la première tentative de graver un masque autobiographique. Il est intéressant de remarquer ce refus de correction, cette affirmation d'une écriture défaillante, comme si l'écrivain reconnaissait, au-delà du conflit intérieur, la portée d'une force non apprivoisée et originaire qui donnerait de l'épaisseur au récit. De ce fait, le texte comporte un double intérêt. D'un côté, il apparaît comme le premier travail de l'écrivain en tant qu'auteur et non en tant que critique. De l'autre, il manifeste une tension extrême entre vie et écriture, une blessure au sein de



l'expérience artistique. Nous pouvons également reprendre les mots de Dominique Rabaté pour définir globalement les caractéristiques de ce récit :

Ce premier livre, qui quitte les chemins plus balisés de la critique, résonne avec les récits de Maurice Blanchot ou de Louis-René des Forêts par son mélange d'abstraction et de dramatisation, par la tension à laquelle il soumet le projet expressif, confronté à sa défaillance, affronté à l'impossibilité de dire qui le constitue pourtant essentiellement<sup>845</sup>.

Tributaire d'une écriture emportée par sa voix et l'irréductibilité de l'intrigue, l'insuffisance de la parole dans son désir et sa possibilité de dire se met en scène dès *Le Lecteur*. Le récit, qui porte une dédicace<sup>846</sup>, est l'affaire d'une absence : « Il y enquête sur la voie de disparition du lecteur dans un jeu où le sujet se dédouble et s'efface à la fois »<sup>847</sup>. Le narrateur à la première personne essaie de rendre compte de ce phénomène : « À son sujet je ne puis vous répondre qu'à partir de moi-même. Mais je suis aussi effacé qu'il vivait obscurément. Qu'il ait été lecteur ainsi que je le suis ne nous aura pas rendus substituables l'un à l'autre pourtant » (*L*, 14). Ce passage nous parle d'une contrainte : la lecture est un acte solitaire, asocial, individuel, il n'est pas traduisible d'un lecteur à l'autre, il reste enraciné dans la subjectivité. La société secrète, celle des lecteurs, reste à ce titre athéologique, car la lecture ne réduit pas le sens à une pratique transmissible ; bien au contraire, l'œuvre reste irréductible et sa lecture aussi.

Dans *Le Lecteur*, nous n'avons que la voix d'un témoin pour dire la disparition. Le lecteur disparu ne parle jamais qu'à travers l'autre. Il s'ensuit un jeu spéculaire, car le lecteur qui écrit et s'adresse à un autre lecteur, tente d'éclairer la vie d'un autre lecteur qui toujours lui fait défaut. Cette recherche d'un sujet sans nom est accompagnée par la présence assertive d'un moi : « Dans ce texte, placé sous le signe de l'absence, d'une absence fondamentale, inscrite dès l'incipit, on est immédiatement frappé par le paradoxe que constitue l'excès de présence : de l'auteur, du narrateur, du lecteur »<sup>848</sup>. Il y a une autorité de la parole qui est intrinsèque au récit à la première personne et dont le narrateur, malgré un chemin de négations, n'arrive pas à se libérer. Par conséquent, l'excès de présence témoigne d'un autre personnage qui usurpe la place du lecteur disparu, un personnage qui est tout simplement le narrateur et dont la voix est dominante.

---

<sup>845</sup> Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, op. cit., p. 18.

<sup>846</sup> Ce paratexte est absent chez Quignard, à l'exception du *Lecteur* et de *Villa Amalia*.

<sup>847</sup> Jean d'Yvoire, « La lecture et son avers », *Pascal Quignard : la mise au silence*, op. cit., p. 164.

<sup>848</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine*, op. cit., p. 293.

Le récit est le résultat d'un moi qui, voulant déplacer l'accent de la narration, ne fait que parler de lui pour excuser l'insuffisance du témoignage : « Comprenez alors la gêne m'embarrassant la bouche » (*L*, 20) ; « Je ne puis évoquer le détail de sa biographie » (*L*, 27) ; « Oui. Je m'exalte. / Permettez-moi de me perdre à mon tour » (*L*, 47) ; « Je traduis mal une vie si fine, si atrophiée, presque absente » (*L*, 54) ; « Non. Je ne sais plus que vous dire » (*L*, 144). Néanmoins, la présence du narrateur s'efface, notamment à partir du troisième chapitre (il y en a cinq), pour faire place à des digressions concernant la lecture et la psychologie fuyante d'un « il » sans nom propre. L'effacement du sujet commence avec des renvois à la vie de l'écrivain qui multiplie les visages du narrateur. Ce glissement vers l'autobiographique donne une autre souche au récit. Précisons à cet égard deux moments. Le premier fait allusion au métier de Quignard : « D'une naissance obscure, hanté par une langue obscure, dans la situation assurément obscure de lecteur d'édition » (*L*, 27-28). Une bribe du récit fait émerger l'ombre d'un corps réel, associé à une thématique qui parcourt tout l'œuvre, associé à la zone inaccessible des origines, au défaut de la langue et au destin d'une vie. Le deuxième moment, met en scène un souvenir d'enfance :

avais-je six, huit ans ? [...] ma mère disait : « Qu'est-ce que cela veut dire de lire comme ça tout le temps ? La moutarde me monte au nez. Tu traînasses. Tu abîmes le fond de ta culotte. Regarde la mine que tu as. Tu ne pourrais pas un peu prendre l'air, comme fait tout le monde ? » (*L*, 122-123)

La lecture comme disparition du sujet, comme état maladif et diabolique, la lecture comme un rapt de l'âme, tel est le sujet de ce récit. Dans ce souvenir d'enfance, la voix de la mère, que nous retrouverons tout au long de l'œuvre, dénonce le côté asocial de la littérature. Mais peut-on abolir en l'espace d'un fragment les conventions qui séparent l'auteur du narrateur ? Ce souvenir relève-t-il en réalité d'un élément autobiographique ? Plutôt que d'aborder le rapport entre vie et écriture, il est intéressant de signaler le lieu d'une tension. Le narrateur enquête sur un « il », mais il s'agit d'une enquête sur sa propre expérience de lecteur. Pour lui, son approche est faussée, même si elle dépend des mots du lecteur disparu : « Souvent j'ai songé à la sincérité que supposaient ces phrases qu'ils m'avaient confiées mais aussi à l'imposture presque objective qu'entraînait le simple fait qu'elles aient pu être dites » (*L*, 98). Par la suite, le jeu de miroirs se traduit dans un jeu d'impostures : notamment celle du narrateur. En quoi consiste-t-elle ? À l'instar des romans policiers, nous pouvons poser ces questions : un narrateur qui défaille dans l'esquisse de son sujet, à savoir la vie d'un lecteur,

peut-il traduire les propos du personnage disparu ? Est-ce le narrateur le coupable de la disparition dont il essaie de témoigner ? Par rapport à la première question, les détours du narrateur ne font qu'affirmer le côté mouvant du récit, la parole en mouvement qui ressasse une incertitude. Cette résistance à narrer est le propre de ce que Rabaté appelle une littérature de l'épuisement, concept vaste auquel nous avons fait allusion précédemment.

En ce qui concerne la deuxième question, le soupçon d'un *meurtre* réel ou imaginaire traverse les pages et ce n'est que vers la fin du récit que le narrateur y répond : « Non : je n'ai pas pris part à cette disparition. Que d'une certaine manière mon sort (permettez-moi ce mot pour désigner ma vie) soit lié avec le fait de la 'disparition', il y a assurément quelque fond de vérité à soutenir cela » (L, 147). Dans cette perspective, le sort du narrateur est également de disparaître. Tout le récit est dominé par une expérience de l'effacement : par le biais de ses lectures, le narrateur déplace l'intrigue pour faire de son récit le commentaire d'un prêche de Claude de Marolles où « il décelait dans la passion de lire un péril mortel pour l'âme du lecteur » (L, 29) ; il abandonne son récit au profit d'autres pensées ; il s'identifie à l'auteur par des renvois autobiographiques ; il s'identifie au lecteur réel ; enfin, il désarticule la trinité personnage-narrateur-lecteur : « Vous. Lui. Moi. Quiconque soit cet amas véhément des paroles sur la bouche qui blèse... » (L, 59). Cette disparition, qui fait écho aux discours de la mort de l'auteur, tente de placer le moi indéfinissable du lecteur au cœur même de la création et de la réception littéraires.

La présence de l'autobiographique dans *Le Lecteur* est donc assez problématique. Cependant, le récit indique une imbrication entre lecture et vie, un engrenage essentiel pour la fabrication de l'œuvre. Autrement dit, la machine textuelle se met en route avec l'esquisse d'un je qui écrit en lisant : faire de la réécriture est également faire de l'autobiographique. Le mécanisme de ce premier ouvrage de fiction - un lecteur écrivant avec un cortège de défaillances la vie d'un autre - hantera tout l'œuvre de Quignard. Telle est la démarche de tous les portraits, les vies et les anecdotes collationnés par l'œuvre ; cette collection sans paradigme fait surgir une bibliothèque de l'imaginaire où l'autobiographique trouve sa trace la plus affective. C'est le résultat du fait de se définir comme lecteur, à défaut d'autres définitions. Ce glissement du sujet est le paradoxe que nous examinons. Certes, l'auteur disparaît sous le masque du lecteur. Et, pour cela, l'auteur met en œuvre un appareil linguistique, une exubérante érudition, un renvoi exhaustif à ses hypotextes : il disparaît derrière un je qui trouve le texte avec le miroir de ses prédations, il disparaît derrière son omniprésence. Si le support de la fiction s'éclipse, que se passe-t-il lorsque l'auteur devient un critique à part entière ?

## B. LE CRITIQUE OU LE JE AUX AGUETS

Par souci didactique et chronologique, nous pouvons diviser en deux les travaux critiques de Pascal Quignard. D'abord, les premiers livres consacrés à un autre auteur : Sacher-Masoch, Maurice Scève, Michel Deguy. Dans cette catégorie, nous pouvons ajouter le texte sur Lycophron qui accompagna la traduction de l'Alexandra. Il s'agit, dans ces débuts littéraires, de commenter les autres pour forger ses propres outils, de prendre « discrètement place dans le champ de la littérature des années 1970 sans investir vraiment aucun de ses lieux »<sup>849</sup>. Dans un second temps, nous plaçons l'important travail de préfacier, soit pour présenter des écrivains qu'il admire, soit pour accompagner des compilations d'artistes qu'il admire également. Dans une zone intermédiaire, au bord d'une *fiction essayiste*, nous classons les essais sur Louis-René des Forêts, La Tour, Latron ; dans cette même zone indéterminée, nous plaçons les textes pour la revue *L'Éphémère*<sup>850</sup> et d'autres pages récupérées dans la publication éponyme<sup>851</sup>.

Les premiers travaux de Quignard, malgré la rareté de son style, sont soumis à une distance critique. Dans *L'Être du balbutiement* (1969), *La Parole de la Délie* (1974) et *Michel Deguy* (1975), des ouvrages qui précèdent *Le Lecteur* (1976), le jeune Quignard parle de soi au titre d'une impression de lecteur, pour s'effacer tout de suite au profit de l'œuvre interpellée:

La *Délie* de Scève, – la *Délie* de 1544, parue à Lyon, – petit livre dont au souvenir ne me seront restés ni l'aspect, ni la couleur [...] Différemment la *Délie* de 1564. *Délie* parue à Paris, chez Nicolas du Chemin. Petit livre, lui, dont je me souviens avec une précision méticuleuse [...] La *Délie* donc, – elle seule – seule qui sera ici matière, au mieux, d'une forme de souvenir de lecture (*PD*, 13-14).

Certainement, le commentateur entreprend l'étude de l'œuvre, mais avec un style, ou plutôt avec la recherche d'un style qui lui est déjà propre. Si le critique s'absente, l'écriture est la trace d'un je autoritaire, le lieu d'une présence, d'un murmure qui accompagne toute approche, car l'écriture est aussi l'enjeu de ces premiers travaux. Le jeune auteur ne veut pas « quignardiser » Masoch, Scève ou Deguy : nous ne voulons pas non plus le faire, dans une

---

<sup>849</sup> Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, op. cit., p. 15-16.

<sup>850</sup> Cette division est purement didactique. Il suffit de remarquer, pour la rendre défaillante, la place du texte « Nommer, dire, taire », apparu au numéro VIII de la revue et intégré après à *La Parole de la Délie*.

<sup>851</sup> C'est le cas par exemple de « Héraclite » (*EE*, 107-118), où l'auteur fait un compte-rendu des ouvrages de Martin Heidegger (*Héraclite*), et de Jean Bollack et Heinz Wismann (*Héraclite ou la séparation*).

lecture rétrospective, à la lumière de l'œuvre quignardienne. En revanche, dans ces premiers livres, la voix du critique s'affirme, il ne fait aucune concession par rapport à la réception des œuvres traitées. Quignard cherche, par exemple, comme dans le cas de Lycophron, à opérer une déconstruction des stéréotypes de la critique, une purge conceptuelle pour revenir aux œuvres. Il se démarque ainsi de la lecture de Deleuze, dans le cas de Sacher-Masoch (*EB*, 13-14) ; des lectures de Georges Poulet<sup>852</sup> et Gérard Genette, parmi d'autres, dans le cas de Deguy (*MD*, 9) ; des thèses de Saulnier, Sainte-Beuve, Brunetière, dans le cas de Scève (*PD*, 15). Il atteste l'intérêt d'une lecture radicale, tout en ayant conscience de l'impulsion du critique, tout en voulant s'effacer :

inutile qu'on suppose – comme pour tout portrait – que soudain surgissant comme un pseudo-graveur je puisse prétendre donner cours à quelque ressemblance, vérisimilitude, ou même emblème, ou masque. Au contraire, édifiant faux blancs et lignes noires, sans identité gommer les traces du crayon ou recreuser le fer, « défaire » les visages acquis, déjà « bâtis », les « décomposer », distraire des certitudes qu'ils supposent les jugements avancés [...] bref déborder ou ouvrir au plus près sur ce qui au cœur même du visage comme toujours, comme depuis toujours, et toujours abruptement : perd face, perd voix, et n'a pas de « visage » (*MD*, 5-6).

Ce passage sur la conscience de soi illustre bien les possibilités du critique. Soit il devient un pseudo-graveur ; soit il érige un portrait sans visage, sans autorité, une simple hypothèse de lecteur. Il cherche un double effacement, celui du critique et celui de l'auteur modelé par la tradition ; il cherche à ne faire entendre que la parole de l'œuvre : chose impossible car à chaque page résonne une écriture déjà très singulière. Il s'ensuit que la critique postérieure aura tendance à chercher du Quignard à la place de Scève. Dans ce sens, concernant *La Parole de la Délie*, Ruggero Campagnoli signale : « La démarche de Quignard, en effet, n'est pas une démarche critique. Pour son herméneutique, nulle page critique n'est anodine : les pages les plus banales sont parfois les plus intéressantes par l'éclat possible de leur opacité »<sup>853</sup>. Outre le soupçon de banalité que nous n'allons pas commenter, ce qui nous intéresse est de signaler la tension entre le discours critique en tant qu'effacement du moi et l'affleurement du sujet en tant qu'écriture. Ainsi, dans ce premier moment, Quignard se trouve à la frontière d'une critique où émergent les traits de son œuvre à venir, puisque

---

<sup>852</sup> Rappelons que Georges Poulet a écrit une introduction aux *Œuvres poétique complètes* de Maurice Scève, pour l'Union générale d'éditions en 1971.

<sup>853</sup> Ruggero Campagnoli, « Scève : l'Hölderlin de Quignard », *art. cit.*, p. 155.

l'écriture est propulsée par un objet qui « révoque un abord *discursif* » (*MD*, 8). L'approche de Quignard se distingue des travaux de la même époque, justement par cette écriture qui contient le germe de la sidération postérieure : rudesse de style, grammaire enchevêtrée, précisions savantes<sup>854</sup>. L'auteur lui-même, en se référant à *La Parole de la Délie*, atteste la quête dans laquelle le portait sa propre écriture : « Ce livre constitue à mes yeux un acte de sécession dans la mesure où je renonçais par lui à la philosophie. Je me lançais dans cette entreprise préphilosophique ou démythographique que je n'ai pas cessé de poursuivre » (*PQS*, 86). À ce titre, dès ses premiers travaux l'écrivain envisageait la formation d'un non-genre, ce qui fait l'une des singularités de sa littérature au sein des contemporains.

Si nous comparons cette première phase avec le travail de préfacier, une métamorphose s'opère à partir du moment où l'auteur a déjà un passé. L'époque des préfaces commence dans les années 90, sous le signe de Grimmelshausen, Li Yi-chan, Apulée, Sénèque le Père, Esprit et le XII<sup>e</sup> siècle japonais. Le dialogue entre l'œuvre et cet ensemble des paratextes est transparent. Ces derniers appartiennent au monde des traités, ont une structure fragmentaire, s'inscrivent dans une tentative de récupération. Ils ne négligent pas l'approche critique, font l'historique des éditions précédentes tout en restant indépendants vis-à-vis du texte d'adoption ; ils mettent en perspective le contexte de l'œuvre, éclairent certaines de ses richesses et certains de ses démons. Il s'agit de commenter des œuvres auxquelles l'auteur fait appel dans d'autres livres, c'est-à-dire que le fil entre les préfaces et *Albucius*, *Les Tablettes de buis d'Apronenia Avitia*, *Petits Traités*, *Le Sexe et l'effroi*, *Dernier Royaume*, est facile à retracer, d'autant plus que les paratextes sont des extraits de l'œuvre : il suffit de regarder de près la préface pour *Les Aventures de Simplicissimus* et la confronter au petit traité « Froberger et Grimmelshausen », ou la préface aux *Notes* de Li Yi-chan, réécriture de « L'oreiller de Sei », ou bien, dans la direction inverse, de lire le chapitre VII des *Ombres errantes* qui reprend une page de « Portraits crachés » (*Histoires d'amour du temps jadis*) où il est question de l'anecdote de saint Brice, voire le chapitre XIV des *Paradisiques* intitulé justement « Portraits crachés ».

Or, notre visée est toute autre. Même si de par leur écriture, ces préfaces sont déjà marquées du sceau de l'impulsion quignardienne, elles sont tributaires de l'office du lecteur : « C'est-à-dire quelconque lecteur, celui qui habite sans présence, voué à la mutité, lié à

---

<sup>854</sup> À cet égard, questionné par rapport aux travaux sur Masoch et Scève dans le cadre de la critique des années 60, l'auteur affirme : « Je ressentais une véritable émulation philosophique. Les maîtres que j'avais eus en faculté, c'était Levinas et Ricoeur. J'étais très fasciné par la retraduction heideggerienne des Grecs, par Lacan et par Derrida pour des raisons analogues. À l'inverse, littérairement, avec *Tel Quel*, la période était d'une pauvreté formelle effroyable » (Jean-Pierre Salgas, « Pascal Quignard : 'Écrire n'est pas un choix mais un symptôme' », *web. cit.*)

l'anonymat, à partir d'une errance et d'une fascination incessamment substituables » (*EE*, 107). Autrement dit, quant à l'affût autobiographique, les préfaces restent apparemment dans la pudeur du moi, dans l'impossibilité de mettre l'accent sur une parole autre que celle du lecteur : elles restent dans les conventions des *Petits Traités*. Cela veut dire que toute la machine paratextuelle est un dédoublement sous le signe des alter ego.

La psychanalyse offre des éléments concernant ce processus d'élaboration d'un moi idéal, en faisant un lien entre les instances idéales de la personnalité et le narcissisme. La projection dans un autre moi serait de l'ordre d'une identification héroïque, d'un support, d'une forme de miroir qui catapulte le sujet<sup>855</sup>. Cette projection est d'ailleurs la conséquence de la formation du sujet ; selon Lacan, « le moi est originairement un autre »<sup>856</sup>. Pour Quignard, cet autre originaire se multiplie. De ce fait, l'identité est une illusion, ou plutôt, une migration, une métamorphose constante. Le moi migre à travers un office cher à Quignard, celui de mémorialiste. Même si le mot n'apparaît qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, et celui de biographie au XVII<sup>e</sup><sup>857</sup>, ce sont des auteurs classiques, d'ailleurs chers à Quignard, qui ont façonné le genre : Plutarque avec ses *Vies parallèles*, Suétone avec ses *Vies de douze Césars*, Jacques de Voragine avec les hagiographies de *La Légende dorée*, Tallemant des Réaux avec ses *Historiettes*, Vasari avec ses *Vies de peintres*. Or, ces hypotextes, qui dans une approche psychanalytique et orthodoxe dénoteraient un rapport au narcissisme, s'éloignent du portrait à la manière de Quignard, parce que les personnages des *Traités* ne deviennent pas des types ni de héros ni de nouveaux mythes. Nous ne pouvons pas non plus parler d'antihéros, malgré leur caractère antisocial. Il s'agit pourtant de héros non reconnus, sans aspiration à devenir figure ou génie, au long de l'histoire qui les a privés de leur valeur.

Mais le biographique n'épuise pas ses traits dans les modèles du passé. Dans le panorama de la littérature récente, le retour au sujet est une réalité : « Revenue à l'avant-scène littéraire à la fin des années 70 à la faveur des documents d'ethnologie contemporaine ou sous le masque – et avec le prétexte – de jeux formels, la littérature 'personnelle' a pris une ampleur sans précédent »<sup>858</sup>. Dominique Viart étudie la question dans une approche multiple qui mélange la sociologie, l'histoire et la critique littéraire. Pour cerner la problématique dans le cadre du contemporain, il détaille des caractéristiques qui peuvent correspondre à la pratique quignardienne : le goût du minuscule, le caractère incertain de la vérité, le souci

---

<sup>855</sup> « Moi », J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit. pp. 255-256.

<sup>856</sup> *Ibid.*, p. 195. Voir également « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » (Jacques Lacan, *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », No. 5, 1966, pp. 89-97).

<sup>857</sup> « Biographie », *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, op. cit. p. 79.

<sup>858</sup> Dominique Viart, « Dis moi qui te hante, paradoxes du biographique », *Revue des Sciences Humaines*, No. 263, juillet-septembre 2001, p. 7.

généalogique. Si les biographies de Quignard, que nous devrions appeler plutôt petit traités biographiques ou tout simplement récits d'une vie, s'inscrivent dans ce mouvement où le sujet est à l'affût de la page, elles ont tout de même leur spécificité<sup>859</sup>.

Ainsi, Quignard privilégie des personnages historiques qui illustrent les interrogations, les périls, les obsessions de sa propre écriture. De même qu'un personnage de fiction s'identifie avec un autre (« je descends sans nul doute en ligne directe du héros de Grimmelshausen » (*SW*, 51)), l'auteur s'investit des autres auteurs à partir de son exercice de biographe. Dans ce sens, le travail critique de l'écrivain ne cherche pas seulement à faire surgir la parole de l'œuvre (« tous les textes que je tente de mettre en avant sont des textes d'inconnus »<sup>860</sup>) mais le récit d'une vie. L'auteur s'intéresse à cette matière difficile, indéfinissable, et même perdue : qu'est-ce que l'on sait de Sei Shônagon, d'Albucius, de Scève ? On ne connaît que le vide qui les entoure : « Sur Scève l'ignorance où l'on est de ce qui semblerait toucher au plus vif d'une vie » (*PD*, 25) ; « On sait qu'une espèce de cancer a rendu cruelles les dernières années de la vie de Caius Albucius Silus. On ne sait rien de plus » (*A*, 204) ; « On ne sait ni son prénom ni son nom. On ne sait ni quand elle naquit ni quand elle mourut » (*PT*, II, 381), dit le biographe sur Sei Shônagon.

Nous avons déjà traité de ces revendications, ces actes de justice littéraire où l'auteur s'efforce de faire entendre une voix contre l'oubli. Ce projet fait résonner une démarche anthropologique inscrite dans les modalités du contemporain, et qui fait du biographe un ethnologue et un détective pour reprendre la formule d'Alexandre Gefen<sup>861</sup>. Sous l'angle du masque autobiographique, derrière ces portraits se cache une fiction de soi. Nous pouvons ainsi dans cette liste résumer les éléments : l'éloge de l'anachorète<sup>862</sup>, l'éloge de l'œuvre à contre-courant<sup>863</sup>, l'éloge du langage défaillant<sup>864</sup>, sont les caractéristiques d'une poétique

---

<sup>859</sup> Les numéros 224 et 263 de la *Revue des Sciences Humaines*, publiés à dix ans d'intervalle, témoignent de ce retour du sujet. Parmi les études classiques, nous renvoyons évidemment aux ouvrages de Philippe Lejeune, notamment *L'Autobiographie en France* et *Le Pacte autobiographique* ; en ce qui concerne des approches plus récentes, *La Relation biographique* de Martine Boyer-Weinmann reste un livre de référence, notamment pour la période de 1980 à 2004.

<sup>860</sup> Jean-Pierre Salgas, « Pascal Quignard : 'Écrire n'est pas un choix mais un symptôme' », *web. cit.*

<sup>861</sup> « Le biographe ethnologue, c'est celui qui vise à réintroduire de l'altérité dans le commun. Réactivé par M. Foucault et son rêve de bâtir une contre-histoire du monde, de rédimmer les *minores*, de réhabiliter les doubles sacrifiés, serviteurs, Judas ou modèles, le projet en est ancien ». À ce propos, Gefen rappelle les noms de Th. Carlyle et J. Aubrey parmi les possibles précurseurs. Chez les contemporains, la restitution des voix méprisées par l'Histoire serait en continuité avec un projet périphérique, certes, mais attesté dans le passé (Alexandre Gefen, « Le Genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.* p. 316).

<sup>862</sup> « Lu mena ainsi une paisible et longue existence de retraite, déclinant l'une après l'autre, avec des fous rires sous sa main, les charges officielles qu'on lui proposait » (*PT*, I, 196).

<sup>863</sup> « Guy Le Fèvre présenta ces deux œuvres sous une apparence pour l'époque deux fois singulière [...] D'abord, parce que l'immense savoir qu'elles supposaient ne partagea avec aucun dessein d'établir une science.



partagée. De ce fait, Quignard construit un autoportrait par la juxtaposition des dizaines de vies qui traversent la sienne ou qui lui sont parallèles. Ce rapprochement donne une tension supplémentaire à ces récits, car le biographe perd les contours de sa distance critique, il marche sur la frontière de l'illusion romanesque, il fait de l'autre une extension du moi. Par conséquent, le seul élément qui perturbe la sérialité sans paradigme, sans hiérarchie, sans verticalité, est le moi qui respire derrière chaque visage. Le paradoxe entre la mort de l'auteur, installée par la réécriture et le déni de la figure d'écrivain, et sa puissante apparition fragmentée – donnée par la pluralité de vies – ne fait que signaler la défaillance du moi au sein de l'œuvre quignardienne. En effet, l'œuvre de l'auteur s'efface au profit d'une récapitulation des œuvres, de même que le moi de l'auteur se recouvre d'une encyclopédie d'autres moi. Le sujet n'est plus une certitude, il n'est plus l'affaire d'une reconstruction mais la trace d'une disparition, et par conséquent une graphie éclatée.

Il faut noter, également, que le biographe mélange ses sujets avec une stratégie discursive, celle du *texte barbare*. Il s'ensuit un déplacement de la parole biographique, car l'alter ego se décompose au fil d'autres narrations. Le récit d'une vie ne relève pas du registre héroïque, romantique ou dérisoire. Ce n'est pas Latron, ni Albucius, ni Li Yi-chan, ni Des Forêts qui prêtent leur voix, ce ne sont pas eux qui soumettent le biographe à une forme, c'est le biographe qui affirme l'injonction de sa propre écriture par le biais des autres. Plus que le rapport entre fiction et Histoire, plus que la projection dans un jeu de miroirs, voire la suite des petits détails qui condensent une vie, c'est-à-dire des *biographèmes*<sup>865</sup>, ce qui confère sa complexité au biographique quignardien est le recours à la forme éclatée. Par conséquent « en agençant de grandes figures idéelles, l'écrivain se peint par abstraction. L'écriture du traité relaie ainsi celle de la fiction dans une même tentative d'autoportrait différé »<sup>866</sup>. Nous

---

Pur débordement. Pur excès. / Ensuite, parce que le mouvement emporté qui présidait à ces deux œuvres aboutit à une étrange floraison des signes les plus divers (grecs, hébreux, chaldéens, araméens) (*PT*, II, 258).

<sup>864</sup> « Dans le roman, il [Latron] appréciait l'énergie. Il souhaitait que la voix bondisse, que l'action aille à grande vitesse, que l'auteur en arrive au point où il cesse de pouvoir diriger » (*LR*, 8).

<sup>865</sup> Le terme est proposé par Roland Barthes : « Si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des 'biographèmes', dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin » (Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (1971), Éditions du Seuil, coll. « Points », 1980, No. 116, p. 14 »). Pour sa part, Dominique Viart précise les connotations du terme : « Retenons que 'biographème' est un événement donné dans une vie singulière » ; il ne faut pas le confondre avec « biographique », qui serait le « matériau tel que l'écriture l'accomplit », c'est-à-dire l'ensemble de biographèmes écrits (Dominique Viart, « Dis moi qui te hante, paradoxes du biographique », *art. cit.*, p. 24). De même, François Dosse consacre quelques pages à l'étude de la manière dont le biographème est présent dans l'œuvre de Barthes (François Dosse, *Le Pari biographique. Écrire une vie*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, pp. 337-346).

<sup>866</sup> Bruno Blanckeman, « *Vie secrète* ou le titre capital », *art. cit.*, p. 140.

adhérons à cette idée qui est pourtant polémique<sup>867</sup>. Cette fusion barbare entre le moi et l'autre réside également dans le ton exemplaire de ces petites biographies que nous appelons du nom un peu pompeux « d'offrande funèbre non apologétique »<sup>868</sup>. En effet, c'est un tombeau pour Cordesse qui inaugure les *Petits Traités*, un tombeau pour Némie Satler qui est au cœur de *Vie secrète*, de même que les *Ombres errantes* contiennent une offrande pour Couperin, et *George de la Tour* une longue épitaphe pour le peintre dont une grande partie des toiles brûlèrent dans l'incendie de Lunéville. Il nous semble que le tombeau lie non seulement la vie et l'écriture, mais l'expérience du lecteur avec celle du voyageur :

La bibliothèque qui fonde les livres que j'ai écrits est aussi le périple des pèlerinages que je fais : en Chine, Tchouang-tseu, je me suis rendu sur sa tombe dans le Henan. Au Japon je suis allé dans l'ermitage de l'abbé Kenko ou plutôt le petit temple où il a vécu à Kyoto. En Tchéquie, Kafka, je me suis rendu sur sa tombe à l'extérieur de la ville (*PQS*, 97).

Chaque livre, chaque hommage aux morts, n'est pas qu'un voyage à travers des citations, ces tombes textuelles, mais également l'ébauche d'une ligne qui relie la tâche symbolique du biographe aux rites de l'autobiographie. En revenant au Cordesse, un passage illustre la raison pour laquelle nous parlons d'une oraison dépourvue de tout contenu apologétique :

Louis était né dans un port. Jusqu'à l'âge de dix ans j'ai vécu dans un port. La mer nous obsédait. Chaque année, dans l'été, il partait en bateau, longeait les rives de la Méditerranée, remontait dans les villes, jusqu'à Pise, démâtait sous les ponts. Il abominait les ports. Je n'aime que cela [...] Louis Cordesse était de ces hommes qui peuvent abandonner l'art pour des idées et c'est ainsi qu'il s'égara (*PT*, I, 21-22).

Ce petit traité sur Cordesse relève de la littérature funéraire. Il commence avec une phrase emblématique du perdu : « Tous les matins du monde sont sans retour » (*PT*, I, 13). Si

---

<sup>867</sup> En commentant *Les Récits indécidables* de Blanckeman, Jean-Louis Pautrot souligne : « On a d'ailleurs vu dans les romans, de même que dans les 'vies brèves' des traités, une autobiographie décalée (Blanckeman, 2000 : 190). Mais il s'agit peut-être d'une autre finalité. Il semble que ces personnages figurent moins Quignard en filigrane que celui-ci ne s'identifie à eux, basés pour certains sur de vraies existences, et à leurs destins érémitiques anonymes. Quand il a choisi l'anachorèse, en 1994, il avait écrit six de ces romans. C'est en les racontant, en quelque sorte, qu'il s'est trouvé » (Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, *op. cit.*, p. 156).

<sup>868</sup> Nous proposons ce nom par opposition à l'oraison funèbre, prononcée lors de l'enterrement, et qui avec Bossuet est devenue un genre noble. D'ailleurs, le contraire d'apologétique est « critique » (*Petit Robert*, *op. cit.* p. 99).

nous pensons à l'oraison funèbre, genre qui remonte à l'Antiquité, nous retrouvons les mêmes motifs : l'expression du deuil, le discours didactique, la perpétuation du personnage invoqué, la réflexion sur la mort, même le détournement de la plainte pour développer d'autres sujets<sup>869</sup>. Cependant, le tombeau de Quignard n'est pas, comme c'est le cas chez Bossuet, un exercice oratoire visant le prestige du style. Au lieu de la leçon politique ou religieuse, le traité met en avant une leçon indécidable ou bien trop personnelle. Si Bossuet donne un statut au biographique, privilégiant la célébrité des hommes et des femmes ; Quignard avantage l'anonymat et la marginalité. Quignard peut, certainement, en suivant la manière de l'Antiquité, commencer par une citation empruntée aux maîtres qui succède à une phrase énigmatique : « Tous les matins du monde sont sans retour. Et les amis. Tacite dit qu'il n'y a qu'un tombeau : le cœur de l'ami » (*PT*, I, 13). L'accent est mis sur l'amitié, sur la voix de l'ami qui est le seul à pouvoir perpétuer la voix du défunt. C'est le sujet qui par le biais de la plainte, accomplit un devoir : tenter de faire revenir le souffle, non sur les lèvres du mort, mais dans l'espace de l'imaginaire.

Cette mission noble ne détermine pas la forme globale de l'offrande. Quignard, en tant que biographe et non en tant qu'orateur funèbre, donne épaisseur au personnage historique en s'identifiant à lui et en soulignant les différences. Par un mouvement de déplacement, le moi conquiert la scène du texte. Ainsi le « Traité sur Cordesse » est le traité le plus autobiographique de l'ouvrage : souvenir de la rencontre avec l'ami disparu ; allusion « aux crises phobiques » qui sont comparées à « celles dont souffrait Pierre Nicole en 1650 » (*PT*, I, 15) ; genèse et contraintes dans la publication des *Traités* ; souvenirs d'enfance ; référence à Pierre Moerentorf, personnage des *Escaliers de Chambord* ; et pour finir un autoportrait de l'écrivain :

Je n'ai jamais eu de direction et de chemin que la passion qui ne s'use en moi et qui ne se retire pas de mon ventre, du bas de mon ventre, de mes poumons, de mes mains, de ma tête, et qui, alors qu'à chaque instant j'ai la conviction que je suis sur le point d'en être déserté, revient sans cesse comme un ressac [...] Je ne pose jamais de questions au silence. On n'interroge pas avec des mots l'autre du langage. Je deviens plus impétueux à obéir les yeux fermés à ma propre nuit (*PT*, I, 32-33).

---

<sup>869</sup> Claude Thiry, « Oraison funèbre », *Dictionnaire du Moyen Âge. Littérature et philosophie*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1999, p. 609-610.

Cet autoportrait a été interprété comme le dessin premier de l'ouvrage ; son propos s'accroît avec l'écriture de *Dernier Royaume*<sup>870</sup>. Dans la perspective d'une écriture de soi, le « Traité sur Cordesse » reste un exemple de cette fusion entre le tombeau et le cœur de l'ami, entre la voix perdue et le souffle qui devient écriture. Si l'écrivain s'efface, à des degrés différents selon le personnage décrit, la présence du moi émerge, soit dans la dissimulation du portrait, soit dans la proximité des éléments autobiographiques. Le paradoxe de la littérature funéraire ne peut pas être plus poignant : en rendant hommage à l'autre je fonde ma propre voix. Ceci illustre le passage de l'oraison à l'offrande, c'est-à-dire du collectif à l'individuel, de la prière au sacrifice, de la parole conjoncturelle à la parole rétrospective.

Changeons de décennie. L'époque des préfaces se poursuit dans les années 2000 notamment pour dialoguer avec les arts plastiques, un monde que l'auteur a exploré dans sa jeunesse<sup>871</sup>. Il s'agit d'un autre laboratoire qui conserve la possibilité du texte ambulant, susceptible de s'intégrer à un autre projet. D'une parabole à un essai composé de nombreux fragments, les préfaces continuent à suivre la démarche d'un déguisement autobiographique. Cependant, l'objet est devenu contemporain de l'auteur, et par conséquent faire le récit d'une vie devient plus problématique. Il s'agit moins de tombeaux que d'offrandes aux vivants et d'aventures communes avec Jean-Paul Marcheschi<sup>872</sup>, Pierre Skira<sup>873</sup>, Cécile Reims<sup>874</sup>, Valerio Adami<sup>875</sup>, Marie Morel<sup>876</sup>. Et des quelques tombeaux quand même : celui de Pascin<sup>877</sup> et de Hans Bellmer<sup>878</sup>. En ce qui concerne ces deux derniers artistes, l'offrande est toujours une forme de revendication : « Durant toute sa vie Hans Bellmer fut déclassé comme un

---

<sup>870</sup> Bruno Blanckeman souligne cette volonté : « *Dernier Royaume* radicalise ainsi, de façon radicale, le programme des *Petits Traités* tel que le premier d'entre eux l'énonçait : 'J'obéis les yeux fermés à ma propre nuit'. Obéir les yeux fermés à sa propre nuit, se fier à ses seules ténèbres, conduit à se désocialiser par l'écriture » (Bruno Blanckeman, « J'obéis les yeux fermés à ma propre nuit », *art. cit.*, p. 90).

<sup>871</sup> « Après, à Paris, j'ai consacré quatre années à faire des peintures sur tissu, sur bois, sur toiles, sur carton, sur papier kraft, sur isorel, sur verre. En 1968 je consumai dans un grand feu, allumé devant le pavillon de Lully, l'ensemble de ce que j'avais produit et qui représentait un peu plus d'un millier d'images » (*PQS*, 27).

<sup>872</sup> Pascal Quignard, « Quartier de la transportation », Jean-Paul Marcheschi, Pascal Quignard. *Quartier de la transportation*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2006, pp. 19-81.

<sup>873</sup> Pascal Quignard, Pierre Skira, *Tondo*, Paris, Flammarion, 2002.

<sup>874</sup> Pascal Quignard, « Sur Cécile Reims », *Cécile Reims grave Hans Bellmer*, Paris, Éditions Cercle d'art, 2006, pp. 61-100.

<sup>875</sup> Pascal Quignard, « Adami », *Valerio Adami, Jusqu'ici*, Catalogue édité à l'occasion de l'exposition du 27 octobre au 29 décembre 2007, Paris, Galerie Daniel Templon, 2007, p. 11.

<sup>876</sup> Pascal Quignard, « Les trois personnes de l'espace », *Marie Morel. Peintures*. Exposition Septembre 2009 – Mars 2010 Halle Saint-Pierre, Paris, Éditions Chalut-Mots, 2009, pp. 7-9.

<sup>877</sup> Pascal Quignard, « Vidin vidit vidil », *Pascin*, texte Stéphan Lévy-Kuentz, préface Pascal Quignard, avant-propos Rosemarie Napolitano, Paris, Éditions de la Différence, 2009, pp. 7-10.

<sup>878</sup> Pascal Quignard, « Sur Hans Bellmer. Où vont ensemble les amants ? », *Cécile Reims grave Hans Bellmer*, Paris, Éditions Cercle d'art, 2006, pp. 9-48.

dessinateur pour ruelle nocturne »<sup>879</sup>. Quignard ne fait que mettre en relief le mépris de la société, il remarque également le choix de l'artiste de mener une vie en dehors de toute contrainte sociale : « C'est la décision de 1933 de 'ne plus exercer aucune activité socialement utile'. George Grosz et Hans Bellmer avaient été arrêtés par la police pour leurs gouaches dégénérées. Ils s'échappèrent. Toute sa vie il se tint à cette résolution. Toute sa vie il s'évade »<sup>880</sup>. En ce qui concerne Pascin, nous retrouvons le même sentiment de rupture : « Pascin a écrit : 'Partout, je suis l'étranger qu'on tolère à peine' »<sup>881</sup>. Pareil pour Cécile Reims<sup>882</sup>. En insistant sur le rapport conflictuel entre le moi et le social, Quignard revient sur ses obsessions ; il suggère la position d'excentricité qui engendre l'artiste, notamment celui qui fait de la forme artistique une éthique de la rupture.

Dans le cas de Bellmer, le portrait de l'anachorète illustre un sujet qui relève du *biographème* quignardien<sup>883</sup>, à savoir, les conditions d'écriture. Dans le chapitre précédent, nous avons fait allusion au premier livre de Quignard comme le seul, selon lui, qu'il ait écrit sur une table (*LEZ*, 138). L'image de l'écrivain professionnel assis à son poste de travail ne ravit pas l'auteur, car la table réveille l'épisode autobiographique de l'accès d'autisme pendant l'enfance<sup>884</sup>. Un manque de confort, additionné aux limitations financières, est attesté dans le cas du peintre allemand : « Toute sa vie Hans Bellmer aura travaillé dans les mêmes conditions que Walter Benjamin rédigeant ses *Passages* : dans une chambre d'hôtel, assis au bord de son lit. Comme Michaux. Errant de chambre en chambre. Toujours la valise prête. Toujours la cravate mise »<sup>885</sup>. L'allusion à Benjamin et à Michaux multiplie le visage de Bellmer et dépersonnalise l'artiste disposant le moi à un espace plus vaste. Non seulement une société secrète des lecteurs se fait par l'expérience égocentrique de la lecture, mais une fraternité anonyme entre les artistes et les penseurs se crée à partir de leur asocialité.

Ces tombeaux, de même que le texte sur Cécile Reims, touchent de manière périphérique le sujet du suicide : Pascin « décide de se donner la mort à la romaine. Il prend

<sup>879</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>880</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>881</sup> Pascal Quignard, « Vidin vidit vidil », *art. cit.*, p. 7.

<sup>882</sup> « C'est sans cesse que j'ai connu la culpabilité d'avoir tué ma mère en naissant. Vivre tuait. J'ai vécu clandestine chez mon père. Clandestine chez ma tante. Clandestine en Lituanie chez mes grands-parents. Clandestine en revenant en France ne parlant que yiddish et allemand. Clandestine pendant l'occupation de la France et en tant que juive. Puis clandestinité assumée dans la Résistance. Clandestinité en Palestine dans l'armée secrète. Clandestinité en devenant la graveuse de Bellmer » (« Sur Cécile Reims », *art. cit.*, p. 65).

<sup>883</sup> Pour nous, le biographème quignardien n'est pas insignifiant mais décisif. Cependant, nous conservons le terme car il s'agit, dans l'espace de la narration, d'un lambeau de soi, d'un élément qui ne se développe pas.

<sup>884</sup> « J'ai perdu deux fois le langage. À dix-huit mois je me suis tu. Je mangeais dans le noir sur une table à claies dont je me souviens mieux que de moi-même. Elle se pliait. C'était ma table de silence. / C'est pourquoi je n'ai jamais pu écrire sur une table ou un bureau et que je n'en posséderai jamais » (*LS*, 59-60).

<sup>885</sup> Pascal Quignard, « Sur Hans Bellmer. Où vont ensemble les amants ? », *art. cit.*, p. 34.

exemple sur Sénèque. Il remplit une bassine d'eau, il ouvre son rasoir, il tranche ses poignets »<sup>886</sup>. Dans le cas de Bellmer, c'est son épouse Unica Zürn qui « ouvre les deux battants et se jette par la fenêtre »<sup>887</sup>. En ce qui concerne « Sur Cécile Reims », la référence à Bruno Bettelheim (« [il] désira mourir parce que sa main ne pouvait plus tenir un crayon »<sup>888</sup>), sera reprise et développée dans *La Barque silencieuse* (ch. LXXIV), nous y reviendrons, en faisant appel au suicide comme choix extrême de la liberté<sup>889</sup>.

Ces offrandes funèbres, l'une de quelques pages, et l'autre de plusieurs fragments, partagent avec le texte sur Cécile Reims une même thématique : la place de l'érotisme. De ce fait, ils reprennent des réflexions du *Sexe et l'effroi* et de *La Nuit sexuelle*. La scène primitive continue son ressassement : « Où vont ensemble les amants ? / Dans quel pays se sont-ils rendus pour qu'ils en reviennent si silencieux, sans images, rougissant si on leur demande d'évoquer ce voyage, pleurant parfois ? / Les amants visitent leur conception »<sup>890</sup>. La rhétorique spéculative n'empêche pas de s'adonner à un exercice biographique dans cette rencontre des gravures de Cécile Reims. La graveuse devient personnage : sa vie, sa maison, ses habitudes, ses phrases, ses spéculations investissent le portrait. Elle prend la parole, elle est citée, sa voix tisse les pages et résonne au fond du texte. Il y a même, dans l'incipit, un éloge qui est très rare chez Quignard lorsqu'il s'agit de juger un artiste contemporain : « Les plus belles séries d'estampes érotiques de l'Europe sont celles de Marcantonio Raimondi interprétant Giulio Romano<sup>891</sup> de 1521 à 1524 et celles de Cécile Reims interprétant Hans Bellmer de 1967 à 1975 »<sup>892</sup>. Trois ans après la publication du livre des gravures, nous retrouvons un autre incipit semblable, quoique moins catégorique : « Marie Morel est un des plus grands peintres vivants. J'ai beaucoup appris d'elle »<sup>893</sup>. Cet apprentissage déclaré montre à quel point les arts plastiques, de même que l'anthropologie ou la psychanalyse, ont contribué à l'imaginaire quignardien<sup>894</sup>.

<sup>886</sup> Pascal Quignard, « Vidin vidit vidil », *art. cit.*, p. 10.

<sup>887</sup> Pascal Quignard, « Sur Hans Bellmer. Où vont ensemble les amants ? », *art. cit.*, p. 26.

<sup>888</sup> Pascal Quignard, « Sur Cécile Reims », *art. cit.*, p. 73.

<sup>889</sup> De même, dans *Sordidissimes*, Quignard renvoie au psychanalyste pour traiter le lien entre la naissance du langage et le plaisir « qu'il y a à émasculer les animaux et les hommes » (*DR*, IV, 139).

<sup>890</sup> Pascal Quignard, « Sur Hans Bellmer. Où vont ensemble les amants ? », *art. cit.*, p. 9.

<sup>891</sup> Dans *La Nuit sexuelle*, deux burins illustrent ce jugement. Il s'agit de « Modi » et de « La Carcasse » (*NS*, 16 et 72 respectivement).

<sup>892</sup> Pascal Quignard, « Sur Cécile Reims », *art. cit.*, p. 61.

<sup>893</sup> Pascal Quignard, « Les trois personnes de l'espace », *art. cit.*, p. 7.

<sup>894</sup> La question dépasse les limites de notre travail. Cette problématique a été amplement traitée au colloque « Pascal Quignard au large des arts ou la littérature démembrée par les muses » qui a eu lieu du 17 au 19 juin 2010. À cette occasion, de nombreux artistes se sont exprimés, parmi lesquels Pierre Skira (« De l'amitié ») et Marie Morel (« Pourquoi ? »).

Nous pouvons comparer les pages sur Bellmer et Reims avec *Tondo*, livre où les textes de Quignard accompagnent les pastels de Pierre Skira. Ce dernier avait déjà illustré *Les Septante* et *L'Amour conjugal*, avec respectivement des pastels et des gravures<sup>895</sup>. Le texte de Quignard, parfois au bord du vers, est très indépendant ; il ressasse les sujets de la prédation, du regard latéral, de la fascination et de la mort, de la scène primitive :

« Le lien d'inhérence entre le prédateur et la proie précède la relation qui règne entre la mère et son petit » ; « Deux possibilités s'offrent au héros avant la peinture : soit le regard latéral (qui évite l'affrontement), soit le rétroviseur (le bouclier, le miroir qui renvoient le regard médusant de Méduse sur Méduse) » ; « Derrière la beauté ce n'est pas la beauté qui est recherché mais fasciner. Et dans fasciner ce qui attire c'est la mort » ; « la naissance abandonne le corps à la supposition de la scène invisible dont elle dérive »<sup>896</sup>.

Certainement, Quignard interpelle le « tondo » en tant que format peu répandu dans l'histoire de la peinture. Il en donne une raison anthropologique, à savoir, les formes rectangulaires des maisons, des temples et des tables s'opposèrent aux formes rondes de la même manière que « le monde humain s'opposa au monde animal »<sup>897</sup>. Néanmoins, il ne s'agit pas d'un commentaire des pastels de Pierre Skira comme c'était le cas avec la vie et les tableaux de La Tour, par exemple. Nous ne voulons pas dire que *Georges de La Tour* illustre une démarche académique, mais le degré de dissociation entre la toile et l'écriture n'était pas aussi puissant. Dans *Tondo*, l'image et le *texte barbare* entretiennent un dialogue qui ne soumet aucune discipline à l'autre ; il n'y a pas de hiérarchie ; la continuité entre l'un et l'autre passe par une communication énigmatique. Bruno Blanckeman, dans un article consacré à *Tondo*, signale l'asymétrie entre les deux formes d'expression : « Cette équivalence ne s'établit pas en termes d'identité symbolique (une couleur égale un son dans une même unité de valeur) mais de similarité émotive »<sup>898</sup>. Le texte et l'image résistent à perdre leur autonomie, l'écriture abandonne le souci de présenter ou donner une piste d'interprétation : lire le texte de Quignard en mettant en avant son caractère pédagogique ou de commentaire, serait faire un amalgame trop facile, et équivoque, entre image et signe. Nous ne suivons plus ici la parole dédoublée du critique mais la parole autoritaire de l'auteur.

---

<sup>895</sup> En ce qui concerne l'indice biographique, dans *Les Septante* l'auteur parle de lui-même à la troisième personne, procédé très rare dans l'ensemble de l'œuvre : « Pierre Skira, Parisien, et Pascal Quignard, Normand, montrèrent les Septante le 4 octobre 1994 dans la vieille cité puante de Paris, dans l'arsenal du grand maître de l'artillerie » (*S*, 9).

<sup>896</sup> Pascal Quignard, *Tondo*, *op. cit.*, pp. 14, 18, 24 et 48 respectivement.

<sup>897</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>898</sup> Bruno Blanckeman, « Des ronds dans l'encre », *Europe*, Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 81.

Cela ne veut pas dire pour autant l'absence de lien entre le texte et l'image, car le cœur de la méditation quignardienne est le « tondo », c'est-à-dire la sphère choisie par Skira, l'image du monde et les représentations de cet espace circulaire qui contourne le pastel. Le texte ne cherche pas à traverser l'œuvre picturale, non plus à la décortiquer, mais plutôt à participer de son rayonnement tout en gardant un effet de coupure. Autrement dit, par le biais d'une aventure commune s'affiche une démarche tout à fait contemporaine : il n'y a pas de complétude, ni d'unité, le bouclier n'est pas un miroir du texte, couleur et lettre regardent chacune vers sa propre origine<sup>899</sup>.

Ce petit *corpus* des années 2000 s'inscrit dans le refus du commentaire, de même que l'œuvre s'affirme de plus en plus dans le refus d'un genre. Le parcours que nous venons de signaler, témoigne d'une métamorphose de la voix du critique qui peu à peu n'obéit qu'à sa propre nuit, pour reprendre les mots du « Traité de Cordesse ». Dans l'ensemble des possibilités évoquées, une écriture du contemporain se manifeste : développement du biographique traversé par l'essai et la fiction, coupure des liaisons, refus du discursif et du commentaire, critique barbare, offrandes athées.

### C. L'ILLUSION AUTOBIOGRAPHIQUE DANS LES ROMANS OU LE SUIVI DES IMPOSTURES

Il nous semble qu'une impossibilité critique est au cœur de ce questionnement : sous quelles modalités se déguise et se dévoile, dans les romans, le moi autobiographique ? Si le roman est par définition le lieu de tout travestissement, enquêter sur la trace du moi est un exercice à la limite de l'affabulation et du contresens. Dans les ouvrages hybrides, le moi se distingue plus facilement par l'énonciation de la première personne, ou par les commentaires qui relèvent de la conscience de soi. Par exemple, dans *Vie secrète*, le narrateur avoue son jeu : « Le nom de Némie Satler est faux. C'est ainsi que je vais nommer une femme qui a existé, qui n'est plus, que j'ai aimé » (*VS*, 15). Le même procédé, le même pacte était déjà annoncé dans *Albucius* : « J'invente cette page. Pas un témoignage antique ne la fonde.

---

<sup>899</sup> En faisant appel à Lascaux, Stéphanie Boulard établit brièvement, dans une note de bas de page, un lien entre l'écriture de *Tondo* et les pastels : « le livre retourne aux terribles mâchoires de la grotte, Skira inscrivant en effet des livres dans le cercle du Tondo » (Stéphanie Boulard, « Écrire après Lascaux : Pascal Quignard romancier », *Écrivains de la préhistoire*, textes réunis et présentés par André Benhaïm et Michel Lantelme, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2004, p. 126). Également, Blanckeman cherche à établir une correspondance : « Cette primauté structurale du cercle, l'écriture en fait un motif figuratif et une dynamique spéculative » (Bruno Blanckeman, « Des ronds dans l'encre », *art. cit.*, p. 79). Cependant, comme nous l'avons noté, le critique interroge le manque de liaison entre la graphie et l'image.



J'improvise sur du vent » (A, 141). Cet acte de sincérité met en relief tant le mensonge propre de la fiction que l'arrière-fond autobiographique. L'auteur revendique l'illusion romanesque en même temps qu'il dénonce son mécanisme ; il aspire à s'effacer du livre, à faire un livre sans auteur, alors que l'auteur explicite son rôle de demiurge.

Il s'agit d'une position qui était défendue par Tanizaki : « La position esthétique de Junichirô Tanizaki fut toute sa vie résolument antinaturaliste. Jamais il ne céda d'un pouce sur le caractère mensonger des conceptions et des narrations. / Le langage est un mentir ». Par conséquent « le romancier est le seul menteur qui ne tait pas le fait qu'il ment » (DR, I, 53). Quignard prévient le lecteur dans les romans hybrides, là où la machine meta-textuelle façonne la narration. Cependant, en ce qui concerne les romans des années 80, où l'écriture n'est pas traversée par ce « je » qui atteste le caractère mensonger, l'illusion romanesque révèle d'un pacte traditionnel, c'est-à-dire implicite sous la couverture du roman. La marge entre la parole fictive et la parole autobiographique est le lieu d'un soupçon, d'autant que la puissance du narrateur à la première personne, dans le cas du *Salon du Wurtemberg* par exemple, est paradigmatique d'un « je » qui écrit ses mémoires<sup>900</sup>.

Dans cette perspective, l'illusion romanesque se déplace pour fonder l'illusion autobiographique. En suivant ce déplacement, nous allons traiter de l'imposture du moi, en tenant compte notamment du *Salon du Wurtemberg*. Nous utilisons le terme imposture, en nous appuyant sur ce passage du *Lecteur* :

Alors il faut en convenir d'entrée de jeu. Dire à voix forte : « Je ne suis pas un vrai lecteur. Vous n'êtes pas un vrai lecteur. Le soupçon d'imposture que l'un comme l'autre nous avons aussitôt pressentie est fondé. Je suis un héros de roman. Vous êtes un héros de roman. La sensation de soi, nos âmes, la conscience de nos chairs, de nos vies, sont ses tropes et ses impostures » (L, 22-23).

De ce fait, la notion d'imposture repose sur un prédicat de vérité qui se soumet à la notion de roman. Dans ce dernier, l'auteur, le narrateur, le lecteur, peuvent devenir des imposteurs, car la fiction leur accorde cette faculté. Il y a de l'imposture, lorsque le contenu auto-référentiel fait glisser la lecture vers un récit de soi, alors qu'il s'agit d'un « je » transformé par les pièges et les miroirs inversés de la fiction. Autrement dit, l'imposture relève du malentendu : soit l'auteur trompe le lecteur ; soit le lecteur ou le critique, à l'instar

---

<sup>900</sup> « Carus et *Les Tablettes de buis* ressortissent au journal, *Le Salon du Wurtemberg* aux mémoires » (Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, op. cit., p. 139).

du *misreading* de Harold Bloom, propose une lecture qui est en porte-à-faux par rapport à l'œuvre. Mais nous ne ferons pas une histoire de ce deuxième versant de l'imposture, ce qui pourrait s'insérer dans une lecture critique des interprétations quignardiennes des mythes et des contes, par exemple. Or, il est possible de parler d'imposture dans le sens d'un horizon d'attente qui se laisse entraîner dans ce désir irrésistible de lier l'auteur et le narrateur. Dans ce sens, l'imposture devient plutôt une sorte d'illusion, c'est-à-dire un effet produit par l'impression d'ambiguïté. L'auteur ne se réclame pas de l'autofiction<sup>901</sup>, non plus que d'un effacement total. C'est dans cette optique que nous définissons l'illusion autobiographique.

Revenons au *Salon du Wurtemberg*. Le roman, paru en 1986, est écrit à la première personne, ce qui produit d'emblée un effet d'ambiguïté autobiographique, une sorte de « Roman-du-Je »<sup>902</sup>. Cependant, il ne faut pas tirer d'un effet une conclusion, même si dans la tension entre le « je » et l'autre se lie et se délie l'écriture : « Dans les romans, un autre est moi et je suis l'autre que je chasse » (*RS*, 148). Pour partir à la chasse du moi autobiographique, nous pouvons entamer un dialogue avec d'autres ouvrages. *Le Salon du Wurtemberg* – il n'est pas question de le synthétiser –, raconte dans un exercice faussement proustien<sup>903</sup> la vie de Charles Chenogne. Le roman met en scène l'amitié (sujet capital dans *Carus*) de Charles, ou Karl en allemand, et Florent Seinecé sous une ligne tragique : « trahison, culpabilité, séparation, retrouvailles, deuil »<sup>904</sup>. Une référence au narrateur, instrumentiste et musicologue qui peu à peu s'enfonce dans l'écriture, justifie l'illusion

<sup>901</sup> Rappelons que ce néologisme a été introduit par Serge Doubrovsky lors de la publication de son roman *Fils* (1977). Jacques Lecarme dédie un article à l'autofiction, où il trace aussi bien l'histoire du terme que ses avatars critiques, en cherchant à distinguer l'autofiction de l'autobiographie (Jacques Lecarme, « Origine et évolution de la notion d'autofiction », *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.* pp. 13-23).

<sup>902</sup> Philippe Forest définit par cette formule l'élargissement du concept d'autofiction proposé par Serge Doubrovsky. Pour Forest, le Roman-du-Je permet simultanément d'imbriquer l'autobiographie et le roman. L'auteur enrichit sa notion avec l'idée d'*hétérologie*, empruntée à Bataille. De ce fait, ces théorisations concordent avec la place du moi que l'on peut attribuer au sujet dans *Le Salon du Wurtemberg* : « Placer le Roman du Je sous le signe de l'hétérogène revient à le soustraire à une pensée de l'identité comme de l'altérité, à le dépsychologiser radicalement afin de ne plus voir en lui l'expression d'une personnalité mais l'expérience d'un impossible » (Philippe Forest, *Le Roman, le Je*, Nantes, Éditions Pleins Feux, coll. « Auteurs en questions », 2001, p. 39).

<sup>903</sup> Cette interprétation a été proposée par Jean-Pierre Richard : « Rien de moins proustien que la perspective où ce livre nous place. Car il ne s'agit pas de déplier un monde à partir d'une fraîcheur sensible retrouvée, mais de faire saisir, bien au contraire, que l'impression la plus aiguë y reste pour le narrateur-héros toujours un souvenir, c'est-à-dire un réel frappé de doute, et à la limite une fiction » (Jean-Pierre Richard, « Sensation, dépression, écriture », *art. cit.*, p. 58). Pour sa part, Dominique Rabaté développe cette idée en opposant les deux reconstructions de la mémoire : « Chez Proust, même si le narrateur butte parfois sur des expériences entièrement négatives [...] la quête du passé reste de nature intrinsèquement positive. Toute la fin de *À la recherche du temps perdu* est la théorie de l'existence détachée de blocs de passé qui, parce qu'ils sont retrouvés, permettent d'échapper à la mort et au temps. Dans *Le Salon du Wurtemberg*, ce qui triomphe, au contraire, c'est le caractère 'fictieux' (si j'ose ce néologisme) de la mémoire » (Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 94). De même, dans la perspective d'une œuvre qui n'a pas « l'euphorie de croire que la littérature sauve la vie », Rabaté place le projet de Quignard « aux antipodes de celui de Proust » (*Ibid.*, p. 95).

<sup>904</sup> Jean-Pierre Richard, « Sensation, dépression, écriture », *art. cit.*, p. 58.

autobiographique : « À partir du 1<sup>er</sup> janvier 1966 j'allais travailler de façon régulière, deux fois par semaine, aux Éditions Gallimard » (*SW*, 218). Si le lecteur de 1986 devait s'accrocher à ces références, le lecteur d'aujourd'hui tient entre ses mains un appareil confessionnel que l'auteur a délivré peu à peu. Ainsi, un autre passage illustre clairement un autoportrait : « Où étais-je ancré ? Étais-je allemand ? Étais-je français ? Maman nous avait laissé le choix entre l'Allemagne et elle. En quoi consistait notre faute ? » (*SW*, 88). Nous avons déjà traité de « la jeune Allemande de Bergheim qui cherchait à acquérir le français » (*DR*, II, p. 124), nourrice que l'auteur a prise pour sa mère et qui a dû partir, produisant par la suite un accès de mutisme chez l'enfant. Dans le roman, le narrateur explore cette « paralysie à l'égard de l'allemand » (*SW*, 89), « ce conflit terrible de ce qui reniait et de ce qui régnait face à la mer, face à l'abandon de notre mère » (*SW*, 198), et qui maintenant, après *Le Nom sur le bout de la langue*, *Dernier Royaume* et les entretiens où l'auteur remémore le traumatisme de l'abandon, lie indéfectiblement l'autobiographie et la fiction. Dans ce sens, le roman s'est investi d'un effet interprétatif qui n'était pas aussi déterminant lors de son apparition :

Six ans plus tard, alors que j'écrivais un roman qui s'appelait *Le Salon du Wurtemberg*, je m'amusais à lire beaucoup de choses autour du mot de Bergheim en Alsace – qui est le petit village qui fait le centre de ce livre – et j'ai découvert que c'était aussi un petit village tout près de Cologne. Cologne se dit bien sûr Köln en allemand. Alors j'ai compris d'où venait le nom de Quoëun et l'emprise sur moi du mot de Bergheim. C'est de là que venait la jeune femme qui enfant, etc. J'ai hésité à conserver Bergheim – et puis j'ai répondu à l'appel du nom, me disant : peu importe, cela n'intéresse que moi, c'est invisible, on s'en fiche, la pleine lumière est aussi une cache (*PQS*, 169).

Au fil des années l'invisible se glisse, le caché surgit à la surface, la fiction prend les contours de l'illusion autobiographique. Autrement dit, Quignard a quitté le masque du romancier, peut-être en s'éloignant de ce genre codé où Charles Chenogne revient, vingt ans après, dans la troisième partie de *Villa Amalia*. Revenons au portrait du personnage. Nous avons dit qu'il s'agit d'un musicien dont l'enfance a fait l'épreuve de l'absence maternelle et de sa substitution<sup>905</sup>. Il renonce à la musique pour devenir traducteur de biographies puis

---

<sup>905</sup> Dans le cas des *Escaliers de Chambord*, la mère d'Édouard Furfooz a été aussi absente. C'est la tante Ottilia qui prend sa place, et dont l'initiale se trouvera dans l'acronyme qui déchiffre la vie du personnage, à savoir, le prénom de Flora, la petite fille noyée à Étretat lorsque Édouard avait six ans. Aussi une tante, Elly, pendant un certain temps, s'occupe du narrateur et de ses sœurs dans *Le Salon du Wurtemberg* : « Maman se remaria en mars 1949 mais, dès 1947, maman nous avait laissés à tante Elly » (*SW*, 76). De même, dans *L'Occupation*

écrivain. Il entretient, à l'égard de la musique, un rapport plus proche de la haine. Nous y avons fait allusion dans le chapitre sur la défaillance sonore : « Je ne supporte pas d'écouter de la musique » (*SW*, 88), affirme Charles Chenogne. Dans la description que ce dernier fait de son ami, Florent Seinecé, la même caractéristique frappe le lecteur : « Seinecé était étrange, maniaque, nerveux, brillant, inépuisable. Il n'aimait guère la musique » (*SW*, 19). Dix ans après, nous pouvons lire cette confession que nous avons déjà citée : « Je n'arriverai pas à savoir à quel moment la musique s'est détachée de moi. Toute chose sonore soudain, un beau matin, m'a laissé le cœur sans goût » (*HM*, 273). La manière dont l'autobiographique se construit n'est pas tributaire d'un seul personnage ; par contre, le moi s'éparpille et se ressasse à travers les noms et les personnalités, les manies et les goûts, les souvenirs et la recherche d'une parole toujours défaillante à l'égard de la mémoire.

Ce ressassement, noté par exemple dans le caractère solitaire des protagonistes<sup>906</sup>, revient dans le cas du dégoût sonore : « La haine que la musique inspirait à Édouard Furfooz embrassait tous les instruments de la musique comme les flûtes traversières, comme les robinets qui gouttent, comme les violes, comme les poids lourds » (*EC*, 49). Ainsi, la continuité entre le biographème daté, car l'être est en mouvement, et le détail romanesque contribue à réduire l'écart entre la vie et la fiction. De ce fait, il est intéressant de revenir sur la lecture de Jean-Pierre Richard, publiée initialement en 1987 dans la revue *Poétique*, avant de s'intégrer à *L'État des choses* (1990). Le critique remarque la présence de la psychanalyse dans le roman en tant qu'élément narratif, voire théorique :

la psychanalyse, qui se voyait rageusement récusée par A, le grand dépressif de *Carus*, avec l'accord de la plupart de ses amis, comme prenant pour cause ce qui n'était que de l'ordre de l'effet, fournit à ce dernier roman nombre de ses éléments de séduction et d'émotion. Ainsi le trouble, auditif, d'une, et même de plusieurs scènes primitives. Ou le motif, sidérant, des yeux maternels [...] Ou bien encore le choc de mille petites castrations quotidiennes, vécues tant dans le corps (souvenons-nous des atteintes hypocondriaques de Karl) que dans la langue<sup>907</sup>.

---

*américaine*, Patrick Carrion et Marie-José Vire, les deux adolescents protagonistes, ont été abandonnés par leur mère.

<sup>906</sup> « L'œuvre de Pascal Quignard est habitée de ce vertige de solitude, de ce goût pour des moments qui semblent excepter le temps [...] l'œuvre, en même temps qu'elle proclame cette solitude, l'interroge et la met en question » (*PQS*, 8).

<sup>907</sup> Jean-Pierre Richard, « Sensation, dépression, écriture », *art. cit.*, p. 61.

Pour Richard, le roman met en scène maintes fois un « discours tenu sur un divan »<sup>908</sup>, mais il n’y pas dans son interprétation le soupçon de l’autobiographie. Plus que l’arrière-fond existentiel, Richard voit dans la psychanalyse un élément de composition, un accent qui donne une tonalité à la symphonie romanesque. Cependant, et dans l’année de parution du *Salon*, Jean Piel écrit un commentaire du roman pour la revue *Critique* où il remarque la possibilité de l’illusion autobiographique :

Au centre de ce chaos baroque s’épanche le narrateur – son témoin privilégié – qu’il faut sans doute se garder de confondre avec l’auteur, sans qu’on puisse pour autant se défendre de soupçonner que les souvenirs que celui-ci égrène sont en quelque mesure, comme une ombre portée qu’il traîne après-lui<sup>909</sup>.

Jean Piel n’a pas les éléments pour rendre problématique son soupçon, pour extraire des grandes scènes du roman les petites scènes de l’autobiographie. Sa précaution de ne pas confondre l’auteur et le narrateur rappelle le cloisonnement didactique et judicieux des instances narratives que justement Quignard veut abolir à partir de *Vie secrète*. Et pourtant, il nous semble que cette impossibilité du glissement autobiographique, malgré sa formulation conventionnelle, est tout à fait juste.

Or, *Le Salon du Wurtemberg* contient aussi bien des biographèmes que des caractéristiques importantes dans la vie de l’auteur : l’amour pour l’aube (*SW*, 11) et pour la lecture (*SW*, 70) ; la dépression infantile (*SW*, 249) et l’effroi de la langue maternelle (*SW*, 397) ; l’hypocondrie (*SW*, 257) et le retrait social choisi par Charles ; même l’anticipation d’une alerte cardiaque (*SW*, 419) et des souvenirs futurs<sup>910</sup> ; ou bien le germe de *Tous les matins du monde* dans l’évocation d’enregistrements sur Sainte-Colombe, accompagnées d’une biographie et d’un film-romance (*SW*, 255).

En ce qui concerne le monde sonore, par exemple, le roman reprend la mue autobiographique<sup>911</sup> (« il avait une très belle voix, une plus belle voix que celle dont le destin

---

<sup>908</sup> *Idem.*

<sup>909</sup> Jean Piel, « Pascal Quignard : un foisonnement d’images », *Critique*, vol. 42, No. 474, 1986, p. 1087.

<sup>910</sup> Par le nom de « souvenir futurs », Quignard signifie une pratique concernant son monde romanesque : « Il y a un point qu’on n’a jamais montré dans les romans ‘contemporains’ que j’écris : les événements se passent dans l’année qui va suivre la parution du livre lui-même [...] *Carus*, *Le Salon du Wurtemberg*, *Les Escaliers de Chambord* sont tous des romans d’anticipation. Ce sont des ‘souvenirs futurs’. Ils évoquent le temps de leur lecture. Ils sont en avance sur le temps que je vais vivre » (*PQS*, 145-146).

<sup>911</sup> « Enfant, je chantai. Adolescent, comme tous les adolescents, ma voix se brisa » (*HM*, 154). De même, Bruno Blanckeman rappelle l’épisode du renvoi de la chorale : « anecdote attribuée, dans *La leçon de musique*, à Marin Marais, et assumée en son propre nom onze ans plus tard dans *Vie secrète* » (Bruno Blanckeman, « Pascal

m'avait doté » (*SW*, 17)), jusqu'à l'abandon de la musique au profit de l'écriture. Ce renoncement a un fondement familial. Charles Chenogne peut suivre la tradition ou bien rompre avec le passé. La première rupture est celle du violoncelle qui lui avait été « 'teutoniquement' attribué par papa » : « C'est par l'obligation du second instrument que je pianotais et par la puissance de la coutume qui vouait les hommes de la famille à un orgue dont ils étaient les titulaires. Et le choix du violoncelle, sinon celui des gambes, devenu destin, en tout cas métier, ne fut pas mien » (*SW*, 52). Ainsi, la musique en tant qu'obligation parentale est symbolisée par cet orgue familial ancré dans l'église de Bergheim, le Combray du narrateur. En comparant le violoncelle, notamment l'invention de l'archet qui produit un frottement d'un « poil de cheval sur un boyau de chèvre », et le son de l'orgue, le narrateur indique ceci : « L'orgue de Bergheim était le contraire et souvent je croyais le trahir – trahir la quinzaine de Chenogne qui en avaient été les titulaires. Mais l'orgue ne m'a jamais paru tout à fait s'adresser aux hommes ni tout à fait convenir à la musique » (*SW*, 74). Ce rapport problématique avec l'orgue familial revient dans *Boutès* sous le signe du regret :

À la fin de mes jours la honte s'est approchée avec des pas d'embarras et de silence. Je n'avais pas été organiste comme les miens. Ce n'était pas un opprobre. Ce n'était même pas une culpabilité. C'était comme une fuite qui traîne. En écrivain je n'avais pas accompli mon destin (*B*, 84).

En plus de la tension autobiographique, du dialogue intarissable entre musique et littérature, les passages cités révèlent une autre tension : l'opposition entre le social et l'atomique, entre la parole de la tradition et le geste de rupture, entre l'injonction patronymique et l'obéissance aveugle à sa propre nuit. Le vieil instrument, à l'instar des instruments de Po Ya détruits par son maître, rappelle l'orgueil généalogique :

Presque de la poudre d'un plâtre qui se répercutait sur les partitions de musique des ancêtres, qu'avaient écrites des files de Quignard à la queue leu leu, tous facteurs d'orgues et organistes en Bavière, dans le Wurtemberg, en Alsace, en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, au XIX<sup>e</sup> siècle, au XX<sup>e</sup> siècle (*HM*, 57).

Même si Charles Chenogne rompt avec son destin de musicien, il revient à Bergheim pour se consacrer à l'écriture. Même si Quignard n'a été organiste « que trois semaines

---

Quignard. Une écriture de l'autodiversion », *Écritures de soi : secrets et réticences*, Actes du Colloque international, Besançon, 22-24 nov. 2000, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 97).

d'été » (*B*, 84), il revient à la défaillance sonore qui hante tous ses livres. Ces parallèles montrent la manière dont l'optique autobiographique dépend d'autres textes ou paratextes qui permettent de découvrir un sujet réel là où l'auteur a voulu le couvrir, là où l'auteur lui-même a décidé de le faire émerger : « Je songe à mon père. Nous vivions à Bergheim. Il était organiste » (*DR*, III, 54). Nous pouvons dire que sous cet éclairage comparé, une partie visible du moi de l'auteur confirme ce qui n'était pour Jean Piel qu'un soupçon. D'autres critiques ont affirmé l'illusion autobiographique sans autant de réticences :

quand Charles Chenogne, dans *Le Salon du Wurtemberg*, dit que sans cesse l'amertume l'appelle, il faut qu'il soit bien clair, tout personnage de roman qu'il est alors, qu'il ne parle pas uniquement dans son nom personnel mais qu'il s'exprime en même temps au nom de son créateur<sup>912</sup>.

Présenté dans un rapport direct, ou par le truchement d'autres ressources textuelles, l'affleurement de la parole autobiographique ouvre une réflexion possible au sein de l'écriture romanesque. D'un côté, cette approche ne fait que caractériser le ressassement propre à l'écriture ; et de l'autre, les effets réducteurs d'une telle optique nous semblent moins féconds que ses avantages polémiques. Au fond, l'illusion autobiographique oriente la lecture vers l'omnipotence de l'auteur qui paradoxalement cherche à s'effacer. En revanche, le fond même du *Salon du Wurtemberg* est la défaillance de toute aventure biographique :

Je cherche à dire le regard d'Ibelle, je cherche à dire l'impossible, à articuler le silence. Je jette sur le papier quelques notes. Je ne suis pas capable de rédiger plus avant que quelques scènes qui crèvent en moi, sans cesse, hallucinantes [...] Ce que j'écris me semble sans fantaisie, me semble nécessaire, et comme dicté par un fantôme. Je jette ces notes parce que ce n'est pas racontable. L'amour n'est pas racontable, sa souffrance n'est pas racontable, son bonheur n'est pas racontable (*SW*, 117)

La mémoire et la parole défont, aussi bien parce que leur quête est défaillante que parce que leur objet leur fait défaut. Les mémoires de Charles Chenogne – texte représentatif de la maîtrise quignardienne du romanesque – plus qu'élaborer une fiction autobiographique, s'avancent sur l'inénarrable : « Parfois il me semble qu'il y a toute une part de ma vie, que l'essentiel de ma vie est inaccessible à la parole » (*SW*, 217). Nous retrouvons cette

---

<sup>912</sup> Philippe Bonnefis, *Pascal Quignard. Son nom seul*, op. cit. p. 58.

inaccessibilité dans *Vie secrète*, cette fois-ci dans la ligne d'une démarche certainement autobiographique et par conséquent certainement inconnaissable. De ce fait, ces pages concernant *Le Salon du Wurtemberg* sont plutôt une charnière entre le moi des *Petits Traités* et celui du *Dernier Royaume*, entre la dissimulation du moi et le désir de l'attaque autobiographique.

## II. L'ATTAQUE AUTOBIOGRAPHIQUE

### A. ESSAI DE DÉFINITION

Les deux extrêmes de l'autobiographie sont la scène primitive et la mort : « Il se trouve qu'il y a deux scènes qui sont invisibles à toute femme et à tout homme : une primitive, une ultime » (*VS*, 109). La première revient sans cesse dans l'œuvre de Quignard. Elle fait l'objet de nombreuses spéculations, elle est présente dans les gravures de Meaume, dans les contes, dans l'interprétation des mythes, elle est le thème omniprésent de *La Nuit sexuelle*. Cette multiplicité confirme par sa profusion l'impossibilité de la représentation de l'unique. Dans l'autre extrême, la mort. Comment dire sa propre mort ? Voici un exemple :

Pas de musique avant, pendant, après l'incinération. / Pas même une cigale suspendue dans une cage. / Si dans l'assistance quelqu'un pleure ou vient à se moucher, tous en ressentiront de la gêne et cette gêne sera d'autant plus grande que la musique ne la dissimulera pas. Je m'excuse auprès de ceux qui resteront de l'embarras où je les aurai mis mais je préfère encore cette gêne à la musique. / Aucun *tarabustis*. / Aucun rite ne sera observé. Aucun chant ne s'élèvera. Aucune parole ne sera prononcée. Pas de reproduction électriée de quoi que ce soit ni de qui que ce soit. Pas d'embrassades, de coqs égorgés, de religion, de morale. Même pas les gestes qui sont de convention. On m'aura dit adieu si on s'est tu (*HM*, 139).

Il s'agit du traité le plus court de *La Haine de la musique*, intitulé « Sur ma mort » et placé presque au milieu du livre. Ce passage est doublement révélateur. D'un côté, il est unique dans l'œuvre quignardienne, avant *Zétés*. Il ne représente pas l'instant de la mort par le biais d'un récit rétrospectif, comme dans le cas de Blanchot<sup>913</sup>. Il touche le réel, il met en

---

<sup>913</sup> Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort*, Paris, Fata Morgana, 1994. Dans ce livre, Blanchot raconte un épisode de sa vie, où à la fin de la guerre il a été condamné à mort par les Allemands. Derrida consacre un livre à ce récit, entre fiction et témoignage. Le philosophe montre la manière dont l'expérience de Blanchot reste



scène le rite funéraire, dans son désir d'austérité et de silence. Nous pouvons parler d'un dessein autobiographique dans cette injonction testamentaire. D'un autre côté, le passage est significatif parce qu'il vise une fiction, dans la mesure où il projette une scène inaccessible. La fiction autobiographique transgresse l'ordre du temps pour s'approcher d'un texte inénarrable : la mort. Et cependant, c'est à partir de l'expérience de sa proximité que se joue un tournant dans l'œuvre de Pascal Quignard. Nous faisons allusion à *Vie secrète*, le « titre capital », pour reprendre l'expression de Bruno Blanckeman. Dans ce roman barbare, le lecteur assiste à une autre scène de l'autobiographie funéraire :

Une nuit où je me retrouvais à l'hôpital en train de mourir la tête dans un oreiller rempli de sang, je redressai mon visage et mes épaules. J'adossai mon torse nu à l'oreiller. Plus tard je demandais à lire à M. et je me mis à lire. La lecture est l'oubli de soi. Lire en rejetant son sang est malcommode mais lire en mourant est possible. / Les lettrés de la Rome ancienne se faisaient un honneur de cette ultime scène en se suicidant. Lire est se brancher sur un autre monde, concentrant le cerveau, dans un monde bon pour soi, qui diverge, qu'on ignore, autre. C'était mon recoin (*VS*, 219).

Le biographème par excellence, celui du lecteur, et la scène ultime s'unissent dans un seul paragraphe pour intensifier l'attaque autobiographique. Mais il s'agit d'une présence furtive, car *Vie secrète* reste fidèle aussi bien à son hybridité (fiction, essai, autobiographie, poésie, conte) qu'à la dissimulation du sujet : si auparavant il était masqué derrière d'autres personnages historiques ou romanesques, ici la progression du *texte barbare* l'efface. Si le déclencheur du roman, dans le réel, est un accident cardiaque<sup>914</sup> et, dans l'imaginaire, la « trace vivante » (*VS*, 15) de l'amour adultère avec Némie Satler, ces deux données restent dans l'ombre, construisant le désir du lecteur. Dans le passage cité, le dédoublement de l'autobiographique par rapport à la manière dont se suicidaient les lettrés romains, atteste du mouvement propre à la parole quignardienne, cette parole métonymique qui fait de l'autobiographie un *assaut*. Dans *Vie secrète*, cet assaut s'écrit par bribes, faisant de l'amour et de la mort les deux sujets fondamentaux.

---

« abyssale, elliptique, paradoxale et au demeurant indécidable » (Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998, p. 65).

<sup>914</sup> « Il y a un an, j'ai eu la sensation de mourir lorsque j'ai été hospitalisé d'urgence après une hémorragie. J'écrivais alors un petit traité sur la pensée et un très long roman. En rentrant, je les ai abandonnés tous les deux. J'avais envie de quelque chose d'autre, un livre qui rassemble la pensée, la fiction, la vie, le savoir, comme s'il s'agissait d'un seul corps » (Catherine Argand, « Pascal Quignard », *Lire*, février 1998, *web. cit.*)

Pour en revenir aux deux scènes capitales, nous ne pouvons pas dire radicalement qu'elles ont été représentées de manière décalée, superposées à la scène de la conception et de la mort autobiographiques. Il s'agit pourtant de scènes toujours inaccessibles, manquantes et inachevées. Nous allons parcourir maintenant l'espace entre les deux extrêmes, les autres moments qui jaillissent entre « la scène qui a manqué toujours à la vue de celui qui est présent » et « la scène qui manquera toujours à la vue de celui qui est vivant » (*VS*, 109). Pour traverser cet espace nous allons d'abord proposer une série d'outils interprétatifs.

*Vers une définition de l'autobiographique quignardien en quatre principes*

*Le biographème résume la biographie*

L'attaque autobiographique chez Quignard ne dit pas le retour du sujet depuis la mort de l'auteur, mais la défaillance du moi placé entre sa disparition et son caractère fantomatique, c'est-à-dire son retour obsessionnel. Dans ce sens, nous ne parlons pas d'autobiographie pour deux raisons. Elle n'existe pas dans l'œuvre de Quignard, et sa dénomination fait appel à une notion générique contestée par le travail de l'auteur. Par contre, l'autobiographique en tant que geste, comme le nomme Serge Doubrovsky<sup>915</sup>, en tant que présence momentanée, convient plus à l'étude d'une œuvre qui refuse l'idée d'un moi textuel aussi héroïque que présent. Dans cette perspective, l'autobiographique quignardien, pour emprunter la formule de Dominique Viart appliquée à une vision du contemporain, peut premièrement se définir ainsi : « le biographème alors résume la biographie »<sup>916</sup>. En ce qui concerne l'autobiographique, la figure rhétorique par excellence serait la synecdoque. C'est l'éruption du moi qui permet de donner un effet totalisant au texte, c'est à partir d'un fragment que résonne une vie dans l'impossibilité de sa reconstruction. Ainsi, la partie ne dit pas le tout, mais elle suggère une profondeur ; le sujet singulier ne dit pas le pluriel mais il investit le multiple d'un masque unique. La synecdoque est ainsi défaillante, car l'œuvre, dans sa fragmentation, échappe à toute unité et à toute liaison. Cependant, l'attaque autobiographique fait communiquer les ouvrages, de même que l'émergence confessionnelle

---

<sup>915</sup> Nous reprenons ces mêmes précautions : « *Autobiographiques* : cet emploi de l'adjectif indique assez que notre propos n'est pas d'analyser l'essence d'un *genre*, mais de saisir le sens d'un *geste* » (Serge Doubrovsky, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1988, p. 5).

<sup>916</sup> Dominique Viart, « Dis moi *qui* te hante, paradoxes du biographique », *art. cit.*, p. 15.

dans sa puissance synthétique condense l'autobiographie<sup>917</sup>. Il s'agit de donner de nouvelles proportions au goût pour le détail qui était présent dans les « vies brèves » des *Petits Traités* : « Ce qui me fascine est l'élection de détails peu nombreux, d'éléments qui condensent tout »<sup>918</sup>. Ce procédé rend important l'anodin, en permettant de faire de chaque cellule narrative un corps.

### *Le non-sens de l'identité*

Un deuxième élément nous fait évoquer le point de départ critique de tout discours sur l'autobiographie. Philippe Lejeune s'est consacré pendant des décennies à des enquêtes sur ce sujet. Dans *Le Pacte autobiographique*, ouvrage dans lequel il essaie de répondre aux limites de son premier livre sur la question<sup>919</sup>, il définit clairement la distance qui sépare deux genres :

ce qui va opposer fondamentalement la biographie et l'autobiographie, c'est la hiérarchisation des rapports de ressemblance et d'identité ; dans la biographie, c'est la ressemblance qui doit fonder l'identité, dans l'autobiographie, c'est l'identité qui fonde la ressemblance. L'identité est le point de départ réel de l'autobiographie, la ressemblance, l'impossible horizon de la biographie<sup>920</sup>.

Bien que pour Lejeune l'identité entraîne une forme de ressemblance, les deux termes ne sont pas interchangeables. La ressemblance est un rapport discutable, alors que l'identité est un fait. La première se place du côté de l'énoncé, et la deuxième du côté de l'énonciation<sup>921</sup>. Cependant, les termes ne sont pas aussi clairs dans l'univers quignardien. Commentant *Vie secrète*, Bruno Blanckeman parle d'une réfutation de l'individu, de la personne, du sujet et de l'identité : l'individu est un leurre, la personne est un masque, le sujet

---

<sup>917</sup> Dans une approche plus vaste, l'autobiographie contemporaine serait également tributaire d'un effet de minimalisme et de concrétisation : « Il me semble que l'autobiographie a tendance à se miniaturiser : s'il existe encore des auteurs pour tenter de vastes bilans, des reconstitutions d'ensemble existentiels et intellectuels (Georges-Arthur Goldschmidt, *La Traversé des fleuves* ; Régis Debray, *Le Temps d'apprendre à vivre*), les grandes ambitions récapitulatives coexistent avec des desseins plus modestes. Le récit autobiographique contemporain se concentre fréquemment sur une période ou un événement, et semble préférer à la somme le segment » (Françoise Simonet-Tenant, « L'autobiographie contemporaine : succès, résistances et variations », *Le Propre de l'écriture de soi*, Françoise Simonet-Tenant (dir.), Paris, Téraèdre, coll. « Passage aux actes », 2007, p. 21).

<sup>918</sup> Jean-Pierre Salgas, « Pascal Quignard : 'Écrire n'est pas un choix mais un symptôme' », *web. cit.*

<sup>919</sup> Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France* (1971), Paris, Armand Colin, 1998.

<sup>920</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 38.

<sup>921</sup> *Ibid.*, p. 35.

est un piège, l'identité est un non-sens<sup>922</sup>. Cette dernière « s'anime par pluralité, se forme par altérité, évolue par étrangeté »<sup>923</sup>. Autrement dit, si nous basons la distinction autobiographique sur le constant de l'identité, le *texte barbare* nous fait défaut ; même si nous faisons appel à la notion traditionnelle d'autobiographie, la littérature quignardienne contesterait cette approche<sup>924</sup>. Dans *Les Paradisiaques*, livre construit sur la ressemblance défaillante, Quignard affirme : « L'identité est une fable instillée par la famille » (*DR*, IV, 111). Il s'agit d'une double fable, à la fois linguistique et ontologique : « Le 'moi' de chaque homme n'est pas seulement incertain, il est séparé et il est emprunté. Ce 'dividuum' sort du sexe d'une femme. Cet 'ego' n'est qu'un écho de la langue de ceux qui le précèdent » (*DR*, IV, 107).

Par conséquent, l'identité chez Quignard est un statut donné par la langue, la culture et l'Autre. Elle n'est pas ce qu'il y a de plus personnel dans un sujet, ce qu'il y a d'invariable. L'identité est vacillante et traversée par l'Histoire. Elle est fondée sur un acte de langage, le nom propre, qui est pour l'auteur une affabulation : « répondre à l'appel de son nom sera toujours une croyance. / Étrange foi dont on peut être l'impie » (*DR*, IV, 128). Dans la première partie de ce travail, étudiant l'acquisition du langage et ses conséquences, nous avons évoqué ces passages des *Paradisiaques* quant à l'identité. Nous les reprenons pour indiquer ce « non-sens » dont parle Bruno Blanckeman et pour définir le deuxième trait de l'émergence autobiographique quignardienne. Dans cette perspective, le défaut de l'identité serait l'une des caractéristiques à prendre en compte dans une œuvre qui refuse l'ego entendu comme construction sociale, nationale, familiale : « L'apparence des hommes est aussi labile que l'eau qui passe et leur identité aussi peu personnelle que son écoulement et son remous » (*SE*, 279-280). L'écriture autobiographique est ainsi traversée par une identité problématique qui se veut plutôt le lieu d'une pluralité ou d'une absence, d'un mouvement qui entraîne la fragmentation de l'intériorité. Ce mouvement nous pouvons l'appeler l'errance ; dans ce sens, il y aurait une fissure entre l'identité et le désir de dépossession : « Lire-vivre-écrire-désirer-aimer, au fond de moi, consiste à entrer de façon intrépide dans l'angle où plus personne ne peut vous voir, l'angle où l'identité se perd, l'angle où la nudité et la liberté commencent »<sup>925</sup>.

---

<sup>922</sup> Bruno Blanckeman, « *Vie secrète* ou le titre capital », *art. cit.*, p. 142.

<sup>923</sup> *Idem.*

<sup>924</sup> La définition de Lejeune est tout à fait problématique, d'autant qu'elle est ancrée dans une vision générique de la littérature. Rappelons que le critique définit l'autobiographie comme « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 14). À l'ère de l'éclatement des genres, les notions de vie individuelle et de personnalité sont aussi l'enjeu d'une mutation.

<sup>925</sup> Pascal Quignard, « Lettre à Dominique Rabaté », *art. cit.*, p. 9.

Devenir invisible, se fondre, telle est le projet d'un ego qui veut s'affranchir de l'identité en tant qu'appartenance ou soumission.

### *L'attaque : de l'autographie à l'auto-dé-biographie*

Le troisième élément fait appel au déni ou rejet de l'autobiographie comme terme, depuis que Philippe Lejeune a délimité les frontières du genre. Il y aurait dans les écrivains contemporains le désir d'é luder la notion générique en proposant d'autres termes, au point de ne plus parler d'autobiographie. Dominique Viart et Bruno Vercier énumèrent les dissidences récentes : autofiction, automythobiographie, autobiogre, otobiographie et circonfession, curriculum vitae, prose de mémoire, égolittérature<sup>926</sup>. Cette résistance au mot illustre de la part des écrivains et des critiques non seulement une impulsion créatrice mais aussi leur réticence aux définitions de base. Dans un exercice d'imitation, ou de *résistance critique*, quel nom donner à la présence de l'autobiographique chez Quignard ? Cette présence est un visage de plus qui déstabilise la linéarité du texte, une sorte de geste qui obéit à une pulsion. Dans ce sens, nous suggérons le terme d'attaque pour définir l'écriture pulsionnelle de l'autobiographique. À propos d'*Une gêne technique à l'égard des fragments*, le terme a été repris pour traiter des bénéfices de l'écriture fragmentaire. Cet « éclat bouleversant de l'attaque » (*GT*, 62), déplacé du plan de l'écriture à celui de l'autobiographie, doit se comprendre comme le retour d'un fantasme verbal. Ainsi, par exemple, le nom de Zétés symbolise l'attaque verbale, le retour de l'impulsion qui accompagna l'auteur lors de sa traduction d'*Alexandra* (*LEZ*, 173). Mais l'attaque verbale témoigne également de la scène où débute l'écriture :

Quand je revins de l'armée en 1971, quand je revins de la forêt de Saint-Germain-en-Laye [...] je devins collectionneur de deux sortes d'objets assez singuliers ; collectionneur d'images érotiques qui me faisaient baisser les yeux ; collectionneur d'attaques verbales muettes qui enjoignaient ma main (*LEZ*, 201).

De même que les collections d'images érotiques qui ont donné lieu à *La Nuit sexuelle*<sup>927</sup>, les attaques ou les débuts occupent une place capitale ; ils sont rangés dans un volume intitulé DEB, le seul que ne brûle pas son auteur (*LEZ*, 201-202) ; ils conservent le

---

<sup>926</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, op. cit., p. 29.

<sup>927</sup> « [...] J'éprouvais une joie *inlassable* à les collectionner. / Ce livre les rassemble » (*NS*, 13).

souvenir de l'écriture en tant que pulsion ; ils sont une espèce de tiroir originaire : « C'est mon thesaurus. Je touche au but. Je m'approche de la relation qui me hante : la digression extatique attaquée par des débuts » (*LEZ*, 202). L'émergence de l'autobiographique peut ainsi s'assimiler à l'attaque verbale. Sa puissance dépend évidemment de son caractère passager et de sa convocation intime. Car c'est l'intime, le privé, le refoulé qui fait le propre du jaillissement du moi. L'attaque est une manifestation de la défaillance, puisque celle-ci produit un court-circuit, une rupture dans l'énoncé et dans le sujet de l'énonciation. Dans *Le Sexe et l'effroi*, par exemple, alors qu'il est question du *taedium vitae* des Romains, de la manière la plus imprévisible et inattendue, le lecteur est frappé par cette phrase : « Pourquoi, durant des années, ai-je écrit ce livre ? » (*SE*, 254). Il s'agit d'une attaque qui s'éclipse immédiatement, mais qui reste comme un écho étant donné son caractère brusque et déconcertant. Dans cette apparition subite du réel, c'est la conscience de soi qui donne à une ligne son épaisseur.

Cependant, nous n'avons répondu que provisoirement à notre question, éludant la tentative d'un nom par la rhétorique d'un adjectif. Quelle appellation donner alors à l'attaque autobiographique chez Quignard ? Nous voulons explorer deux possibilités. Mireille Calle-Gruber parle de l'« autographie » pour se référer à la vague des écrits autobiographiques qui tentent de renouveler les stratégies narratives de l'écriture de soi :

Je nomme ainsi le dispositif qui consiste à déplacer les enjeux, du personnage vers le narrateur, de la scène des représentations vers la mise en spectacle, de la référence au monde vers la référence aux textes – tous les textes précédemment écrits par le signataire, eux-mêmes porteurs d'autres textes<sup>928</sup>.

Ainsi, l'autographie signale la primauté de la graphie sur la vie, du textuel sur le référentiel : « Toute expérience, toute formulation d'expériences sont livresques » (*L*, 125). Dans l'œuvre d'un lettré, l'attaque autobiographique ne peut se définir autrement. Un livre est le masque d'un autre, c'est-à-dire un vécu textuel qui traduit une autre expérience : « Un homme a froid ; il a oublié un ancien prénom ; il collectionne sur la terre entière tout ce qu'une main d'enfant peut éteindre et transporter. Ce livre que j'écris et que je nomme *Sordidissimes* je l'ai déjà écrit, jadis, sous forme de roman » (*DR*, V, 77). L'autographie trace la mutation de la forme, lie 1989 avec 2005, interprète *Les Escaliers de Chambord* sous

---

<sup>928</sup> Mireille Calle-Gruber, « Quand le Nouveau Roman prend les risques du romanesque », *Autobiographie et biographie*, colloque franco-allemand de Heidelberg, textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1989, p. 192.

l'éclairage d'un autre registre. Aline Mura-Brunel interpelle ce processus, en assouplissant la notion de champ générique : « Il s'agirait d'un espace fictionnel dans lequel s'inscriraient des textes cumulant plusieurs genres et possédant une force illocutoire certaine »<sup>929</sup>. À l'intérieur de cet espace, elle étudie les résonances quignardiennes, notamment dans le cas de Marin Marais, pour conclure que l'écriture devient une œuvre migrante. Dans notre hypothèse, toute migration est la trace d'une autographie. L'œuvre est une galerie de miroirs où l'écriture de soi est vouée à l'autoréférentiel. Le moi récurrent qui envahit *Zétès*, par exemple, fait appel à l'écriture d'une traduction, celle de l'*Alexandra*, de même que dans *Vie secrète* il est question de rappeler la découverte du mot *fascinus* dont le traitement est au cœur du *Sexe et l'effroi* :

Ce fut à Atrani que je surpris un matin, soudain, que, dans les vieux textes romains que je lisais au soleil, au début du mois de juin 1993, sur la terrasse qui surplombait la plage et les roches noires où se fracassait la mer Méditerranée alors tout écumeuse et blanche du printemps, revenait sans cesse un mot qui était aussi simple que curieusement traduit. Ce mot étrange était celui de *fascinus* (*VS*, 106).

L'attaque « autographique » se confond avec le nom d'Atrani et une date pour raconter ensuite l'expérience lettrée. Nous revenons ainsi au paradigme du lecteur qui définit aussi bien l'approche de l'œuvre que l'impulsion autographique. La seule « autobiographie » possible est celle des livres écrits, des livres qui témoignent d'autres livres, et même de projets de livres comme dans le cas de *Dernier Royaume* : « Alors j'ai pensé à *Dernier Royaume* et j'ai tout de suite pensé que *Vie secrète* serait le centre. À l'origine j'escomptais que *Vie secrète* serait le tome VII et j'estimais que j'aurais besoin de quatorze volumes »<sup>930</sup>. L'autographie est alors le visage semi-secret de l'imaginaire, car la graphie déplace le sujet en faisant de la lettre le miroir du vécu. Elle grave même les fluctuations de l'écriture, car le projet de quatorze volumes avec un centre, celui du livre autographique par excellence, signale la manière dont le moi devient texte.

La deuxième possibilité pour définir l'attaque autobiographique est un terme que nous reprenons au commentaire de Quignard concernant Shaftesbury. Dans *Les Ombres errantes* (*DR*, I, 54), il était question de l'écrivain anglais à l'intérieur d'une liste d'auteurs qui ont donné à celle-ci son vertige, pour reprendre le mot d'Eco. Dans *Zétès*, Quignard dit :

---

<sup>929</sup> Aline Mura-Brunel, « Le temps des 'œuvres migrantes'. Le modèle et le genre, mémoires du littéraire », *Problématiques des genres, problèmes du roman*, études réunies par Jean Bessière et Gilles Philippe, Paris, Honoré Champion, coll. « Champio-Varia », No. 35, 1999, p. 134.

<sup>930</sup> Pascal Quignard, « Lettre à Dominique Rabaté », *art. cit.*, p. 13.

« Shaftesbury composa les *Askèmata*. Ce titre est par lui-même extraordinaire. Car tout dans la vie, une fois qu'on a choisi de quitter l'ordre et l'ordinaire, devient ascèse [...] La vie intime devient ascèse » (LEZ, 199). Les *Askèmata* ou les *Exercices* ont à la base une structure semblable à celle de *Dernier Royaume*<sup>931</sup>. Ils sont restés longtemps inédits, son auteur ne les vouant pas à la publication. Ils montrent l'ascèse préparatoire, la réflexion du moi privé, des dialogues avec soi-même sous le ministère de Marc Aurèle et d'Épictète. Pour Quignard,

Ces œuvres sont moins des constructions « autobiographiques » que des ascèses auto-dé-biographiques. / Les *Ascèses* de Shaftesbury, le *Vers moi* de Marc Aurèle sont les deux chefs-d'œuvre consacrés à l'auto-impulsion. / En grec : Auto-bio. / En latin : Ipse-vita. / Il ne s'agit pas de noter sa vie mais de l'augmenter (LEZ, 200).

Dans cette optique, l'ascèse quignardienne déconstruit l'assise du moi, fait de la subjectivité sans sujet, touche à l'intime par le biais d'une voix où circule aussi bien l'auteur que ses métamorphoses à travers la graphie. En effet, *Vie secrète* est une auto-dé-biographie, car l'auteur ne vise pas une autofiction, non plus qu'une tentative romanesque sur le fondement du moi. L'imaginaire s'impose pour protéger le sujet privé, ou plutôt pour faire acte de résistance face à l'exhibition propre à nos produits culturels. Mais à la place d'un roman de l'intime, le lecteur assiste aux exercices à la Shaftesbury ou à des pensées à la Marc Aurèle, c'est-à-dire à une écriture de soi où il s'agit justement de dé-biographier le sujet par l'augmentation de sa quête personnelle. Cette auto-dé-biographie exprime la résistance du texte à une autobiographie conventionnelle ou problématique, fondé sur l'autofiction ou la fidélité au réel. Les mutations littéraires qui résultent de ce que nous appelons le *texte barbare*, provoquent également un déplacement de l'accent autobiographique vers l'auto-dé-biographie. Le truchement de la pensée comme l'autre de l'écriture du soi, fait de *Vie secrète* une ascèse auto-dé-biographique. L'ascèse, cette gymnastique de l'esprit, est visible d'ailleurs dans la technique du discernement composée par des arguments, des corollaires et des thèses. L'ascèse exprime ce qu'il y a de plus intime, l'étrangeté même de la vie personnelle. Elle procède, à l'instar de Shaftesbury, par augmentation. L'aventure de *Dernier Royaume* où

---

<sup>931</sup> Nous pouvons l'affirmer en citant l'explication de Laurent Jaffro dans son introduction à l'ouvrage : « Le dispositif matériel des *Exercices* est très simple. On ne trouvera pas de chapitres, mais pas non plus de développement linéaire ; pas de plan déterminé à l'avance, mais, à défaut d'un ordre, un ordonnancement. Pas de division préalable d'une succession de sujets, mais la *croissance* simultanée d'une multiplicité de fibres divergentes » (Shaftesbury, *Exercices*, traduits de l'anglais, présentés et annotés par Laurent Jaffro, Paris, Aubier, 1993, p. 32-33). De même, en tant qu'écrivain des Lumières et dans la ligne des traités, sa prose appartient à un genre mixte entre philosophie et littérature.



l'auto-dé-biographique résonne, s'amplifie par le même procédé de croissance autour d'un centre : le Jadis toujours revenant et toujours perdu. Pour le faire revenir, il faut démythifier la mythologie, dés-assujettir le sujet, dé-temporiser le temps, auto-dé-biographier l'autobiographie :

Il faut avoir été organiste pour changer de registre à tout instant. / Il faut avoir appartenu un temps au clan catholique de la Contre-Réforme pour apprécier la variété assourdissante, la ratatouille de Nice, la satura romaine des romans. / Les anciens Romains en désignant le roman du nom de *satura* évoquaient le plat en bois dans lequel on disposait pêle-mêle les prémices de tous les légumes dont on souhaitait voir le retour au printemps qui suivait. J'en reviens sans fin à Albus comme à l'ami de mes jours. Parce que j'étais lui, parce qu'il était mort (*DR*, V, 264).

Autographie, pour emprunter la formule de Mireille Calle-Gruber, et auto-dé-biographie pour reprendre le mot quignardien concernant les *Askèmata* de Shaftesbury, tous deux se confondent dans ce passage fait d'un moi *qui est un autre* et qui examine sa vie sous l'éclairage du rapport entre l'expérience et la graphie. D'autres éléments se font également intelligibles : le biographème qui résume la biographie, l'identité errante comme disparition du moi dans un amalgame textuel. Ce qui émerge du moi dans ce passage, à savoir la musique comme principe de l'artisanat littéraire, l'appartenance à un milieu catholique, le dédoublement du sujet, sont des données soumises à une glose dans le registre de la pensée. Dans ce sens, l'auto-dé-biographie développe une écriture de soi où le centre de la narration n'est ni la vérité ni la strate référentielle mais le fait d'interroger, de chercher, de faire du soi le miroir d'une problématique, d'explorer l'éclatement du temps dans la temporalité personnelle : « Extraordinaire achronie est mon destin » (*DR*, V, 245). Toute émergence de la personne passe par l'intermédiaire d'une quête où le sujet est un écho, à l'instar de la nymphe dont la parole n'est que l'éparpillement de la voix des autres.

### *L'intime*

À ces trois éléments que nous venons de tracer (l'effet de synecdoque, le défaut d'identité, l'émergence autographique ou auto-dé-biographique) nous voudrions ajouter un quatrième élément d'analyse. Il nous semble que le propre de l'irruption du « je » dans les

livres de Quignard a affaire avec l'intime. Daniel Madelénat a dédié tout un livre à l'intimisme. En ce qui concerne notre notion, il l'a abordée ainsi :

Intime et intimité désignent d'abord une dimension interne, profonde, qu'ignorent l'observation, l'analyse logique, l'esprit de géométrie : l'incommunicabilité de l'existence ou de l'expérience individuelles, la particularité de la vie domestique, la singularité ultime d'une personne (ou, par analogie, d'une chose) ; puis, par extension, l'art qui représente la vie intérieure et privée, ou, par métonymie, l'atmosphère qui en favorise l'épanouissement<sup>932</sup>.

Pour le critique, l'intime fonde par conséquent une tension entre l'homme et le monde en établissant une valeur. L'intime est ainsi un acte de préservation du sujet qui résiste au démembrement de la sphère privée. De ce fait, en reprenant la définition de Madelénat, une littérature de l'intime doit être la mise en œuvre de l'incommunicabilité. Dans ce sens, et en évoquant spécifiquement l'auteur de *Vie secrète*, Bruno Blanckeman signale bien cette disposition : « À défaut de 'moi', l'œuvre de Pascal Quignard s'apparente alors à un travail sur l'intime, travail qui ne cherche pas à exposer des émotions ni à relater des expériences mais à saisir des déterminations partiellement échappées à la conscience »<sup>933</sup>. Ce qui échappe fait retour, et par conséquent l'intime dit également le ressassement. Dire l'intime est dire l'angoisse, dire ce que réside au fond de la gorge. Pour Blanckeman, l'intime consiste aussi dans une « cartographie de l'affect », dans un « diagramme intellectuel »<sup>934</sup>, c'est-à-dire dans la constitution d'une autographie, d'une intimité livresque. Le récit impossible de l'intimité passe donc par le *texte barbare*, par la pluralité des attaques. Pour sa part, Dominique Rabaté a repris la notion en synthétisant sa portée :

Chaque livre expose donc son auteur, mais selon une modalité qui n'est en rien celle de l'aveu autobiographique. L'écriture de Quignard participe ainsi, à sa façon, du renouvellement des écritures de soi entre la fin du XX<sup>e</sup> et le début du XXI<sup>e</sup> siècle. C'est parce qu'il se risque aux limites du savoir ou de la conscience qu'il doit parler en son nom, dans le défaut de toute certitude, mais dans l'avancée d'une affirmation. Il s'expose, ai-je dit, mais ne se livre pas. Son éthique personnelle est même aux antipodes du 'tout dire' qui conditionne

---

<sup>932</sup> Daniel Madelénat, *L'Intimisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1989, p. 24.

<sup>933</sup> Bruno Blanckeman, « Pascal Quignard. Une écriture de l'autodiversion », *art. cit.*, p. 93.

<sup>934</sup> *Ibid.*, p. 96.

l'autobiographie [...] Ce que l'écrivain a à dire, c'est la part indicible du langage et de l'intime<sup>935</sup>.

Pour développer son idée de l'intime en tant qu'inaccessibilité, Rabaté donne l'exemple de *Vie secrète*. Ce tombeau à l'amour, car Némie Satler meurt, est le prolongement d'un secret, celui de la passion adultère, et d'une solitude fondamentale, celle des amants. Le critique indique ainsi la manière dont l'indicible émerge dans « ce livre excessif », pour faire entendre « le nuage du plus intime avec le plus dépersonnalisé »<sup>936</sup>. L'intime dit sa défaillance, car il rentre en court-circuit avec une exploration spéculative, car il résiste à démasquer le réel en affirmant l'invention d'un nom : il garde le droit à un aveu mutique.

Pour notre part, en suivant ces deux pistes sur l'intime, nous définissons également *Vie secrète* comme un livre qui interroge le rapport entre l'amour et son secret, entre l'expérience personnelle et la menace de sa disparition lorsque le partage vise un rite collectif. Dans les *Petits Traités*, cette opposition était déjà formulée : « Le langage est pour la famille, ou pour la société, ou pour la cité. Le sexe et la mort – qui sont les deux autres dons que la vie nous accorde – doivent être préservés du contact avec le langage. La passion et la jouissance reposent sur l'exclusivité et le respect du silence » (*PT*, II, 300). Il s'agit ici du commentaire du silence de Gulnare, personnage de la sept cent trente-huitième des *Mille et une nuits*, qui refuse de parler à son amant, le roi de Perse. *Vie secrète* développe cette idée du silence en tant que demeure de l'amour, en tant que haine du langage qui rend social ce qui doit rester exclusif. Cependant, la proximité avec le secret de l'amour non-conformiste et problématique ouvre l'éventail de l'intime. Le roman est une mise en œuvre de cette catégorie de l'existence, ou plutôt de ce déchirement de l'intimité :

Je ne suis pas heureux. Pourquoi le serais-je ? Pour suivre le mot d'ordre social ? Je souffre parfois avec une extrême violence. Je jouis parfois avec une intensité qui s'exprime mal. Je suis extrêmement favorisé. / J'aurais dû être peintre ou être myope. Il y a des hommes qui ont besoin de s'approcher pour mieux voir. / Qui reconnaît son plat national dans le lait maternel ? (*VS*, 473).

L'intime se manifeste comme traumatisme à l'égard de la langue maternelle, comme affirmation d'une volonté de désocialisation, comme un moi qui dit sa souffrance. Mais le

---

<sup>935</sup> Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre, op. cit.*, p. 42.

<sup>936</sup> *Ibid.*, p. 44.

narrateur de *Vie secrète* ne cherche pas la complaisance du lecteur dans le faible dévoilement de la souche autobiographique. Il vise plutôt une tonalité de l'intime qui dit la rupture du rythme, qui produit une musique en sourdine, une voix basse et profonde, un murmure qui n'écorche pas l'oreille du lecteur mais qui laisse suspendue une voix mélodieuse. La parole rétrospective contraste ainsi avec les autres attaques, autant par son opposition de registre que par sa singularité. Une œuvre où le moi cherche à se fondre, déclenche un effet perturbateur et totalement paradoxal, car à partir du moment où le texte dit « je », la parole en mouvement s'immobilise et l'étrangeté s'approfondit. Cependant, l'intime n'est pas toujours le même ; nous pouvons distinguer quatre modalités d'expression : l'intime romantique, l'intime daté, l'intime traumatique et l'intime sexuel. Nous allons traiter de cette cartographie.

## B. VERS UNE CARTOGRAPHIE DE L'INTIME AUTOBIOGRAPHIQUE

### *Le romantique*

Plus que cloisonner les formes de l'intimité, nous voulons approfondir la question autobiographique. Commençons par l'intime romantique, en sachant que le mot ne convient pas du tout à la sensibilité quignardienne. Servons-nous d'un passage pour l'illustrer :

M. et moi, chaque soir, nous descendions les escaliers interminables de la falaise. Soudain nous débouchions du rempart ancien et c'était la grève et la nuit qui engloutissait la mer. / Les vagues lançaient au-devant d'elles, en se soulevant sur la grève brunâtre, gris foncé, une ombre noire qu'elles ensevelissaient soudain comme une mâchoire supérieure, préanimale, avant de se retirer et de projeter à nouveau cette ombre sous elles, cette ombre qui commençait à être une obscurité d'une autre naissance que la nuit, cette ombre qui les devançait. / Je sentais qu'une ombre maintenant me devançait dans ma vie (*VS*, 143-144).

Notons que dans cette écriture de l'ascèse, à savoir la descente quotidienne des escaliers, le mot « soudain » revient trois fois, mot qui dit par excellence l'attaque. Le passage est sous le signe des correspondances : l'état du poète correspond avec le paysage, l'ombre lancée par les vagues est le reflet d'une obscurité intérieure. Ce n'est pas la pensée mais la description qui exprime la parole autobiographique. Or, cette ombre qui devançait la vie de l'auteur et qui ferme le chapitre XIV de *Vie secrète* ne fait pas du roman la narration d'une nuit intérieure ou de l'effroi de la nuit sidérale. Autrement dit, le geste romantique de lier le

micro avec le macro ne s'accomplit pas ; le narrateur-auteur signale juste une simultanéité : davantage que la métaphore, la métonymie règne. S'il y a une continuité à chercher, elle est du côté de la nature, dans son absence de mystère, dans sa présence athéologique, comme si l'ombre évoquée par le passage était un résidu primitif. À cet égard, la description de la nature part d'un sentiment d'étrangeté difficile à traduire : « Les nuages noirs dans le ciel, comme ils se déchiraient, la voûte bleue parut soudain dans un état de nudité dont il m'est difficile de donner l'idée » (*DR*, I, 47). Le moi fusionne et ne fusionne pas, il garde son altérité tout en cherchant à se fondre. De ce fait, il n'y a pas d'impulsion romantique dans l'irruption d'un sujet qui témoigne de son rapport avec la nature. Et, s'il y a une impulsion, elle est du côté de l'animalité, de l'anachorèse, de l'appel océanique qui est au cœur de *Boutès*.

L'intime se fait visible par la manifestation du moi dans son appartenance au cosmos. La rhétorique de la nuit utérine, par exemple, participe d'un retour à l'intimité originaire où le cosmos était la poche amniotique<sup>937</sup>. La naissance ayant rejeté l'individu dans le dernier royaume, le cosmos se désintègre et par moments l'illusion d'une unité avec la nature, ou de sa contemplation heureuse, *a contrario* du passage cité de *Vie secrète*, revient avec l'aube et avec l'existence dans la maison au bord de l'Yonne. Ces deux biographèmes relèvent de ce que nous appelons l'intime romantique, où l'auteur partage avec le lecteur l'image d'un moi fasciné par la nature, la solitude et l'origine : « Je connais bien l'aurore. Je ne l'ai jamais manquée [...] Derrière la lueur se tient le seuil incertain de la terre. / L'aurore est au jour ce que le printemps est à l'année » (*DR*, I, 83). Dire l'intime signifie construire un paysage, un territoire délimité par une solitude désirée. Nous retrouvons la définition de l'intime de Daniel Madelénat, citée précédemment, où il était question de l'atmosphère qui favorise l'épanouissement de la vie privée. Lorsque l'auteur évoque sa demeure au bord de l'Yonne, le lecteur entend une intonation très proche du lyrisme. Avec des mots répétés et des rimes internes, la prose veut imiter le mouvement des barques :

La maison où j'écris donne sur un bras mort. À l'est du jardin, sur le bras mort de l'Yonne, abrité des péniches et des petits bateaux à voiles, c'est le royaume des canards, des cygnes, des saules, des barques noires [...] la vie solitaire ne coûte pas extrêmement cher quand on la rapporte aux sept bonheurs qui l'accompagnent. / Ce ne sont que les jours. / Plus d'autre musique dans ce monde que le bruit de l'eau et des barques précautionneuses des pêcheurs qui

---

<sup>937</sup> Daniel Madelénat parle justement du rapport entre l'intime et la nuit utérine : « [...] comme la phylogenèse différencie les genres et les espèces, l'ontogenèse mène l'individu de l'intimité fœtale et de la close cellule parentale à l'autonomie de l'adulte qui ne baigne plus dans la communauté édénique du couple mère-enfant » ; après la rupture de cette unité, l'individu tend vers l'intime, il « aspire à la continuité perdue mais non oubliée » (Daniel Madelénat, *L'Intimisme*, *op. cit.* p. 30).

doucement font glisser l'ancre avant de lancer leurs lignes dans la brume qui glisse sur l'eau grise (*DR*, VI, 12-13).

Ce passage de *La Barque silencieuse* met en scène l'intime, la demeure de l'écrivain au milieu de la nature, le Gumpendorf pour emprunter ce terme à Georges, personnage de *Villa Amalia* qui a aussi une maison au bord de l'Yonne. La demeure de l'anachorète ne se dissocie pas de son paysage, l'auteur est domicilié au sein d'un univers aquatique, d'une proximité avec le premier monde, voire au bord du voyage infernal. L'eau dit l'intime, l'originaire, le sexuel et l'ultime<sup>938</sup>. Au chapitre cité succède une évocation du fleuve où Quignard rappelle l'enfance de Mallarmé. L'auteur l'imagine pêchant le brochet avec sa sœur et son père : « Jadis Étienne Mallarmé enfant flottait ici heureux » (*DR*, VI, 14). La continuité entre les deux passages, plus qu'établir une correspondance entre les œuvres de Mallarmé et de Quignard, fait surgir une même joie partagée. Il s'agit dans ce parallèle d'augmenter la place de l'intime, de fragmenter l'écriture du soi par une expérience migrante.

### *Le daté*

Une deuxième manifestation de l'intime est liée à l'obsession de fixer le réel par le biais de la datation. Dans les vies brèves du royaume des traités, le souci du calendrier occupe un point de départ dans la narration. De même, lorsqu'il s'agit d'enquêter sur l'historique d'une édition, l'appui des dates et des lieux est fondamental. Cette langue propre aux dictionnaires est reproduite par Quignard avec la hantise de l'érudit. Toute l'objectivité historique des *Tablettes de buis* réside dans le maniement chronologique. Dans d'autre cas, une année marque le début d'un enjeu : « J'appelle rhétorique spéculative la tradition lettrée aintiphilosophique qui court sur toute l'histoire occidentale dès l'invention de la philosophie. J'en date l'avènement théorique, à Rome, en 139 » (*RS*, 13). Donner une date précise permet d'ouvrir la page de l'Histoire tout en incitant à la fiction. En ce qui concerne notre sujet, Marie Miguet-Ollagnier explore l'autobiographie de l'intime en associant les dates aux voyages. La rédaction d'*Albucius* à Tokyo, en juin 1989 ; le retour d'Islande le 7 octobre 1992 qui déclencha *Le nom sur le bout de la langue* ; le voyage en Italie à l'été 1997 marqué par les tableaux de Piero della Francesca et évoqué dans *Vie secrète* ; ces voyages dénotent

---

<sup>938</sup> « Dans l'attrait des étangs, l'attrait des fleuves, l'attrait des finistères, l'attrait des rives, l'âme ou le sperme s'identifient au secret. / Cette attirance sur moi est absolue. Dès qu'il y a un cours d'eau quelque part, je fonce. / Dès que j'arrive dans une ville étrangère, je demande au chauffeur de me montrer la rivière qui la traverse. Après, je vais à mon rendez-vous » (*PQS*, 61).

« la volonté apparente de signer par l'indication de la date et du lieu un pacte autobiographique »<sup>939</sup>. Pour nous, cette précision manifeste d'un côté, paradoxalement, l'obsession chronologique chez un auteur qui tente de dé-temporiser le temps ; de l'autre l'émergence du réel dans l'œuvre. Les deux tendances se confondent dans ce passage qui condense les angles privé et public de l'autobiographie :

J'ai donc eu deux sortes de vie : une vie qui allait de dépressions en dépressions, de l'âge de dix-huit mois jusqu'à l'âge de trente-deux ans. C'est-à-dire jusqu'à *Carus*, y compris *Carus*. Cette vie de terreur va du mois de décembre 1949 au mois de décembre 1979. Puis dix ans de remaniement interne. Enfin, à partir de 1989, une vie de métamorphose sociale, sexuelle, musicale, divorce, ruptures de toutes sortes, retrait des jurys, dissolution des présidences, démission des comités de lecture. Vie faite alors de déménagements, de bondissements, de voyages, de sauvagerie, de secret. Pour être plus précis encore : tout à basculé le jour où j'ai dissous au ministère de la Culture le festival de musique baroque de Versailles que je présidais. C'est-à-dire 1994<sup>940</sup>.

Ici, concentré dans des périodes soit de détresse, soit de libération, l'intime daté arrache au temps sa substance. Cette citation est le signe d'une démarche qui frappe le lecteur par son authenticité. Même s'il s'agit d'une lettre de réponse adressée à Dominique Rabaté, cet échange épistolaire qui devient public montre à quel point l'écriture de soi se consolide chez Quignard. L'œuvre qui faisait appel au silence et à la protection du privé, au fil des livres, commence à s'affranchir de la réticence à dire le moi, sans perdre la tension entre la parole sociale et la préservation de la vie secrète.

L'intime daté permet également de repérer une chronologie énoncée par des bribes, d'avoir des éléments pour une approche biographique de l'œuvre. Cette modalité de l'intime peut se manifester, à l'instar de l'auto-dé-biographie, non en tant que récit mais en tant qu'unité en attente d'une autre fraction du moi qui viendra faire la glose : « Le lundi 9 octobre 1989 je quittai Bergheim. / Les sociétés secrètes d'hommes libres sont portées à devenir de plus en plus minuscules. Elles sont presque individuelles. Mes amis me sont de plus en plus chers et de moins en moins nombreux » (*DR*, I, 148). D'autres attaques augmentent ce premier départ : « Le mardi 10 octobre 1989 je fermai l'appartement de Stuttgart. / Le mercredi 11 octobre 1989 je quittai Karlsruhe » (*DR*, I, 151). Dans *Les Ombres errantes*, ces dates débouchent sur l'année 1994, où l'auteur fixe son choix d'émancipation (*DR*, I, 152).

---

<sup>939</sup> Marie Miguet-Ollagnier, « Quignard secret », *Travaux de littérature*, XIII, 2000, p. 322.

<sup>940</sup> Pascal Quignard, « Lettre à Dominique Rabaté », *art. cit.*, p. 12.

Les dates résonnent ainsi pour tisser un arrière-fond basé sur des ruptures. À travers l'intime daté, les événements cruciaux témoignent de son caractère unique et incontestable :

Crachant le sang, traîné sur mon chariot d'hôpital le 27 janvier 1997, le corps rejeté en arrière obéissant à la violence hémorragique qui montait du fond des poumons et venait jaillir par grandes pulsions hors des lèvres, je commençais de mourir. Je découvris que c'était agréable de mourir (*DR*, VI, 200).

Nous avons évoqué le petit traité intitulé « Sur ma mort », où l'auteur manifeste son désir d'être incinéré, sans musique et sans parole. Le petit traité et le passage de *La Barque silencieuse* approchent de la scène ultime, l'un se trouvant après la mort, l'autre avant. La naissance et la mort sont les moments où l'intime devient le plus social et le plus secret<sup>941</sup>. C'est le paradoxe de l'intime daté, car ce qui s'ouvre sur le temps se ferme aussi ; ce qui peut se dire est également indicible. L'intimé daté donne à l'autobiographique quignardien l'occasion de toucher au réel. De même, un texte, le conte « Le nom sur le bout de la langue », peut tracer les étapes de sa propre réalisation en mettant en relief sa chronologie intime :

Le jeudi 5 juillet, je dînai chez Michèle Reverdy [...] Je lui adressai le conte le 17 juillet. / Je revins d'Islande le mercredi 7 octobre 1992. J'étais illuminé [...] le jeudi 8, Michèle se mit au piano [...] Nous modifiâmes le texte [...] Je l'adressai à Michèle Reverdy le 15 octobre (*LS*, 9-12)

L'exactitude temporelle pointe l'état d'excitation de l'auteur lors de la rédaction de son texte. Chaque date est la rencontre de l'impulsion intérieure avec une donnée collective ; l'histoire minimale de l'individu cherche ainsi à s'inscrire dans un mouvement plus vaste, d'autant que Quignard fait allusion au 6 mai 1680, quand Huet retourna à Caen. Après cette mention, l'effet métonymique se charge de faire résonner (non coïncider) le destin de Huet, « musicien, philologue, janséniste, érudit, cartésien », et celui de l'auteur : « À Caen, il pleuvait. *Le Nom sur le bout de la langue* fut créé le 15 avril 1993 à Lisieux, le 18 à Hérouville, le 20 à Avranches » (*LS*, 15). Dans le cadre de cette autographie, l'ensemble des dates met en valeur la signature de l'intime. De prime abord, les dates montrent une

---

<sup>941</sup> Si la naissance reste hors d'atteinte, en revanche, la ville natale de l'auteur, Verneuil-sur-Avre, a été évoquée dans un article critique. Marie Miguet-Ollagnier étudie sa présence dans *Le Salon du Wurtemberg* et dans *Vie secrète* (Marie Miguet-Ollagnier, « Quignard secret », *art. cit.*, notamment, pp. 330-335).



objectivité irrécusable, mais elles visent le seuil de la subjectivité : « En janvier 1977 j'étais malheureux au point de remâcher l'enfance et de revisiter son silence » (*VS*, 376). Elles ouvrent une série d'échos personnels où ce qui est en jeu est la donnée affective<sup>942</sup>.

### *Le traumatique*

Dans notre cartographie de l'écriture de l'intime, nous allons maintenant définir l'intime traumatique. Bien que chaque catégorie puisse rassembler plusieurs manifestations, nous les resserrons au maximum pour obtenir une vision aussi panoramique que détaillée. Ainsi, cette division relève du maternel, de la mue de la voix, des zones qu'une thérapie psychanalytique laisse apparaître, et de la mort – notion transversale de l'intime à laquelle nous avons déjà fait référence. Nous avons évoqué à plusieurs reprises la *Hilflosigkeit*, c'est-à-dire la détresse originaire, l'état où l'individu est jeté lors de la naissance. Ce sentiment de manque lié à la disparition de Cäcilia Müller a été suffisamment traité. Nous n'y reviendrons que de manière indirecte, même s'il s'agit du centre de l'enfance et du traumatisme primordial. Autrement dit, au lieu de revenir sur l'enfance, nous voulons faire allusion aux mutations de l'image maternelle dans le cadre d'une parole auto-dé-biographique. En effet, dans *Zétés*, livre qui définit la littérature comme parole vaine et comme jaillissement de la *Hilflosigkeit* (« la page est le vestige vide de l'ancien contenant » (*LEZ*, 187)), la mère réelle se fait texte :

Maman avait besoin de la voix pour voir l'autre. Quand elle devint âgée elle disait qu'en recevant une lettre elle ne parvenait plus à voir les traits de la personne qui lui écrivait. Elle vivait seule alors dans une maison de retraite dans le Périgord sur un petit balcon dans l'ombre d'un châtaignier. Elle imposa qu'on ne lui adressât plus de cartes postales ni de lettres. Elle voulait qu'on téléphone. En entendant la voix la figuration surgissait. 19 [sic] Maman nous disait sèchement : « Je vous en prie ! Téléphonnez-moi ! Je ne sais plus qui c'est quand on m'écrit ! » (*LEZ*, 234).

---

<sup>942</sup> Dans les romans, et en ce qui concerne ces échos, les exemples les plus frappants de l'intime daté se trouvent dans *Le Salon du Wurtemberg* : « Pâques 1977, c'est le cœur, c'est le centre de ma vie. Deux jours – de février et d'avril 1977 – furent les jours les plus importants de ma vie » (*SW*, 271). De même, la date de la mort de la mère de Charles retentit au long du roman : « C'était le 22 novembre 1962. C'était le jour où J. F. Kennedy annonçait le blocus de Cuba, c'était le jour de la mort de ma mère, c'était le jour du référendum du général de Gaulle [...] tout cela, encore qu'en consultant le dictionnaire j'aie découvert qu'il ne s'agissait pas tout à fait du même jour, s'est amalgamé comme une seule et même chose, s'est contracté comme une blessure ou un repère mnémotechnique ineffaçable, s'est concentré comme une seule minute du temps » (*SW*, 106). Ce dernier passage illustre une mémoire fondée sur la défaillance historique au profit d'une chronologie subjective. L'intime daté dépend à juste titre de ce déplacement.

Ce portrait de la mère est loin d'une évocation du perdu et du jamais retrouvé, ou bien d'un signal de l'abandon : « La mère absente fut le cœur de ma vie » (*LS*, 84). De la même manière que la mère réelle (Anne Quignard, née Bruneau) ne reconnaît pas l'image dans la lettre, l'autobiographique se dissout dans la graphie. L'anecdote devient phénomène, c'est-à-dire objet de réflexion, quête spéculative<sup>943</sup>. Pour le dire en d'autres termes, le maternel continue à interroger la souffrance, certes, mais, alors que l'accès au maternel se fait par l'écriture de l'intime, une toute autre approche émerge. Un autre exemple plus impressionnant de cette nouvelle piste déclenchée par le moi confessionnel, se trouve dans l'écrit consacré à Cécile Reims :

Ma mère durant l'Exode se perdit dans la région d'Angoulême. Elle suivit les rails, dormit dans les fossés. Elle suivit la Creuse. Elle se mit alors – dans ces conditions inconfortables – à tenir un journal. Tenir veut dire survivre. Une fois recueillie au Blanc, elle brûla aussitôt ces pages où elle avait noté ses difficultés. / Plus tard, lors de chaque accouchement, redoutant de souffrir, elle tint de nouveau un petit carnet noir quadrillé tout huileux. / Après la mort de mon père, elle se mit de nouveau à couvrir de confidences les pages d'un grand agenda Paulstra. / Si on n'écrit pas ou plutôt si on ne peut pas se mettre dans l'attitude physique de tenir, de maîtriser, de mémoriser, de contrôler, de retenir ou d'expulser à volonté ce qu'on subit, alors la dépression envahit<sup>944</sup>.

Pour Quignard, le fait de *tenir*, c'est-à-dire de tenir un crayon dans la main, ce que Bruno Bettelheim ne pouvait plus faire, est un geste de survie : « J'ai écrit pour survivre » (*LS*, 62). Dans une vision autobiographique - faisons une courte digression - la rupture patronymique est enracinée dans un rejet aussi bien des rôles sociaux que de la tradition. L'indice le plus fort est l'héritage contraignant de l'orgue familial. De même que dans le conte *L'Enfant au visage couleur de la mort*, une interdiction marque la ligne patriarcale (« Je la tiens de mon père. Le père de mon père la tenait de son père » (*EVC*M, 19)) ; de même dans l'autographie la musique apparaît comme un destin non accompli. Mais plus que le choix de

---

<sup>943</sup> Également, le passage est à mettre en rapport avec la problématique de la voix chez Quignard, notamment en ce qui concerne l'acquisition de la langue nationale par le biais de la voix maternelle. Il faut aussi remarquer les traits de la pulsion acoustique en opposition au regard. Celle-là ne peut pas toucher ; elle fait tendre l'oreille vers le vide. Alors que le regard est proche du désir, la voix le serait de l'amour : « La voix bien plus que les traits du visage, les attributs, l'odeur, les marques sociales, la richesse, etc. / La voix et ce qu'elle contient (la parole). Elle est l'*alter* dans l'autre. Inévitablement la voix est plus sexuée que le langage qu'elle porte, qui ne l'est guère. Même, la voix est beaucoup plus sexuée que le regard, que la fascination *pré-sexuelle*. / Curieusement il me semble qu'on peut dire : être touché par la voix est l'amour » (*VS*, 159).

<sup>944</sup> Pascal Quignard, « Sur Cécile Reims », *art. cit.*, p. 74.

laisser l'orgue, la mort du père souligne le clivage vers une vie à l'écart des pouvoirs et des figures : « Ce qui a changé récemment c'est que j'ai compris à quel point le patronyme, le fait d'entrer dans la vie sociale, de briguer les honneurs, tout cela disparaît avec la mort du père »<sup>945</sup>. En revanche, la lignée maternelle, celle des grammairiens et des lettrés, n'impose pas une obligation. Au contraire, elle représente la substitution de la mère ainsi que l'apprentissage de la lecture : « Ma grand-mère, Marie Bruneau, me recueillit quand Cäcilia Müller m'abandonna. Elle m'apprit à lire. Elle me donna le goût de la lecture. Mon grand-père m'engloutit à jamais dans la passion étymologique » (*LEZ*, 207). À cet égard, remarquons la manière dont l'identification aux figures masculines passe par la ligne maternelle :

Plus tard, je m'identifiai au père de ma mère. Plus tard, je m'identifiai au grand-père de ma mère. Ce faisant je ne faisais que justifier une identification programmée dès avant mon arrivée à l'air par ma mère, puisque les deux petits noms associés à mon prénom étaient leurs prénoms – Charles, Edmond (*LS*, 60).

Malgré ce contraste entre la musique et la littérature, Quignard ne laisse pas de souligner le besoin de se libérer du pouvoir de ceux qui nous ont fait par le biais de la langue et de leurs obsessions : « Nos vies sont les sujettes d'étranges tyrannies qui sont des erreurs » (*LS*, 61). Même si Quignard, le collectionneur d'images érotiques et de romans anciens, poursuit l'ascendant maternel sous les figures masculines, sa critique de l'empreinte familiale déborde le champ du père. En revenant aux Bruneau, il faut rappeler l'importance de l'oncle Jean, « le dieu de mon enfance » (*LEZ*, 139), responsable du dépassement de l'anorexie, lorsque l'enfant refuse de parler et de manger. Également, l'oncle Jean, revenant de Dachau, représente le silence qui s'installe depuis l'expérience de la mort en tant que machine institutionnelle. De même que certains haïssaient la musique (*HM*, 224), l'oncle Jean hait toute parole concernant cette période : « Il ne parla plus que du XIX<sup>e</sup> siècle » (*LEZ*, 139). De ce fait, il symbolise le défaut du langage, le devenir mutique comme réponse à l'intransmissible.

L'œuvre de Quignard, dans une perspective généalogique, s'annonce ainsi au croisement de la musique et du langage, deux manifestations de la défaillance, de la haine, du sonore et du perdu. En ce qui concerne la mère, elle dit l'origine, et, curieusement, elle dit aussi l'écriture en ce qu'il y a de plus intime dans le fait d'écrire. L'écriture est ainsi le miroir

---

<sup>945</sup> Catherine Argand, « Pascal Quignard, Goncourt 2002 », *web. cit.*

de deux souffrances : d'un côté, le manque originaire qui regard vers le passé ; de l'autre, la possibilité de *tenir* et par la suite de survivre : un geste tourné vers l'abîme du présent.

En ce qui concerne les autres dimensions de l'intime traumatique, la mue de la voix occupe une place importante. Une ligne de *La haine de la musique* (HM, 154) fait entendre cet épisode qui est ensuite glosé dans *Vie secrète* :

Ma voix est sourde. / Rien n'a jamais pu la poser depuis une mue désastreuse qui me fit être rejeté des deux chorales qui faisaient ma joie. Mue qui me bannit à jamais non seulement de tous les chants mais même de tous les fredonnements (VS, 71).

L'intime traumatique est en réalité la fabrique du texte. Nous employons l'adjectif traumatique pour indiquer le procédé par lequel l'autobiographique entraîne la machine textuelle<sup>946</sup>. Il s'en résulte une poétique du ressassement, car le traumatique ne s'arrête pas : il se dit, il mute, il se dédouble. Sous cette optique, la mue de l'auteur se déplace vers la fiction. Marin Marais, le Bernon (personnage du conte « Les fêtes des chants du Marais »), mais aussi Monteverdi, Haydn, Schubert (LM, 30-31) dessinent une même mue, une même perte à laquelle l'œuvre nous renvoie constamment. La musique est à cet égard le sonore traumatique de la mue qui marque la fin de l'enfance pour les garçons : « Ils tentent de muer la mue même, de remuer la mue même. Ils deviennent compositeurs ou ils deviennent instrumentistes. Ils travaillent une voix qui ne les trahira pas » (LM, 34). Quignard oppose le cas de Mozart à celui de Marais. D'un côté, Mozart « nie la mue », de l'autre, Marais se « pousse à étreindre l'exil » (LM, 36) ; d'un côté la recherche du perdu, et de l'autre l'exploration obsessionnelle d'un nouveau territoire ; les canaris immuables s'opposent ainsi aux cordes basses qui se font plus basses encore. Ces deux possibilités de la mélancolie parcourent le spectre du sonore. La littérature quignardienne est une diaspora d'aigus et de graves, mélangés dans une suite baroque, c'est-à-dire de retours vers le perdu et d'explorations du monde mué, des pages où la forme cherche à dire la simplicité des aigus qui s'opposent à d'autres qui disent la lourdeur des tonalités profondes<sup>947</sup>. La balance incline

---

<sup>946</sup> La notion de traumatique, empruntée au langage médical, est reprise par la psychanalyse pour indiquer « une expérience vécue qui apporte, en l'espace de peu de temps, un si fort accroissement d'excitation à la vie psychique que sa liquidation ou son élaboration par les moyens normaux et habituels échoue » (« Traumatisme », J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit. p. 500). Nous reprenons le terme pour signaler une blessure à partir de laquelle l'imaginaire tourne inlassablement.

<sup>947</sup> Dans *Boutès*, en citant François Roustang (ancien jésuite qui a rompu avec la psychanalyse avant de se consacrer à l'hypnose), il est question de l'entretien analytique en termes de ce même spectre sonore : « Au cours de l'entretien les notes aiguës des faux-fuyants disparaissent peu à peu pour laisser place à des tons plus

pourtant de ce dernier côté. À l’instar de Marais, dont la quête fait résonner l’inconnu, Quignard se jette aussi vers une tonalité inédite<sup>948</sup>. Cependant, cette comparaison entre les aigus et les graves, plus que délimiter en deux royaumes la parole quignardienne, vise à illustrer le rapport entre la mue et la défaillance langagière<sup>949</sup>.

Muer est aussi naître, car la mue signale une rupture, un changement de monde, un tournant dans l’apprentissage de tout héros : « Muer, mourir et renaître : le voyage funéraire ou nocturne et l’initiation juvénile sont indissociables. Propp disait que tous les contes merveilleux du monde racontaient ce voyage d’initiation : revenir barbu et rauque » (*HM*, 156). Lorsque le mué devient un héros, la mue autobiographique dialogue avec un outil narratologique. Encore une fois, l’intime s’inscrit dans l’œuvre en tant qu’interrogation. De ce fait, le trauma se fait graphie par son amplification à travers la fiction et la pensée. À ces deux éléments, la mue sonore et la mue psychologique, il est possible d’ajouter un troisième vecteur :

Si la préférence pour la voix féminine maternelle précède en nous le premier jour, cette perte se répète tragiquement à l’adolescence chez les garçons. Ils quittent l’aigu pour le grave. L’activité de la voix maternelle externe chez les mâles à partir de la puberté devient perpétuellement initiale. Cette perte définit le tragique. Les anciens Grecs nommaient *tragôdia* le dédoublement vocal de la mue masculine faisant passer le petit humain de la néoténie à la puberté (*DR*, IV, 273).

Cette définition, qui augmente le biographème, frappe par le rapport établi. Le tragique est lié à la perte, à la fatalité, à la lutte vaine contre le destin, à la transgression des limites, aux oppositions irréconciliables, à un trait de la condition humaine ou à la condition des peuples. Certes, la mue inspire la terreur et la pitié, le sujet qui a mué est celui qui inspire l’effroi, celui qui porte dans la gorge le souvenir d’un trauma. Aristote au chapitre quatre de la

---

graves, dépouillés, essentiels » (*B*, 20). Selon Roustang, la tonalité grave, au contraire des canaris de Mozart, dirait le retour de l’origine.

<sup>948</sup> En étudiant les implications de la mue chez Marin Marais, Claude Coste signale un retournement de situation, une réversibilité où « l’échec se convertit en réussite partielle ». Autrement dit, suite à la mue, Marais devient musicien. Dans le champ de la langue, la réussite serait du côté de l’écriture : « La leçon de musique (‘Connaître l’arme pour mieux la retourner’ *PT*, I, 150) s’applique à la langue, ce champ privilégié de la séparation et de la réparation. Le livre, en rompant définitivement avec l’oralité et la voix est ‘une gorge égorgée qui se rouvre’ *PT*, I, 539). Ouvrir la plaie de la mue, c’est faire à nouveau couler le sang » (Claude Coste, *Les Malheurs d’Orphée*, *op. cit.*, p. 162-163). Cette coulée est à juste titre la littérature. Les deux extrêmes du spectre sonore, l’aigu qui dit l’origine et le grave qui dit la descente dans la condition humaine, seraient traversés par une même expérience du manque et de l’effroi.

<sup>949</sup> Nombre de travaux touchent à un certain moment la question de la mue ; cette thématique reste toujours liée à un sujet plus vaste, à savoir, celui de la voix. À ce propos, nous avons déjà fait allusion au cours de notre étude aux articles de Midori Ogawa, Danielle Cohen-Levinas, Giovanni Bogliolo et Claude Coste, notamment.

*Poétique*, fait dériver la tragédie et la comédie de la musique, dans la mesure où celle-là serait la *mue* des dithyrambes et celle-ci la *mue* des chants phalliques. Cependant, il n'est jamais question de la mue dans le texte d'Aristote. En ce qui concerne l'étymologie, il n'y a pas non plus un lien direct : « la tragédie est le chant – *ôdè* en grec – du bouc – *tragos* »<sup>950</sup>. Comment justifier la présence du bouc à l'origine de la définition ? On avance un ensemble de possibilités : le sacrifice d'un bouc qui précéda les représentations, le déguisement en bouc des membres du chœur, ou selon Horace<sup>951</sup> le bouc en tant que récompense au vainqueur du concours tragique<sup>952</sup>. Autrement dit, « l'origine du terme se perd dans la nuit des temps »<sup>953</sup>. Nietzsche a voulu fouiller dans cette nuit pour extraire ce que personne avant lui n'avait pu trouver. Pour le philosophe, il faut interroger le chœur tragique, car à l'origine la tragédie n'était rien d'autre que ce chœur. Nous faisons allusion à ses propos, car la démarche de Nietzsche s'apparente à celle de Quignard dans la mesure où tous deux cherchent à se frayer un nouveau chemin qui exhausse d'ailleurs un démon personnel. Pour Nietzsche, le chœur, constitué en principe de satyres à l'aspect de boucs, n'est assimilable ni à un représentant du peuple ni à un spectateur idéal. La naissance du chœur n'est ni politique ni morale ; son incarnation, le satyre, « est né de la nostalgie de l'origine et de l'état de la nature »<sup>954</sup>. Il s'agit des êtres métamorphosés, sans passé civique, des être périphériques qui n'appartiennent pas à la sphère sociale. Si leur voix est rauque, ils ne disent cependant pas la mue.

Ce parcours n'illustre pas l'arbitraire de la démarche quignardienne, mais l'ouverture sémantique de son propos. En effet, dans *La Leçon de musique*, qui évoque la mue d'Aristote (*LM*, 82), la question du lien entre la mue et la tragédie est développée. Quignard revient sur la définition, non en citant la *Poétique* mais l'*Histoire des animaux* : « *Tragôdia* veut dire mot à mot le chant-du-bouc. *Tragízein* a deux sens : puer comme un bouc et muer (chanter comme un bouc ou comme celui qui en rappelle l'odeur) » (*LM*, 83). Quignard ne définit la tragédie ni par l'origine chorale, ni par l'étymologie du nom mais par l'exploration du verbe ; ce déplacement lui permet de donner une nouvelle peau au genre, d'arracher le mot à sa tradition herméneutique. Dans le sillage de l'intime traumatique, ces métamorphoses de la mue autobiographique dénotent le point de gravitation de la fabrique du texte. La mue explore ainsi sa diversité : elle est à l'origine des traumatismes personnels, de la fiction, de la

<sup>950</sup> Jean-Michel Mondoloni, *Tragédie et tragique*, Paris, Ellipses, coll. « 40 questions, 40 réponses, 4 études », 2001, p. 7.

<sup>951</sup> « Celui qui, pour un vil bouc, disputa le prix du poème tragique... » (Horace, *Art poétique*, *Œuvres*, op. cit. p. 265).

<sup>952</sup> Jean-Michel Mondoloni, *Tragédie et tragique*, op. cit., p. 7.

<sup>953</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>954</sup> Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 56.

musique, de la définition d'un genre, de la peinture paléolithique<sup>955</sup>. L'une des précisions du Littré concernant le mot, « exécuter une nuance, changer de ton, et, par la suite, de manière de solfler »<sup>956</sup>, nous dit que l'écriture de la mue marque aussi bien le contenu que la forme de la littérature quignardienne<sup>957</sup>.

De même, la présence de la psychanalyse dans la vie de l'auteur relève du traumatisme, c'est-à-dire de la violence du réel. Depuis la critique de Jean-Pierre Richard en 1987, nous savons tout ce que l'œuvre doit à Freud et à ses héritiers. La psychanalyse traverse les romans, soit en manière d'élément structurel (*Le Salon du Wurtemberg*), soit en manière de dérision (*Carus*), soit par le biais d'une simple allusion qui peut être ironique : « Je ne pense guère, en vous parlant ainsi, à ce que les nouveaux analystes des âmes nommeraient le retour d'un signe refoulé » (*L*, 133-134). L'intérêt qu'il octroie à Lacan est largement attesté par l'auteur<sup>958</sup>. Mais Quignard va au-delà des pères. Il nomme volontiers toute une pléiade de psychanalystes : Jean Allouch (*DR*, V, 49), François Roustang (*B*, 20), Anna Freud (*DR*, V, 44), Bruno Bettelheim (*DR*, VI, 205), Sandor Ferenczi (*SE*, 126), Melanie Klein (*DR*, VI, 89) Donald Winnicott (*DR*, VI, 88). Ce petit catalogue n'est que la trace d'une passion de lecteur. Quignard réécrit ses lectures, les glose, les met en perspective. L'écriture peut-elle être associée à une scène psychanalytique ? Les *Petits Traités* suggèrent une réponse : « Ceux qui écrivent font parfois ce qu'on nomme des 'psychanalyses' pour être débarrassés de l'écriture et de la création » (*PT*, I, 332). Cette phrase, presque noyée au milieu d'un traité sur l'invention du livre, malgré le soupçon qu'elle déclenche, ne permet pas d'éclairer l'approche autobiographique. L'impression d'une voix confessionnelle, émise à partir d'une page qui se

---

<sup>955</sup> À partir d'un passage de *La Haine de la musique* (*HM*, 148), Claude Coste remarque ce rapport : « Décrit comme le monde mythique d'avant la mue, l'art rupestre correspond à un état de fusion esthétique antérieur à toute séparation des genres » (Claude Coste, *Les Malheurs d'Orphée*, *op. cit.*, p. 140).

<sup>956</sup> « Muer », Paul-Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Encyclopaedia Britannica France, 2004, p. 4044.

<sup>957</sup> Dans une démarche spéculative, nous pourrions associer la mue autobiographique à la mue formelle. *Vie secrète* et *Dernier Royaume* relèvent d'une mue sociale qui se ressasse depuis *Le Lecteur*. Cependant, plus que le sujet qui radicalise sa position et ses idées, ce qui mue constamment est l'œuvre : chaque livre cherche à dire l'obsession et le besoin de la mue, c'est-à-dire l'exploration d'une voix plus grave (ou plus aiguë) qui garde pourtant le souvenir d'autres chants.

<sup>958</sup> Dans *Sordidissimes*, Quignard médite sur l'invention du « petit objet a ». Cet intérêt, affirmé dans l'entretien avec Chantal Lapeyre-Desmaison (*PQS*, 99, 182), cherche à lier l'invention lacanienne à un cadre au-delà de la psychanalyse : « Ce que le rhéteur roman Caius Albucius Silus appela au 1<sup>er</sup> siècle avant Jésus-Christ *sordidissima*, ce que Georges Bataille, à Paris, à la fin des années cinquante appela 'la part maudite', ce que Jacques Lacan, à Paris, au début des années soixante, appela 'objet petit a', ce que les New-Yorkais à la fin du XX<sup>e</sup> siècle appelèrent *junk*, jadis sur les parois des corps, c'étaient des traces silencieuses, des lignes, des tatouages, des peintures, des parures » (*DR*, V, 54). En contraste avec cette amplification, Quignard synthétise dans une phrase la notion lacanienne : « Le manque vital d'un être sexué, voilà ce que cherchait à désigner Jacques Lacan en inventant l'objet petit a » (*DR*, V, 51). Il nous semble que l'aspect théorique se déplace pour finalement, deux cents pages après, arriver à une formulation tout à fait quignardienne : « Les livres sont l'objet petit a » (*DR*, V, 264).

substituée à un divan, relève plutôt de l'extrême rareté : « J'écris tout bas : j'aurais voulu être aimé. Mon rêve portait plus loin encore : j'aurais voulu être préféré » (*PT*, II, 156). Mais est-ce Quignard qui parle ? S'agit-il d'une citation ? Au réel unique du divan se juxtapose l'imaginaire multiple de la page ; ainsi le texte reste pluriel, réfractaire quant à notre question.

Or, en marge de la théorie, c'est l'expérience même de la psychanalyse qui met en avant une blessure. Interroger le rapport entre la psychanalyse et la vie (mais la vie est la lecture) permet de définir l'intime traumatique. Dans *Zétès*, le sujet revient sur son passé :

André Auscher, un jour, durant huit ans de patience, entendit une intonation allemande errant dans le fond de ma voix qui le surprit car elle ne correspondait en rien à ce que je relatais de ma vie. C'est lui qui fit remonter Cécilia Müller en moi, si terrée, si enterrée, parce que j'avais égaré son souvenir pour survivre (*LEZ*, 166).

Le nom d'André Auscher et les huit ans de thérapie font irruption avec la force du réel pour témoigner de l'intime : qu'y a-t-il de plus secret, hormis la nudité et la sexualité, que l'entretien psychanalytique ? Il s'agit pourtant d'un lambeau de soi qui ne se développe pas. Dans le passage de *Zétès*, l'écriture passe du « je » à l'autre, de l'auteur à Zacharie, du sujet à l'auto-dé-biographique. À travers l'attaque, l'intime affirme sa puissance par son caractère imprévisible en évitant les contraintes du ressassement. L'auteur ne dit pas ce qu'il racontait de sa vie, la matière même de l'intimité révélée, mais seulement la conséquence de l'analyse, l'ébauche du visage sous lequel tout s'est effondré. Dans une autre allusion à cette expérience, la même tension entre le silence et la révélation se met en avant dans une seule ligne : « J'ai suivi une psychanalyse durant toutes les années quatre-vingt alors que je voulais me tuer »<sup>959</sup>. La phrase, lancée sans aucun prélude, comme une attaque, n'expose pas l'auteur car nous ne savons rien de ses motifs. La pointe de l'iceberg, le visible du sujet, n'est qu'une bribe de ce qui est retenu. Encore une fois, c'est le biographème sans indication concrète (le désir de mettre fin à ses jours) qui résume la biographique. La graphie résiste à devenir narration ; davantage que suivre le chemin d'un vécu irrécusable, il s'agit d'interroger, c'est-à-dire de mener une « recherche bifurcante – si incroyablement bifurcante » (*VS*, 291). Par conséquent, toute la défense du suicide dans *La Barque silencieuse* est investie, nous semble-t-il, d'un développement autobiographique. La maxime « Le suicide est certainement la ligne ultime sur laquelle peut venir s'écrire la liberté humaine » (*DR*, VI, 91), relève aussi bien de l'impersonnel que de l'intime. Mais il est très commode d'établir ce lien. Au lieu de suivre les

---

<sup>959</sup> Pascal Quignard, « Lettre à Dominique Rabaté », *art. cit.*, p. 12.



pistes d'un jeu de miroirs, il nous importe de remarquer la tournure que prend l'autobiographie, la manière dont celle-ci se métamorphose en graphie pour gommer les traces du sujet :

Ceux qui se suicident désirent non pas mourir mais tomber. Ils se jettent par la fenêtre ou dans l'abîme. Comme le plongeur dans l'eau de l'autre monde sur le dessus de sarcophage dans le musée de Paestum au sud de la baie d'Amalfi (*VS*, 467).

Ce plongeur ne dit pas seulement la vie de l'écrivain, sa plongée dans la défaillance du texte, dans le manque de contrôle de la spéculation errante. Il dit aussi, nous l'avons traité largement, le geste de *Boutès*. Ce « dernier petit livre voué à la musique » (*B*, 16) n'a-t-il pas comme sujet le suicide ? Dans *Boutès*, la psychanalyse est présente en tant que négation de la plongée. La psychanalyse est orale, elle dépend de la voix et de l'écoute, elle peut s'écrire, certes, mais à condition qu'elle défaille. Autrement dit, c'est la défaillance autobiographique qui permet à la psychanalyse de s'inscrire au sein de l'œuvre.

### *Le sexuel*

Aux deux derniers chapitres de *La Raison*, il est question de la mort de Latron. Deux versions se font face. À une version fade, celle de Sénèque le Fils, s'opposent les propos de Sénèque le Père ; à une mort au milieu du délire, s'oppose le suicide en 4 avant J.-C. ; à la traversée d'un torrent lors d'une journée de chasse qui lui fait prendre froid, se juxtapose la rencontre avec une femme qu'il paie avec un cheval en contrepartie de ses services. Suivant la deuxième version, Latron serait mort « le sexe humide encore et point tout à fait rabougri » (*LR*, 54). Ici, le sexuel et l'intime se confondent pour donner à la scène ultime son imprévisibilité. Nous voulons interroger ce lien en tant que dernier élément de notre cartographie. Dans l'optique de l'autobiographique quignardien, ce rapport serait au cœur aussi bien de l'intimité que de l'œuvre :

Toute ma vie sait combien la défaillance de langage et la défaillance de sexe ne sont que les deux profils d'un même visage. / Stendhal rapporte un avis de Monsieur Rapture à Messine selon lequel le fond de la relation amoureuse est de rester court dans le corps comme dans le langage (*VS*, 295).

Ce *court* passage se trouve au milieu du chapitre intitulé « Sur la langueur ». Pendant quelques pages, moins d'une dizaine, l'auteur s'arrête sur ce que le français appelle défaillance, Stendhal le fiasco et les latins *langor*. Dans son approche de l'intimité, Madelénat évoque aussi bien « la violence aliénante du sexe (les fantasmes de la libido, les secrets du corps » que la démystification de la sexualité<sup>960</sup>. Pour le critique, au tournant du XX<sup>e</sup> siècle s'installe une vision où, en suivant Bataille, l'éros met en question l'être. Dans l'œuvre de Quignard, le sexuel est le point de déséquilibre du sujet, la manifestation de son animalité et de sa violence. En même temps, il est ce qui échappe au langage : « Le sexuel est l'innommable. Tout l'amour se voue à ce secret de l'innommable » (*VS*, 81). Par le prisme de l'auto-débiographie, Quignard interroge l'impuissance sexuelle. L'auteur tente de montrer le rapport entre l'amour et cette impuissance initiale. L'intime sexuel peut avoir recours à une phrase à la première personne, comme dans le passage cité, ou bien à une généralisation : « Il faut savoir s'interrompre comme cela s'interrompt. La vie qui nous a été accordée est interrompue aux deux bouts et le sexe en est la trace parce qu'il en est la fabrique » (*VS*, 296). Cependant, il n'y a pas d'interruption, car la défaillance n'est pas seulement la dérision du désir mais l'injonction de l'écriture :

Je ne comprends toujours pas pourquoi j'ai écrit tous ces livres, *Le Sexe et l'effroi*, *Vie secrète*, *La Nuit sexuelle* etc. Rien ne me poussait à tant d'ardeur anti-puritaine, à ce point anti-apollinienne, à cette obsession étrangement « dionysiaque »<sup>961</sup>.

Dans la perspective de l'intime sexuel, nous pouvons relier ce dernier questionnement au passage cité de *Vie secrète*. Si l'auteur s'interroge sur le ressassement de la thématique, sur ce « rien ne me poussait », cette conscience de soi nous autorise à voir dans l'obsession dionysiaque le double ou la réponse à la défaillance sexuelle. Bien sûr, nous ne voulons pas réduire l'œuvre barbare à un principe psychologique, cette piste n'est qu'un outil pour traiter les modalités de l'écriture de soi. Nous ne pouvons pas assurer que la manière dont la défaillance sexuelle se fait graphie a un rapport avec la joie dionysiaque du collectionneur d'images érotiques. Néanmoins, c'est l'auteur lui-même qui suggère ce rapport. *Le Sexe et l'effroi*, *Vie secrète*, *La Nuit sexuelle* ne sont pas exclusivement des livres qui interrogent la virilité. Ils évoquent aussi les failles de l'injonction dionysiaque. En effet, « Sur la langueur » développe un passage du *Sexe et l'effroi* où Quignard cite longuement le III<sup>e</sup> livre des *Amours*

<sup>960</sup> Daniel Madelénat, *L'Intimisme*, *op. cit.* p. 25 et 129-131 respectivement.

<sup>961</sup> Pascal Quignard, « Ce que vous a apporté Claude Simon », *art. cit.*, p. 209.

d'Ovide pour démontrer à quel point l'impuissance « est la hantise romaine » (*SE*, 81). Deux mots précisent la dialectique de cette langueur : d'un côté la *mentula*, ou le sexe en repos, défaillant, le *taedium vitae* ; de l'autre le *fascinus*, ou le sexe en érection, « la scène primitive incessante » (*SE*, 29). Soit par manque, soit par excès, les deux états disent l'effroi. La transformation de l'un dans l'autre est involontaire ; comme l'écriture, cette mutation ne dépend pas du réel mais d'un fantasme : il envahit le sujet. En dehors de sa menace, la défaillance sexuelle entretient un rapport entre l'écriture et la lecture : « Quand Pétrone composa sous l'Empire, la première grande *satura*, il fit un pot-pourri d'histoires obscènes dont tout le souci consistait à réveiller la *mentula* défaillante du narrateur du récit pour la transformer en *fascinus* » (*SE*, 80). Certains livres de Quignard, à l'instar de la *satura* de Pétrone, se dirigent vers la *mentula* du lecteur, car un portrait de lecteur imaginaire se dresse dans l'érotique du texte. À cet égard, ces livres illustrent ce mot de Roland Barthes :

Je pense qu'il faut de plus en plus se poser le problème de l'érotique du texte. Les textes dits érotiques ne coïncident souvent pas du tout avec une érotique du texte, c'est-à-dire un texte qui tente vraiment d'inscrire en lui le corps du scripteur, de rejoindre le corps du lecteur, et d'établir une sorte de rapport amoureux, entre ces deux corps qui ne correspondent pas à des personnes civiles et morales, mais à des figures, à des sujets défaits, à des sujets civilisés<sup>962</sup>.

Évidemment, ces livres de Quignard ne sont pas érotiques ; ils manifestent aussi bien l'éros que le thanatos, ils construisent une érotique en même temps qu'une thanatologie : « Sexualité et mort sont la même porte » (*VS*, 356). Ils ne sont pas érotiques par le traitement dialectique, mais par la parole spéculative qui les accompagne. Nous ne voulons pas suggérer une séparation entre fiction et pensée, nous ne pouvons pas fragmenter ce que l'œuvre a si intensément mis ensemble. Donc, reformulons le problème : l'érotisme est d'un côté comme de l'autre, mais ces livres ne sont pas érotiques, ils s'inscrivent par contre dans une érotique de la littérature. À cet égard, le désir parcourt l'œuvre et l'érotique du texte alimente ce désir provoquant des états de jouissances et de ressassement.

Pour revenir à la citation de Barthes, le corps du scripteur, celui qui dit « je » dès la première page de *Vie secrète*, sujet qui s'éclipse dans *La Nuit sexuelle*, fait émerger l'intimité à la surface du texte. Le lecteur, comme l'enfant qui tient une torche dans la gravure de Jacques-Joseph Coigny pour éclairer la scène érotique entre Didon et Énée (*NS*, 14), parcourt l'œuvre tout en plongeant dans le désir de la lecture, de la pensée, du faux, du soi, de la

---

<sup>962</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 49.

dépersonnalisation, de la volupté de l'érudition, du plaisir de la graphie : l'intime sexuel ne vise pas une littérature érotique mais une érotique de la littérature. Ainsi, l'œuvre de Quignard montre le sexuel dans sa brutalité, en même temps qu'il l'interroge, le faisant matière à spéculation, récit, rêves, images. L'œuvre déssexualise le sexuel, au même titre qu'elle retire la peau du sujet pour explorer l'intime. C'est justement ce que Bruno Blanckeman appelle l'autodiversion, c'est-à-dire le caractère d'une œuvre qui « procède par diversion, captant l'autre pour dire l'un, réfutant la narration autobiographique pour mener l'intime à sa page »<sup>963</sup>. L'écriture de soi est ainsi traversée par une graphie qui démantèle le sujet ; pour cela, il faut dire l'autobiographique, soit comme masque, soit comme face d'une identité absente, soit comme visage traumatique, soit comme affleurement de l'intime. Dire l'autobiographique n'est pas se trahir mais rendre problématique les principes provisoires de l'œuvre. De le dire réel des *Petits Traités*, « la règle du Petit Traité est de ne rien inventer »<sup>964</sup>, jusqu'au « dire faux profond » (*DR*, IV, 271) de *Dernier Royaume*, voire au « tout ce que je dis est un mensonge » de *La Nuit sexuelle* (*NS*, 43), le sujet s'efface pour rebondir, il se cache pour dire sa quête et son ermitage. Entre son apparition intempestive et sa disparition constante, entre son altérité et sa présence multiple, entre le goût de la fiction et les fantasmes personnels aux aguets de la page, le moi devient texte, le texte lecture, la lecture devient thèse... Le propre de la lettre quignardienne consiste à faire de la lecture l'enjeu du désir ; pour y parvenir, elle expose tous les recours de l'écriture, à savoir l'obscurité, le merveilleux, l'intellect, fondant ainsi ce que nous appelons une érotique de la littérature.

---

<sup>963</sup> Bruno Blanckeman, « Pascal Quignard. Une écriture de l'autodiversion », *art. cit.*, p. 94.

<sup>964</sup> Jean-Pierre Salgas, « Pascal Quignard : 'Écrire n'est pas un choix mais un symptôme' », *web. cit.*

## CONCLUSION

### 1. *Violence et obscurité*

En essayant de décrire la nature du mouvement symboliste, Paul Valéry définissait les poètes de ce dernier comme des auteurs qui « *s'accordaient dans une résolution commune de renoncement au suffrage du nombre* : ils dédaignent la conquête du grand public »<sup>965</sup>. Pascal Quignard, auteur déjà canonique, a suivi un parcours, notamment dans son œuvre fragmentaire, qui se réclame et de la difficulté et d'un lecteur solitaire, anonyme, exigeant : « Une langue exigeante. Une langue qui exige tout de la langue mais adressée à qui ? À tous ? Non. Adressée aux plus exigeants des lecteurs »<sup>966</sup>. Cette exigence recèle un rapport privilégié entre le texte et son destinataire, d'autant que l'œuvre met constamment en scène l'acte de la lecture. Mais la mise en abîme de la lecture proposée par l'œuvre est investie de deux éléments complémentaires : la résistance du texte à devenir purement une donnée intelligible et la lecture en tant que violence.

Dire l'expérience de la violence signifie dire la démesure de l'œuvre, sa force, son désir profond de frapper le lecteur : « Dans mes rêves j'aurais souhaité écrire des livres qui frapperaient l'âme du lecteur comme une gifle laisse sur la joue une paume de sang »<sup>967</sup>. Il faut accepter cette violence qu'assène l'obscurité du texte, la difficulté de son langage, la diversité formelle, l'excès d'information, la quête spéculative. Accepter veut dire aussi renoncer au sens, au lisible, à la linéarité et à la passivité de la lecture. L'obscurité est un sacrifice de la forme (le fragment l'atteste) et du sens. Le lecteur quignardien est ainsi convoqué à établir une intimité avec le texte qui dépasse la lisibilité des mots : le lecteur « n'est jamais sûr de comprendre ce qu'il comprend. Parfois même il renonce et affirme ne pas comprendre. Or c'est là où, précisément, il est attendu, puisque l'œuvre ne lui demande pas, n'exige pas de lui qu'il comprenne, mais qu'il entre dans ce monde »<sup>968</sup>. Cette exigence, qui était aussi celle de Mallarmé, définit la poétique quignardienne.

---

<sup>965</sup> Paul Valéry, « Existence du symbolisme », *Œuvres I, op. cit.*, p. 687. Les italiques sont de Valéry.

<sup>966</sup> Pascal Quignard, « Ce que vous a apporté Claude Simon », *art. cit.*, p. 211.

<sup>967</sup> Pascal Quignard, « Sur Cécile Reims », *art. cit.*, p. 96.

<sup>968</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, « Inventions du lecteur dans *Dernier Royaume*, de Pascal Quignard », *web. cit.*, p. 2.

## 2. *Écrire contre*

« La seule manière de défendre la langue française, c'est de l'attaquer » écrivait Proust à Mme Straus en 1908<sup>969</sup>. De même, la seule manière de défendre le sens des mots, c'est d'interroger leur étymologie ; la seule manière de défendre la littérature, c'est d'écrire contre elle. La partie fragmentaire de l'œuvre de Quignard vise ce principe : écrire contre l'histoire littéraire, contre les goûts du marché, contre l'oubli, contre la pensée domestiquée, contre l'idée des genres. Les conséquences qui en résultent ont été déjà expérimentées par le disciple de Sainte Colombe :

Les contemporains trouvaient la musique de Marais difficile non seulement dans son écriture mais encore dans sa mélodie.

« Marais suit une route et diverse et sçavante,  
Son audace déplaît, son sçavoir épouvante » (*LM*, 43).

L'audace et le savoir de Quignard suscitent une réaction semblable. L'auteur ne prétend pas être complaisant, au contraire, il fait de la littérature une expérience qui correspond à une vision athéologique du langage et du monde. Pour Quignard, « il faut serrer les vrais livres dans un coin car toujours les vrais livres sont contraires aux mœurs collectives » (*DR*, VI, 61). Mais il n'y a que les livres qui soient en contradiction avec la sensibilité générale ; les générations peuvent se définir également par une résistance, telle que l'a menée la revue *L'Éphémère* dans sa volonté de remplir une position inédite dans le champ culturel de l'époque. Écrire contre est aussi bien une pulsion individuelle que le sceau d'une génération.

## 3. *L'intransmissible et le mythographe*

Les thématiques qui hantent l'œuvre quignardienne font appel à l'intransmissible : la scène primitive et la scène ultime, le monde pré-verbal, l'expérience du deuil, la défaillance du langage, le secret, les rêves, le sexuel. Pour exprimer ces tentatives multiples l'auteur devient un mythographe, quelqu'un qui collectionne des mythes à la manière d'un antiquaire et non d'un historien, quelqu'un qui se tourne vers l'archaïque pour insérer sa quête archéologique dans une mythologie personnelle. Le mythographe interpelle ainsi l'érudition,

---

<sup>969</sup> Cité par Antoine Compagnon, *La Littérature, pour quoi faire ?*, op. cit., p. 51.

au risque « d’obscurcir le texte, en le saturant de termes rares, précieux, dont le charme (au sens fort du terme) peut être poétique, mais parfois aussi hermétique »<sup>970</sup>. Au fond, ce que le mythographe met en relief avec le brassage des savoirs, est l’absence de distinction entre lire et écrire. Par conséquent, « Quignard inverse l’image du rat de bibliothèque : le clerc ne dévore pas les livres mais est rongé par eux »<sup>971</sup>. Inverser cette image revient à inverser l’idée de l’encyclopédie quignardienne. Celle-ci ne vise pas un système, elle est soumise à une pensée spéculative et à un traitement analogique ; elle rend problématique le savoir ; elle devient catalogue d’images commentées (*La Nuit sexuelle*), elle devient récapitulation non hiérarchisée (*Dernier Royaume*), ou aventure romanesque (*Albucius*). Ressasser est un palindrome ; de même les ouvrages encyclopédiques de Quignard peuvent se lire dans les deux sens, voir dans l’absence de sens.

#### 4. *Le ressassement*

La conscience de soi est intimement liée au ressassement. Dans *Boutès*, l’auteur attire la bienveillance en se permettant de porter l’attention sur la figure méconnue de l’argonaute, « pendant juste un instant, le temps d’un livre, le temps d’un petit livre, le temps d’un petit livre voué à la musique » (*B*, 15). Anaphore exemplaire, cette *captatio benevolentiae* anticipe un reproche plausible de la part du lecteur qui s’exclamerait : encore un Quignard sur la musique ! Par contre, le ressassement de la thématique ouvre une page inédite, le mouvement incessant de l’œuvre « devenue la recherche inquiète et infinie de sa source »<sup>972</sup>, pour reprendre la formule de Blanchot, qui permet au geste ressassant d’échapper à la répétition en inscrivant l’œuvre dans une dynamique non circulaire mais hélicoïdale.

Si la conscience de soi dit le ressassement, c’est parce que l’auteur interpelle dans son écriture le champ hétérodoxe de la lecture. Un écrivain de la réécriture est forcément un écrivain du ressassement. Ressasser, chez Quignard, signifie aussi la quête des origines, la mélancolie du perdu, l’expression de l’image qui manque, la défaillance langagière, le retour de l’indicible, le deuil : « Je ne cesserai d’aller de page en page jusqu’à ce que je trouve ceux que j’ai perdus / dont le visage me bouleversa / qui ne sont plus de ce monde / car ils se sont tous dissimulés / dessous les petites lettres noires inscrites sur les feuilles (*LEZ*, 259).

<sup>970</sup> Nathalie Piégay-Gros, *L’Érudition imaginaire*, op. cit., p. 187.

<sup>971</sup> Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, op. cit., p. 193.

<sup>972</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 269.

Lorsque l'œuvre s'interroge elle-même par le biais du ressassement, la conscience de soi dérive en commentaire du texte. Ainsi, l'intrigue quignardienne, dans l'optique de Bruno Clément à la quelle nous adhérons, ressasse la fiction par le biais de la pensée. Trait du contemporain, le texte inclut et son interprétation et sa critique. L'œuvre qui se postule spéculative devient en même temps autoritaire : paradoxe fécond, car elle invente ainsi les possibilités de la parole dédoublée.

### 5. *Chemins de la critique*

Si cette œuvre emblématique du travail de la réécriture illustre le ressassement, qu'en est-il de la critique ? Si le texte résiste, si le sens est obscur, si l'œuvre se commente elle-même, la critique risque de se ressasser dans la paraphrase en perdant l'autonomie de la parole seconde. La critique quignardienne a fait l'épreuve de ce malaise, et une partie d'elle a répondu au défi du *texte barbare*. Sous l'appellation de « critique obéissante », nous avons fait référence aux travaux qui permettent à la critique de défendre une certaine autonomie tout en gardant la rigueur de l'exégèse. Cette critique démontre à quel point l'œuvre quignardienne n'a pas seulement innové – sous le masque du ressassement intertextuel – le rapport à la lecture, la question des genres, les problématiques de l'archaïque et de la haine linguistique et sonore, mais également a déclenché une quête critique pour aboutir à une série d'outils, tels la fiction critique (Viart), le récit indécidable (Blanckeman), l'œuvre migrante (Aline Mura-Brunel), qui interpellent les marges du contemporain. De ce fait, le critique obéissant mène une réflexion plus vaste, il dépasse les bords d'une œuvre qui par sa férocité tend à engloutir la parole seconde.

Une deuxième réponse, celle de la « critique transgressive », cherche à déstabiliser l'approche universitaire, à inscrire le sujet de l'écriture dans le commentaire, à se désinvestir de l'appareil critique pour témoigner, dans un registre hybride, de la fascination de la lecture. Le critique transgresseur, sidéré par la puissance de l'œuvre, rentre dans une dynamique proche de la facture littéraire. Une troisième critique manifeste le pouvoir de cette machine textuelle pour produire des textes à la Quignard, qui ne sont pas de Quignard et qui ne sont pas des textes mais des livrets d'opéra, des films, des mises en scène. Cette petite taxinomie illustre la manière dont l'œuvre interroge la fonction de la critique.



## 6. Tolstoï et Quignard

Dans la postface à l'un de ses ouvrages les plus célèbres, Tolstoï se propose ceci : « expliquer en termes simples ce que je pense du sujet de la *Sonate à Kreutzer*. Je vais essayer de le faire, c'est-à-dire d'exprimer brièvement, dans la mesure du possible, la substance de ce que j'ai voulu dire dans ce récit et les conclusions qu'à mon avis on peut en tirer »<sup>973</sup>. Une emprise semblable de l'auteur sur l'interprétation de son roman n'est pas impensable chez Quignard, sauf que cette parole autoritaire se fait d'une manière négative. L'auteur met en avant la jouissance de la spéculation, le dire mensonger, le droit à la défaillance. Il n'impose pas un cheminement critique à la manière de Tolstoï, il ne demande pas au lecteur d'être en accord avec lui, il n'attend d'être compris que sur un seul point : « L'univers est un tissu d'images qui sont illusoires » (*DR*, I, 73). Le fondement de la fiction athéologique est l'absence de vérité derrière ce tissu d'images. Le dire athée ne cherche à diviniser ni le langage ni le sens ; il s'agit d'un dire qui démonte le langage et la croyance en la pensée. Le paradoxe de l'impulsion assertive chez Quignard repose sur sa force énonciative et ses précautions. Si le roman de Tolstoï n'a pas été compris comme l'auteur le voulait, si le lecteur de Quignard ne prend pas au sérieux la défense du dire faux, ces deux exemples illustrent la parole vaine, cette parole de Cassandre qui se ressasse sans être écoutée.

## 7. Le ressassement autobiographique

Nous avons dit que la conscience de soi était intimement liée au ressassement. Dans *Zétès*, cette conscience lance deux sortes de cris. D'un côté, l'aspiration à l'effacement : « Les vrais auteurs, sans personne au fond d'eux, les œuvres véritables sont anonymes » (*LEZ*, 248). De l'autre, l'émergence autobiographique qui se justifie : « Il ne s'agit pas dans ces pages de parler de moi pour parler de moi mais de démêler ce à quoi obéit un corps quant à la voix » (*LEZ*, 164). Cette même voix qui dit, quatre-vingts pages après : « Rares les mères qui bercent leur petit en restant muettes de dépression ou de douleur mais j'arrête de parler de ma vie » (*LEZ*, 245). Cependant, plus qu'elle n'arrête ou dissimule, l'attaque autobiographique s'approprie l'œuvre quignardienne. Il ne s'agit pas de l'autofiction, mais d'une inscription du sujet dans les écritures du soi qui atteste de nouveaux enjeux. Il en résulte des modalités problématiques que nous avons recensées dans une définition de l'autobiographique

---

<sup>973</sup> Cité par Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 242.

quignardien. Les éléments de notre définition – à savoir le biographème qui résume la biographie, le défaut d'identité, l'émergence autographique ou auto-dé-biographique et la profondeur de l'intime – témoignent d'une double impossibilité : celle de devenir personne et celle de rendre accessible l'autobiographique. Pour explorer cette inaccessibilité, nous avons proposé également une cartographie de l'intime basée sur quatre principes : le romantique, le daté, le traumatique et le sexuel. Ces éléments décortiquent la présence du sujet dans l'œuvre et confirment notre hypothèse d'une défaillance autobiographique dans la mesure où deux forces s'opposent, l'irruption du moi réel et la volonté de ce moi de se fondre dans l'imaginaire. Si « un vrai homme ne se reconnaît pas dans son image » (*VS*, 473), « lorsque l'on écrit un conte, on ne sait plus très bien ce que l'on fabrique »<sup>974</sup>. La défaillance de l'écriture de soi est traversée par la même étrangeté : l'on écrit un livre – même une thèse – pour disparaître sans mesurer l'ampleur des bribes autobiographiques. Toute disparition est la trace d'une main qui écrit. Et pourtant l'auteur riposte : « Jamais je n'ai vu ma main écrire » (*VS*, 27).

---

<sup>974</sup> Catherine Argand, « Pascal Quignard, Goncourt 2002 », *web. cit.*

## CONCLUSION

L'œuvre de Pascal Quignard occupe une place emblématique dans la littérature contemporaine, tant par le renouvellement des formes qu'elle propose que par ses problématiques du langage, de l'histoire, de la musique, de l'autobiographique, du sexuel, de l'onirique. Son écriture, malgré la diversité de son chant et la pluralité de ses registres, est reconnaissable par ses thématiques récurrentes, son exhumation des figures oubliées, son rejet de l'aliénation linguistique et sociale, sa revendication de la lecture en tant que voie d'accès à l'émancipation. Nous pouvons dire qu'il « fait partie de ces écrivains, comme Duras ou Blanchot, qui sont grands parce qu'ils ressassent »<sup>975</sup>. Cette hantise résulte d'une quête que nous avons décrite comme obscure et tourmentée, et qui met en œuvre une poétique de la défaillance. Ainsi, cet art rare et difficile, porteur d'un savoir spéculatif, s'organise autour d'un manque :

Que celui qui me lit comprenne bien le point de vue auquel je me place : Tout ce que je dis est un mensonge. Tout mythe n'est qu'une tromperie. Toute image un leurre face à l'inconnu qui est au cœur de l'originare. Je ne surveille avec tant d'application tout l'espace qui m'entourne que parce que je recherche avec une fièvre inlassable quelque chose qui manque (*NS*, 43).

Œuvre de persuasion, pour mieux dire l'indicible, l'archaïque et le défaut des langues, elle défend la fiction, la pensée et le faux grâce à son érudition et à son brassage des savoirs. Plutôt qu'introduire des distinctions, elle cherche à effacer les marges qui opposent la fiction à la pensée, le moi à l'autre, la lecture à l'écriture, la conscience temporelle à l'oubli du temps. Pour y parvenir, l'œuvre déstabilise les genres, décentre la place du sujet, voue l'écriture à la réécriture, interroge le jadis.

Ces mécanismes résultent d'une poétique articulée à partir de la notion de défaillance. Celle-ci se détache de l'idée quignardienne du langage en tant qu'adversaire. La langue est défaillante en nous car elle est acquise. En l'acquérant, le sujet se soumet à l'obéissance linguistique et sociale. Il est également assujéti à une vision du monde, à une sémantique sonore qu'il ne peut refuser : « Au sein de la nature les langues humaines sont les seuls sons qui sont prétentieux. (Ce sont les seuls sons, dans la nature, qui prétendent donner un sens à ce monde) » (*HM*, 31). La littérature tente de faire défaillir ce sens en rendant problématique

---

<sup>975</sup> Laurent Nunez, « Un auteur autoritaire ? », *art. cit.*, p. 432.

l'univers verbal où les mots obligent à répéter les formules des pères. Toucher à la défaillance du sens acquis définit la tâche du littéraire comme celui qui déchire l'appartenance au groupe, celui qui « démonte le montage » imperceptible de la conscience linguistique : « il tronçonne la phrase, il décontextualise les éléments, il multiplie les signes de la ponctuation, il épiluche les mots de leurs cosses, il trie ces différentes enveloppes, il met à nu les étyma »<sup>976</sup>. Ce travail sur le langage montre la singularité de l'œuvre quignardienne. Pour accomplir la tâche désocialisante du littéraire – et non de l'écrivain, puisque l'auteur refuse ce rôle de même qu'il repousse la notion projective d'œuvre –, les mots se rapprochent de leur source, voire du préverbal. Le monde d'avant le langage hante les livres en les vouant à une restitution impossible. Par conséquent, le perdu fonde cette littérature : l'oubli d'une œuvre dans le flux du temps, le défaut d'un mot sur le bout de la langue, le retour à la scène inaccessible qui nous a donné un visage, la perte d'un être que nous avons aimé : deuil et mélancolie.

De même, nous avons abordé une mythologie personnelle basée sur quelques principes : la lecture ambrosienne en tant qu'activité essentielle ; le premier royaume en tant que nuit utérine et unité à jamais perdue ; la condition nocturne de l'art ; la musique en tant qu'« appeau qui attire dans la mort » (*HM*, 181).

En ce qui concerne la lecture, son intérêt est multiple : elle signifie l'extase, le chant chamanique qui permet au sujet de sortir de soi ; elle symbolise la curiosité sexuelle, le désir de savoir et de voir ; elle met en scène un individu qui décompose le social ; elle est une régression au premier royaume. En même temps, la place de la lecture détermine une poétique qui dévore les discours, les fragmente et les juxtapose. À l'instar de Borges ou de Joyce, Quignard est un écrivain de la citation. Le travail de seconde main fournit aux ouvrages un appareil intertextuel complexe, une exubérance de l'érudition qui se veut incertaine, une encyclopédie faite de récapitulations et de lambeaux de textes. Cette pyrotechnie qui souligne le caractère d'œuvre ouverte selon Eco, est l'enjeu d'une exigence vis-à-vis de la commodité de la lecture passive. À ce propos, Philippe Sollers rappelle une anecdote : « Je crois que c'est Ezra Pound qui dit : 'Tu es sadique, tu essaies de faire penser le lecteur !'... Donc, c'est du sadisme ! Joli, non ? »<sup>977</sup>. En effet, l'exigence de la littérature quignardienne ne relève pas exclusivement de son débordement. Il s'agit d'une œuvre profondément critique et contestataire qui pousse le lecteur à la réflexion, voire qui invente son lecteur : « On peut désigner du nom de 'livre' le texte littéraire qui n'a pas de lecteur. Qui n'a pas de lecture préalable. Qui 'invente' son lecteur. Qui contraint celui à qui il ne s'adresse pas à se

---

<sup>976</sup> Pascal Quignard, « Qu'est-ce qu'un littéraire ? », *art. cit.*, p. 423.

<sup>977</sup> Philippe Sollers, « Entretien avec Irène Salas », *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.* p. 95.

transformer vers lui pour le lire. Une invention qui invente son découvreur » (*PT*, II, 40). Ce lecteur est aussi large que les dispositions formelles de l'œuvre, aussi communautaire qu'asocial, aussi institutionnel qu'anonyme.

De la même manière que nous avons interrogé le langage en tant que défaut, nous avons traité la question de la musique, non comme le plus sacré des arts, mais plutôt comme l'art de la défaillance sonore. En accord avec une poétique de l'absence, « chaque musique a quelque chose à voir avec quelqu'un que nous avons perdu » (*B*, 81), l'audition fait revivre le deuil, le sentiment de détresse, voire la détresse originaire nommée par Quignard *Hilflosigkeit*, terme emprunté à la psychanalyse. La musique est ainsi un appel vers la mort. Elle se situe du côté de la pulsion, du saut de Boutès qui veut se fondre avec l'océan. Cependant, à cette musique dissidente qui se sépare du groupe et qui n'écoute que l'injonction individuelle, s'oppose une musique collective, organisatrice, assujettissante. Telle était la musique qui a joué un rôle décisif dans le milieu concentrationnaire. Elle avait comme fonction l'esthétisation de la politique et de la propagande, le dressement et l'anéantissement des corps suppliciés ; elle témoignait de la condition d'un art qui ne s'opposait pas à la barbarie et qui visait la préservation de l'ordre et de l'esclavage. À cet égard, Michel Schneider conclut : « un peu plus de beauté en ce monde ne signifie pas un peu moins de mal »<sup>978</sup>. Pour d'autres analystes, comme Joza Karas par exemple, la musique ne déclenchait pas la haine ni ne se limitait à la punition ; elle était plutôt une forme de résistance. Dans cette perspective, le sonore avait une fonction pédagogique, notamment au sein de la communauté infantile qui recevait un enseignement choral. Dans un cas comme dans l'autre, la musique était l'art concentrationnaire qui accompagna la terreur.

La réflexion quignardienne s'attarde aussi sur l'expérience du sonore à l'ère de sa reproduction. Pour Quignard, comme pour Schönberg dans les années trente, la massification du monde sonore nous mène vers l'oubli de la musique. De même que l'écoute se déchire par la saturation, le silence est devenu un vertige. Dans cette perspective, nous avons étudié le silence comme une continuation de la défaillance sonore. Le silence et le mutisme sont des phénomènes autobiographiques qui s'inscrivent dans l'œuvre en suivant différents points de vue : un personnage refuse de parler en tombant dans la mélancolie ; un vœu paradoxal exprime le sacrifice de la parole au profit de l'écriture ; le secret comme témoin de l'amour exige le silence pour préserver l'intime. Ces figures du silence convergent dans une aspiration : « Toute œuvre écrite, vraiment écrite, est un silence qui parle » (*PT*, I, 32). La

---

<sup>978</sup> Michel Schneider, *Musiques de nuit*, op. cit., p. 262.

littérature, ce *silentium loquens*, est une demeure qui résiste à l'oubli de la musique, à l'oubli de la fascination sonore : « une œuvre littéraire est, pour celui qui sait y pénétrer, un riche séjour de silence, une défense ferme et une haute muraille contre cette immensité parlante qui s'adresse à nous en nous détournant de nous »<sup>979</sup>. Cette muraille dit, chez Quignard, ce que nous ne pouvons pas dire : « les livres proviennent d'une *réticence de bouche* au sein des langues, au regard de la voix, qui plonge le silence du monde dans un silence autre » (*PT*, I, 89). Ce silence de la lettre devient un cri par le biais de la défaillance : écarts linguistiques, écarts de genres, récits enchâssés porteurs d'un secret font du texte un parler mutique.

Le rapport entre le silence et l'indicible permet de lier l'œuvre quignardienne à une préoccupation générationnelle : « les écrivains de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle poursuivent l'innommable non plus comme la source d'une révélation possible qui leur permettrait éventuellement de maîtriser l'origine – et, par là même, la mort – mais plutôt comme le lieu d'une rencontre avec l'impossibilité, le silence et l'altérité »<sup>980</sup>. Dans le sillage de cette idée, l'innommable, et par extension l'incommunicable devient le propre de la quête littéraire quignardienne. Se détache de la déstabilisation du sens, une série de difficultés : le rapport paradoxal aux savoirs brassés, l'hermétisme et l'obscurité du texte. Nous avons étudié de près cette défaillance du logos à partir de la difficulté du langage et de celle du mythographe, nom par lequel nous désignons l'écrivain archéologue qui désynchronise le passé à travers l'expansion des mythes, des auteurs oubliés et des textes arrachés à l'oubli. Ces deux axes permettent d'envisager une littérature qui se démarque de la clarté et du style transparent des auteurs de l'après-guerre – comme Sartre et Camus, par exemple. À ce propos, au sein de la revue *L'Éphémère* Quignard est entré en contact avec des poètes bâtisseurs du mythe de l'obscurité contemporaine tels que Paul Celan. Cette revue, aventure collective qui a permis à Quignard de publier ses premiers textes, mettait en relief une inquiétude mallarméenne, un esprit transdisciplinaire, une exhumation d'auteurs rares comme Lycophron, un espace polyglotte, le refus du langage du moment, la défense de l'autonomie esthétique à l'égard d'une idéologie. *L'Éphémère* façonna ainsi les premières lignes de l'obscurité quignardienne.

Nous avons interrogé ces difficultés en analysant les marges de la défaillance et les caractéristiques de ce que nous appelons le *texte barbare*. Une œuvre de l'excès et du débordement pose la question d'un texte qui s'épuise dans son propre ressassement. Par

---

<sup>979</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit. p. 298.

<sup>980</sup> Marie-Chantal Killeen. *Essai sur l'indicible. Jabès, Blanchot, Duras*, Paris, PUV, coll. « L'Imaginaire du Texte », 2004, p. 42, p. 11.

conséquent, nous avons proposé une taxinomie du critique, car sa place est problématique au moment d'affronter une œuvre qui inclut dans sa quête le développement de la parole dédoublée. Le critique peut obéir à sa tâche, c'est-à-dire à son autonomie en essayant d'échapper à cette œuvre qui dans sa fragmentation disperse l'éclat de son autocommentaire. Ou bien le critique peut transgresser les limites du discours académique pour tenir compte de la sidération et de la frayeur de sa lecture, sans se contraindre à déguiser sa subjectivité. Enfin, le critique peut répondre par un art parallèle : musique, danse, peinture, cinéma, l'œuvre quignardienne témoigne d'une contagion artistique. L'œuvre dépasse le cadre de la littérature pour interpeller de ce fait les arts plastiques, audiovisuels et chorographiques, inscrivant son inquiétude et sa rareté dans la culture contemporaine.

Le dernier point de notre étude par rapport à cette œuvre inachevée et en expansion, a souligné la défaillance d'un moi qui oscille entre son effacement et son retour obsessionnel. Sous le masque de la fiction ou de la reconstitution historique, l'œuvre dissimule ou dévoile un sujet pluriel. Par conséquent, « l'intime imprègne en effet une œuvre qui ne cesse – ultime paradoxe – de démettre les figures imposées de la personne – le moi en représenterait l'hypostase psychique – et ses figurations littéraires obligées, la narration autobiographique ou le discours lyrique »<sup>981</sup>. Même si l'écrivain aspire à disparaître par le biais de l'écriture, un moi fait d'encre et de beaucoup de blancs entre les pages devient de plus en plus visible et pourtant insaisissable dans son rapport au fictif.

Nous avons étudié ces problématiques en sachant que la parole critique est soumise aux règles de la fiction. La nôtre a été la poétique de la défaillance du langage et de la musique, deux instances qui illustrent une littérature de l'inquiétante étrangeté, de l'insoumission et de l'imprévisibilité. Ces traits disent une écriture qui met en œuvre une esthétique de l'archaïque contemporain.

---

<sup>981</sup> Bruno Blanckeman, « Pascal Quignard. Une écriture de l'autodiversion », *art. cit.* p. 89.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Pascal Quignard

#### A. Œuvres de Pascal Quignard

- L'Être du balbutiement : essai sur Sacher-Masoch*, Paris, Mercure de France, 1969.
- Alexandra de Lycophron*, Paris, Mercure de France, 1971. Repris en Poésie / Gallimard, 2010 (avec postface inédite).
- La Parole de la Délie : essai sur Maurice Scève*, Paris, Mercure de France, 1974.
- Michel Deguy*, Paris, Seghers, 1975.
- Écho*, suivi de *Épistolè Alexandroy*, Le Collet de Buffle, 1975. Repris dans *Écrits de l'éphémère*, Galilée, 2005.
- Sang*, Paris, Orange Export Ltd, 1976. Repris dans *Écrits de l'éphémère*, Galilée, 2005.
- Le Lecteur*, Paris, Gallimard, 1976.
- Hiems*, Paris, Orange Export Ltd, 1977. Repris dans *Écrits de l'éphémère*, Galilée, 2005.
- Sarx*, avec des gravures de Gérard Titus-Carmel, Paris, Maeght, coll. « Argile », 1977. Repris dans *Écrits de l'éphémère*, Galilée, 2005.
- Les Mots de la terre, de la peur et du sol*, avec des gravures de Louis Cordesse, Paris, Clivages, 1978. Repris dans *Écrits de l'éphémère*, Galilée, 2005.
- Inter ærias fagos* (1979), Paris, Galilée, 2005.
- Sur le défaut de terre*, avec des gravures de Louis Cordesse, Paris, Clivages, 1979. Repris dans *Écrits de l'éphémère*, Galilée, 2005.
- Carus* (1979), Paris, Gallimard, coll. « Folio », No. 2211, 1990.
- Le Secret du domaine*, illustrations de Jean Garonnaire, Paris, Éditions de l'Amitié, 1980. Repris chez Galilée en 2006 sous le titre *L'Enfant au visage couleur de la mort*.
- Petits Traités* (1981-1984), 2 Tomes, Paris, Gallimard, coll. « Folio », Nos. 2976-2533, 1997.
- Les Tablettes de buis d'Apronemia Avitia* (1984), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », No. 212, 1996.
- Le Vœu de silence : essai sur Louis-René des Forêts* (1985), Paris, Galilée, 2005.
- Ethelrude et Wolfram* (1986), Paris, Galilée, 2006.
- Une gêne technique à l'égard des fragments* (1986), Paris, Galilée, 2005.
- Le Salon du Wurtemberg* (1986), Paris, Gallimard, coll. « Folio », No. 1928, 1988.



*La Leçon de musique* (1987), Paris, Gallimard, coll. « Folio », No. 3767, 2002.

*Les Escaliers de Chambord* (1989), Paris, Gallimard, coll. « Folio », No. 2301, 1991.

*Albucius* (1990), Paris, Gallimard, coll. « Folio », No. 3992, 2004.

*La Raison*, Paris, Le Promeneur, coll. « Le Cabinet des lettrés », 1990.

*Georges de La Tour* (1991), Paris, Galilée, 2005.

*Tous les matins du monde* (1991), Paris, Gallimard, coll. « Folio », No. 2533, 1993.

*La Frontière* (1992), Paris, Gallimard, coll. « Folio », No. 2572, 1994.

*Le Nom sur le bout de la langue* (1993), Paris, Gallimard, coll. « Folio », No. 2698, 1995.

*Le Sexe et l'effroi* (1994), Paris, Gallimard, coll. « Folio », No. 2839, 1996.

*L'Occupation américaine* (1994), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point », No. 208, 1995.

*Les Septante*, avec des peintures de Pierre Skira, Paris, Patrice Trigano, 1994.

*L'Amour conjugal*, avec des gravures de Pierre Skira, Paris, Patrice Trigano, 1995.

*Rhétorique spéculative* (1995), Paris, Gallimard, coll. « Folio », No. 3007, 1997.

*La Haine de la musique* (1996), Paris, Gallimard, coll. « Folio », No. 3008, 1997.

*Vie secrète* (1998), Paris, Gallimard, coll. « Folio », No. 3292, 1999.

*Terrasse à Rome* (2000), Paris, Gallimard, coll. « Folio », No. 3542, 2001.

*Tondo*, avec des pastels de Pierre Skira, Paris, Flammarion, 2002.

*Les Ombres errantes* (2002), (*Dernier Royaume*, Tome I), Paris, Gallimard, coll. « Folio », No. 4078, 2004.

*Sur le jadis* (2002), (*Dernier Royaume*, Tome II), Paris, Gallimard, coll. « Folio », No. 4137, 2004.

*Abîmes* (2002), (*Dernier Royaume*, Tome III), Paris, Gallimard, coll. « Folio », No. 4138, 2004.

*Les Paradisiaques* (2005), (*Dernier Royaume*, Tome IV), Paris, Gallimard, coll. « Folio », No. 4516, 2007.

*Sordidissimes* (2005), (*Dernier Royaume*, Tome V), Paris, Gallimard, coll. « Folio », No. 4515, 2007.

*Pour trouver les enfers*, Paris, Galilée, 2005.

*Écrits de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2005.

*Villa Amalia* (2006), Paris, Gallimard, coll. « Folio », No. 4588, 2007.

*L'Enfant au visage couleur de la mort*, Paris, Galilée, 2006.

*Triomphe du temps*, Paris, Galilée, 2006.

*Le Petit Cupidon*, Paris, Galilée, 2006.

*Requiem*, Paris, Galilée, 2006.

*La Nuit sexuelle* (2007), Paris, Éditions J'ai lu, coll. « J'ai lu en images », No. 9033, 2009.

*Boutès*, Paris, Galilée, 2008.

*La Barque silencieuse (Dernier Royaume, Tome VI)*, Paris, Le Seuil, 2009.

*Lycophon et Zétès*, Paris, Poésie / Gallimard, 2010 : réédition (avec postface inédite) de la traduction de l'*Alexandra* de Lycophon, suivie de *Zétès*.

## B. Préfaces et textes choisis

« Adami », *Valerio Adami, Jusqu'ici*, catalogue édité à l'occasion de l'exposition du 27 octobre au 29 décembre 2007, Paris, Galerie Daniel Templon, 2007, p. 11.

« Ce que vous a apporté Claude Simon », traces d'un entretien avec Mireille Calle-Gruber à la Sorbonne le mercredi 26 mars 2008, *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Mireille Calle-Gruber (éd.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 207-211.

« Dialogue avec Pascal Quignard et Tiphaine Samoyault sur les catégories du temps », *Qu'est-ce que le contemporain ?*, textes réunis par Lionel Ruffel, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010, pp. 199-236.

« La voix perdue », Adriano Marchetti (dir.), *Pascal Quignard : la mise au silence*, Seyssel, Champ Vallon, 2000, pp. 7-35.

« Les trois personnes de l'espace », *Marie Morel. Peintures*, exposition septembre 2009 – mars 2010 Halle Saint-Pierre, Paris, Éditions Chalut-Mots, 2009, pp. 7-9.

« Lettre à Dominique Rabaté », *Europe, Pascal Quignard*, No. 976-977, août-septembre 2010, pp. 8-15.

« Petit traité sur les anges », Apulée, *Le Démon de Socrate*, préface de Pascal Quignard, traduction de Colette Lazam, Paris, Payot & Rivages, 1993, pp. 9-40.

« Portraits crachés », *Histoires d'amour du temps jadis*, préface de Pascal Quignard, traduction et présentation de Dominique Lavigne-Kurihara, Arles, coll. « Picquier Poche », No. 254, 1998, pp. 9-36.

« Postface », *Blasons anatomiques du corps féminin*, suivi de *Contreblasons de la beauté des membres du corps humain*, illustrés par les peintres de l'école de Fontainebleau, préface de Pascal Lainé, postface de Pascal Quignard, Paris, Gallimard, 1982, pp. 141-144.

« Préface », Li Yi-chan, *Notes*, traduit du chinois par Georges Bonmarchand, préface de Pascal Quignard, Paris, Le Promeneur, 1992, pp. 7-20.

« Préface », Sénèque le Père, *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs (controverses et suasoires)*, traduit du latin par Henri Bornecque, préface de Pascal Quignard, Paris, Aubier, 1992, pp. 7-23.

« Qu'est-ce qu'un littéraire ? », *Critique, Pascal Quignard*, t. LXIII, No. 721-722, juin-juillet 2007, pp. 421-431.

« Quartier de la transportation », Jean-Paul Marcheschi, Pascal Quignard. *Quartier de la transportation*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2006, pp. 19-81.

« Sur la curiosité téméraire propre aux lecteurs de roman », *Lecteurs de fiction*, Chantal Lapeyre-Desmaison (dir.), Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, coll. « Champs du Signe », 2009, pp. 13-21.

« Traité sur Esprit », Jacques Esprit, *De la fausseté des vertus humaines*, préface de Pascal Quignard, Paris, Aubier, 1996, pp. 9-66.

« Vidin vidit vidil », *Pascin*, texte Stéphan Lévy-Kuentz, préface Pascal Quignard, avant-propos Rosemarie Napolitano, Paris, Éditions de la Différence, 2009, pp. 7-10.

« Sur Cécile Reims », *Cécile Reims grave Hans Bellmer*, Paris, Éditions Cercle d'art, 2006, pp. 61-100.

« Sur Hans Bellmer. *Où vont ensemble les amants ?* », *Cécile Reims grave Hans Bellmer*, Paris, Éditions Cercle d'art, 2006, pp. 9-48.

### C. Entretiens

Argand, Catherine. « Pascal Quignard, Goncourt 2002 », *Lire*, septembre 2002 :

<http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=43001/idTC=4/idR=201/idG=>.

\_\_\_\_\_ « Pascal Quignard », *Lire*, février 1998 :

<http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=33597/idTC=4/idR=201/idG=>.

*Entretien Pascal Quignard / Marie Vialle* : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Nom-sur-le-bout-de-la-langue/ensavoirplus/idcontent/11228>.

Ezine, Jean-Louis. « Un entretien exclusif. Quignard L'aveu », *Le Nouvel Observateur*, 06.01.2005 : <http://www.france-mail-forum.de/fmf37/lit/37ezine.htm>.

Gazier, Michèle. « La lucidité, c'est renoncer à croire qu'on dit vrai », *Télérama*, No. 2747, 7 septembre 2002.

Kantcheff, Christophe. « La littérature est le langage qui ignore sa puissance », *Le Matricule des anges*, No. 10, décembre-janvier 1995 : <http://www.lelibraire.com/dossiers/AR1003.html>.

« La déprogrammation de la littérature. Entretien avec Pascal Quignard », *Le Débat*, No. 54, Gallimard, Paris, mars-avril 1989, p. 77-88 ; repris dans *Écrits de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2005, pp. 235-249.

Lapeyre-Desmaison, Chantal. *Pascal Quignard le solitaire : rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, les Flohic, coll. « Les Singuliers », 2001.

« Pascal Quignard, La Barque silencieuse », entretien avec Sylvain Bourmeau : [http://www.dailymotion.com/video/x9us6b\\_pascal-quignard-la-barque-silencieu\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x9us6b_pascal-quignard-la-barque-silencieu_news).

Quignard, Pascal & Marie-Laure Picot. « Un entretien », *Cahier Critique de Poésie*, No. 10, Marseille, Éditions Farrago, 2005, pp. 5-13.

« Rencontre avec Pascal Quignard, à l'occasion de la parution de *Petits Traités* (1997) » : <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01032030.htm>.

Salgas, Jean-Pierre. « Pascal Quignard : 'Écrire n'est pas un choix mais un symptôme' », *Quinzaine littéraire* 565, 1<sup>er</sup> novembre 1990 : <http://www.quinzaine-litteraire.presse.fr/articles/entretiens/pascal-quignard-ecrire-n-est-pas-un-choix-mais-un-symptome.php>.

Thiercy, Anne et Martin Belskis. « Entretien », *Scherzo*, dossier « Pascal Quignard », Richard Robert (dir.), No. 9, septembre-novembre 1999, pp. 5-6.

## D. Documents audiovisuels

Jourdain, Loïc. *Pascal Quignard*, coll. « Histoires d'écrivains », La Cinquième ; MK2 TV, 13 min., 2000.

Malaterre, Jacques. *Pascal Quignard*, coll. « À mi-mots », Arte France ; MK2 TV, 26 min., 2001.

Zajdermann, Paul. *Le Latin*, présenté par Pascal Quignard, Paris, coll. « Vie et mort des langues », La Cinquième ; Son et Lumière, 26 min., 1998.

## II. Études sur l'oeuvre de Pascal Quignard

### A. Ouvrages consacrés à Pascal Quignard

Bonnefis, Philippe. *Pascal Quignard, son nom seul*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2001.

Kristeva, Irena. *Pascal Quignard. La Fascination du fragmentaire*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Lapeyre-Desmaison, Chantal. *Mémoires de l'origine. Un essai sur Pascal Quignard*, Paris, éd. Les Flohic, coll. « Ecritures », 2001.

Pautrot, Jean-Louis. *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, Amsterdam–New York, Éditions Rodopi, coll. « Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine », XLVI, 2007.

Rabaté, Dominique. *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, coll. « Écrivains au présent », No. 1, Éditions Bordas / Sejer, Paris, 2008.

## B. Thèses et mémoires

Cousin de Ravel, Agnès. *La Lecture, l'étrange visage de l'amour dans l'œuvre de Pascal Quignard*, 373 p. Thèse : Histoire et sémiologie : Paris 7 : 2007.

Cruse, Philippine. *Pour une écriture trans-moderne: parallèles entre littérature française et arts plastiques depuis 1980*, 436 p. Thèse : Littérature française : Paris 4 : 2008.

Demanze, Laurent. *Généalogie et filiation: une archéologie mélancolique de soi: Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Pascal Quignard*, 561 p. Thèse : Littérature française : Lille 3 : 2004.

Dubuis, Mickaël. *La Poétique du fragment dans l'œuvre de Pascal Quignard*, 326 p. Thèse : Littérature et civilisation françaises modernes : Amiens : 2007.

Favier, Pascale. *La Frontière : sources littéraires, historiques et iconographiques*, Maîtrise de Lettres Modernes, Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, Paris, 1999.

Soraru, Isabelle. *L'Expérience musicale dans les œuvres de Gert Jonke et de Pascal Quignard*, 612 p. Thèse : Littérature française : Strasbourg II : 2005.

## C. Dossiers et collectifs

*Cahier Critique de Poésie*, No. 10, Marseille, Éditions Farrago, 2005.

*Critique, Pascal Quignard*, t. LXIII, No. 721-722, juin-juillet 2007.

*Études françaises, Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable*, Jean-Louis Pautrot et Christian Allègre (dirs.), Les Presses de l'Université de Montréal, Vol. 40, No. 2, 2004.

*Europe, Pascal Quignard*, No. 976-977, août-septembre 2010.

*Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard (dirs.), Paris, Galilée, 2005.

*Pascal Quignard : la mise au silence*, précédé de « La voix perdue » par Pascal Quignard, Adriano Marchetti (dir.), Seyssel, Champ Vallon, 2000.

*Revue des Sciences Humaines*, No. 260, octobre-décembre 2000.

*Roman 20/50 : Pascal Quignard Le Salon du Wurtemberg et Villa Amalia*, études réunies par François Berquin, No. 44, décembre 2007.

*Scherzo*, dossier « Pascal Quignard », Richard Robert (dir.), No. 9, septembre-novembre 1999.

## D. Articles

Alvares, Cristina. « Désappropriation subjective, réel et écriture dans *Le Nom sur le bout de la langue* de Pascal Quignard », *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dirs.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 263-271.

Baker, Charles A. « Pascal Quignard. *Le Nom sur le bout de la langue* », *The French Review*, Vol. 68, No. 4, Mars 1995, pp. 752-753.

Blanckeman, Bruno. « Des ronds dans l'encre », *Europe, Pascal Quignard*, No. 976-977, août-septembre 2010, pp. 77-84.

\_\_\_\_\_ « Figures du *Procureur* », *L'Écrivain et sa langue : romans d'amour. De Marcel Proust à Richard Millet*, études rassemblées et présentées par Sylviane Coyault, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2005, pp. 55-62.

\_\_\_\_\_ « Pascal Quignard : le mal du lettré », *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, pp. 147-201.

\_\_\_\_\_ « Pascal Quignard. Une écriture de l'autodiversion », *Écritures de soi : secrets et réticences*, Actes du Colloque international, Besançon, 22-24 nov. 2000, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 89-99.

\_\_\_\_\_ « Une écriture intraitable », *Études françaises, Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable*, Jean-Louis Pautrot et Christian Allègre (dirs.), Les Presses de l'Université de Montréal, Vol. 40, No. 2, 2004, pp. 13-24.

Bogliolo, Giovanni. « Musique et silence », *Pascal Quignard : la mise au silence*, précédé de « La voix perdue » par Pascal Quignard, Adriano Marchetti (dir.), Seyssel, Champ Vallon, 2000, pp. 111-117.

Bonnefis, Philippe. « Pascal », *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard (dirs.), Paris, Galilée, 2005, pp. 17-32.

Boulard, Stéphanie. « Écrire après Lascaux : Pascal Quignard romancier », *Écrivains de la préhistoire*, textes réunis et présentés par André Benhaïm et Michel Lantelme, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2004, pp. 115-127.

Calle-Gruber, Mireille. « Les écritures apocryphes de Pascal Quignard », *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard (dirs.), Paris, Galilée, 2005, pp. 43-57.

Campagnoli, Ruggero. « Scève : l'Hölderlin de Quignard », *Pascal Quignard : la mise au silence*, précédé de « La voix perdue » par Pascal Quignard, Adriano Marchetti (dir.), Seyssel, Champ Vallon, 2000, pp. 153-160.



Chardin, Philippe. « Les graveurs ont l'humour grave », *Critique, Pascal Quignard*, t. LXIII, No. 721-722, juin-juillet 2007, pp. 497-507.

Chazaud, Olivier. « L'écriture à l'épreuve de la défaillance », *Scherzo*, dossier « Pascal Quignard », Richard Robert (dir.), No. 9, septembre-novembre 1999, pp. 37-41.

\_\_\_\_\_ « La naissance de la théorie : remarques sur *Le Nom sur le bout de la langue* de Pascal Quignard », *Les Marges théoriques internes*, Actes du colloque des 13, 14 et 15 septembre 2001, Université Nancy 2, UFR de lettres, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2004, pp. 151-163.

Clément, Bruno. « L'intrigue », *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard (dirs.), Paris, Galilée, 2005, pp. 341-353.

Cohen-Levinas, Danielle. « Les icônes de la voix », *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard (dirs.), Paris, Galilée, 2005, pp. 185-197.

Coste, Claude. « La frontière d'Orphée », *Les Malheurs d'Orphée. Littérature et Musique au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions L'improviste, 2003, pp. 147-175.

Declercq, Gilles. « Roman, fable, déclamation. L'invention dans l'œuvre de Pascal Quignard », *Le Romanesque*, Gilles Declercq et Michel Murat (dirs.), Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 233-254.

Deguy, Michel. « L'écriture sidérante », *Pascal Quignard : la mise au silence*, précédé de « La voix perdue » par Pascal Quignard, Adriano Marchetti (dir.), Seyssel, Champ Vallon, 2000, pp. 43-64.

Demanze, Laurent. « Cuisine et clinique », *Roman 20-50*, No. 44, décembre 2007, pp. 29-38.

Farasse, Gérard. « Avec », *Revue des Sciences Humaines*, No. 260, octobre-décembre 2000, pp. 19-29. Repris dans Gérard Farasse, *Amour de lecteur*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2001, p. 13-25.

\_\_\_\_\_ « 17 juillet », *Lettres de château : Barthes, Delvaux, Follain, Ghil, Hyvernaud, Jaccottet, Ponge, Quignard, Reverdy, Tardieu, Villiers de L'Île-Adam, Villeneuve-d'Ascq*, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Les savoirs mieux de Septentrion », 2007, pp. 15-27.

Fenoglio, Irène. « L'hic et nunc de l'écrire immémorial », *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard (dirs.), Paris, Galilée, 2005, pp. 355-379.

Forest, Philippe. « Le Japon, dernier royaume de Pascal Quignard », *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard (dirs.), Paris, Galilée, 2005, pp. 173-183.

Guyon, André. « Vers le matin du monde, Pascal Quignard, *Albucius* » *Récits de fin de siècle et Quête de mémoire*, Cahiers du CERF XX No. 9, Université de Bretagne Occidentale, Brest, 1994, p. 70-82.

Lapeyre-Desmaison, Chantal. « Éloge de l'aube », *Critique, Pascal Quignard*, t. LXIII, No. 721-722, juin-juillet 2007, pp. 533-543.

\_\_\_\_\_ « En haine de la bibliothèque », *Écrire la bibliothèque aujourd'hui*, Marie-Odile André et Sylvie Ducas (dirs.), Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, coll. « Bibliothèques », 2007, pp. 109-116.

\_\_\_\_\_ « Genèses de l'écriture », *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard (dirs.), Paris, Galilée, 2005, coll. « Lignes fictives », pp. 327-339.

\_\_\_\_\_ « L'objet du deuil, l'objet comme deuil », *Modernités 21. Deuil et littérature*, textes réunis et présentés par Pierre Glaudes et Dominique Rabaté, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, pp. 355-374.

\_\_\_\_\_ « Le secret et la source dans l'œuvre de Pascal Quignard », *Modernités 14. Dire le secret*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2000, pp. 183-195.

\_\_\_\_\_ « Les allégories paradoxales de *Dernier Royaume* », *L'Art du peu*, Actes du colloque de Metz 2004, textes réunis par Christine Dupouy, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 295-309.

\_\_\_\_\_ « Pascal Quignard : une poétique de l'agalma », *Études françaises, Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable*, Jean-Louis Pautrot et Christian Allègre (dirs.), Les Presses de l'Université de Montréal, Vol. 40, No. 2, 2004, pp. 39-53.

\_\_\_\_\_ « Terreur de la langue, langue de la terreur dans *Carus* et *Le Salon du Wurtemberg* de Pascal Quignard », *L'Écrivain et sa langue : romans d'amour. De Marcel Proust à Richard Millet*, Études rassemblées et présentées par Sylviane Coyault, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2005, pp. 109-121.

Laporte, Nadine. « Du visible à l'indicible : *Le Sexe et l'effroi*, Pascal Quignard », *Limites du langage : indicible ou silence*, articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 357-363.

Lepape, Pierre. « Chasser, lire, écrire : le silence des traces », *Pascal Quignard : la mise au silence*, précédé de « La voix perdue » par Pascal Quignard, Adriano Marchetti (dir.), Seyssel, Champ Vallon, 2000, pp. 75-84.

Lytard, Dolorès. *Cruauté de l'intime : Barbey d'Aurevilly, Jules Vallès, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, Pascal Quignard*, Villeneuve-d'Ascq (Nord), Presse Universitaire du Septentrion, 2003, p. 233-276.

Lytard, Jean-François. « Donec transeam », *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2000, pp. 287-298.

\_\_\_\_\_ « Musique, mutique », *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1993, pp. 185-198.

Marchetti, Adriano. « L'ascétisme de l'écriture ». *Pascal Quignard : la mise au silence*, précédé de « La voix perdue » par Pascal Quignard, Seyssel, Champ Vallon, 2000, pp. 87-100.

Miguet-Ollagnier, Marie. « Quignard secret », *Travaux de littérature*, XIII, Paris, L'Adirel, 2000, pp. 319-335.

Nancy, Jean-Luc. « Jadis, jamais, bientôt (l'amour) », *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard (dirs.), Paris, Galilée, 2005, pp. 383-390.

Nunez, Laurent. « Un auteur autoritaire ? », *Critique, Pascal Quignard*, t. LXIII, No. 721-722, juin-juillet 2007, pp. 432-442.

Ogawa, Midori. « Hypothèses de la voix : voix, littérature, traces de la résonance », *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard (dirs.), Paris, Galilée, 2005, pp. 241-258.

Oriol-Boyer, Claudette. « *Les Escaliers de Chambord*, roman d'apprentissage de la lecture et de l'écriture », *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard (dirs.), Paris, Galilée, 2005, pp. 147-164.

Paccaud-Huguet, Josiane. « Pascal Quignard et l'instance de la lettre », *Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse*, No. 6 (Transferts littéraires), 2005, pp. 133-139.

Picard, Timothée. « La littérature contemporaine a-t-elle retrouvé un modèle musical ? Le cas de Pascal Quignard », *Europe, Pascal Quignard*, No. 976-977, août-septembre 2010, pp. 52-76.

Piel, Jean. « Pascal Quignard : un foisonnement d'images », *Critique*, vol. 42, No. 474, 1986, pp. 1080-1091.

Poignault, Rémy. « Fronton revu par Pascal Quignard », *Présence de l'Antiquité grecque et romaine au XXe siècle*, Actes du colloque tenu à Tours (30 novembre-2 décembre 2000), textes réunis par Rémy Poignault, Université de Tours, Centre de recherches A. Piganiol, 2002, p. 145-174.

Rabaté, Dominique. « Mélancolie et roman : la fiction dans l'œuvre de Pascal Quignard », *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, p. 271-293.

\_\_\_\_\_ Vérité et affirmation chez Pascal Quignard, *Le Chaudron fêlé, écarts de la littérature*, Paris, José Corti, 2006, pp. 164-175.

Riendeau, Pascal. « Les *Petits Traités* de Pascal Quignard : une nouvelle éthique du lecteur et de la lecture », *Dalhousie French Studies*, vol. 36, automne 2003, pp. 101-110.

Richard, Jean-Pierre. « Sensation, dépression, écriture », *L'État des choses*, Paris, Gallimard, 1990, p. 39-66.

Roger, Jérôme. « L'essai, point aveugle de la critique ? », *Études littéraires*, Vol. 37, No. 1, automne 2005, pp. 49-65.

Soraru, Isabelle. « De quelques musiques secrètes : Pascal Quignard et Richard Millet », *L'Esprit Créateur*, Vol. 47, No. 2, Summer 2007, pp. 115-126.

Viart, Dominique. « Les fictions critiques de Pascal Quignard », *Études françaises, Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable*, Jean-Louis Pautrot et Christian Allègre (dirs.), Les Presses de l'Université de Montréal, Vol. 40, No. 2, 2004, pp. 25-37.

\_\_\_\_\_ « Une récapitulation de l'histoire humaine ? Le traitement de l'Histoire dans *Le Dernier Royaume* », *Europe, Pascal Quignard*, No. 976-977, août-septembre 2010, pp. 162-183.

Yvoire, Jean d'. « La lecture et son avers », *Pascal Quignard : la mise au silence*, précédé de « La voix perdue » par Pascal Quignard, Adriano Marchetti (dir.), Seyssel, Champ Vallon, 2000, pp. 163-170.

## E. Articles électroniques

Álvares, Cristina. « Écriture et récit. L'esprit, la lettre et la substance du sens. Narrativité et littérarité: écriture et dimension anthropologique de la littérature médiévale », <http://www2.ilch.uminho.pt/sdef/diacr%EDtica%2003.doc>.

\_\_\_\_\_ « Le *pensif* et l'écriture littéraire: Perceval chez Pascal Quignard » : <http://www2.ilch.uminho.pt/sdef/ariane%2003.doc>.

Ezine, Jean-Louis. « Les raisons d'un succès : 'La Barque silencieuse' », *Nouvel observateur*, 24 septembre 2009 : <http://bibliobs.nouvelobs.com/20090925/14813/quignard-seul>.

Fenoglio, Irène. « *Fête des Chants du Marais*, un conte inédit de Pascal Quignard », <http://www.item.ens.fr/index.php?id=418001>; *Genesis* No. 27, 2006, pp. 73-93.

Lançon, Philippe. « Pascal Quignard, l'écrivain au bulot », *Libération*, 17.09.09 : <http://www.liberation.fr/livres/0101591418-pascal-quignard-l-ecrivain-au-bulot>.

Lapeyre-Desmaison, Chantal. « Inventions du lecteur dans *Dernier Royaume*, de Pascal Quignard », *Cahier du CERACC*, No. 3, juin 2006 : [www.ecritures-modernite.cnrs.fr/lecteur2/Lecteur2Lapeyre.pdf](http://www.ecritures-modernite.cnrs.fr/lecteur2/Lecteur2Lapeyre.pdf).

Margantin, Laurent. « Ultime nostalgie : à propos de Pascal Quignard », *La Revue des ressources*, mercredi 6 août 2003 : [http://www.larevuedesressources.org/article.php3?id\\_article=912](http://www.larevuedesressources.org/article.php3?id_article=912).

Rondeau, Daniel. « Quignard l'obscur », *L'Express*, 24.01.2005 : [http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-paradisiques\\_820216.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-paradisiques_820216.html).

Tabel Aoul, Zoulikha. « Le vocabulaire de Pascal Quignard. Étude lexicographique », présentation de son travail de thèse préparée à l'Université d'Oran : <http://www.ustream.tv/recorded/2661561>.

### III. Références littéraires

Apulée. *L'Âne d'or* ou *Les Métamorphoses*, préface de Jean-Louis Bory, traduction et notes de Pierre Grimal, Gallimard, coll. « Folio classique », Paris, 2006.

Augustin, Saint. *Confessions*, édition présentée par Philippe Sellier, traduction d'Arnauld d'Andilly établie par Odette Barenne, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », No. 2465, 1993.

Auster, Paul. *L'Invention de la solitude*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Paris, Babel, 1992.

\_\_\_\_\_ *The Invention of solitude* (1982), New York, Picador, 2005.

\_\_\_\_\_ *The Locked Room* (1986), New York, Penguin, 1990.

Blanchot, Maurice. *L'Instant de ma mort*, Paris, Fata Morgana, 1994.

\_\_\_\_\_ *Thomas l'obscur*, Paris, Gallimard, 1950.

Borges, Jorge Luis. *Œuvres complètes*, tome I et II, édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernès, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

Burton, Robert. *Anatomie de la mélancolie* (1621), 3 volumes, traduction de Bernard Hoepffner et Catherine Goffaux, préface de Jean Starobinski, postface de Jackie Pigeaud, Paris, José Corti, 2000.

Celan, Paul. *Le Méridien*, traduction d'André du Bouchet, Paris, Fata Morgana, 2008.

Des Forêts, Louis-René. *La Chambre des enfants* (1960), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », No. 117, 2005.

\_\_\_\_\_ *Le Bavard* (1946, 1973), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », No. 32, 2004.

\_\_\_\_\_ *Ostinato* (1997), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », No. 416, 2000.

\_\_\_\_\_ *Voies et détours de la fiction*, Paris, Fata morgana, 1985.

Flaccus, Valerius. *Argonautiques*, tome I, chants I-IV, texte établi et traduit par Gauthier Liberman, Paris, Les belles lettres, 1997.

Flaubert, Gustave. *Correspondance*, volume V, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, 2007.

Fulgence. *Virgile dévoilé*, traduit, présenté et annoté par Étienne Wolff, postface de Françoise Graziani, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Mythographes », 2009.

Grimm, W. et J. *Broumpristoche*, traduit par Armand Eisen, Paris, Éditions Mango, 1994.

*Fleur en Fiole d'Or* [*Jin Ping Mei cihua*], préface par Étiemble, introduction par André Lévy, traduction du chinois présentée et annotée par André Lévy, Paris, Gallimard, 1989.

Hésiode. *Théogonie. La Naissance des dieux*, traduit du grec par Annie Bonnafé, Paris, Rivages poche, coll. « Petite Bibliothèque », 1993.

*Histoire miraculeuse et admirable de la comtesse de Hornoc étranglée par le Diable dans la ville d'Anvers*, Paris, Librairie A. Aubry, 1856.

Hygin. *Fables*, texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud, Paris, Les belles lettres, 1997.

Hofmannsthal, Hugo von. *Lettre de Lord Chandos*, préface de Claudio Magris, traduit de l'allemand et annoté par Pierre Deshusses, Paris, Rivages poche, coll. « Petite Bibliothèque », 2000.

Horace. *Œuvres*, traduction, introduction, notices et notes par François Richard, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

Joyce, James. *Finnegans Wake*, fragments adaptés par André du Bouchet, introduction de Michel Butor, suivi de *Anna Livia Plurabelle*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1962.

Kafka, Franz. *La Muraille de Chine*, traduit de l'allemand par Jean Carrive et Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Folio », No. 654, 1975.

King-tseu, Wou. *Chronique indiscrete des mandarins*, traduit du chinois par Tchang Fou-jouei, introduction par André Lévy, Gallimard/Unesco, coll. « Connaissance de l'orient », Série Chinoise, Paris, 1976.

Laks, Simon. *Mélodies d'Auschwitz*, préface de Pierre Vidal-Naquet, traduction de Laurence Dyèvre, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Toledot-Judaïsme », 1991.

\_\_\_\_\_ et René Coudy. *Musiques d'un autre monde*, préface de Gorges Duhamel, Paris, Mercure de France, 1948.

*Les Argonautiques orphiques*, texte établi et traduit par Francis Vian, Paris, Les belles lettres, 1987.



*Les Blasons anatomiques du corps féminin*. Paris, De la boutique de Nicolas Chrestien, demourant en la Rue Neufve nostre Dame à l'Escu de France, 1554 : <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71432c.r=langFR>.

*Les Trobadours, Jauffre, Flamenca, Barlaam et Josaphat*, traduction de René Lavaud et René Nelli, Bourges, Desclée De Brouwer, coll. « Bibliothèque Européenne », 1978.

Leiris, Michel. *L'Âge d'homme* (1939), précédé de *La littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », No. 435, 2006.

Lycophron. *Alexandra*, étude et traduction de Gérard Lambin, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005.

\_\_\_\_\_ *Alexandra*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Cédric Chauvin et Christophe Cusset, Paris, L'Harmattan, coll. « Études grecques », 2008.

\_\_\_\_\_ *Alexandra*, texte établi, traduit et annoté par André Hurst en collaboration avec Antje Kolde, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », série grecque No. 468, 2008.

\_\_\_\_\_ *Cassandre*, traduction, notes et commentaires de Pascal Hummel, Chambéry, Éditions Comp'act, coll. « La Bibliothèque volante », 2006.

Marc Aurèle. *Pensées pour moi-même*, traduction, préface et notes par Mario Meunier, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

Martial. *Épigrammes*, tome I et II, traduction par H. J. Izaac, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1934.

Navarre, Marguerite (de). *L'Heptaméron*, édition présentée et annotée par Nicole Cazauran, texte établi par Sylvie Lefèvre, Gallimard, coll. « Folio classique », No. 3359, 2000.

Nicole, Pierre. *Œuvres philosophiques et morales de Nicole, comprenant un choix de ses essais*, notes et introduction de C. Jourdain, Paris, L. Hachette, 1845.

Ovide. *Les Métamorphoses*, traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard, Paris, GF Flammarion, No. 97, 1966.

Pausanias. *Description de la Grèce*, tome IV, livre IV *La Messénie*, texte établi par Michel Casevitz, traduit et commenté par Janick Auberger, Paris, Les belles lettres, 2005.

Perros, Georges. *Papiers collés* (1960), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », No. 176, 1990.

\_\_\_\_\_ *Papiers collés 2* (1973), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », No. 221, 2008, p. 45.

Pétrone. *Satyricon*, traduction de Laurent Tailhade, introduction, bibliographie, révision et notes explicatives par Françoise Desbordes, Paris, Garnier Flammarion, 1981.

Platon. *Phèdre*, traduction, introduction et notes par Luc Brisson, suivi de *La Pharmacie de Platon* (1968) de Jacques Derrida, Paris, Flammarion, 1989.

Plutarque. *Vies*, tome III et IV, texte établi et traduit par Robert Flacelière et Émile Chambry, Paris, Les belles lettres, 1966.

*Poètes du XVI<sup>e</sup> siècle*, édition établie et présentée par Albert-Marie Schmidt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985.

Réaux, Tallemant (des). *Historiettes I et II*, édition établie et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1961.

Rhodes, Apollonios (de). *Argonautiques*, tome III, texte établi et commenté par Francis Vian, traduit par Émile Delage et Francis Vian, Paris, Les belles lettres, 1981.

Shaftesbury. *Exercices*, traduits de l'anglais, présentés et annotés par Laurent Jaffro, Paris, Aubier, 1993.

Shônagon, Sei. *Notes de chevet*, traduction et commentaires par André Beaujard, Paris, Gallimard/Unesco, coll. « Connaissance de l'Orient », 1985.

Suétone. *Vies de douze Césars*, tome I, texte établi et traduit par Henri Ailloud, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

Symmaque. *Correspondance*, tome I, livres I et II, texte établi et traduit par Jean-Pierre Callu, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

Tacite. *Dialogue des orateurs*, texte établi et traduit par André Cordier, Paris, Librairie Garnier Frères, 1934.

Tanizaki, Junichirô. *Le Goût des orties*, traduit du japonais par Sylvie Regnault-Gatier et Kazuo Anzaï, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », No. 161, 1993.

Tchouang-tseu. *Œuvre complète*, traduction, préface et notes de Liou Kia-hway, Paris, Gallimard/Unesco, coll. « Connaissance de l'Orient », 1985.

Valéry, Paul. *Œuvres*, tome I et II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

Vila-Matas, Enrique. *Doctor Pasavento*, Barcelona, Anagrama, 2005.

Voragine, Jacques (de). *La Légende dorée*, traduction du latin et introduction par Teodor de Wyzewa, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », série « Sagesses », 1998.

Yi-chan, Li. *Notes*, traduit du chinois par Georges Bonmarchand, préface de Pascal Quignard, Paris, Le Promeneur, 1992.

Yourcenar, Marguerite. *La Couronne et la lyre*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1979.

Yun, Ch'on. *L'Île d'Iô*, Paris, Actes Sud, 1991.

#### IV. Références historiques, dictionnaires et articles encyclopédiques

Aron, Paul. « Hermétisme », *Le Dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, PUF, 2002, pp. 262-263.

Bricout, Bernadette. « Conte », *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis / Albin Michel, 1997, pp. 144-154.

Cantu, Cesare. *Histoire des Italiens*, traduction par Armand Lacombe, Paris, Firmin Didot frères, 1859.

Dubois, Jean, Henri Mitterand et Albert Dauzat. *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Références Larousse, 1993.

*Exultet : Encyclopédie pratique de la liturgie*, Louis Michel Renier (dir.), Paris, Bayard, 2000.

*Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, tome II après 1940, Michèle Touret (dir.), avec les contributions de Francine Dugast-Portes, Bruno Blanckeman, Jean-Yves Debreuille et Christine Hamon-Siréjols, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire de la littérature française », 2008.

*L'Apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*. Dictionnaire Bordas, Pierre Kaufmann (dir.), Paris, Bordas/VUEF, coll. « Les référents Bordas », 2003.

Laplanche, J. et J.-B. Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*, Daniel Lagache (dir.), Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1997.

*Le Gaffiot de poche*, Dictionnaire Latin-Français, Nouvelle édition revue et augmentée Pierre Flobert (dir.), Paris, Hachette-Livre, 2001.

Le Gall, Robert. *Dictionnaire de liturgie*, Chambray, C.L.D., 1987.

*Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2009*. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert – SEJER, 2009.

Lemaître, Henri. *Dictionnaire Bordas de Littérature française*, Paris, Bordas, coll. « Les référents », 1994.

Littré, Paul-Emile. *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Encyclopaedia Britannica France, 2004.

Maulpoix, Jean-Michel. *Histoire de la littérature française, XX<sup>e</sup>, 1950-1990*, Paris, Hatier, coll. « Itinéraires littéraires », 1991.

Molinié, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1992.

Peyre, Henri. « Classicisme », *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis / Albin Michel, 1997, pp. 108-124.

Pimpaneau, Jacques. *Histoire de la littérature chinoise*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1989.

Prudhommeau, Germaine. *Histoire de la danse, tome I : Des origines à la fin du Moyen Âge*, Nîmes, La recherche en Danse, 1995.

Roudinesco, Elisabeth et Michel Plon. *Dictionnaire de la psychanalyse*, nouvelle édition augmentée, Paris, Fayard, 2000.

Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*, fac-similé de l'édition de 1768, édition préparée et présentée par Claude Dauphin, Paris, Actes Sud, 2007.

Sangsue, Daniel. « Fragment », *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis / Albin Michel, 1997, pp. 329-334.

Thiry, Claude. « Oraison funèbre », *Dictionnaire du Moyen Âge. Littérature et philosophie*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1999.

Viart, Dominique. *Le Roman français au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Les Fondamentaux », 1999.

\_\_\_\_\_ et Bruno Vercier. *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* (2005), Paris, Bordas, 2008.

Wellek, René. *Une histoire de la critique moderne. La critique française, italienne et espagnole (1900-1950)*, texte établi, présenté et traduit de l'américain par Ernest Sturm, Paris, José Corti, 1996.

## V. Ouvrages critiques

Abrams, M. H. *The Mirror and the lamp : romantic theory and the critical tradition*, New York, Oxford University Press, 1974.

Adorno, T. W. *Figures sonores, écrits musicaux I*, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín, avec la collaboration de Claude Maillard, Genève, Éditions Contrechamps, 2006.

\_\_\_\_\_ *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques*, traduit de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi, Paris, Contrechamps Éditions, 1994.

Afanassiev, Valery. *Le Silence des sphères : essais sur la musique*, Paris, José Corti, 2009.

Agamben, Giorgio. *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire* (1978), traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot, 2002.

\_\_\_\_\_ *Idée de la prose* (1988), traduit de l'italien par Gérard Macé, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2006.

\_\_\_\_\_ *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Rivages poche, coll. « Petite Bibliothèque », 2008.

Amfreville, Marc. « Le non-lieu de l'obscur », *L'Obscur*, textes réunis par Françoise Sammarcelli, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2009, pp. 15-26.

Arendt, Hannah. *Vies politiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », No. 112, 1986.

Aristote. *Éthique à Nicomaque*, introduction, traduction, notes et index par Jules Tricot, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1990.

\_\_\_\_\_ *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932.

Auroux, Sylvain. *La Question de l'origine des langues* suivi de *L'Historicité des sciences*, Paris, Quadrige / PUF, coll. « Essais débats », 2007.

Bachelier, Christian. « L'enfance à Theresienstadt », *Le Masque de la barbarie. Le ghetto de Theresienstadt 1941-1945*, Sabine Zeitoun et Dominique Foucher (dirs.), Lyon, Éditions de la Ville de Lyon / Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation, 1998, pp. 201-212.

Backès, Jean-Louis, Claude Coste et Danièle Pistone. *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Actes du colloque des 20-22 mars 1999 en Sorbonne, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.

Backès, Jean-Louis. *Musique et littérature*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », No. 94, 1994.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Bardèche, Marie-Laure. *Le Principe de répétition. Littérature et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1999.

\_\_\_\_\_ « Répétition, récit, modernité », *Poétique*, Seuil, No. 111, septembre 1997, pp. 259-287.

Barthes, Roland. *Critique et vérité* (1966), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Essais », No. 396, 1999.

\_\_\_\_\_ *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Essais », No. 258, 1984.

\_\_\_\_\_ *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Essais », No. 239, 1982.

\_\_\_\_\_ *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Essais », No. 35, 1972.

\_\_\_\_\_ *Le Plaisir du texte* (1973), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Essais », No. 135, 1982.

\_\_\_\_\_ *Leçon* (1978), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Essais », No. 205, 1989.

\_\_\_\_\_ *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *Œuvres complètes*, tome III, 1974-1980, Paris, Édition établie et présentée par Éric Marty, Éditions du Seuil, 1995.

\_\_\_\_\_ *Sade, Fourier, Loyola* (1971), Éditions du Seuil, coll. « Points », No. 116, 1980.

\_\_\_\_\_ et Maurice Nadeau. *Sur la littérature*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980.

Bataille, Georges. *L'Érotisme* (1957), Paris, 10/18, 1965.

Béague, Annick, Jacques Boulogne, Alain Deremetz et Françoise Toulze-Morisset. *Les Visages d'Orphée*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

Belmont, Nicole. *Poétique du conte, essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.

Benjamin, Walter. *Œuvres I, II et III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, Folio, 2000.

Benoit, Éric. « Sas (la parole en exil) », *Modernités 15, Écritures du ressassement*, textes réunis et présentés par Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin, Dominique Rabaté, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, pp. 23-40.

Benveniste, Émile. « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 237-250.



Bessière, Jean. *Qu'est-il arrivé aux écrivains français ? D'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell*, Loverval, Éditions Labor, coll. « Liberté j'écris ton nom », 2006.

\_\_\_\_\_ « Incompréhensible (ou difficile à comprendre) et pertinence en littérature », Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2003, pp. 29-68.

Bishop, Michaël. *Altérités d'André du Bouchet. De Hugo, Shakespeare et Poussin à Celan, Mandelstam et Giacometti*, Amsterdam - New York, Rodopi, coll. « Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine », XXXVIII, 2003.

Blanchot, Maurice. *Après-coup*, précédé par *Le Ressassement éternel*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

\_\_\_\_\_ « La parole vaine », *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 137-149.

\_\_\_\_\_ *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_ *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », No. 89, 2003.

\_\_\_\_\_ *Le Livre à venir* (1959), Paris, Gallimard, coll. « Idées », No. 246, 1971.

\_\_\_\_\_ *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais » No. 413, 2002.

Bloom, Harold. *A Map of misreading*, New York, Oxford University Press, 1975.

\_\_\_\_\_ *The Anxiety of influence: A Theory of Poetry* (1973), New York, Oxford University Press, 1997.

Boué, Rachel. *L'Éloquence du silence. Celan, Sarraute, Duras et Quignard*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009.

Bremond, Claude. *Logique du récit* (1973), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1992.

Breton, André. *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », No. 23, 1967.

Bruckschlegel, Gabriele. *L'Éphémère, eine französische Literaturzeitschrift und ihr poetisches Credo*, Wilhelmsfeld, G. Egert, coll. « Studia litteraria », 1990.

Brunel, Pierre. *Où va la littérature française aujourd'hui ?*, Paris, Vuibert, 2002.

Butor, Michel. *Essais sur le roman*. Paris, Gallimard, coll. « Idées », No. 188, 1969.

Calle-Gruber, Mireille. « Quand le Nouveau Roman prend les risques du romanesque », *Autobiographie et biographie*, colloque franco-allemand de Heidelberg, textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1989, pp. 185-199.

Calvino, Italo. *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire* (1988), traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1989.

Chappuis, Pierre. *André du Bouchet*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1979.

Charles, Michel. *L'Arbre et la Source*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1985.

Chomsky, Noam. *Réflexion sur le langage* (1975), traduit de l'anglais par Judith Milner, Béatrice Vautherin et Pierre Fiala, Paris, François Maspero, coll. « Textes à l'appui », 1977.

Cohen-Levinas, Danielle. « Les icônes de l'écoute. D'après une lecture de Platon et de Hegel », *Musique et philosophie*, Danielle Cohen-Levinas (dir.), Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 101-121.

Combes, Patrick. *Mai 68, les écrivains, la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Comina, Marc. *Louis-René des Forêts. L'Impossible silence*, Paris, Éditions Champ Vallon, 1998.

Compagnon, Antoine. *La littérature, pour quoi faire ?*, Leçons inaugurales du Collège de France, N° 188, Paris, Collège de France / Fayard, 2007.

\_\_\_\_\_ *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

\_\_\_\_\_ *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

Coste, Claude. *Roland Barthes moraliste*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

Cupers, Jean-Louis. *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1988.

Cusset, Christophe et Évelyne Prioux. « Introduction », *Lycophonon : éclats d'obscurité*, Actes du colloque international de Lyon et Saint-Étienne 18-20 janvier 2007, textes réunis par Christophe Cusset et Évelyne Prioux, Saint-Étienne, l'Université de Saint-Étienne, Centre Jean Palerme Mémoires XXXIII, 2009, pp. 7-15.

Dagen, Philippe. *La Haine de l'art*, Paris, Grasset, 1997.

Derrida, Jacques. « [Contresignatures](http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/ponge.htm) », entretien radiophonique avec Jean Daive, <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/ponge.htm>.

\_\_\_\_\_ *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998.

\_\_\_\_\_ « Le ressassement ou le droit à la littérature (nœud point – arriver à s'effacer) », *Modernités 15. Écritures du ressassement*, textes réunis et présentés par Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin, Dominique Rabaté, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, pp. 309-327.

Dortier, Jean-François. « Aux sources du langage », *Le Langage. Nature, histoire et usage*, Jean-François Dortier et Bruno Choc (dirs.), Paris, Sciences Humaines Éditions, 2001, pp. 147-151.

Dosse, François. *Le Pari biographique. Écrire une vie*, Paris, Éditions La Découverte, 2005.

Doubrovsky, Serge. *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1988.

Eco, Umberto. *Apostilles au Nom de la Rose*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Biblio essais », No. 4068, 1987.

\_\_\_\_\_ *L'Œuvre ouverte* (1962), traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

\_\_\_\_\_ *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), traduit de la l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, Le livre du Poche, coll. « Biblio essais », No. 4098, 1988.

\_\_\_\_\_ *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.

Escal, Françoise. *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.

Freud, Sigmund. « Des souvenirs-couverture », *Œuvres complètes*, volume III, Paris, PUF, 1989, pp. 255-276.

\_\_\_\_\_ « Deuil et mélancolie », *Œuvres complètes*, volume XIII, Paris, PUF, 1988, pp. 261-278.

\_\_\_\_\_ « Le poète et l'activité de fantaisie », *Œuvres complètes*, volume VIII, Paris, PUF, 2007, pp. 159-171.

\_\_\_\_\_ *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit par Bertrand Féron, Paris, Folio, 1993.

\_\_\_\_\_ « Pulsions et destins de pulsions », *Œuvres complètes*, volume XIII, Paris, PUF, 1988, pp.163-185.

\_\_\_\_\_ *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, traduit de l'allemand par Janine Altounian, André et Odile Bourguignon, Pierre Cotet et Alain Rauzy, Paris, coll. « Folio Bilingue », 1991.

Forest, Philippe. *Le Roman, le Je*, Nantes, Éditions Pleins Feux, coll. « Auteurs en questions », 2001.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), Paris, Gallimard, coll. « Tel », No. 225, 1993.

Foucher, Dominique. « Un camp pour la propagande », *Le Masque de la barbarie. Le ghetto de Theresienstadt 1941-1945*, Sabine Zeitoun et Dominique Foucher (dirs.), Lyon, Éditions de la Ville de Lyon / Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation, 1998, pp. 61-75.

Friedrich, Hugo. *Structure de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Le Livre de poche, coll. « Littérature », 1999.

Gailliard, Michel. « Le fragment comme genre », *Poétique*, No. 120, novembre 1999, pp. 387-402.

Gefen, Alexandre. « Le Genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dirs.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 305-319.

Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.

\_\_\_\_\_ *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1982.

\_\_\_\_\_ *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », No. 474, 1987.

Getz, Yasmine. « Au lieu de *L'Éphémère* », *Jacques Dupin : l'injonction silencieuse*, Dominique Viart (dir.), Paris, La Table Ronde, 1995, pp. 184-198.

Gleize, Jean-Marie. « Parnasses contemporains », *Poétiques et poésies contemporaines*, Daniel Guillaume (dir.), Cognac, Le temps qu'il fait, Centre Jacques Petit (Université de Franche-Comté) et Centre d'Etudes Poétiques (ENS LSH Lyon), 2002, pp. 69-83.

Graves, Robert. *Les Mythes grecques*, Paris, Hachette-Littérature, coll. « Pluriel », 2007.

Guillaume, Daniel. « Distance et sensation. Du Bouchet, Wittgenstein, Hocquard », *Écritures contemporaines 6, André du Bouchet et ses Autres*, textes réunis et présentés par Philippe Met, Paris - Caen, Lettres modernes minard, 2003, p. 129-154.

Heidegger, Martin. *Lettre sur l'humanisme* (1946), texte allemand, traduit et présenté par Roger Munier, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Philosophie de l'esprit », 1983.

Hentsch, Thierry. *Raconter et mourir. L'Occident et ses grands récits*, Rosny-sous-Bois, Éditions Bréal, 2002.

Iser, Wolfgang. *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique* (1976), traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

Jankélévitch, Vladimir. *La Musique et l'ineffable* (1961), Paris, Éditions du Seuil, 1983.

Karas, Joza. *La Musique à Terezín, 1941-1945*, traduit de l'anglais par George Schneider, Paris, Gallimard, coll. « Le messager », 1993.

Killeen, Marie-Chantal. *Essai sur l'indicible. Jabès, Blanchot, Duras*, Paris, PUV, coll. « L'Imaginaire du Texte », 2004.

Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky et Fritz Saxl. *Saturne et la Mélancolie* (1964), traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des Histoires », 1989.

Kundera, Milan. *L'Art du roman* (1986), Paris, Folio, 2003.

\_\_\_\_\_ *Les Testaments trahis* (1993), Paris, Folio, 2000.

\_\_\_\_\_ « Tel fut leur pari », *Le Masque de la barbarie. Le ghetto de Theresienstadt 1941-1945*, Sabine Zeitoun et Dominique Foucher (dirs.), Lyon, Éditions de la Ville de Lyon / Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation, 1998, pp. 7-8.

« 'L'Éphémère' précise », *Le Monde des Livres*, Correspondance, 28 février 1968.

Ladmiral, Jean-René. « Critiques & critiques », *À propos de « La critique »*, Dominique Château (dir.), Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 17-40.

Lacan, Jacques. *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », No. 5, 1966.

\_\_\_\_\_ *Le Séminaire. Livre VII. L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1986.

\_\_\_\_\_ *Le Séminaire. Livre XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », No. 217, 1990.

\_\_\_\_\_ « Radiophonie », *Autres écrits*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2001, pp. 403-447.

Lambotte, Marie-Claude. *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1984.

\_\_\_\_\_ *Le Discours mélancolique. De la phénoménologie à la métapsychologie*, Paris, Anthropos, coll. « Psychanalyse », 2003.

Lanzmann, Claude. *Un vivant qui passe, Auschwitz 1943 – Theresienstadt 1944*, Paris, Éditions Mille et une nuits / ARTE Éditions, No. 183, 1997.

Lacoue-Labarthe, Philippe, et Jean-Luc Nancy. *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978.

Lecarme, Jacques. « Origine et évolution de la notion d'autofiction », *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dirs.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 13-23.

Lejeune, Philippe. *L'Autobiographie en France (1971)*, Paris, Armand Colin, 1998.

\_\_\_\_\_ *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975.

Levinas, Emmanuel. *Noms propres (1976)*, Paris, Livre de Poche, coll. « Biblio-essais », 1987.

Lukács, Georg. *La Théorie du roman (1920)*, Paris, Denoël, 2001.

Liotard, Jean-François. *La Condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

Macé, Marielle. *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006.

Mascarou, Alain. *Les Cahiers de « L'Éphémère » 1967-1972. Tracés interrompus*, préface de Jean-Michel Maulpoix, Paris, L'Harmattan, 1998.

Madelénat, Daniel. « Interprétation des contes et contes de l'interprétation », *Frontières du conte*, Paris, CNRS, 1982, pp. 157-164.

\_\_\_\_\_ *L'Intimisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1989.

Malafosse, Fanny. « La musique et les arts de la scène », *Le Masque de la barbarie. Le ghetto de Theresienstadt 1941-1945*, Sabine Zeitoun et Dominique Foucher (dirs.), Lyon, Éditions de la Ville de Lyon / Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation, 1998, pp. 151-161.

Manguel, Alberto. *Une histoire de la lecture*, traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Paris, Actes Sud, 1998.

Mansau, Andrée et Gwenhaël Ponnau. *Transpositions*, Actes du colloque du 15 au 16 mai 1986 à l'Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, Service de Publications U. T. M. coll. « Travaux de l'Université de Toulouse-Le Mirail », Série A – Tome 38, 1986.

Michaud, Ginette. *Figures du Réel. Clinique psychanalytique des psychoses*, préface de Jean Oury, Paris, Denoël, coll. « L'espace analytique », 1999.

Michel, Bernard. *Sacher-Masoch (1836-1895)*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Les hommes et l'histoire », 1989.

Millet, Richard. *Désenchantement de la littérature*, Paris, Éditions Gallimard, 2007.

\_\_\_\_\_ « Entretien avec Aline Mura-Brunel », *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dirs.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 273-283.

\_\_\_\_\_ *Le Sentiment de la langue I, II, III*, préface de Yannick Haenel, Paris, La Table Ronde, 1993.

Mondoloni, Jean-Michel. *Tragédie et tragique*, Paris, Ellipses, coll. « 40 questions, 40 réponses, 4 études », 2001.

Montandon, Alain. *Les Formes brèves*, Paris, Éditions Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992.



Mornet, Daniel. *Histoire de la clarté française : ses origines, son évolution, sa valeur*, Paris, Payot, 1929.

Moscovici, Serge. *La Société contre nature*, Paris, Éditions du Seuil coll. « Point Essais », No. 289, 1994.

Mosner, Walter. « Résurgences et valences du baroque », *Résurgences baroques. Les trajectoires d'un processus transculturel*, Walter Mosner et Nicolas Goyer (dirs.), Bruxelles, La Lettre Volée, coll. « Collection Essais », 2001, pp. 25-60.

Motte, Annette (de la). *Au-delà du mot. Une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, Lit, Ars Rhetorica, 2004.

Moutsopoulos, Evaghélos. « Emprises et empreintes musicales », *Fascinations musicales, musique, littérature et philosophie*, textes réunis par Camille Dumoulié, Paris, Éditions Desjonquères, 2006, pp. 21-26.

\_\_\_\_\_ *La Musique dans l'œuvre de Platon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

Mura-Brunel, Aline. « Le temps des 'œuvres migrantes'. Le modèle et le genre, mémoires du littéraire », *Problématiques des genres, problèmes du roman*, études réunies par Jean Bessière et Gilles Philippe, Paris, Honoré Champion, coll. « Champio-Varia », No. 35, 1999, pp. 125-140.

\_\_\_\_\_ « Nouveau discours du silence », *Limites du langage : indicible ou silence*, articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 365-373.

\_\_\_\_\_ *Silence du roman : Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam / New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », No. 252, 2004.

Nemer, Monique. « Les intermittences de la vérité. Maxime, sentence ou aphorisme : notes sur l'évolution d'un genre », *Studi Francesi*, Année XXVI, N° 78, septembre-décembre 1982, pp. 484-493.

Niderst, Alain. « Les Mémoires comme genre nostalgique ? », *Le Genre des mémoires, essai de définition*, Paris, Klincksieck, 1995, pp. 111-118.

Nietzsche, Friedrich. *La Naissance de la tragédie*, traduction de Philippe Lacoue-Labarthe, Gallimard, coll. « Folio essais », No. 32, 1986.

\_\_\_\_\_ *Le Gai savoir*, introduction et traduction de Pierre Klossowski (1957), Paris, 10/18, 1973.

\_\_\_\_\_ *Par delà le bien et le mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, traduit par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1954.

Ogawa, Midori. *La Musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, Paris, l'Harmattan, 2002.

Onfray, Michel. *Traité d'athéologie*, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche », No. 30637, 2005.

Ors, Eugenio (d'). *Du Baroque*, version française de Mme Agathe Rouart-Valéry, introduction de Frédéric Dassas, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », No. 365, 2000.

Pageaux, Daniel-Henri. *Naissances du roman*, 2<sup>e</sup> version revue et corrigée, Paris, Klincksieck, coll. « 50 Questions », 2006.

Palmier, Jean-Michel. « Introduction », *L'Art dégénéré. Une exposition sous le IIIe Reich*. Paris, Éditions Jacques Bertoin, 1992, pp. 7-9.

Peyraube, Alain. « L'origine des langues et du langage », *Le Langage. Nature, histoire et usage*, Jean-François Dortier et Bruno Choc (dirs.), Paris, Sciences Humaines Éditions, 2001, pp. 153-163.

Piégay-Gros, Nathalie. *L'Érudition imaginaire*, Genève, Droz, 2009. « Usages disjonctifs de l'érudition (Pascal Quignard) », pp. 180-190.

Pins, Jean (les), et Roger de Montégon. *L'Éphémère, Cahiers littéraires*, Paris, Eugène Rey, 1925.

Prigent, Christian. *Être moderne est-ce être illisible ?*, intervention au rendez-vous du 25 novembre 1992 au Bar de la Comédie de Reims, Reims, Presses de la Comédie de Reims, Cahier 5, 1993.

Rabaté, Dominique. « Singulier, pluriel », *Modernités 15. Écritures du ressassement*, textes réunis et présentés par Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin, Dominique Rabaté, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, pp. 9-20.

\_\_\_\_\_ « Un bouquet de houx vert », *Louis-René des Forêts*, Paris, Le temps qu'il fait / Cahier dix-sept, 1991, pp. 214-224.

\_\_\_\_\_ *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

Rabaté, Jean-Michel. « Ils re... sur Blanchot, Beckett, Bernhard », *Modernités 15. Écritures du ressassement*, textes réunis et présentés par Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin, Dominique Rabaté, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, pp. 75-93.

Raczynow, Henri. *La Mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la littérature*, Paris, Stock, 1994.

Rancière, Jacques. *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998.

\_\_\_\_\_ *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Pluriel, coll. « Hachette Littératures », 1996.

Raymond, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Librairie José Corti, 1985.

Robert, Marthe. *Roman des origines et origines du roman* (1972), Paris, Gallimard, coll. « Tel », No. 13, 1993.

Rousseau, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*, édition critique, avertissement et notes par Charles Porset, Paris, A. G. Nizet, 1992.

Ruffel, Lionel. « Introduction. Qu'est-ce que le contemporain ? », *Qu'est-ce que le contemporain ?*, textes réunis par Lionel Ruffel, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2010, pp. 9-35.

Sammarcelli, Françoise. « Introduction », *L'Obscur*, textes réunis par Françoise Sammarcelli, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2009, pp. 5-11.

Samoyault, Tiphaine. *Excès du roman*. Paris, Maurice Nadeau, 1999

\_\_\_\_\_ *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature* (2001), Paris, Armand Colin, coll. « Littérature », No. 128, 2005.

Sartre, Jean-Paul. *L'Existentialisme est un humanisme* (1946), Paris, Les Éditions Nagel, 1970.

Saussure, Ferdinand (de). *Cours de linguistique générale*, édition critique établie par Tullio de Mauro, Paris, Éditions Payot, 1992.

Séguy-Duclot, Alain. « Humanisme et animalité », *Heidegger et la question de l'humanisme. Faits, concepts, débats*, Bruno Pinchard (dir.), Paris, PUF, coll. « Thémis Philosophie », 2005, pp. 229-346.

Seng, Joachim. *Paul Celan Gedichtband*, Wien, 2002.

Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

Schneider, Michel. *Musiques de nuit*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2001.

Schönberg, Arnold. *Le Style et l'Idée*, nouvelle édition établie et présentée par Danièle Cohen-Levinas, traduit de l'anglais par Christiane de Lisle, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 2002.

Schopenhauer, Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1968.

Shiloah, Amnon. *Les Traditions musicales juives*, traduit de l'anglais par Cyril Aslanoff, Paris, Maisonneuve et Larose, 1996.

Simonet-Tenant, Françoise. « L'autobiographie contemporaine : succès, résistances et variations », *Le Propre de l'écriture de soi*, Françoise Simonet-Tenant (dir.), Paris, Téraèdre, coll. « Passage aux actes », 2007, pp. 19-24.

Sollers, Philippe. « Entretien avec Irène Salas », *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dirs.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 81-97.

Starobinski, Jean. « Peut-on définir l'essai ? », François Dumont, *Approches de l'essai*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Visées critiques », 2003, pp. 165-182.

Stehman, Jacques. *Histoire de la musique européenne, des origines à nos jours*, Paris, Éditions Gérard & C°, coll. « Marabout université », No. 67, 1964.

Steiner, George. *Extraterritorialité, essai sur la littérature et la révolution du langage* (1968, 1971), traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Hachette, 2002.

Susini-Anastopoulos, Françoise. *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997.

Tolstoï, Léon. « *Qu'est-ce que l'art ?* », traduit du russe par Teodor de Wyzewa, préface de Michel Meyer, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2006.

Tomatis, Alfred. *Écouter l'univers. Du Big Bang à Mozart, à la découverte de l'univers où tout est son*, Paris, Robert Laffont, 1996.

Traïni, Christophe. *La Musique en colère*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Contester », 2008.

Veinstein, Alain. « Entretien avec André du Bouchet », novembre 2000, France Culture, Émission « Surpris par la nuit », *André du Bouchet, espace du poème, espace de la peinture*, Toulon, Hôtel des Arts, 2003, pp. 21-26.

Viart, Dominique. « Dis moi *qui* te hante, paradoxes du biographique », *Revue des Sciences Humaines*, No. 263, juillet-septembre 2001, pp. 7-33.

\_\_\_\_\_ « Mémoire du récit : questions à la modernité », *Écritures contemporaines 1, mémoires du récit*, Paris - Caen, lettres modernes Minard, 1998, pp. 3-27.

\_\_\_\_\_ *Quel projet pour la littérature contemporaine ?* (1995), *publie.net*, coll. « Voix critiques », 2008.

Von der Weid, Jean-Noël. « Textes », *L'Art dégénéré. Une exposition sous le III<sup>e</sup> Reich*. Paris, Éditions Jacques Bertoin, 1992, pp. 39-145.

Vouilloux, Bernard. « Le geste ressassant », *Po&sie*, No. 93, Belin, octobre 2000, pp. 91-116.

# INDEX

## INDEX D'OUVRAGES DE PASCAL QUIGNARD

### A

Abîmes, 5, 32, 60, 64, 77-80, 106, 107, 128, 141-143, 317, 322, 323, 326, 422, 464  
Albucius, 5, 42, 49, 122-125, 159, 199, 203, 301, 359, 360, 372, 405, 407, 408, 415, 419, 432, 437, 446, 454, 464, 473

### B

Barque silencieuse (La), 5, 132, 171, 203, 224, 261, 263, 281, 282, 284-286, 289-295, 301, 316-318, 363, 413, 437, 439, 446, 447, 453, 465, 467, 476  
Boutès, 5, 13, 25, 120, 142, 166-169, 174-195, 197-204, 206, 220, 226, 248, 255, 286, 289, 296, 298, 330, 360, 376, 421, 422, 436, 443, 446, 448, 454, 460, 465, 508

### C

Carus, 5, 11, 26, 36, 51, 110, 111, 184, 203, 259, 260-277, 299, 315, 328, 359, 360, 372, 386, 416, 417, 419, 420, 438, 446, 463, 474, 508

### E

Écrits de l'éphémère, 5, 13, 14, 36, 49, 94, 146, 152, 160, 273, 341, 346, 347, 360, 372, 391, 403, 406, 463, 464, 467  
Enfant au visage couleur de la mort (L'), 5, 135, 288, 289, 373, 441, 413  
Escaliers de Chambord (Les), 5, 48, 130, 131, 203, 316, 419, 420, 429, 464, 475  
Ethelrude et Wolfram, 5, 125, 373, 463  
Être du balbutiement (L'), 5, 359, 360, 371, 393, 404

### G

Georges de La Tour, 5, 99, 102, 103, 106-108, 134, 266, 273, 290, 372, 373, 414, 428, 464

### L

Leçon de musique (La), 5, 131, 182, 191, 205-208, 210-213, 215, 216, 371, 375, 376, 420, 443-445, 453  
Lycophon et Zétés, 5, 11, 60, 61, 64, 100, 309, 314, 328, 329, 332, 333, 336, 344, 347, 348, 360, 361, 365, 367, 372-374, 376, 389-393, 396, 397, 399, 412, 423, 428, 430, 431, 440, 442, 447, 454, 456, 465

### M

Michel Deguy, 5, 393, 403-405

### N

Nom sur le bout de la langue (Le), 5, 36, 47, 48, 50-52, 67, 70, 71, 129-133, 135, 146, 164, 172, 200, 265, 274, 318, 319, 335, 336, 357, 372, 384, 386, 412, 418, 439, 441, 442, 464, 470, 472  
Nuit sexuelle (La), 5, 28, 57, 151, 171, 203, 292, 304, 315, 358, 380, 413, 423, 428, 449, 450, 454, 458, 465

### O

Occupation américaine (L'), 5, 316  
Ombres errantes (Les), 5, 11, 32, 33, 35, 40-45, 49, 51, 52, 57, 58, 60, 62, 64, 68, 69, 71, 74, 75, 77, 78, 80, 81, 83, 84, 106, 107, 115, 119, 121, 128, 136, 138, 139, 140-143, 146-150, 158, 159, 162, 163, 177, 191, 196, 250, 316, 317, 319, 321-323, 326, 377, 381, 394, 413, 416, 418, 422, 427, 430, 436, 438, 444, 451, 456, 464

### P

Paradisiques (Les), 5, 33, 40-42, 81, 83, 121, 136, 138, 139, 147, 148-150, 162, 177, 191, 266, 289, 363, 364, 377, 394, 413, 427, 444, 451, 464  
Parole de la Délie (La), 5, 277, 302, 359, 360, 361, 403, 404, 407, 463  
Petit Cupidon (Le), 5, 373, 464  
Petits Traités, 5, 8, 9, 16, 19, 20, 24, 29, 32-41, 48, 54, 58, 63, 69, 76, 79, 93, 94, 102, 104, 106, 109-114, 116, 118-122, 127, 128, 144, 147, 160, 164, 165, 172, 203, 227, 259, 264, 275, 277, 279, 281-283, 290, 301, 305, 312, 314, 315, 318, 319, 322, 324, 337, 353, 356, 357, 371, 392, 405-411, 423, 426, 434, 444, 446, 451, 460, 463, 468, 475, 507

### R

Raison (La), 5, 44, 69, 330, 333, 408, 448, 464  
Rhétorique spéculative, 5, 31, 32, 45, 46, 49, 60, 109, 124, 136, 285, 325, 364, 390, 391, 393-395, 417, 437, 464

### S

Salon du Wurtemberg (Le), 5, 48, 52, 84, 114, 166, 177, 200, 203, 210, 211, 216, 248, 266, 269, 272, 276, 306, 316, 386, 407, 416, 417, 418-422, 439, 440, 446, 463, 470, 474  
Sexe et l'effroi (Le), 5, 46, 50, 180, 201, 332, 352, 353, 356, 357, 359, 372, 378, 380, 390-392, 405, 427, 429, 446, 449, 464, 474  
Sordidissimes, 5, 51, 69, 70, 78, 120, 163, 178, 224, 261, 263, 281, 282, 284-286, 289, 292-295, 301, 317, 318, 322, 363, 413, 429, 432, 437, 439, 446, 447, 453, 464

Sur le jadis, 5, 32, 33, 35, 40, 43, 51, 58, 60, 64, 68, 69, 71, 75, 77, 78, 80, 84, 106, 107, 119, 123, 128, 138, 139-143, 146, 159, 316, 317, 321-323, 326, 418, 422, 464

## T

Tablettes de buis d'Aprononia Avitia (Les), 5, 23, 78, 84-93, 95, 96, 108, 203, 287, 376, 405, 416, 463, 507  
Terrasse à Rome, 5, 44, 150-154, 157, 198, 203, 386, 464  
Tous les matins du monde, 5, 16, 48, 63, 111, 143, 166, 167, 203, 204, 211, 319, 337, 356, 360, 386, 409, 420, 464

Triomphe du temps, 5, 135, 144, 145, 183, 372, 373, 464

## V

Vie secrète, 5, 11, 16, 26, 46, 108, 109, 127, 143, 146, 154, 158, 164, 166, 171, 194, 197, 198, 200, 203, 223, 248, 250, 259, 278, 283-287, 289, 292, 298-300, 305, 306, 311, 313, 315, 370, 373, 376, 386, 392, 398, 408, 409, 415, 420, 423-427, 430, 431, 433-437, 439-441, 443, 446-450, 457, 464  
Villa Amalia, 5, 11, 16, 28, 42, 43, 48, 184, 203, 211, 258, 269, 328, 386, 400, 418, 437, 464, 470  
Vœu de silence (Le), 5, 26, 53, 142, 259, 273, 274, 276, 277, 372, 373, 463  
Voix perdue (La), 5, 126, 176



## INDEX DE NOMS

### A

Abrams, M. H., 75  
Adorno, T. W., 17, 171, 244, 253, 255, 313, 485  
Afanassiev, Valery, 218, 232, 237, 238  
Agamben, Giorgio, 9, 10, 36, 211, 485  
Alvares, Cristina, 20, 129, 130, 133, 172, 318  
Amfreville, Marc, 302  
Apulée, 157, 372, 405, 465, 477  
Arendt, Hannah, 352, 486  
Argand, Catherine, 260, 321, 363, 366, 398, 424, 442, 457  
Aristote, 17, 18, 36, 74, 108, 109, 159, 169, 183, 223, 285, 380, 444, 445, 486  
Augustin, (Saint), 59, 63, 279, 280  
Aurèle, Marc, 78, 364, 431, 480  
Auster, Paul, 43, 62, 63, 64, 84

### B

Bachelier, Christian, 241  
Backès, Jean-Louis, 167, 169  
Baker, Charles A., 129  
Bakhtine, Mikhaïl, 48, 137, 147  
Bardèche, Marie-Laure, 366, 370  
Barthes, Roland, 37, 38, 50, 57, 61, 70, 96, 100, 107, 108, 115, 116, 136, 166, 186, 221-223, 229, 255-257, 266, 304, 311, 315, 316, 318-320, 339, 376, 378, 379, 384, 386-388, 392, 408, 450, 473, 487, 490  
Bataille, Georges, 12, 35, 76, 136, 218, 219, 311, 341, 358, 359, 395, 417, 446, 449, 487  
Béague, Annick, 189  
Bellmer, Hans, 411, 412, 413, 466, 467  
Belmont, Nicole, 137, 144  
Belskis, Martin, 64, 468  
Benjamin, Walter, 9, 10, 17, 25, 32, 137, 141, 171, 192, 246, 248, 249, 250, 251, 254, 257, 352, 357, 364, 412, 487  
Benoit, Éric, 357, 364, 487, 490, 498  
Benveniste, Émile, 41, 136, 140, 488  
Bessière, Jean, 8, 15, 338, 355, 430, 488, 496  
Bishop, Michaël, 348, 350  
Blanchot, Maurice, 4, 12, 22, 54-56, 66, 100-103, 114, 158, 161, 174, 203, 274, 276-278, 301, 303, 307, 352, 355, 359, 361, 375, 379, 390, 396, 400, 423, 454, 458, 461, 477, 488, 490, 493, 498  
Blanckeman, Bruno, 15, 16, 47, 48, 50, 107, 109, 112, 113, 115, 296, 304, 305, 323, 337, 338, 380, 398, 408, 411, 414, 415, 420, 424, 426, 427, 433, 451, 454, 462, 470, 483, 492, 494, 495, 500  
Bloom, Harold, 83, 92, 154, 354, 417, 488  
Bogliolo, Giovanni, 166, 444  
Bonnefis, Philippe, 27, 131, 133, 134, 383, 388, 422, 468, 470, 471, 472-475  
Borges, Jorge Luis, 17, 26, 52, 64, 159, 160, 205, 355, 371, 459, 478  
Boué, Rachel, 171, 172, 317  
Boulard, Stéphanie, 415  
Bourmeau, Sylvain, 289, 467  
Bremond, Claude, 136  
Breton, André, 334, 335, 336, 488  
Bricout, Bernadette, 135

Bruckschlegel, Gabriele, 345, 351  
Brunel, Pierre, 351  
Burton, Robert, 261, 268  
Butor, Michel, 349, 379, 479

### C

Calle-Gruber, Mireille, 21, 364, 429, 432, 465, 489  
Calvino, Italo, 221, 326, 327, 489  
Campagnoli, Ruggero, 361, 404  
Cantu, Cesare, 124  
Celan, Paul, 171, 172, 244, 273, 303, 314, 317, 329, 340-342, 344, 345, 347-351, 461, 478, 488, 499  
Chappuis, Pierre, 349  
Chardin, Philippe, 153  
Charles, Michel, 380, 381  
Chazaud, Olivier, 115  
Chomsky, Noam, 32  
Clément, Bruno, 17, 302, 367, 368, 371, 392, 455  
Cohen-Levinas, Danielle, 169, 190, 219, 225, 247, 444, 489, 499  
Combes, Patrick, 343  
Comina, Marc, 273, 274, 275  
Compagnon, Antoine, 68, 77, 78, 81, 379, 453, 489  
Coste, Claude, 16, 167, 169, 200, 201, 205, 221, 265, 272, 276, 386, 444, 446, 486  
Coudy, René, 227, 228, 236, 237, 479  
Cruse, Philippine, 16  
Cupers, Jean-Louis, 167  
Cusset, Christophe, 315, 480, 490

### D

Dagen, Philippe, 218  
Dambre, Marc, 2, 15, 470, 492, 494, 495, 500  
Declercq, Gilles, 17, 33, 90, 92, 93, 95, 472  
Deguy, Michel, 5, 380, 393, 403, 463  
Demanze, Laurent, 15, 269  
Derrida, Jacques, 17, 52-55, 57, 68, 359, 362-364, 366, 405, 423, 481, 490  
Des Forêts, Louis-René, 12, 103, 104, 173, 259, 265, 272-278, 303, 340, 341, 343, 344, 347, 351, 360, 375, 381, 400, 403, 408, 463, 478, 489, 498  
Dortier, Jean-François, 34, 38, 490, 497  
Dosse, François, 408  
Doubrovsky, Serge, 417, 425  
Dubuis, Mickaël, 24

### E

Eco, Umberto, 18, 19, 78, 353-355, 364, 369, 388, 394, 430, 459, 491  
Escal, Françoise, 167  
Esprit, Jacques, 159, 466  
Ezine, Jean-Louis, 291, 468

### F

Farasse, Gérard, 110, 266, 472  
Favier, Pascale, 157  
Fenoglio, Irène, 73, 293, 294, 311, 375  
Flaccus, Valerius, 175  
Flaubert, Gustave, 219, 279

Forest, Philippe, 417  
Foucault, Michel, 122, 136, 230-232, 407, 491  
Foucher, Dominique, 239, 240, 486, 491, 493, 495  
Freud, Sigmund, 17, 42, 63, 72, 127, 142, 146, 160,  
162, 179, 184, 204, 207, 209, 212, 261-263, 270,  
334, 380, 446, 491  
Friedrich, Hugo, 309, 310  
Fulgence, 324, 478

## G

Gailliard, Michel, 101  
Gazier, Michèle, 127  
Gefen, Alexandre, 407  
Genette, Gérard, 75, 77, 80, 90, 91, 135, 354, 369, 372-  
374, 404, 456, 492  
Getz, Yasmine, 340-342  
Gleize, Jean-Marie, 343  
Graves, Robert, 189  
Grimm, W. et J., 129  
Guillaume, Daniel, 343, 349, 492

## H

Heidegger, Martin, 330-333, 347, 359, 403, 492, 499  
Hentsch, Thierry, 492  
Hésiode, 246, 479  
Hofmannsthal, Hugo von, 265-267  
Horace, 18, 68-70, 261, 445, 479  
Hygin, 175, 479

## I

Iser, Wolfgang, 354, 370

## J

Jankélévitch, Vladimir, 17, 166, 185-187, 191, 218,  
269, 270, 298, 493  
Jourdain, Loïc, 370  
Joyce, James, 26, 109, 310, 311, 315, 348, 349, 355,  
364, 459, 479

## K

Kafka, Franz, 10, 159, 174, 298, 299, 409, 474, 479  
Kantcheff, Christophe, 18, 161  
Karas, Joza, 170, 239, 240-245, 460, 493  
Killeen, Marie-Chantal, 461  
King-tseu, Wou, 205  
Klibansky, Raymond, 262  
Kristeva, Irena, 17, 24, 172, 218, 280, 324, 325, 395  
Kundera, Milan, 42, 49, 50, 89, 147, 244, 312, 320,  
394, 493

## L

Lacan, Jacques, 41, 42, 69, 136, 179, 203, 206, 207,  
318, 359, 386, 387, 405, 406, 446, 493  
Lacoue-Labarthe, Philippe, 98, 99, 102, 106, 184, 497  
Ladmiral, Jean-René, 378, 380  
Laks, Simon, 170, 226-240, 242, 297, 479  
Lambotte, Marie-Claude, 262  
Lançon, Philippe, 386  
Lanzmann, Claude, 170, 240, 241

Lapeyre-Desmaison, Chantal, 5, 16, 20, 27, 65, 79, 86,  
90, 94, 121, 142, 201, 210, 261, 266, 272, 274-276,  
283, 284, 287, 302, 316, 346, 354, 381, 386, 387,  
400, 446, 452, 466, 467

Laplanche, Jean, 483

Le Gall, Robert, 133

Lecarme, Jacques, 417

Leiris, Michel, 273, 316

Lejeune, Philippe, 407, 426, 427, 428, 494

Lemaître, Henri, 309

Lepape, Pierre, 65, 172

Levinas, Emmanuel, 13, 199, 340, 345

Littré, Paul-Emile, 223, 316, 446, 484

Lukács, Georg, 312

Lyotard, Dolorès, 27, 470-475

Lyotard, Jean-François, 383, 389

## M

Macé, Marielle, 44

Madelénat, Daniel, 138, 433, 436, 449

Malafosse, Fanny, 241-243, 297, 495

Manguel, Alberto, 280-282

Mansau, Andrée, 167

Marchetti, Adriano, 5, 172, 465, 470-472, 474, 476

Margantin, Laurent, 106

Martial, 79, 80, 94, 480

Mascarou, Alain, 341, 343-345, 347, 351

Maulpoix, Jean-Michel, 341, 350, 351, 494

Maupassant, Guy (de), 126, 219

Michaud, Ginette, 318

Michel Deguy, 5, 393, 404, 405

Michel, Bernard, 359

Miguet-Ollagnier, Marie, 375, 437, 438, 439

Millet, Richard, 14, 15, 112, 222, 230, 266, 270, 272,  
278, 343, 379, 471, 474, 476

Molinié, Georges, 76

Mondoloni, Jean-Michel, 445

Montandon, Alain, 98

Morel, Marie, 411, 413, 465

Mornet, Daniel, 333

Moscovici, Serge, 390

Mosner, Walter, 163, 496

Motte, Annette (de la), 171, 172

Moutsopoulos, Evanghélou, 179-181, 190, 192

Mura-Brunel, Aline, 15, 171, 278, 283, 290, 299, 365,  
430, 455, 470, 474, 492, 494, 495, 496, 500

## N

Nancy, Jean-Luc, 98, 99, 102, 106, 382, 385, 494

Navarre, Marguerite (de), 284

Nemer, Monique, 105

Nicole, Pierre, 110, 112, 291, 410

Nietzsche, Friedrich, 59, 184, 187, 279, 445

Nunez, Laurent, 32, 355-357, 363, 364, 367, 368, 370,  
458

## O

Ogawa, Midori, 177, 178, 444

Onfray, Michel, 395

Oriol-Boyer, Claudette, 130

Ors, Eugenio (d), 163

Ovide, 246, 282, 450, 480

## P

Paccaud-Huguet, Josiane, 132  
Pageaux, Daniel-Henri, 311  
Palmier, Jean-Michel, 245  
Pascin, Jules, 372, 411, 412, 466  
Pausanias, 175, 481  
Pautrot, Jean-Louis, 16, 47, 67, 73, 97, 109-111, 167, 198, 260, 297, 305, 409, 416, 469, 470, 471, 474, 476  
Perros, Georges, 100, 105  
Pétrone, 123, 124, 358, 359, 450, 481  
Peyraube, Alain, 34  
Peyre, Henri, 312, 334  
Picard, Timothée, 25  
Picot, Marie-Laure, 303, 467  
Piégay-Gros, Nathalie, 27, 328, 329, 454, 497  
Piel, Jean, 420, 422  
Pimpanneau, Jacques, 73  
Pins, Jean (les), 340  
Platon, 53-56, 68, 69, 169, 190, 192, 225, 247, 393, 394, 481, 489, 496  
Plon, Michel, 261, 484  
Plutarque, 80, 189, 406, 481  
Poignault, Rémy, 475  
Pontalis, Jean-Bertrand, 184, 364, 406, 443, 483  
Prigent, Christian, 336  
Prudhommeau, Germaine, 190

## R

Rabaté, Dominique, 2, 12-14, 17, 19, 21, 23, 62, 67, 68, 85, 97, 101, 130, 131, 167, 193-195, 261, 264, 267, 276, 284, 311, 326, 337, 339, 357, 358, 363, 373, 375, 380, 384, 396, 397, 400, 403, 417, 427, 430, 433, 434, 438, 447, 465, 473, 487, 490, 498  
Rabaté, Jean-Michel, 361  
Raczymow, Henri, 66  
Rancière, Jacques, 55, 56, 74, 309  
Raymond, Marcel, 309, 336  
Réaux, Tallemant (des), 122, 292, 406  
Reims, Cécile, 411, 412, 413, 441, 452, 466, 467  
Rhodes, Apollonios (de), 174, 175, 177, 188, 189, 190, 481  
Richard, Jean-Pierre, 95, 96, 417, 419, 446  
Riendeau, Pascal, 104, 112, 113  
Robert, Marthe, 311, 313  
Roger, Jérôme, 111  
Rondeau, Daniel, 63, 307  
Roudinesco, Elisabeth, 261  
Rousseau, Jean-Jacques, 114, 166, 311, 484, 498  
Ruffel, Lionel, 8, 11, 12, 465, 499

## S

Salgas, Jean-Pierre, 101, 110, 113, 124, 147, 405, 407, 426, 451  
Sammarcelli, Françoise, 302, 486, 499  
Samoyault, Tiphaine, 8-11, 75, 394, 465  
Sangsue, Daniel, 98

Sartre, Jean-Paul, 66, 73, 147, 218, 303, 308, 330, 331, 334, 425, 461, 474, 490, 499  
Saussure, Ferdinand (de), 37, 41, 499  
Schaeffer, Jean-Marie, 394  
Schneider, Michel, 170, 238, 239, 242, 244, 297, 460, 493, 499  
Schönberg, Arnold, 171, 244, 253-257, 460, 499  
Schopenhauer, Arthur, 269, 499  
Schwob, Marcel, 126  
Séguy-Duclot, Alain, 332  
Sénèque le Père, 75, 123-125, 159, 199, 360, 405, 448, 466  
Seng, Joachim, 347  
Shaftesbury, 99, 430-432, 481  
Shiloah, Amnon, 224, 225  
Shônagon, Sei, 78, 84, 90, 93, 95, 99, 119, 138, 364, 407  
Simonet-Tenant, Françoise, 426, 500  
Sollers, Philippe, 342, 343, 459, 500  
Soraru, Isabelle, 15, 222, 230  
Starobinski, Jean, 111, 261, 478  
Stehman, Jacques, 185, 186, 192  
Steiner, George, 58, 162, 205, 500  
Suétone, 77, 406, 482  
Susini-Anastopoulos, Françoise, 100, 101, 105  
Symmaque, 29, 86-88, 91, 92, 482

## T

Tabel Aoul, Zoulikha, 320  
Tacite, 111, 123, 124, 410, 482  
Tanizaki, Junichirô, 42, 416  
Tchouang-tseu, 67, 81, 83, 389, 390, 395, 409, 482  
Thiercy, Anne, 64  
Thiry, Claude, 410  
Tolstoï, León, 298, 456, 500  
Tomatis, Alfred, 217, 258  
Traïni, Christophe, 252, 500

## V

Valerio, Adami, 340, 372, 411, 465  
Valéry, Paul, 103, 181, 307, 335, 452  
Veinstein, Alain, 340, 349  
Vialle, Marie, 384, 467  
Viart, Dominique, 10, 12, 14, 17, 47, 48, 135, 340, 380, 406, 408, 425, 428, 455, 476, 485, 492, 501  
Vila-Matas, Enrique, 43  
Voragine, Jacques (de), 83, 120, 121, 147, 148, 406  
Vouilloux, Bernard, 303, 361, 366

## W

Wellek, René, 378

## Y

Yi-chan, Li, 78, 94, 95, 99, 364, 372, 405, 408, 466  
Yourcenar, Marguerite, 61, 324, 329, 369, 482  
Yvoire, Jean (d'), 400

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	2
SOMMAIRE .....	3
LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES .....	5
INTRODUCTION .....	6
<i>Étudier le contemporain</i> .....	8
<i>Pascal Quignard dans la littérature contemporaine</i> .....	11
<i>Sur la critique quignardienne</i> .....	15
<i>Poétique et défaillance</i> .....	18
<i>Défaillance et langage</i> .....	22
<i>Défaillance et musique</i> .....	24
<i>Défaillances, difficultés et écriture autobiographique</i> .....	26
PREMIÈRE PARTIE : LANGAGE ET DÉFAILLANCE .....	28
Introduction .....	31
Chapitre I : Le langage, cet adversaire.....	31
I. La nature du langage .....	31
A. Son origine .....	31
B. Son inutilité .....	35
II. L'acquisition du langage .....	39
A. La voix est un luxe .....	39
B. L'invention d'un ermitage .....	43
III. Un langage qui se veut défaillant .....	46
A. Entre le roman et la haine du langage .....	46
B. Défaillance et « parler mutique » .....	51
Chapitre II : La littérature comme défaut du langage .....	58
I. Qu'est-ce qu'un littéraire ? .....	59
A. Lire, écrire, traduire .....	59
B. Le chaman, le voyeur, le chercheur et l'enfant ou les quatre fonctions de la lecture .....	64
II. Du travail de seconde main : une imitation défaillante .....	73

A. La citation, cette fiction du langage .....	73
B. La citation retardée .....	77
C. La citation inversée .....	78
D. La citation éclatée ou l'art des variations .....	81
III. <i>Les Tablettes de buis d'Aprononia Avitia</i> : une restitution imaginaire du passé .....	84
A. Le chapitre encyclopédique ou les illusions de l'intertextualité .....	84
B. Une seconde main venue d'ailleurs .....	90
Chapitre III : La fragmentation comme expression de la défaillance .....	97
I. « Les fragmentaires jettent des flammes aussi vives qu'elles sont sans durée » .....	97
A. Gêne et fascination de l'écriture fragmentaire .....	97
B. Les hybrides inféconds .....	106
II. Le monde des <i>Traités</i> .....	108
A. Ordre et désordre des <i>Petits Traités</i> .....	109
B. Du blason aux mains coupées : figures de la fragmentation .....	115
<i>L'appétit de blasonner</i> .....	116
<i>Corps fragmentés</i> .....	119
Chapitre IV : Les voix hallucinogènes : une réponse à la tension fragmentaire .....	127
I. Les noms .....	128
II. Les contes .....	134
A. <i>Il était une fois le temps</i> .....	137
B. <i>Il était une fois l'enfer</i> .....	141
III. Les rêves .....	146
A. Le rêve comme réécriture hallucinogène .....	147
B. Le rêve comme retour du perdu .....	150
C. Le cauchemar .....	154
Conclusion .....	158
 DEUXIÈME PARTIE : LA DÉFAILLANCE SONORE .....	 166
Introduction .....	166

Chapitre I : La musique comme forme du langage : de la lyre d'Orphée à la perdition de Boutès .....	174
I. La fascination musicale .....	176
A. Musique, sexualité et mort : le danger d'un appel .....	176
B. Ce que disent les sirènes .....	182
II. Orphée et Boutès, ou la musique quignardienne .....	186
A. La sidération sonore .....	188
B. De la dissidence sonore à la dissidence de l'écriture .....	192
C. À la recherche d'une troisième musique .....	200
III. L'expérience de la musique : le cas de Po Ya .....	204
A. Deuil et musique .....	205
B. Les souvenirs de Po Ya .....	208
C. La dernière leçon ou la rencontre définitive .....	213
Chapitre II : La défaillance sonore .....	217
I. La négativité de la musique .....	218
A. De l'écoute paniquée à l'origine de la musique .....	218
B. Auschwitz ou le déchirement sonore .....	226
II. L'expérience de la musique : de l'harmonie à la pollution sonore .....	245
A. La musique à l'ère de sa reproduction technique .....	244
B. La pollution sonore .....	254
Chapitre III : Figures du silence .....	259
I. <i>Carus</i> ou la tentation du silence .....	260
A. Mutisme et mélancolie .....	260
B. Rivalités entre le sonore et le verbal .....	268
II. Du silence comme deuil au silence de l'écriture .....	273
A. Le vœu de silence .....	273
B. Portée de la lecture ambrosienne .....	278
III. Du silence comme secret aux sept scènes silencieuses.....	283
A. L'impossible vie secrète .....	283
B. <i>La Barque silencieuse</i> .....	289
Conclusion .....	296

TROISIÈME PARTIE : DÉFAILLANCES, DIFFICULTÉS ET ÉCRITURE AUTOBIOGRAPHIQUE .....	301
Introduction .....	301
Chapitre I : Une recherche obscure et tourmentée .....	307
A. L'obscur : vers une écriture de la difficulté .....	308
B. L'obscurité quignardienne .....	313
<i>La difficulté du langage : les étymologies, le réel et les mots</i> .....	315
<i>La difficulté du mythographe suivi d'une digression sur l'humanisme</i> .....	322
<i>La difficulté comme résistance</i> .....	333
<i>L'écrivain et son temps : la difficulté au sein de la revue L'Éphémère</i> .....	336
Chapitre II : Les marges de la défaillance .....	352
I. Limites de la défaillance .....	353
A. Le lecteur qui défaille .....	353
B. Les limites du ressassement .....	357
<i>L'illusion du nouveau ou le paradoxe du ressassement</i> .....	358
<i>La critique du ressassement I : sur l'intrigue quignardienne</i> .....	367
<i>La critique du ressassement II : pistes pour une taxinomie du critique</i> .....	376
<i>Le critique obéissant</i> .....	376
<i>Le critique transgresseur</i> .....	380
<i>Le critique artiste</i> .....	384
II. Limites de la jouissance .....	385
A. La jouissance défaillante ou le <i>texte barbare</i> .....	385
B. De la parole mensongère à la parole vaine .....	392
Chapitre III : La défaillance autobiographique .....	398
I. Postures et impostures du moi .....	399
A. Le lecteur ou la disparition impossible .....	399
B. Le critique ou le je aux aguets .....	403
C. L'illusion autobiographique dans les romans ou le suivi des impostures .....	415
II. L'attaque autobiographique .....	423
A. Essai de définition .....	423

<i>Vers une définition de l'autobiographique quignardien en quatre principes</i> .....	424
<i>Le biographème résume la biographie</i> .....	424
<i>Le non-sens de l'identité</i> .....	426
<i>L'attaque : de l'autographie à l'auto-dé-biographie</i> .....	428
<i>L'intime</i> .....	432
B. Vers une cartographie de l'intime autobiographique .....	435
<i>Le romantique</i> .....	435
<i>Le daté</i> .....	437
<i>Le traumatique</i> .....	440
<i>Le sexuel</i> .....	448
Conclusion .....	452
CONCLUSION .....	458
BIBLIOGRAPHIE .....	463
INDEX .....	502
Index d'ouvrages de Pascal Quignard .....	502
Index de noms.....	504



*Pascal Quignard : musique et poétique de la défaillance*

Brassage de savoirs, retour des formes anciennes, esthétique du minuscule, éclatement des genres, moi qui se fond dans la graphie, l'écriture de Pascal Quignard caractérise les enjeux de la littérature contemporaine. En ce sens, la poétique de la défaillance devient l'outil herméneutique qui donne à l'œuvre sa singularité. Cette poétique met en relief une quête spéculative centrée sur la hantise des origines et le rapport problématique avec le langage, le savoir, l'Histoire, la musique, la pensée et l'autobiographie. Dans un premier temps, nous abordons la défaillance langagière. La langue est acquise et cette acquisition nous soumet à une forme de domination sociale. La littérature quignardienne est vouée à désamorcer ce lien grâce au travail de l'auteur qui écrit en lisant. Il en résulte une œuvre qui détient un appareil intertextuel complexe et une écriture à la fois récapitulative et fragmentaire que l'étude des noms, des contes et des rêves met en lumière. Dans un deuxième temps, nous étudions la défaillance sonore. Il s'agit d'analyser l'expérience de la musique en tant que négativité, son rôle dans le milieu concentrationnaire, sa place à l'ère de la reproduction technique, son rapport au silence, à l'indicible et à la mort. Pour finir, nous examinons les raisons de l'hermétisme de cette œuvre et de son obscurité, ainsi que les difficultés qui s'en dégagent. Œuvre qui inclut son propre cheminement herméneutique, nous interrogeons à la fois la place du critique littéraire qu'elle invente et la place du sujet dans le cadre du renouvellement des écritures de soi.

Mots clés : poétique, défaillance, langage, musique, obscurité, Pascal Quignard

*Pascal Quignard: music and poetics of default*

The stirring of knowledge, the return of old forms, the aesthetics of smallness, the explosion of genres, the 'I' that is based on graphics: the works of Pascal Quignard characterise what is at stake in contemporary literature. In this sense, the poetics of default becomes the hermeneutic tool that gives the work its singularity. This poetics highlights a speculative quest focused on the obsession of origins and on the problematic relation with language, knowledge, History, music, thought and autobiography. First, we shall analyse the default of language. Language is acquired and acquiring it makes us undergo a form of social domination. Quignardian literature is destined to disarm this bound thanks to the work accomplished by an author who writes while reading. The result is a work that encompasses a complex intertextual mechanism and a both recapitulative and fragmentary style of writing that the study on names, tales and dreams highlights. Secondly, we shall study the default of sound. We will mean to analyse the experience of music as negativity, its role in the concentration camps, its place in the era of technical reproduction, its relation to silence, to the unutterable and to death. Finally, we shall examine the reasons for the hermetism and obscurity of this work, as well as the difficulties that arise thereof. Since this work includes its own hermeneutic development, we shall question the role of both the literary critic invented by this work and of the subject in the context of the renewal of this style of writing oneself.

Keywords: poetics, default, language, music, obscurity, Pascal Quignard

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3  
ÉCOLE DOCTORALE 120 – LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE  
ÉCRITURES DE LA MODERNITÉ EA 4400 / PARIS 3 – conventionnée CNRS  
13, rue Santeuil 75231 Paris Cedex 05