HAL
open science

Les hétérologies du savoir (Roland Barthes, Pascal Quignard)

Mathieu Messager

To cite this version:

Mathieu Messager. Les hétérologies du savoir (Roland Barthes, Pascal Quignard). Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2016. Français. NNT : 2016USPCA136 . tel-01580993

HAL Id: tel-01580993

https://theses.hal.science/tel-01580993v1

Submitted on 4 Sep 2017

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 PARIS CITÉ

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

ED 120 – Littérature française et comparée
THALIM - Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité - UMR 7172

Les hétérologies du savoir

(Roland Barthes, Pascal Quignard)

Thèse de doctorat en langue et littérature françaises

Présentée et soutenue par

MATHIEU MESSAGER

Le 6 décembre 2016

Directeur de thèse : M. Bruno Blanckeman

Jury :

M. Bruno Blanckeman, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris-3.
M. Claude Coste, Professeur à l'Université de Cergy-Pontoise.
Mme Marielle Macé, Directrice de recherche au CNRS.
M. Éric Marty, Professeur à l'Université Paris Diderot-Paris 7.

Les hétérologies du savoir (Roland Barthes, Pascal Quignard)

Résumé : De Roland Barthes à Pascal Quignard, ce que l'on observe c'est la recherche d'une *hétérologie du savoir* ; l'accentuation d'un discours « autre » sur le savoir ou plutôt la spectacularisation d'une forme hétérodoxe de l'écriture du savoir. Cela passe par le mélange des registres narratifs et argumentatifs, par le choix d'une forme plus fragmentaire que dissertative, par l'ouverture aux jeux énonciatifs comme par l'accueil de courts passages fictionnels dans les marges de la prose d'idées, par le souci enfin de la dimension figurale qui travaille en profondeur l'écriture du texte théorique. En engageant une comparaison entre ces deux générations d'écrivains, nous avons tenté une approche généalogique de cette ressaisie « hétérologique » des savoirs par la littérature. La question a été la suivante : qu'est-ce que l'insistance de la littérarisation du discours savant par les littéraires nous dit, en retour, de l'idée que la littérature se fait d'elle-même ? Derrière toutes ces annexions des disciplines savantes dans le domaine de la littérature – d'ailleurs exclusivement menées *depuis* la littérature, dans une indifférence quasi unanime de la « science » dont l'émancipation n'a plus à être revendiquée – n'y-a-t-il pas toute une stratégie de redressement symbolique du pouvoir et de la figure du *littéraire* ? Il ne s'agit pas ici d'une contribution à *l'histoire de la littérature* – dont le plan, souvent trop vaste, finit par essentialiser l'objet qu'elle se propose précisément d'historiciser –, mais plutôt d'une participation à *l'histoire de l'idée de littérature* ; et à l'intérieur de celle-ci, de façon plus resserrée encore, la tentative d'éclairer l'histoire de l'idée selon laquelle la littérature récente s'est voulue (de nouveau) souveraine dans l'ordre des discours.

Mots clés : LITTÉRATURE ET SAVOIRS ; LITTÉRATURE ET SCIENCES HUMAINES ; ESSAI ET FICTION ; ROLAND BARTHES ; PASCAL QUIGNARD ; HISTOIRE DE L'IDÉE DE LITTÉRATURE.

The Heterologies of Knowledge (Roland Barthes, Pascal Quignard)

Abstract : The thing one observes moving from Roland Barthes to Pascal Quignard is the search for a sort of *heterology of knowledge*; the emphasis of an "other" discourse on knowledge or rather the spectacular display of a heterodox form for the writing of knowledge. This takes place by means of the intertwinement of both narrative and argumentative registers, as well as by the choice of a more fragmented rather than dissertational form, by a sort of openness to enunciation games but also by the incorporation of short fictional excerpts within the margins of such prose of ideas and finally by pondering the figural dimension deeply operating the writing of the theoretical text. The comparison initiated herewith between these two generations of writers has led us to put forward a genealogical approach of such "heterological" restoration of knowledge by literature. The question was outlined as follows: what does the insistence of the use by the literary of a scholar discourse literalization tell us, in its own way, concerning the very idea literature projects of itself? Underlying all the annexations of scholarly disciplines within the field of literature — indeed exclusively conducted *from* literature's point of view, in an almost unanimous indifference towards "science" whose emancipation no longer needs to be claimed — one asks whether there would not be a complete symbolic turnaround strategy of both the power and the figure of the literary. We do not aim at contributing to the *history of literature* — whose plan, often too wide, ends by essentializing the precise object it seeks to historicize — but rather to participating in the *history of an idea of literature* itself; and herewith, in a more strict manner, attempting to enlighten the history of the idea that recent literature has (once again) sought sovereignty within the order of discourse.

Keywords : LITERATURE AND KNOWLEDGE ; LITERATURE AND HUMAN SCIENCES ; ESSAY AND FICTION ; ROLAND BARTHES ; PASCAL QUIGNARD ; HISTORY OF THE IDEA OF LITERATURE.

Je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères à mon directeur de thèse, Bruno Blanckeman, qui a suivi avec la plus grande attention chaque étape de ce travail et a veillé à son bon achèvement par ses conseils et ses encouragements répétés. Ni trop présent ni absent, c'est à lui que je dois d'avoir pu mener cette thèse avec la confiance qu'il n'a jamais cessé de m'accorder.

J'ai eu la chance d'entrer dans le monde des études barthésiennes de la meilleure des façons, en étant accueilli dans le séminaire de l'équipe Barthes de l'École normale supérieure ; c'est en ce lieu amical, sous les regards bienveillants de Claude Coste et d'Éric Marty que j'ai pu affiner mes hypothèses de recherche en bénéficiant du dynamisme intellectuel qui y règne. Je leur adresse ici toute ma gratitude.

Mireille Calle-Gruber a eu la générosité de m'inviter au colloque de Cerisy à l'été 2014, en la présence de Pascal Quignard. Grâce à elle, j'ai pu profiter de la meilleure écoute qui soit, dans le meilleur endroit qui soit. Je tiens sincèrement à la remercier pour l'attention qu'elle a voulu porter à mes premiers travaux sur Pascal Quignard.

Marielle Macé a connu les balbutiements de ce travail. Si nos rencontres ont toujours été brèves, à l'occasion de colloques ou de soutenances de thèse, je n'oublie pas la fermeté de son encouragement. Ce n'est pas un hasard si elle est l'une des premières lectrices de cette thèse.

Ce travail n'aurait pas vu le jour sans l'élan initial qui l'a lancé. Que Fanny Le Bonhomme trouve ici toute mon affection pour l'aide sans prix qu'elle m'a toujours apportée.

Et puis il y a les amis. Renan Larue, d'un soutien indéfectible depuis la première heure, et qui même loin a constamment incarné la proximité essentielle. Julie Glikman qui m'a ouvert grand la porte du 12 rue Alphonsine en m'accueillant avec une générosité sans pareille. Les voisins de cœur, Sophie Glikman, Nelly Briet et Álvaro Navarro Azaola, dont la présence m'a été indispensable. Christophe Stang, qui m'a toujours manifesté une solidarité sans faille et qui a accepté, avec l'extrême rigueur qui est la sienne, la tâche ingrate des relectures.

Para Verónica, por último, mi buena suerte, que no es una mujer, sino todo un mundo.

À mes parents, Christian Messager et Yveline Créach,
et à ma sœur Morgane.

Abréviations employées

Roland Barthes

- Œuvres complètes (Préface et édition d'Éric Marty)

OC I : *Œuvres complètes, tome I (1942-1961)*, Paris, Seuil, 2002.

OC II : *Œuvres complètes, tome II (1962-1967)*, Paris, Seuil, 2002.

OC III : *Œuvres complètes, tome III (1968-1971)*, Paris, Seuil, 2002.

OC IV : *Œuvres complètes, tome IV (1972-1976)*, Paris, Seuil, 2002.

OC V : *Œuvres complètes, tome V (1976-1980)*, Paris, Seuil, 2002.

- Cours et séminaires (sous la direction d'Éric Marty)

CVE : *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens, cours et séminaire au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Seuil / Imec, coll. « Traces écrites », 2002.

NE : *Le Neutre, Notes de cours au Collège de France 1977-1978*, Paris, Seuil / Imec, coll. « Traces écrites », 2002.

PR : *La Préparation du roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Seuil / Imec, coll. « Traces écrites », 2003.

DA : *Le Discours amoureux. Séminaire à l'École Pratique des Hautes Études 1974-1976 suivi de Fragments d'un discours amoureux (pages inédites)*, Paris, Seuil, coll. « Traces écrites », 2007.

LA : *Le Lexique d'auteur. Séminaire à l'École Pratique des Hautes Études 1973-1974 suivi de Fragments inédits de Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Traces écrites », 2010.

SA : *Sarrasine de Balzac. Séminaires à l'École Pratique des Hautes Études (1967-1968 et 1968-1969),* Paris, Seuil coll. « Traces écrites », 2011.

NB : Par respect de la chronologie et par souci de dissocier les livres publiés des textes de circonstances (articles ou entretiens), nous indiquons entre crochets le titre exact du texte envisagé et sa date de parution. Ex : *OC* IV [« Les sorties du texte », 1973], p. 367.

Pascal Quignard

- *Petits traités*

PT I : *Petits traités, tome 1*, Paris, Gallimard, coll. « folio », n°2976.
PTII : *Petits traités, tome 2*, Paris, Gallimard, coll. « folio », n°2977.

- *Dernier royaume*

OE : *Les Ombres errantes (Dernier royaume I)*, Paris, Grasset, 2002.
SLJ : *Sur le jadis (Dernier royaume II)*, Paris, Grasset, 2002.
A : *Abîmes (Dernier royaume III)*, Paris, Grasset, 2002.
P : *Les Paradisiaques (Dernier royaume IV)*, Paris, Grasset, 2005.
S : *Sordidissimes (Dernier royaume V)*, Paris, Grasset, 2005.
BS : *La Barque silencieuse (Dernier royaume VI)*, Paris, Seuil, 2009.
D : *Les Désarçonnés (Dernier royaume VII)*, Paris, Grasset, 2012.
VS : *Vie secrète (Dernier royaume VIII)*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « folio », n°3292.
MP : *Mourir de penser (Dernier royaume IX)*, Paris, Grasset, 2014.

- Autres ouvrages au corpus

CA : Carus, Paris, Gallimard, 1979, coll. « folio », n°2211.
GT : *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Paris, Fata Morgana, 1986.
LM : *La Leçon de musique*, Paris, Hachette, 1987 [Gallimard, coll. « folio », n°3767].
ALB : *Albucius*, Paris, P.O.L, 1990 [« Le livre de Poche », n°4308].
R : *La Raison*, Paris, Le Promeneur, 1990.
NSB : *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L, 1993 [Gallimard, coll. « folio », n°2698].
RS : *Rhétorique spéculative*, Paris, Calmann-Lévy, 1995 [Gallimard, coll. « folio », n°3007].
HM : *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996 [Gallimard, coll. « folio », n° 3008].
LS : *Le Solitaire*, avec Chantal Lapeyre-Desmaison, Paris, Le Flohic, 2001.
EE : *Ecrits de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2005.
B : *Boutès*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2008.
LZ : *Lycophron et Zétès*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2010.
SCA : *La suite des chats et des ânes* [avec Mireille Calle-Gruber], Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Archives », 2013.
CJ : *Critique du jugement*, Paris, Galilée, 2015.
ICS : *Sur l'idée d'une communauté de solitaires*, Paris, Arléa, 2015

Introduction générale

Dum loquimur

Ce qui sépare Roland Barthes de Pascal Quignard, ce n'est rien d'autre que l'épaisseur d'une cloison. La cloison de l'appartement situé au n°11 de la rue Servandoni, où Barthes habitait, et derrière laquelle il jouait du piano. L'anecdote revient à la manière d'un court biographème dans l'œuvre de Quignard. De façon discrète d'abord : « Parfois, j'avais l'impression d'entendre au loin, dans une autre pièce, derrière le mur, un piano. C'était rue Servandoni. » ; puis de manière plus explicite : « Vuarnet vivait rue Servandoni dans l'appartement situé juste au-dessous de celui qu'occupait Roland Barthes. On entendait Barthes jouer *dum loquimur*[1]. » La scène a lieu en 1969. Quignard a 21 ans ; Barthes en a 54. Ils ne se sont jamais rencontrés. Ils ne se rencontreront jamais[2]. Si le premier, comme nombre d'intellectuels et écrivains de sa génération, a beaucoup lu Barthes, il n'est pas sûr que le second ait eu connaissance de l'œuvre naissante de Quignard. Peut-être a-t-il entendu parler, par l'intermédiaire de Gilles Deleuze, de son essai sur Sacher-Masoch (*L'Être du balbutiement*) paru cette même année 1969. Peut-être a-t-il eu connaissance, indirectement, de ses essais sur Maurice Scève ou Michel Deguy. En revanche, il est presque certain qu'il n'a jamais lu ses deux premiers récits parus à la fin des années 1970 et dont l'un, *Carus*, raconte justement la dépression d'un musicien, qui sombre et s'affaisse dans le silence tandis que tous ses amis s'affairent autour de lui, cherchent à le faire revenir sur la rive du langage, s'assemblent, parlent[3].

Si l'on voulait vraiment faire se rencontrer Barthes et Quignard, il faudrait tricher avec la diagonale des temps ; on pourrait alors remonter la généalogie et on trouverait que le grand-père de Pascal Quignard – le grand philologue Charles Bruneau – fut le co-directeur de la thèse envisagée par Barthes au début des années 50[4]. Là, face à lui, devant ce second « Bruneau » dans le nom duquel s'imprime déjà tout un jeu de reflets homonymiques, on verrait peut-être *les yeux qui ont vu* nos auteurs, un peu à la manière de cette photographie du dernier frère de Napoléon dans

---

1 *LZ*, 148.

2 Au sens plein du terme, du moins. Il apparaîtrait toutefois que les deux hommes se soient croisés dans les bureaux des éditions Gallimard, où Quignard était « lecteur » depuis la fin des années 1970 et où Barthes venait signer les bons à tirer de son dernier ouvrage, *La Chambre claire*.

3 *L'Être du balbutiement, essai sur Sacher-Masoch*, Paris, Mercure de France, 1969 ; *La Parole de la Délie, essai sur Maurice Scève*, Paris, Mercure de France, 1974 ; *Michel Deguy*, Paris, Seghers, 1975 ; *Carus*, Paris, Gallimard, 1979.

4 Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2015, p. 239.

laquelle Barthes voit les yeux qui ont vu l'empereur[5]. Mais c'est à coup sûr du côté des femmes, dans la lignée des pères mais dans le sillage de leurs sœurs, qu'il faudrait déporter notre regard ; à l'intersection de cette même génération féminine, née au carrefour des XIXe et XXe siècles, ayant traversé la Première Guerre mondiale et s'étant retrouvée, en deuil de tous les noms morts au « champ d'honneur », sans nom à épouser. On trouverait alors une même ascendance musicale, à la fois domestique et provinciale. Pour Barthes c'est la tante Alice, sœur du père défunt, qui donne des leçons de piano dans la maison de Bayonne, allées de Paulmy ; pour Quignard, à Ancenis, rue des Vinaigriers, ce sont ses grands tantes Marthe et Juliette, les « demoiselles Quignard », qui enseignent le piano, mais aussi l'orgue et le violon. Le petit texte « Piano-souvenir » de Roland Barthes est ainsi très proche, par le ton et la confession d'ordre autobiographique, des *Leçons de Solfège et de piano* publiées par Pascal Quignard en 2013. On y lit un même dressage du corps à l'ingratitude du jeu pédagogique, la nostalgie d'un monde fruste baigné dans la lumière campagnarde, la vocation d'une pratique amateure du clavier : l'un au piano, l'autre à l'orgue. On y découvrirait, si l'on voulait continuer le jeu des vies parallèles, une même attache à la branche patri-matriarcale et un même refoulement de la branche matri-patriarcale. Un parti-pris pour les minuscules et la grisaille ordinaire des prénoms (Alice, Juliette) ; une dénégation constante pour les majuscules et les noms propres indexés dans l'histoire comme dans le dictionnaire : Louis Binger (le grand-père maternel de Barthes, l'illustre explorateur et africaniste), Charles Bruneau (le grand-père maternel de Quignard, l'illustre linguiste et lexicographe, successeur de son maître Brunot à la Sorbonne).

Ou alors, à l'inverse, il faudrait tendre davantage le cordage du temps, et l'enrouler autour du taquet vibrionnant de la fin des années 1960, fixer le point d'écoute dans le plein vent des années théoriques. Les êtres et les noms se resserreraient alors. Deleuze, Vuarnet, Quignard, Barthes, Masoch, soulèveraient autant de réseaux, de sphères, de zones de partage ou d'accointances, de cloisons étanches, aussi. À accommoder notre regard sur le trajet des deux auteurs qui nous intéressent, on dessinerait alors aisément une croix de saint André : en haut, à l'extrémité gauche, on inscrirait le nom de Roland Barthes, au sommet d'une diagonale qui le rattacherait à *Tel Quel*, en bas, à l'extrémité opposée ; sur l'autre

[5] *OC* V [*La Chambre claire*, 1980], p. 791 : « Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme (1852). Je me dis alors, avec un étonnement que depuis je n'ai jamais pu réduire : "Je vois les yeux qui ont vu l'Empereur." »

embranchement, dans le coin inférieur gauche, on retrouverait Pascal Quignard, au pied d'une diagonale qui le relierait quant à lui au groupe de *l'Éphémère*, dans l'angle supérieur droit. Au centre de la croix, non pas encore une rencontre en tant que telle mais plus vraisemblablement un croisement en forme de chiasme : d'un côté, le critique consacré qui écrit dans l'orbe de la jeune génération de *Tel Quel* ; de l'autre côté, le jeune homme qui livre ses premiers écrits aux « anciens » de *l'Éphémère*, venus du *Mercure de France* avec Gaëtan Picon. *Tel Quel* « contre » *l'Éphémère* : on aurait là un cadastre propice qui saurait dessiner les grandes arches d'une opposition mythique, et donc aussi – peut-être – d'une rencontre *par défaut*. Non pas immédiatement tissée dans l'entre-lecture de leurs œuvres mais dans une forme plus lâche d'entre-lectures qui se ferait au sens strict par ouvrages et auteurs interposés. On y observerait alors comme un espace en partage : toute une panoplie de concepts ou de façons de dire qui s'ourlent au revers des écritures singulières et qui marquent de leur empreinte durable un ton, une voix, une œuvre en devenir. Tel Pascal Quignard dont la main – dit-il – a été durablement « sidérée » par ces modèles, dont le style a longtemps respecté leurs exercices « d'arpèges saugrenus », dont la voix même n'a pu s'affirmer qu'à proportion qu'elle « s'encapuchonnait » sous les parlures des maîtres[6]. Le croisement des axes de la croix pourrait donc aussi valoir comme un échangeur d'ordre générationnel : on chercherait alors à pénétrer le feuilleté d'un héritage qui irait d'une « figure mère » du structuralisme (Barthes) à un « enfant » symptomatique de 1966 (Quignard), né à l'écriture dans le sillage de ses revues et de ses maîtres-mots.

Que l'on distende les diagonales des temps ou, au contraire, qu'on les resserre, on ne finit pas de décrire les possibles d'une rencontre sans pour autant franchir le mur de cette cloison – ce tampon sonore de la rue Servandoni qui bruit de multiples échos mais qui tout autant sépare dans la distance d'un aveugle voisinage. C'est pourtant en ce lieu exact qu'on voudrait inscrire le travail qui suit. Nous aimerions faire de cette cloison-sonore l'espace inaugural et métaphorique d'une rencontre qui se fait précisément en sourdine. En rester là, fiché sur ce seuil où l'on perçoit comme l'écho d'une musique atténuée, c'est tendre l'oreille à tout un jeu subtil de vibrations et de longueurs d'ondes qui se répercutent d'une œuvre à l'autre sans pour autant recouvrir l'exacte et même qualité sonore ; c'est considérer ce mur de séparation pour

[6] Cf., successivement : *LZ*, 151 ; Pascal Quignard cité par Vincent Landel, « Le passé recomposé », *Le Magazine littéraire*, n°233, septembre 1986, p. 56 ; et *LZ*, 163.

ce qu'il est : une caisse de résonances sans vis-à-vis, une pièce aveugle remplie d'une rumeur sourde mais où la transparence de la pleine lumière ne pénètre pas.

Les hétérologies du savoir

Car, en effet, de Barthes à Quignard, on aurait plus vite fait d'enregistrer des différences plutôt que des indices de convergence. Ce qui vient immédiatement à l'esprit, quand on rapproche les deux noms, c'est avant tout un faisceau de séparations multiples. Pour peindre les choses à grands traits : *séparation* des générations (celle de la « théorie » propre aux années 1960 et celle du « retour au récit » attesté à partir des années 1980), *séparation* des statuts (celui du « critique » et celui de « l'écrivain »), *séparation* des genres (celui de « l'essai » et celui de la « fiction »), *séparation* des corpus et de leur attribution (l'un aimanté du côté des « sciences humaines », l'autre plus directement assimilé à la pleine « littérature »). En engageant ce travail de comparaison, il ne s'agit donc pas de nier ni d'effacer toutes ces zébrures séparatrices qui finissent par dessiner comme une longue ligne de démarcation à travers les œuvres de nos auteurs, il importe au contraire de coller l'oreille contre toutes ces « cloisons » apparentes, de se mettre à écouter tous les jeux de réversibilité dont elles se font aussi l'écho. Car ce que l'on entend surtout dans cette logique de cantonnement, c'est l'extrême labilité des désignations qu'elle voudrait figer ; de Barthes à Quignard, à l'échelle de la littérature française du moins, l'on pourrait tout aussi bien dire que le trait qui délimite s'est transformé en une ligne de crête qui ne cesse de faire passage entre deux versants : non pas théorie *versus* narration mais *récit de la pensée* ; non pas critique *versus* écrivain, mais l'assomption de *l'écrivain-critique* ou du *critique-écrivain* ; non pas l'essai *versus* la fiction mais un vaste mouvement *d'essais fictionnels*, de *fictions critiques*, de *fictions théoriques* ou encore de *critique-roman, d'érudition imaginaire* sinon de *fictions encyclopédiques* ; non pas littérature *versus* sciences humaines, mais une profonde assimilation des secondes par la première, et aussi une interrogation nouvelle des capacités cognitives de la première par les secondes, bref toute une dynamique continue de littérarisation des discours du savoir. Si bien que tout ce lexique forgé par la critique littéraire depuis plus d'une dizaine d'années témoigne d'une aimantation continue des registres de la fiction et de la diction, d'une attirance de l'une par l'autre à des niveaux toujours plus profonds et toujours mieux discriminés par les analystes.

D'un côté, la critique littéraire récente a montré que depuis le milieu des années 1980, l'on assiste à une prolifération de fictions pensantes dans lesquelles les auteurs mêlent le souci narratif à l'écriture spéculative, sous de nombreux avatars et selon des réalités génériques et poétiques diverses. Le lien entre fiction et réflexion ne relève plus d'un rapport d'illustration, comme ce put être le cas dans toute une tradition de romans en forme d'essais ou d'essais en forme de romans ; au contraire, l'on remarque un dialogue plus hybride aux contours moins identifiables. Parmi ces œuvres d'ordre littéraire, mais qui jouent fortement avec l'indécidabilité de leur statut, trois tendances se dégagent peut-être : une tendance où la pulsion narrative prime et où la bibliothèque est réinvestie dans une logique ludique et véritablement romanesque ; une tendance plus (auto)biographique dans laquelle l'enquête identitaire s'appuie sur les travaux récents de la sociologie et de l'ethnologie ; une tendance fortement spéculative, enfin, où l'œuvre littéraire se porte au rebord du discours savant et de la prose essayiste. La première, d'héritage néo-borgésien et inspirée par la littérature étrangère[7], puise dans l'érudition et la parodie philologique pour redynamiser l'écriture romanesque (Éric Chevillard, Pierre Senges, Jean-Yves Jouannais, etc.). La deuxième, en recoupant les failles d'une France en mutation, cherche à donner voix aux laissés-pour-compte de l'Histoire récente[8] (Annie Ernaux, François Bon, Pierre Bergounioux, Marc Augé, Ivan Jablonka, etc.) ; la troisième, davantage marquée par la fragmentation et l'hybridité propres à l'axiologie postmoderne, trouve dans le recueil des vestiges culturels le lieu d'une expression poétique hantée par la question de la trace et de l'origine (Pascal Quignard, Patrick Mauriès, Gérard Macé, Pierre Michon, Richard Millet, etc.). D'un autre côté, et dans une perspective diachronique, l'histoire récente du genre de l'essai prouve une poussée continue en direction du fictionnel. Des intimations barthésiennes appelant l'essai à « s'avouer *presque* un roman[9] » jusqu'au refuge, à l'orée des années 1990, des formes propres au registre véridictionnel dans les marges de la littérature, la prose d'idées n'a de cesse de se littérariser comme l'a bien montré Marielle Macé[10] ; de façon symétrique, le

[7] L'on pense notamment aux oeuvres de Enrique Villa-Matas, José Carlos Somoza ou encore Alasdair Gray. cf. Charline Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
[8] Aurélie Adler, *Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
[9] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 695.
[10] Marielle Macé, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XXe siècle*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006.

romanesque migre hors des frontières du roman, infléchit son pouvoir d'invention pour se glisser dans de petites formes ramassées à dominante référentielle[11].

Dans cette perspective, la cloison qui sépare Roland Barthes de Pascal Quignard tient davantage du mur de soutènement entre deux glissements de terrains, elle est un contrefort dressé entre deux ordres de discours qui s'aimantent. À l'intersection du savoir et de la fiction, leur rencontre peut au moins être pensée sous la forme d'un chiasme générationnel : l'un représentant un essayisme à vocation fictionnelle (celui des années 1960-1970, où l'écriture du savoir se reconfigure sous l'impulsion d'un vaste mouvement panfictionnaliste) ; l'autre incarnant, sur une large part de son œuvre, une fiction à vocation essayiste (celle des années 1990-2000, oscillant entre deux modèles de capitalisation classique des savoirs : le cabinet de curiosité à la mode renaissante serti dans de petites formes érudites – le « petit » traité ; l'encyclopédisme à tomaison intermittente, déployant le grand Organon des savoirs – le dernier « royaume » où le lettré du début de siècle entend se circonscrire jusqu'à ce que mort s'ensuive). De l'un à l'autre, ce que l'on observe alors c'est la recherche et l'accentuation d'une *hétérologie du savoir*, selon le mot de Barthes, un discours autre sur le « savoir » ou plutôt la spectacularisation d'une forme hétérodoxe de l'écriture du savoir. Mélange des registres narratifs et argumentatifs, forme plus fragmentaire que dissertative, ouverture aux jeux énonciatifs comme à l'accueil de courts passages fictionnels, souci de la figuralité qui travaille en profondeur la textualité du théorique (métaphorisation, étymologisme, néologisation, etc.). Car l'ambition de savoir ou l'appétit de la pensée ne sont jamais abandonnés pour la pleine fiction : ce qui est intentionnellement perturbé, c'est bien la forme endoxale du discours intellectuel.

Une histoire de l'idée de littérature

Notre travail s'inscrit donc dans le sillage des études récentes qui portent sur la dimension savante de la littérature. Mais plutôt que de continuer à baliser cette dynamique des genres dont le territoire commence à être largement parcouru, nous avons choisi d'élargir la focale afin de tenter une approche généalogique de cette ressaisie hétérologique des savoirs par la littérature. La question qui s'est alors progressivement imposée à nous a été la suivante : qu'est-ce que l'insistance de la littérarisation du discours savant par les littéraires nous dit, en retour, de l'idée que la

[11] « Un romanesque sans roman » comme l'analyse Dominique Rabaté dans la troisième partie de son livre (*Le Chaudron fêlé*, Paris, José Corti, 2006).

littérature se fait d'elle-même ? Autrement dit, derrière toutes ces annexions des disciplines savantes et des discours véridictionnels dans le champ de la littérature – d'ailleurs exclusivement menées *depuis* la littérature, dans une indifférence quasi unanime de la « science » dont l'émancipation n'a plus à être revendiquée – n'y-a-t-il pas toute une stratégie de redressement symbolique du pouvoir et de la figure du *littéraire* ? Derrière l'orgueil retrouvé de cette parole littéraire, fût-elle ironique vis-à-vis d'elle-même ou intentionnellement déstabilisatrice des savoirs qu'elle convoque, n'y-a-t-il pas l'esquisse d'un geste dirimant qui chercherait à faire d'une relativisation consommée – la littérature contestée dans sa capacité à dire le « vrai » – le lieu même d'une réaffirmation statutaire ? En somme, et malgré qu'elle en ait, la prétention savante du littéraire ne ferait-elle pas rejouer des figures intentionnellement anachroniques – celle du « lettré » ou de « l'homme de lettres » – dans un espace des discours où l'autorité épistémologique ne lui appartient plus ? De tels questionnements nous éloignent de la stricte topographie des hétérologies du savoir, de ces formes textuelles bifrons où science et littérature se mêlent, pour nous amener à interroger les motivations plus profondes qui les sous-tendent. En d'autres termes, puisque nous nous proposons d'apporter un éclairage généalogique sur un tel faisceau de problématiques, notre approche aura nécessairement une dimension historique. Non pas une contribution à *l'histoire de la littérature* – dont le plan, souvent trop vaste, finit par essentialiser l'objet qu'elle se propose précisément d'historiciser –, mais plutôt une participation à *l'histoire de l'idée de littérature*[12] ; et à l'intérieur de celle-ci, de façon plus resserrée encore, essayer d'aborder l'histoire de l'idée selon laquelle la littérature récente s'est voulue (de nouveau) souveraine dans l'ordre des discours.

C'est là peut-être que l'articulation entre les deux générations aura son importance. Car, de Barthes à Quignard, ce sont avant tout deux séquences qui se chevauchent. La première, au carrefour des années 1960-1970, connaît l'assomption des sciences humaines alors que le structuralisme traverse sa belle époque. Si ces années théoriques montrent un intérêt renouvelé et jamais démenti pour le questionnement littéraire, elles ne peuvent empêcher que l'approche de la littérature se fasse désormais au risque de son « ailleurs ». On ne rentre dans une connaissance positive de la littérature que parce qu'on accepte précisément de sortir de la littérature : c'est bien en accueillant des discours venus d'horizons disciplinaires

[12] *OC* III [« Réflexion sur un manuel », 1971], p. 948 : « […] l'histoire de la littérature devrait être conçue comme une histoire de l'idée de littérature, et cette histoire ne me semble pas exister pour le moment. »

différents (psychanalyse, anthropologie, linguistique, etc.) que la littérature se mettra à parler, qu'elle dira ce qu'elle a à dire et qu'elle informera la façon dont nous pourrons la dire. Barthes enregistre et promeut ce passage dans *Critique et vérité*. La « Science de la littérature » – entendons par là le savoir qu'elle renferme tout autant que le savoir critique qui peut la formuler – est conditionnée à tout un champ discursif qui lui est hétérogène ; si bien que sa survie en tant que réalité propre est fonction de sa « dépropriation » : ou bien l'on considère la littérature comme une entité immanente dont le discours et le savoir sont irréductibles à un ailleurs disciplinaire, et alors l'on refuse de la parler et on la menace d'une irrémissible mort dans le silence circulaire de la tautologie (« La littérature, c'est la littérature ») ; ou bien, on la considère à nouveaux frais pour ce qu'elle semble être : une science humaine comme les autres qui s'annexe au modèle épistémologique du structuralisme, et alors on la maintient en vie sous la forme d'une branche issue d'une anthropologie générale des productions culturelles. Barthes, dans son rêve de scientificité, incarnait encore la face heureuse de cette littérature entée sur son ailleurs ; le divorce de la littérature d'avec elle-même était plein d'une promesse de retrouvailles, et le passage de la science à la littérature, dans un dernier jeu de miroir proposé par Barthes, devait aussi révéler à la science son vrai visage : celui d'une littérature comme une autre, indémêlable d'une écriture et d'une rhétoricité fondamentale qui l'articule.

La période qui s'ouvre dans le reflux de ces années théoriques marque au contraire la face triste d'un long adieu à la littérature. Partout la complainte de la fin, de la perte, de l'épuisement, de la mort. À tel point que l'antienne de l'adieu – du tombeau de la littérature – a fini par constituer un véritable genre dans la décennie 1990-2000[13]. Les sciences humaines, largement institutionnalisées et valorisées dans leurs capacités à dire les savoirs sur l'homme, ne laisseraient plus aux littéraires qu'un pré carré bien restreint : celui d'un espace où faire miroiter divertissements fictionnels ou, au mieux, témoignages inspirés sur le monde. La médiocratie de la littérature diagnostiquée par certains, si elle regrette avant tout le « grand » style et les « grands » auteurs, s'adosse aussi inconsciemment à cette perte de magistère du littéraire dans l'ordre des savoirs, à cette « dépossession de l'artiste par le savant » comme s'en inquiétait déjà Lanson. Face à ces lamentations spectaculaires, on voit fleurir des défenses du littéraire non moins spectaculaires par la périodicité très resserrée de leurs publications. Ce sont des réponses qui sont toutes en forme d'interrogation :

[13] Alexandre Gefen, « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 6, « Tombeaux de la littérature », mai 2009, URL : http://www.fabula.org/lht/6/gefen.html, page consultée le 30 septembre 2016.

Pourquoi étudier la littérature ?, *La littérature, pour quoi faire ?*, *Comment écouter la littérature*[14] *?*, etc. Ouvrages qui, à l'intérieur de la systématicité modeste de leurs titres, attestent donc d'une relégation symbolique du littéraire dans l'instant même où ils tâchent d'en assurer la défense. Du côté des écrivains, la défense s'incarne dans une forme de dissidence : « on ne peut que transformer une marginalité de statut en anachorèse dirimante », déclare Quignard à l'ouverture de son *Dernier royaume*, ce « dernier livre de raison du royaume[15] » pensé comme une encyclopédie des savoirs à usage privé. Le livre se replie sur lui-même, la bibliothèque tourne sur elle-même, l'érudition rogne à tout va sur les restes des vestiges culturels. Témoin exemplaire de cette seconde borne temporelle, le « Cabinet des lettrés », dont Pascal Quignard signe le premier numéro de la collection aux éditions Gallimard ; ou graves, ou ludiques, les savoirs font la roue dans des formes d'écritures bistres qui regardent du côté d'une figure sombre mais non moins majuscule du littéraire. Dans ce cantonnement à la marge, l'écrivain se réinvente aussi un royaume et fait revaloir ses titres de noblesse dans l'ordre du savoir.

Corpus et méthode

De « l'ailleurs » de la littérature à « l'adieu » à la littérature, nous voudrions donc suivre le chemin d'une contre-histoire. Non pas cette histoire bien connue qui depuis longtemps enregistre la contestation progressive des savoirs de la littérature mais, ourlée à elle, cette autre histoire, plus souterraine et d'une spectaculaire discrétion, qui s'attache au contraire à maximiser les pouvoirs du littéraire, à replacer cette figure récusée en position à nouveau dominante dans l'espace des discours. De Barthes à Quignard, montrer que l'on peut détisser le fil d'une histoire récente où l'idée de la littérature a *aussi* été investie d'une puissance majuscule.

D'habitude, les travaux de recherche qui s'inscrivent dans une perspective comparatiste mettent l'accent sur l'approche de corpus variés : ou l'on resserre la focale sur une même génération et l'on retient alors un maximum d'œuvres symptomatiques de la problématique que l'on se propose d'illustrer ; ou, si l'empan que l'on se donne est transgénérationnel, l'on tâche de faire porter le projecteur à différents étages chronologiques afin de mettre en avant des scansions dont

[14] Vincent Jouve, *Pourquoi étudier la littérature ?*, Paris, Armand Colin, 2010 ; Antoine Compagnon, *La Littérature, pour quoi faire* ?, Paris, Fayard, 2007 ; Thomas Pavel, *Comment écouter la littérature ?,* Paris, Fayard, 2006.
[15] Cf. successivement : *OE*, 126 et *A*, 226.

témoigneront plusieurs œuvres étalées dans le temps. Dans les deux cas, la logique quantitative aura à charge de répondre de la pertinence ou de la recevabilité de la thèse défendue. Ici, au contraire, c'est l'approche restreinte qui prévaut. Ce qui nous est apparu, dans ce vis-à-vis plein de rumeurs en partage, c'est que ce sont deux générations plus que deux écrivains qui se regardent. Voilà pourquoi nous avons maintenu ces deux seuls noms : car, à la manière de deux plaques sensibles, ces noms emmagasinent la lumière de leur temps, ils réfléchissent le rayonnement intellectuel de leur époque. Dans le pourtour de Barthes, au moment où se théorise et se pratique toute une « fictionnalisation » de la prose d'idées, il aurait ainsi été préjudiciable de ne pas faire quelques détours dans les œuvres voisines qui témoignent, ou de la singularité des positions barthésiennes, ou au contraire de l'effet de génération dont elles sont porteuses. C'est un Barthes en *contexte* que nous avons aussi voulu examiner, en rentrant parfois dans le détail d'articles ou d'essais qui forment comme les grands chaînons d'une pensée d'époque. Dans l'orbe de Pascal Quignard, c'est le même souci qui nous a fait chercher des voies traversières à l'intérieur d'une génération « *créé[e]* en quelque sorte par la littérature d'essais[16] ». Souvent donc, notre regard s'est aussi porté sur ceux que nous avons appelés les enfants de 1966 et qui, à côté de Quignard, sont entrés en littérature lestés d'un fort surmoi scriptural en prise direct avec les sciences humaines.

À l'intérieur des œuvres de Barthes et de Quignard, nous avons opté pour des découpes assez lâches afin de ne pas être contraint à des corpus trop rigoureusement chronologiques. Nous n'avons pas voulu de ces ruptures arbitraires qui auraient pu donner aux œuvres l'apparence d'une trop forte destinalité, avec ses jeux de balanciers toujours un peu suspects : le « premier » ou le « dernier » Barthes ; le Quignard des « traités » ou le Quignard des « romans ». Chez Barthes, la pratique des textes nous a convaincu qu'il y avait une très grande unité malgré les « phases » observables et soulignées par l'auteur lui-même ; aussi, si nous avons placé notre *terminus a quo* au mitan des années 1960, autour du séminaire sur la rhétorique (1964-1965) et des articles qu'il va progressivement inspirer sur la rhétoricité du discours de « la science » (« Le discours de l'histoire », « De la science à la littérature », etc.), nous avons également été attentif aux ouvrages et aux articles situés en amont, pour y lire des effets d'annonce ou au contraire des jeux de renversements signifiants. De même, nous avons accordé une place égale aux articles, aux cours et aux essais de Roland Barthes sans préférence exclusive. Il en va peut-être d'un effet « œuvres complètes » dans la

[16] Patrick Mauriès, *Apologie de Donald Evans. Résurgences de la rhétorique*, Paris, Seuil, 1982, p. 14.

lecture que nous en faisons aujourd'hui, favorisé en cela par les éditions successives d'Éric Marty ou par l'outil d'indexation du site internet Roland Barthes ; ce parcours transversal, s'il peut parfois fausser la réception en morcelant l'approche du corpus au détriment de certains passages obligés, libère aussi toute une dynamique de déterritorialisation qui engage à redessiner des perspectives critiques en mesurant des résonances qui demeuraient jusque-là souterraines. Chez Pascal Quignard, nous avons privilégié une approche par grands ensembles, en s'en tenant exclusivement à la part spéculative de l'œuvre. Si *Dernier royaume* constitue notre entrée principale, nous avons toujours pris soin de remonter les différents degrés de l'échelle « essayistique » de l'auteur, en relisant les premiers essais des années 1970 mais surtout la tomaison des *Petits traités* parue en 1990. Nous y avons rattaché le sous-ensemble que l'on pourrait qualifier de « rhétorique » : constitué de deux biographies fictives de rhéteurs antiques (*Albucius*, *La Raison*) et du traité intitulé *Rhétorique spéculative,* il éclaire en profondeur les orientations d'écriture de Pascal Quignard et délivre, en quelque sorte, son art poétique dans l'ordre de la prose d'idées.

La démarche comparatiste que nous avons adoptée a donc été plus étoilée que directement filiative : elle a cherché à faire se relier des foyers de luminescences voisines, à peindre des constellations avec ses planètes certes mais aussi ses satellites alentours. Notre travail s'est donc intentionnellement joué de la raison chronologique. Plutôt que de chercher à illustrer une filiation qui irait du plus ancien au plus récent, c'est-à-dire de la génération de Barthes à celle de Quignard selon toute vraisemblance temporelle, nous avons pris le parti d'une lecture qui demeure, sinon systématiquement à rebours, du moins largement constellée. Non par souci de l'afféterie, mais parce qu'il nous est apparu que seul un commentaire de *l'intérieur* avait une chance de pénétrer le terreau en rhizomes depuis lequel nos auteurs prennent leur sève commune. Cette exigence, qui relève à la fois du creusement archéologique et de l'ouverture dialogique, impose un double mouvement de lecture, un va-et-vient dans l'accommodation du regard : l'un, plutôt myope, s'attache à la lettre du texte, s'arrime au ras des phrases, cherche à voir la résurgence et l'évolution de concepts, les mots d'emprunts et les noms qu'ils cachent par l'entremise de l'entre-lecture ; l'autre, davantage hypermétrope, cherche à se dégager une vue au long cours, un éclairage de loin en loin, qui porte aussi bien dans l'espace (dans le champ clos des œuvres considérées comme dans les champs textuels voisins) que dans le temps (dans le feuilleté serré de la chronologie du corpus comme dans la rémanence d'une mémoire plus lâche et plus périphérique). C'est au prix de cette accommodation simultanée de

notre regard que nous avons voulu éviter le double écueil qui pourrait menacer un rapprochement trop systématique des deux œuvres : l'un, qu'on pourrait appeler la tentation généalogique et qui consisterait à maintenir l'illusion d'une filiation directe d'un auteur à l'autre en forçant rétrospectivement l'héritage formel et intellectuel ; l'autre, relevant peut-être de la tentation inverse, et qui chercherait au contraire à « irréconcilier » les générations en misant sur l'irréductibilité de chacune des œuvres.

* * *

C'est une progression réticulaire, articulée autour de trois grands nœuds, qui nous permettra d'aborder ces enjeux, de tisser le maillage où la proximité des œuvres deviendra lisible.

La première partie abordera les rapports de la littérature avec les sciences humaines sous l'angle de la querelle de propriété. Nous suivrons alors, dans un premier chapitre, la manière dont l'anthropologie et le nom de Lévi-Strauss constituent pour nos auteurs deux points de fixation exemplaires sur lesquels se cristallise une opposition déjà ancienne entre les « lettres » et les « sciences ». Le deuxième chapitre fera intentionnellement marche arrière et soulignera combien cette idée d'une littérature qui serait « contre » les sciences humaines relève aussi d'une réalité accidentée qui ne doit pas minorer le sens empathique de la préposition. Pour Barthes et Quignard, le *savoir* de la littérature – celui qu'on peut quêter en elle mais aussi celui qu'on peut approcher à travers elle – ne lui appartient pas en propre : il est aussi conditionné aux savoirs qui lui sont périphériques et qui proviennent des disciplines nées des sciences humaines. Leur pensée de la littérature s'est également faite au risque de son « ailleurs », tant territorial que discursif. Le chapitre 3 mettra en regard les réflexions de Barthes et de Quignard sur la rhétorique. On verra que cette résurgence différée est porteuse d'une dynamique croisée : convergence généalogique, d'abord, dans le sens où la rhétorique constitue un lieu de mémoire fantasmé où le « littéraire » s'invente une ascendance prestigieuse ; convergence stratégique, ensuite, car la maîtrise du langage à laquelle conduit l'empire rhétorique éclaire en retour les prétentions souveraines du « littéraire » sur un espace discursif qui lui laisse de moins en moins de place. On montrera que ce resserrement de l'identité du littéraire autour de la question rhétorique peut se lire comme une nouvelle crispation de la littérature face à l'encerclement des sciences humaines.

La deuxième partie s'intéressera à la particularité générique des deux œuvres. À cheval entre les registres de l'essai et de la fiction, Barthes et Quignard travaillent à une *littérarisation* du discours savant qui entend déjouer les codes de l'exposition classique du savoir. Le chapitre 4 essaiera de montrer combien nos auteurs sont marqués par une conception élargie de la notion de « fiction ». C'est en prenant toute la mesure d'un courant panfictionnaliste né au milieu des années 1960, pour lequel tout le *logos* – dans sa figuralité irréductible – recouvre une dimension fictionnelle, que nous pourrons comprendre pourquoi la discursivité scientifique, et sa prétention à la vérité, se retrouve profondément contestée dans chacune de nos œuvres. Dans le chapitre 5, nous prendrons acte de cette théorisation extensive du statut de la fiction et nous porterons alors notre regard sur la façon dont, en retour, nos auteurs questionnent puis remodèlent la forme de leur écriture savante. Cela nous conduira à envisager leur pratique de l'essai sur le mode de « l'hétérologie » : le savoir est là, toujours maintenu à l'origine du geste de l'écriture, mais il est sans cesse dénaturé ou excentré, débordé par de multiples dispositifs textuels qui tout à la fois l'attestent et l'annulent, le reconduisent et le déportent. Notre chapitre 6 se ressaisira de l'argument hétérologique pour le faire porter non plus sur la discursivité propre au registre de l'essai mais sur l'ensemble des procédures qui régissent la structure et l'ordre du discours savant. Chez Barthes et Quignard on observera alors une forme plurielle de théâtralisation du savoir : le savoir est à la fois *mis en jeu* (il s'ouvre à la feintise) et *mis en lumière* (il se donne à voir comme un spectacle). C'est ainsi que nous verrons, en deux moments successifs, que chacune de ces œuvres se trahit tour à tour comme une « fiction de méthode » (où l'exposition des savoirs est mimée et parasitée) et comme une « fiction encyclopédiste » (où la capitalisation des savoirs est pratiquée mais au titre de farce).

Notre dernière partie s'intéressera de façon plus resserrée à la posture que chacun de nos auteurs adopte afin de recouvrer une figure dignifiée de l'écrivain. Le chapitre 7 cherchera alors à dégager les strates communes qui dessinent une mythographie du « lettré ». Cette identité bifrons, qui possède le double visage du savant et du créateur, relaie l'hybridation qui se joue ailleurs sur le plan formel. Se projetant dans l'idéal-type du clerc retiré dans son *scriptorium*, on voit que Barthes et Quignard donnent de ce lieu une représentation étagée sur trois espaces : un espace *mythique*, dans lequel Port-Royal et le Mont Athos incarnent les archétypes fantasmés d'une cléricature

laïque ; un espace *mimologique* qui, sur le plan de l'écriture, nous permet de suivre les procédés mimotextuels qui tous jouent avec l'héritage de l'exégèse et de la scolastique médiévales ; un espace *politique* où le *scriptorium*, en marge des espaces du vivre ensemble et de la communauté, figure un lieu hors-pouvoir où le refus du monde vaut pour un gage de distinction. Le chapitre 8 complètera cette scénographie d'auteur mais en changeant de plan scénique : on passera d'une spectacularisation du dehors (l'attitude lettrée dans le monde) à une spectacularisation du dedans (le lettré affecté par les formes du langage). On suivra alors, chez l'un et l'autre de nos auteurs, la mise en scène d'une *grammaticalité de l'existence* où les problèmes d'ordre syntaxique viennent définir la vie du sujet et ses formes de conduite dans le monde. Notre dernier chapitre isolera deux figures de saints : chez Barthes, c'est saint Polycarpe, l'évêque martyr de Smyrne ; chez Quignard, c'est saint Alexis, l'aristocrate pénitent de Rome. Cette hagiographie souterraine déplie le grand motif de l'héroïsme marginal que nos auteurs réactivent d'autant plus volontiers qu'elle correspond à un stéréotype enregistré à l'échelle de l'histoire littéraire : celui qui consiste à héroïser l'écrivain sous la figure laïcisée du saint. Cette forme de majusculisation à l'envers – qui convertit toute minoration en distinction d'ordre symbolique – se répercute sur deux autres figures. Celle de l'héroïne-martyre qui fait de Cassandre la vérité vaine de la littérature, et que l'on retrouve à la fois dans *La Préparation du Roman* et dans *Lycophron et Zétès* ; celle enfin du sécessionnaire et du « gueux philosophe » que Barthes et Quignard retrouvent dans une lecture croisée de la 5e des *Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau.

Ces trois parties dessinent autant de nœuds où s'échafaude une *maximilisation* de l'idée de littérature : à l'échelle disciplinaire (où la littérature tend à recouvrir les sciences humaines), à l'échelle générique (où la littérature revendique l'écriture des savoirs), à l'échelle posturale (où la littérature réinvestit les figures d'une sacralité déchue).

PREMIÈRE PARTIE

ESPÈCES D'ESPACES

Chapitre 1

L'étreinte fabuleuse :
Le littéraire *contre* l'anthropologue

Introduction

Sur une ligne qui va de Roland Barthes à Pascal Quignard, l'anthropologie offre un premier point de vue privilégié pour observer la lente résurgence d'une querelle de propriété entre la littérature et les sciences humaines. Paradigmatique du XXe siècle, comme les récents travaux de Vincent Debaene l'ont montré, cette querelle apparaît ici sous la forme d'une étrange relance devant l'histoire, et ce au moment précis où le débat n'a plus lieu d'être, où les « scientifiques » ont triomphé des prétentions savantes du « littéraire ». Pourtant, c'est bien depuis une forme de relativisation de son rayonnement symbolique que la littérature retrouve ses aspirations les plus maximalistes ; le littéraire ne semble jamais autant vindicatif que quand il est restreint dans son statut : lorsqu'il n'est plus qu'*écrivain* et non plus *homme de lettres*. De Barthes à Quignard, c'est donc bien encore le « nom » de Lévi-Strauss qui cristallise sur lui tout un faisceau d'arguments en faveur d'une reconquête extensive des savoirs dans l'orbe de la littérature. D'une génération à l'autre, c'est encore la même partition que l'on joue, ce sont les mêmes prêtes-voix que l'on use (exemplairement celui de Georges Bataille : l'apprenti ethnographe, mi-savant, mi-poète), ce sont les mêmes arguments que l'on avance pour réinscrire le littéraire dans une longue tradition savante.

Ce premier parcours ne suit pas l'ordre chronologique et privivilégie, au contraire, une lecture plus étoilée que strictement linéaire. Ce qui nous intéresse, c'est la façon dont le « nom » de Lévi-Strauss se diffracte et essaime d'une œuvre à l'autre. D'abord, par un réseau complexe d'entrelacs qui font que le nom de l'anthropologue est toujours pris dans des opérations de substitution qui le mettent en concurrence avec d'autres noms : c'est Bataille *sous* Lévi-Strauss (Quignard) ou, inversement, c'est Lévi-Strauss *sous* Bataille (Barthes). En choisissant un mode de lecture ouvert à la diagonale des temps, nous avons également été attentif aux influences par anticipation ou, au contraire, aux héritages différés dans lesquels le nom de l'anthropologue prend place. C'est ainsi que la collusion Lévi-Strauss-La Fontaine chez Quignard répond à la superposition Lévi-Strauss-Proust chez Barthes. Enfin, sous la forme de courts détours, nous avons accordé un examen particulier aux différents types « d'entre-lectures » de l'œuvre de Lévi-Strauss. À défaut d'une possible entre-lecture de nos auteurs entre eux, nous les avons donc fait dialoguer par le truchement de deux grandes lectures croisées de Lévi-Strauss : celle de Georges Bataille (« Un livre humain

un grand livre ») et celle de Jacques Derrida (« La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines »).

1.1 LE *LITTÉRAIRE* AU MIROIR DE L'ANTHROPOLOGUE

1.1.1 L'hommage de Pascal Quignard à Claude Lévi-Strauss

Au chapitre VIII des *Paradisiaques*, Pascal Quignard insère un texte qu'il a publié quelques années plus tôt dans la revue *Critique* à l'occasion d'un numéro en forme d'hommage à l'œuvre de Claude Lévi-Strauss[17]. Intitulé « L'étreinte fabuleuse », le texte de Quignard entend marquer sa « dette toute littéraire, qui est énorme[18] » à la pensée et aux écrits de l'anthropologue. C'est donc depuis sa position d'écrivain, ou plutôt de *littéraire* comme veut le rappeler l'usage répété et étymologisé de l'adjectif, que l'auteur souhaite témoigner ; ce n'est pas l'essayiste féru de sciences humaines qui s'exprime ici, encore moins l'écrivain à vocation savante, c'est plus modestement l'homme de lettres, que seules les modalités de la narration mythique et les motifs fabuleux requièrent dans la discipline anthropologique :

> « Les littéraires — ceux qu'on appelait autrefois les *litterati*, les lettrés — se sont adressés aux quatre volumes des *Mythologiques* dans le même esprit avec lequel ils recouraient aux recueils des *Fables* : parce que ce sont des mines d'or. Je souligne cet autre point, qui vient par conséquence : les journalistes et les historiens n'ont guère été portés à mettre en valeur l'influence littéraire qu'ont exercée, à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, les collections mythiques de Claude Lévi-Strauss, celles de Roger Caillois, celles de Georges Dumézil ainsi que les enquêtes étymologiques d'Emile Benveniste[19]. »

Cette démarcation tranchée entre le littéraire et le savant, affirmée dès l'abord du texte sur le plan de l'énonciation, est également accentuée sur le plan de la réception de l'œuvre de Lévi-Strauss, mais au titre d'un oubli ou d'une occultation qui serait précisément le fait des instances spécialisées ou savantes (les journalistes, les historiens) : l'influence de l'anthropologue n'est pas *que* scientifique, elle est aussi et surtout d'ordre littéraire comme veut ici nous le rappeler Pascal Quignard. Et c'est de cette réception-là, considérablement oubliée, que veut témoigner l'écrivain, au sein d'un sommaire composé pour l'essentiel de « scientifiques » ou d'historiens spécialistes de la vie intellectuelle[20]. Cette pétition de principe – qui *tire* Lévi-Strauss

[17] Pascal Quignard, « L'étreinte fabuleuse », *Critique*, Paris, Minuit, n°620-621, 1999, p. 686-692 ; repris dans *P*, chapitre VIII, p. 32-40.
[18] *LS*, 98.
[19] *P*, 32.
[20] Parmi les participants inscrits au sommaire de ce numéro de *Critique*, on relève une grande majorité d'ethnologues ou d'anthropologues (Marc Abélès, Marc Augé, Françoise Héritier, Jean Jamin, Emmanuel Terray,

du côté de la littérature et des littéraires – n'a rien d'anodin tant elle s'inscrit, comme on va le voir, dans une histoire au long cours qui a fait de la réception critique de l'anthropologue une occasion de penser les convergences ou, au contraire, de cristalliser les « querelles de propriétés » entre science et littérature[21].

S'ils sont clairement revendiqués, il faut bien admettre que les arguments avancés par Quignard pour caractériser « l'influence littéraire » de Lévi-Strauss et des grands tenants du structuralisme demeurent assez elliptiques. Outre une analogie assez convenue entre Lévi-Strauss et La Fontaine qui fait du mythologue, à l'instar du fabuliste, le collectionneur d'un immense recueil de récits qui constitue un fond commun où l'imaginaire peut puiser pour créer à nouveau, le deuxième argument avancé, s'il n'est pas plus développé, reste assez obscur :

> « 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 (moderne qui datait de la défaite de la guerre de 1870, de la Commune, du nihilisme qui s'ensuivit, des tranchées de 1918, et qui était devenu sénile). Elles ont incité à opposer langue vernaculaire et langue littéraire avec une virulence printanière[22].»

Qu'est-ce à dire exactement ? La thèse, très assertive et sans souci de la nuance – il n'est qu'à considérer l'usage de la tournure intensive (« de fond en comble ») ou encore la parenthèse à effet de liste qui prédique, en le nouant autour de quelques dates clés librement associées, le qualificatif de « moderne » – est en même temps très ramassée. Quignard semble vouloir dire que, en s'ouvrant à la pensée archaïque, et favorisée en cela par les études anthropologiques ou linguistiques des années 1960 qui ont su charger d'une origine jusque-là invisible la chair des mots et les représentations symboliques les plus communes, la narration s'est vivifiée au contact d'un passé lointain dont l'héritage révélé a immédiatement périmé la prétention à se dire

---

Jean Watchel), une psychanalyste (Élisabeth Roudinesco), un mathématicien (Jean Petitot), un musicologue diplômé d'archéologie (François-Bernard Mâche) et une historienne des idées (Annie Cohen-Solal) ; seul Michel Deguy, bien qu'également philosophe, intervient au titre de poète dans un article intitulé « Anthropologie et poésie ».

[21] Voir à ce sujet les analyses de Vincent Debaene (*L'Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2010, chapitre 11, « Des querelles de propriété », p. 380-419) ou encore d'Irène Langlet (« L'invitation au sauvage. *Tristes tropiques* entre lectures savantes et populaires », *in* Anne-Marie Boyer (dir), *Littérature et ethnographie*, Nantes, Cécile Defaut, coll. « Horizons comparatistes », p. 243-273.

[22] *P*, 32-33.

aveuglément « moderne[23] ». Cette option interprétative semble corroborée par la revalorisation de la « langue vernaculaire » que ces études ont initiée selon Quignard, en favorisant notamment son mélange ou son opposition à la « la langue littéraire » ; partant, et dans cette perspective, il faut comprendre que la création littéraire inspirée par l'anthropologie et la linguistique structurales a pu s'autoriser, sur le plan formel, du brouillage des langues, de la déconstruction et des courts-circuits étymologiques, du développement et des correspondances analogiques entre des mythèmes du monde entier ; en bref, toute la littérature née après ce moment structuraliste aurait su recourir de façon renouvelée à une forme de pensée mythique, telle qu'exemplairement peut s'en réclamer Pascal Quignard, en mêlant notamment le souci mythographique à la propension critique. Ainsi, si l'on suit Quignard jusqu'au bout, on peut dire que l'anthropologie structurale des années 1960-1970 a su favoriser, sur le plan des formes et de la création littéraires, un retour amont – en direction de l'*archaïque* – exactement parallèle aux découvertes de l'immédiat après-guerre sur le plan de la phylogenèse, avec notamment la découverte des grottes préhistoriques qui bouleversa la profondeur du temps humain.

1.1.2 L'hommage et son envers

Mais l'hommage est ailleurs. Il n'est pas cantonnable à ces deux courtes citations que nous venons de déplier, à cette seule suggestion de l'influence toute « littéraire » qu'a pu exercer Claude Lévi-Strauss sur une génération d'écrivains ayant commencé à faire œuvre dans le début des années 1980. L'hommage, plus profondément, passe par une discussion serrée d'une phrase de l'anthropologue et par une forme spéculative aux accents comparatistes qui épouse, par mimétisme, l'enseignement de l'auteur des *Mythologiques*. La phrase qui appelle le déploiement de l'hommage est donc celle-ci, extraite de *L'Homme nu* : « La ressemblance n'existe pas en soi : elle n'est qu'un cas particulier de la différence, celui où la différence tend vers zéro ». Ces quelques mots, lus par Pascal Quignard en 1971, ont agi sur lui avec toute la force que peut contenir une véritable *révélation*. Révélation d'ordre sensible tout d'abord, dans l'acception photographique du terme, dans le sens où l'expérience

[23] On reconnaît, derrière cette raillerie de la prétention à se « donner » pour moderne, la cible de l'injonction rimbaldienne que Quignard visait déjà dans ses *Petits traités* : « Les injonctions selon lesquelles il faut être "absolument moderne", dérégler ses sens, devenir entre tous le "grand malade, le grand criminel, le grand maudit", se taire, gérer un comptoir au Harrar, aimer l'argent, aimer la mort, – c'est une vieille étoffe délicieuse et mitée. » (*PT I*, 498-499).

de lecture se fait empreinte et laisse dans l'âme une lésion indélébile par où se marque un nouvel acquis intellectuel[24] ; révélation d'ordre spirituel ensuite, comme le laisse entendre l'affleurement dispersé de deux citations latines de Saint Augustin qui narrativisent discrètement – elles ne sont ni traduites ni référencées – ce qui s'apparente à une conversion, à une rencontre quasi mystique avec une lumière idéelle jusque-là cachée[25]. Ainsi enserré, le propos de Lévi-Strauss se donne comme le vecteur d'une puissante *métanoïa*, toute laïcisée, par laquelle la psychée de l'auteur découvre tout à coup une instance nouvelle de vérité.

Sur le fond, la puissance agissante de cette phrase signe l'adhésion sans réserve de Pascal Quignard au postulat de base du structuralisme, à savoir que le sens naît de la différence, de l'opposition paradigmatique et que, par conséquent, dans la perspective identitaire qui est celle de Lévi-Strauss, il ne saurait y avoir d'identité à soi ni aux autres sinon dans un processus permanent de différenciation, fût-il minimal. Autrement dit, comme le reformule Quignard, c'est *l' identité de l'Idem* qui devient le mystère et c'est *l'altérité de Alter* qui brusquement devient l'évidence irréductible. Sur la forme, la phrase de Lévi-Strauss donne lieu à un exercice de déploiement analytique qui progressivement va mimer l'analyse comparatiste propre à l'anthropologie structurale. En effet, après l'avoir retraduite et assimilée dans un lexique qui lui est propre, Pascal Quignard va en quelque sorte la « tester » et la faire glisser vers un questionnement qui l'intéresse en premier chef et qui n'est, bien que dérivé, *a priori* pas contenu dans l'analyse de Lévi-Strauss : comment et pourquoi l'homme, depuis son origine, s'est-il toujours « dissimulé » à lui-même sa propre identité ? En d'autres termes, pourquoi la reconnaissance de notre identité profonde – simiomorphe, prédatrice, sexuelle – nous est-elle impossible autant que taboue ? Dans une réflexion dense et parfois abstraite, qui n'hésite pas à faire jouer nombre de dérivés issus du champ sémantique du *semblable*, que ce soit en français (« assimilation », « dissimulation », « irressemblance », « semblance », « dissimilitude », « ressimilation ») ou en latin (*simultas*, *similitas*, *dissimulatio*, *simul*, *dissimilis*, *dissimulentia*), Quignard propose, sinon des réponses, du moins certaines

[24] « Une phrase de Claude Lévi-Strauss bouleversa ma façon de penser quand je la découvris. La lecture est une expérience sensible qui se situe dans le monde réel, où on s'expose à des blessures, où l'âme subit des lésions. Une phrase qu'on lit peut être une semence qui pousse. » (*P*, 33)

[25] Toutes deux issues des *Confessions* (livre VII, chapitre X), elles mettent en scène l'étrange dialogue monologique d'Augustin avec le Seigneur, au moment où l'évêque d'Hippone évoque sa conversion à *l'intelligence* de Dieu, c'est-à-dire à la reconnaissance de sa vérité révélée. Celle-ci se dit par deux métaphores que reprend Quignard : celle de l'esprit enfin éclairé qui fait tomber la toile d'araignée dans laquelle sa perception était prise (*Tabescere sicut araneam*) ; celle de l'élévation ou de l'agrandissement de soi qui conduit à la vision de la vérité (*Assumpsisti me ut viderem esse quod viderem*).

manifestations qui, à travers le temps, ont toujours témoigné de cette répugnance de l'humanité à l'autoressemblance : que ce soit durant le processus d'hominisation où, *ab origine,* l'homme n'est devenu homme que par dissimulation et assimilation mimétique aux proies qu'ils poursuivaient ; que ce soit durant le Paléolithique où l'art pariétal témoigne d'un tabou de l'autofiguration et, au contraire, d'une manifestation outrée des grand animaux hallucinés ; que ce soit durant toute la période moderne où mythes, religions, représentations picturales ou cinématographiques ne cessent de susciter et de refouler – dans un étrange jeu de dévoilement-revoilement – ce noyau irreprésentable qui dessine le visage de *l'homme nu* (désirant, animal, sexuel).

On le voit, par l'ambition phylogénétique autant que par la logique comparatiste qui joue de l'homologie structurale entre les mythes et les schèmes culturels associés, Pascal Quignard charge sa spéculation des codes rhétoriques et méthodologiques de la discursivité anthropologique[26]. Si bien que, à l'issue de son texte, et par un étrange effet de surimpression, il semble que l'auteur soit parvenu à récapituler le geste lévi-straussien – dans ses présupposés comme dans sa méthodologie – pour revenir à son point de départ, à la citation initiale dont il était parti (« Le ressemblance n'existe pas en soi… »), mais dans un écho désormais lointain, car articulé dans une voix propre qui a su l'accueillir en le chargeant d'obsessions singulières : « La reconnaissance est le tabou humain », conclut alors Quignard, en une phrase lapidaire qui relève à son tour du tranchant de la phrase découverte chez Lévi-Strauss.

Ainsi se conclut l'hommage que Pascal Quignard a voulu adresser à Claude Lévi-Strauss. Dans un exercice qui tient davantage de l'*interprétation*, au sens herméneutique mais surtout musical du terme, que du témoignage ou du simple commentaire, Quignard se ressaisit de la partition des *Mythologiques* – de ses « notes » (ses mots d'ordre thétiques) comme de son « phrasé » (sa tonalité associative et comparatiste) – et réussit ainsi à porter l'influence au niveau de la création littéraire, comme le veut la forme revendiquée de sa dette à l'anthropologue. Enfin, et surtout,

[26] Outre la démonstration qui associe l'aniconisme préhistorique (celui de Lascaux) à l'aniconisme primitif des grandes religions monothéistes (ici liées de façon très ramassée : « Le pharaon Akhenaton. / Moïse au Sinaï. / Muhammad à Hira. / La lettre que l'empereur Michel écrivit en 824 à Louis le Débonnaire […] »), en passant par le tabou de représentation qui est au cœur de tous les mythes d'amour et exemplairement de celui de Cupidon et de Psychée, Quignard manifeste surtout son geste d'anthropologie structurale dans certaines allusions métatextuelles : que ce soit dans la confession d'une ambition de mythologie comparée (« le genre humain […] dans tous les mythes que j'ai lus ne paraît reconnaître qu'une ressemblance dont la nature est confondante, l'événement antisocial, l'épreuve périlleuse. C'est ce que les mythes de l'Occident appellent étrangement le "coup de foudre". ») ; ou que ce soit dans la prétention synchronique de l'analyse (« Pourtant, cette humiliation ou ce sentiment d'indécence reviennent sans cesse au cours de l'Histoire cumulée des sociétés et des civilisations »).

par un effet de mise en abyme différée (rappelons que l'article publié dans *Critique* est repris dans le premier tiers des *Paradisiaques*), Pascal Quignard fait de ce texte sur Lévi-Strauss la cellule conceptuelle à partir de laquelle on peut comprendre l'œuvre « littéraire » appelée *Les Paradisiaques* et qu'on est en train de lire car, de l'aveu de l'auteur, ce tome IV de *Dernier Royaume* aurait pu s'intituler « Sur la reconnaissance excessive des femmes et des hommes qu'on n'a jamais vus et sur la non-reconnaissance des traits de ceux qu'on aime le plus au monde[27] ». En d'autres termes, par l'extension littéraire du motif de la ressemblance impossible ou du tabou de la reconnaissance, c'est le livre dans son entier qui s'inscrit dans l'ombre portée de l'anthropologue.

1.1.3 Quignard et l'anthropologie : un dialogue ou une querelle de propriété ?

Avouée dans le fond, la dette de Pascal Quignard à Claude Lévi-Strauss est donc surtout affichée dans la forme par le truchement d'un exercice de mimétisme cohérent qui sait s'approprier les objets et les pratiques discursives de l'anthropologie structurale en vue d'une réélaboration moins surveillée, plus *littéraire*. Aussi, quand on remet en perspective l'œuvre quignardienne, et qu'on place notre regard en deçà et au-delà de ce seul texte qui fait du souci anthropologique une référence avouée, on constate sans difficulté un emprunt disséminé aux motifs, aux thèses et même aux terrains mythologiques défrichés par Lévi-Strauss. C'est ce qu'ont bien montré les études de Jean-Louis Pautrot qui ont eu le mérite, dans le champ de la critique quignardienne, de revenir sur l'héritage structuraliste de l'œuvre, là où la plupart des analyses étaient ancrées dans des thématiques très « postmodernes », lesquelles ont peut-être eu le défaut de couper Quignard d'une génération dont il était pourtant directement héritier[28]. En lisant de près ses traités sur la musique, Pautrot révèle ainsi une « contiguïté quasi dialectique » entre les analyses de Lévi-Strauss et celles de Quignard, notamment sur des questions aussi diverses que l'asémantisme de l'activité musicale, l'absolu originaire du temps mythique, le caractère transférentiel de la cure

[27] *P*, 14.

[28] Et ce au mépris même de la condamnation du terme « postmoderne » par Pascal Quignard qui, non sans ironie, prend la tangente de l'archaïque quand on cherche à l'affilier à un courant trop contemporain : « Nous ne sommes pas postmodernes. Nous sommes préoriginaires. Je pense même que nous sommes antéarchaïques… » (*LS*, 93)

chamanique ou encore l'étymologie spatiale plus que temporelle du mot « rythme[29] » ; cependant, plus qu'un relevé systématique des résonances, lequel a toujours ses limites à cause du parallélisme forcé qui peut en fausser la lecture, c'est au niveau de l'analyse formelle que la thèse se montre la plus convaincante en révélant notamment combien le modèle heuristique de l'anthropologie structurale demeure un modèle de *composition littéraire* pour Pascal Quignard. Et cela sur trois plans identifiables au moins : d'abord, le plus évident, sur la façon dont l'écriture spéculative de l'auteur se construit en regard d'une vaste réserve mythique, constituée pour l'essentiel du fonds gréco-romain mais aussi et surtout d'un folklore à géométrie variable qui va des légendes maoris aux sagas islandaises, en passant par les contes japonais ou encore la mythologie amérindienne ; ensuite, de façon liée, sur la manière qu'a Pascal Quignard de vouloir révéler la parenté structurelle entre les mythes qu'il convoque et d'ainsi mettre au jour l'ossature symbolique qui les relie : cela favorise une écriture en réseau où les mythes communiquent entre-eux et travaillent à l'élucidation d'un même invariant culturel [30] ; enfin, si la méthode structurale nourrit si profondément l'imaginaire littéraire de Quignard c'est qu'elle se fonde sur des procédures (la collecte, la comparaison, l'archive, le dégagement de lois homologiques) qui sont au principe même de sa poétique, volontiers associative et fragmentaire, archivistique et collectionneuse, toujours portée à mettre au jour des formes narratives premières qui valent comme les « séquences moléculaires immortelles du récit humain[31] ».

L'anthropologie d'obédience structurale est donc un modèle littérairement agissant dans l'œuvre de Pascal Quignard ; elle corrobore la thèse d'une « étreinte fabuleuse » entre les registres scientifiques et littéraires que l'auteur revendique lui-même dans le texte éponyme que l'on vient de lire. Cristina Álvares a cerné avec une précision épistémologique plus fine encore les différents courants anthropologiques qui innervent l'œuvre narrative et théorique de Quignard ; en s'inscrivant dans le sillon creusé par Jean-Louis Pautrot, elle se montre attentive à suivre l'influence *des* structuralismes dans son écriture et révèle ainsi une attention toute particulière au

[29] Jean-Louis Pautrot, « De *La Leçon de musique* à *La Haine de la musique* : Pascal Quignard, le structuralisme et le postmoderne » *French Forum*, Vol. 22, N°. 3, septembre 1997, p. 343-358.

[30] C'est ainsi que, de l'aveu de l'auteur, et pour reprendre notre exemple initial, *Les Paradisiaques* illustre le concept du tabou de la reconnaissance en donnant à lire, sur un plan narratif, 42 contes ou mythes « sur la reconnaissance impossible de ceux qui se sont aimés » (Prière d'insérer sur le site des éditions Grasset [en ligne] <http://www.grasset.fr/les-paradisiaques-9782246679318> consulté le 27 juillet 2016.)

[31] *EE*, 238 : « Est-ce qu'il y aurait quatre ou cinq possibilités de récit humain ? Ou quinze à seize mille ? Ou bien est-ce qu'il y a en effet un récit un peu universel et pour ainsi dire prémigratoire ? Plus il est universel, plus il pourrait être alléchant à mes yeux. Regardez les récits érotiques ou les contes animaux, ou les voyages maritimes, pour l'espèce humaine la migration et le récit sont peut-être la même chose. […] Voilà ce qui m'intéresse de temps à autre. »

discours d'un « structuralisme de seconde vague », dont l'orientation, plus naturaliste, ne rejette plus le thème originaire comme une fondation d'ordre mythique mais cherche au contraire à penser l'émergence de la structure (sociale, symbolique, linguistique) depuis un substrat naturel[32]. Empruntant à Lucien Scubla la catégorie de « l' anthropologie morphogénétique[33] », elle montre combien Quignard, notamment dans ses réflexions sur le mécanisme victimaire et le rituel sacrificiel comme fondement de la communauté, se rapproche des propositions de René Girard sur la violence fondatrice[34].

Depuis ces mises au jour, la perspective anthropologique de Pascal Quignard apparaît plus clairement, notamment dans la culture et les textes qu'elle convoque. Et il n'est pas anodin que cet éclairage soit venu d'un courant critique indirectement inspiré des États-Unis, que ce soit par la voix de Jean-Louis Pautrot (qui enseigne la littérature française à l'université Saint Louis de Washington depuis les années 1980), ou que ce soit par l'intermédiaire des thèses de René Girard (qui a effectué toute sa carrière universitaire outre-Atlantique). En effet, dès les années 1980, l'université américaine, dans le champ des humanités et des études littéraires, a massivement intégré les thèses du déconstructivisme français – ce qu'on a appelé la *French theory* – pour l'enter sur une déconstruction de type *identitaire* que de nombreux facteurs socio-politiques avaient suscitée[35]. Dans ce contexte naissant des Études culturelles (*Cutural studies*), tout ce qui pouvait avoir trait aux identités minoritaires, à la pluri-identité ou à l'interrogation ethnique s'est retrouvé fortement théorisé. Aussi, la critique sous-jacente de l'ethno-centrisme que formule Quignard dans sa révision à la hausse du patrimoine mondiale des folklores ou des littératures premières, et plus radicalement encore sa déconstruction du concept même d'*identité*, toujours inscrit, comme on l'a vu, dans un processus de différenciation irréductible[36], tout cela a pu favoriser indirectement une lecture dont le prisme a d'abord été anthropologique.

---

[32] Cristina Álvares, « Prédation et violence fondatrice : la chasse dans la réinterprétation par Pascal Quignard de la théorie mimétique-sacrificielle », *L'Esprit Créateur*, Volume 52, Number 1, Spring 2012, p. 36.

[33] Lucien Scubla, « Vers une anthropologie morphogénétique : violence fondatrice et théorie des singularités », *Le Débat*, N°77, 1993, p. 90-107.

[34] Elle nuance toutefois cette superposition et souligne aussi comment il s'en distingue en isolant « le volet "mimétique" de la théorie mimétique-victimaire et [en] la réinterprèt[ant] à la lumière de la thèse de Moscovici sur l'hominisation comme cynégétisation. » (*Ibid*, p. 44). Autrement dit, Quignard pose la chasse comme prédation « imitée » à l'origine de l'hominisation et non le sacrifice du bouc émissaire comme instauration du social par fixation d'une « violence mimétique » originaire.

[35] Voir à ce sujet François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Paris, La Découverte / Poche, 2005, p. 143-178.

[36] *P*, 34 : « À un premier niveau ce qui fondait l'inidentité de l'idem coïncidait avec la poussée du langage dans les toutes premières fermentations de l'animalité humaine sous forme de langues naturelles — prétendument "humaines"mais totalement "involontaires" à la volonté des hominidés. A un second niveau ce qui fondait

Cette approche resserrée du geste anthropologique de Pascal Quignard nous permet d'envisager avec plus de précision les lieux où la jonction entre les registres littéraires et les registres ethnographiques se noue dans son écriture. Cependant, ce jeu de vases communicants entre les deux registres – le fictionnel et le scientifique –, s'il est attesté et patiemment illustré dans les études que nous venons de parcourir, n'est pas ici l'essentiel. En effet, la mesure de l'innutrition anthropologique et l'appréciation de sa rigueur épistémologique dans le discours quignardien, pour pertinentes qu'elles soient, manquent peut-être la logique discursive, essentiellement stratégique, qui sous-tend cette revendication d'un ancrage « littéraire » de l'anthropologie. Or c'est bien là que tout se joue. Au seuil de ce texte intitulé « L'étreinte fabuleuse », dans ce moment crucial où s'inaugure l'*ethos* de celui qui parle, avant même les justifications et les exemples à venir, une voix s'impose qui redistribue discrètement les places et les hiérarchies statutaires : Claude Lévi-Strauss est l'égal de Jean de La Fontaine quand celui qu'on croyait n'être *qu'un* écrivain est avant tout un « lettré ». Étrange chiasme temporel où le savant spécialisé du XXe siècle rejoint l'homme de lettres à la mode dix-septiémiste (tour à tour fabuliste, poète, dramaturge, épistolier) et où l'écrivain du XXIe siècle retrouve lui aussi les attributs indistincts du lettré, de l'homme qui a ses *lettres*, aussi bien scientifiques que littéraires. Sur la table des temps, Pascal Quignard nous invite donc à un brouillage des cartographies pourtant solidement arrêtées depuis la seconde moitié du XXe siècle entre littérature et sciences humaines ; l'air de rien il tend à ranimer, même en sourdine, ce que Ramon Fernandez appelait déjà dans le milieu des années 1930 une « querelle de propriété[37] » entre le littéraire et le savant, selon une métaphore territoriale qui a ensuite largement essaimé au cours du siècle, à l'époque même où cherchait à s'affirmer la singularité de la connaissance de la littérature, dans la forme conquérante de l'essai littéraire et en regard du discours savant proprement dit[38].

De plus, en englobant cette refonte territoriale sous couvert d'un partage renouvelé entre la littérature et l'anthropologie, il s'inscrit consciemment ou non dans une tradition déjà riche d'échanges, fructueux ou houleux. En effet, ce rapport stratégiquement revendiqué du « littéraire » à la pensée ethnologique, si on l'a

---

"l'irressemblance du semblable" était sexuel et avouait un caractère coriace, irréductible, naturel, antérieur à l'humanité, préonirique dans la vie de l'âme. Car le plus spécifiquement humain est inhumain, non verbal […]»

[37] Ramon Fernandez, « Connaissance et science de l'homme », *La Nouvelle Revue française*, n°263, août 1935.

[38] Marielle Macé, *op. cit.*, p. 54 : « C'est à une véritable lutte de propriété intellectuelle qu'a répliqué l'affirmation progressive de l'essai comme forme forte à partir des années 1920. La question porte sur "l'occupation" du terrain de la pensée. Dans son destin moderne, l'histoire de la littérature était devenue celle de sa résistance à une restriction permanente. »

longuement déplié, c'est qu'il n'a rien d'anodin et qu'il vient après une longue histoire où ethnologie et littérature ont été en débat, avec pour enjeu, précisément, une occupation symbolique de l'espace des savoirs, une volonté pour chaque type de discours d'affirmer sa précellence dans l'ordre de la connaissance de l'homme. Et à l'intérieur de ces débats, comme un point de convergence supplémentaire, c'est bien le nom de Claude Lévi-Strauss qui a cristallisé les arguments et les partis-pris en faveur d'une vision intégrationniste de la littérature, au moment où celui-ci publiait son « second livre » (*Tristes tropiques*, 1955), d'apparence plus libre et plus « littéraire » que son étude savante sur *La Vie familiale et sociale des Indiens nambikwara*, éditée en 1948[39].

1.1.4 De Lévi-Strauss à Bataille en passant par Rousseau et Montaigne : généalogie de l'ethnologue en écrivain

Le texte de Pascal Quignard, publié dans la revue *Critique* et repris dans *Les Paradisiaques*, est donc d'abord intéressant car il s'inscrit dans le sillage d'autres écrivains qui ont écrit et pensé leur rapport à Claude Lévi-Strauss. Et de tous ceux qui ont rendu compte de *Tristes tropiques* à sa sortie, on retiendra avant tout le nom de Georges Bataille, qui pour de multiples raisons et comme on va le voir, constitue une pièce essentielle – un jalon autant qu'une caisse de résonance – dans le trajet à rebours qui nous conduira ici de Quignard à Barthes.

Par une incidence d'abord, qui certes n'a qu'une valeur contingente, mais qui nous offre cependant la chance d'une continuité, d'une ligne nette à travers le temps et sur laquelle on peut faire porter la longueur d'onde d'un écho : en effet, c'est dans cette même revue *Critique* que Bataille, quarante-trois avant Quignard, rendait son « hommage » à Claude Lévi-Strauss[40]. Mais c'est bien sûr par l'ambition même du texte, dont la thèse essentielle est de vouloir affirmer la supériorité de la littérature sur

[39] Cette histoire de fascination réciproque entre la littérature et l'ethnologie au cours du XXe siècle, avec ses querelles de propriété et ses stratégies d'occupation symbolique du discours « savant », a été remarquablement développée par Vincent Debaene. Nous nous inspirons ici, pour mettre en perspective le geste particulier de Pascal Quignard, des séquences chronologiques que son livre propose. Et notamment des pages consacrées à la réception de *Tristes tropiques* (*L'Adieu au voyage*, *op. cit.*, p. 400-419).

[40] Georges Bataille, « Un livre humain un grand livre », *Critique*, n°105, février 1956. Repris dans Georges Bataille, *Œuvres complètes. Tome XII. Articles II : 1950-1961*, Paris, Gallimard, 1988, p. 381-394. On notera que, dans une courte incise qui n'est pas complètement dénuée de sens, Quignard renvoie au patronage de Bataille pour qualifier la revue dans laquelle lui-même témoigne : « Vous évoquez un numéro d'hommage que la revue *Critique*, fondée par Bataille, offrait à Claude Lévi-Strauss. Claude Lévi-Strauss à qui j'ai voulu à la demande d'Yves Hersant et de Marc Augé reconnaître ma dette toute littéraire. » (*LS*, 98)

le discours savant, que le rapprochement prend tout son sens. Tout l'argumentaire de Bataille tourne autour de la notion de « limite », selon la terminologie qui lui est propre : le discours scientifique de spécialisation, *limité* et parcellisé dans l'approche de son objet, n'a pas la capacité de soutenir une forme d'écriture ouverte vers *l'illimité*, vers l'inconnu, et d'une certaine façon, vers les questionnements essentiels qui relèvent de l'insoluble au même titre que le « sentiment religieux » dans son essence non dogmatique s'ouvre au-delà des réponses immédiatement données[41] ; seule l'œuvre littéraire par son « ouverture poétique » en est capable, seule elle accède aux régions sacrées de ce non-savoir qui paradoxalement – c'est ce que sous-entend la dernière section de l'article – mettent l'homme en contact avec le savoir le plus intense qui soit. La littérature, face à la science, est donc porteuse de ce privilège immense qui l'élève à la connaissance des confins, à l'intelligibilité intuitive des catégories qui relèveraient autrement de l'inintelligible. Pour Bataille, le mérite de Lévi-Strauss tient tout entier dans cette capacité qu'il a eu d'excéder une forme de connaissance systématique, prosaïquement méthodique, pour accueillir l'appel à la transgression disciplinaire que contenait l'objet même de son enquête :

> « Ainsi pouvons-nous dire qu'au moment où ses fins excédèrent les limites précises de la recherche ethnographique savante, Lévi-Strauss dériva vers des préoccupations religieuses et que l'expression de sa pensée fut nécessairement littéraire, qu'elle s'adressa moins à l'intelligence qu'à la sensibilité[42]. »

En ce sens, et c'est ce que souligne stratégiquement Bataille dès l'ouverture de son article, l'ouvrage de Lévi-Strauss a le mérite de révéler au public l'exacte place que devrait occuper « l'ethnographie » dans l'ordre des discours : celui d'un discours portant sur la vie humaine, et par voie de conséquence sur un objet de connaissance proprement illimité qui ne peut donc être qu'à la seule « dimension de la poésie ». Par cette réciprocité fondamentale entre l'objet de sa quête (l'homme) et sa forme

[41] D'une certaine manière, l'attaque de l'article s'attache à poser cette ligne de partage entre le « limité » et « l'illimité » que tout le texte va suivre en instaurant d'autres doublons antagonistes qui auront le même sens (approche savante / approche poétique ; connaissance profane / connaissance sacrée ; saisie du particulier / saisie de l'homme dans son entier, etc.) : « Un travail, lorsqu'il vise un résultat particulier, clairement saisissable, ne nous engage pas entièrement, en quoi il est simplement prosaïque ; mais il n'est rien qu'une recherche sans limite ne mette nous-mêmes en cause, et cela définit peut-être une ouverture poétique, sans laquelle il n'est pas d'œuvre littéraire, ni généralement d'œuvre d'art… » (Georges Bataille, *art.cit.*, p. 381).
[42] *Ibid.*, p. 385.

d'investigation (l'ouverture poétique), l'ethnographie échapperait *de facto* à un champ disciplinaire restreint pour annexer le corpus des œuvres littéraires de plein droit[43].

On a donc bien ici une défense et une illustration de la fonction intégrationniste de la littérature qui *seule* peut accueillir, par l'ouverture totale que lui donne son amplitude poétique, les avancées les plus poussées de la pénétration savante ; autrement dit, seule la littérature peut supporter une ambition cognitive qui dépasse les chapelles disciplinaires.

Mais Bataille n'est pas seulement présent au titre de devancier dans l'approche critique que fait Quignard des liens entre littérature et anthropologie par le truchement parallèle de Claude Lévi-Strauss. Il l'est de façon plus retorse encore dans la façon qu'a l'auteur des *Paradisiaques* de doubler son analyse des motifs et des concepts que Georges Bataille lui-même emploie dans ses ouvrages de teinte anthropologique ; autrement dit, par un jeu d'hybridation complexe, il parle la langue ethnologisante de Bataille pour marquer – à son tour – la superposition du littéraire et du savant que Bataille réclamait dans un même texte sur Lévi-Strauss. Il en va ainsi du concept de « scissiparité », que Quignard convoque au titre d'hapax et comme exemple impossible de la plus égale identité ; mais c'est surtout quand il évoque le tabou humain de l'autofiguration et qu'il illustre son argument en se référant aux grottes du paléolithique, dans lesquelles le visage humain n'était jamais représenté, qu'il « fait » explicitement du Bataille :

> « La dissimilation, voilà ce qui était la hantise de ces bêtes qui ne veulent pas ressembler à ce qu'elles sont. […] Quelque puissance qu'elles émettent, quelque extraordinaire et pour ainsi dire "psychotrope" que soit la sidération qu'elles attestent, les images peintes par les hommes dès les premiers temps préhistoriques furent toutes extraordinairement rétives à la figuration de ceux qui les peignaient […] Et quand leurs mains cherchèrent de temps à autre à reproduire leurs étreintes, elles s'efforcèrent lourdement à paraître inexpertes en employant des restes de sang et des restes de feu alors qu'elles se révélaient d'une maîtrise incomparable dès qu'il s'agissait des espèces des fauves qui les terrorisaient et qu'ils imitaient comme autant de divinités magnifiques[44]. »

Presque mot pour mot, on retrouve le paradoxe formulé au cœur de *Lascaux ou la naissance de l'art* : alors qu'il montre des prédispositions sans faille au dessin,

[43] *Ibid.*, p. 382 : « Par son objet, l'ethnographie introduit la vie humaine, et celle-ci, dans l'ethnographie, prend un sens tout à fait contraire à la limite : cet objet n'est-il pas justement la vie humaine au-delà des limites que lui donne la civilisation blanche, à laquelle l'ethnographie appartient ? […] En ce sens, l'évocation d'une société dont les normes ne sont pas les nôtres, inévitablement, introduit la dimension de la poésie, qui peut-être est la *dimension de l'homme*, encore que notre activité pratique et l'élaboration savante qui lui est liée tendent à obscurcir la conscience que nous en avons. »

[44] *P*, 36.

l'homme *devenant* homme, au sortir de l'animalité, répugne à donner une image fidèle de lui-même et se représente sans cesse comme « paré du prestige de la bête[45] ».

Mais il y a plus. Bataille, outre les motifs « anthropologiques » qu'il aimante sous la plume de Quignard, s'inscrit surtout au terme d'une généalogie imaginaire – à la suite de Montaigne et de Rousseau – où se quête un désir de forme littéraire qui sache mêler « fiction » et « savoir »[46]. Et ce doublon Montaigne-Rousseau, comme des corps entièrement affectés par l'objet même de leur spéculation, sachant mêler le cœur et l'esprit selon une opposition des plus classiques, annonçant en quelque sorte les revendications de Bataille sur la saisie de l'homme dans son « entier », et par surimpression aussi les propres intentions de Pascal Quignard, n'est pas complètement anodin.

En effet, dans la mémoire du champ ethnologique, au moment même où cette discipline s'émancipait complètement de la littérature et s'affirmait comme science en tant que telle, Montaigne et Rousseau ont continué d'incarner un idéal perdu pour tout un courant de la pensée ethnographique qui devait pourtant refouler cet héritage sans toutefois pouvoir le renier complètement[47]. Montaigne, le contemporain de Jean de Léry, en qui, au moment d'écrire son histoire et de s'inventer une généalogie, l'ethnographie s'est trouvée un père, par-delà un XVIIe trop raisonneur et trop sûr de son identité à soi, et dont le talent a consisté à faire de son moi et de son corps l'outil d'une connaissance affectée de l'autre (siècles et peuples éloignés) ; Rousseau, le véritable « fondateur des sciences de l'homme » selon Lévi-Strauss, celui qui appelait de ses vœux au « voyage » philosophique et qui su faire de « l'identification le vrai principe des sciences humaines et le seul fondement possible de la morale[48] ». Cette dyade, qui relie la Renaissance aux Lumières, et qui croise sur le plan mythique la réunion d'un savoir positif et d'une conscience affectée autant que critique, témoigne en creux d'une nostalgie des belles-lettres où science et littérature avançaient de concert comme s'il « s'agissait d'un même corps », selon l'image de Quignard. Le

---

[45] Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art* [1955], in *Œuvres complètes. Tome IX*, Paris, Gallimard, 1979, p. 63 : « L'homme de l'Age du renne nous laissait de l'animal une image à la fois prestigieuse et fidèle, mais, dans la mesure où il s'est lui même représenté, le plus souvent, il dissimulait ses traits sous le masque de l'animal. Il disposait jusqu'à la virtuosité des ressources du dessin, mais il dédaignait son propre visage : s'il avouait la forme humaine, il la cachait dans le même instant ; il se donnait à ce moment la tête de l'animal. Comme s'il avait honte de son visage et que, voulant se désigner, il dût en même temps se donner le masque d'un autre. »

[46] *VS*, 298 : « 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 mêlaient la pensée, la vie, la fiction, le savoir comme s'il s'agissait d'un seul corps. Les cinq doigts de la main saisissaient quelque chose. »

[47] Vincent Debaene, *op.cit.*, chapitre 5, « L'union perdu du cœur et de l'esprit », p. 178-203.

[48] Claude Lévi-Strauss, « Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'homme » [1962], in *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973, p. 51 [cité par Vincent Debaene, *op. cit.*, p. 201.].

couple Montaigne-Rousseau, s'il a donc été largement convoqué par le discours ethnographique de l'entre-deux guerres, à tel point qu'il est devenu un véritable lieu commun dans l'épistémologie de la discipline, il l'a d'abord été au titre d'un « indice » comme le rappelle Vincent Debaene. Un indice qui témoigne d'une mutation que les sciences sociales font alors subir à l'ordre institué des discours et dans lequel désormais science et littérature sont devenues hétérogènes ; un indice où se lit avant tout une nostalgie pour un idéal que les ethnologues ne sauraient plus complètement incarner, sinon au titre d'un héritage généalogique lointain qui relève davantage du patrimoine disciplinaire que de la réalité scientifique qui les engage et qui est alors la leur. En ce sens, quand Pascal Quignard s'inscrit au terme d'un arbre généalogique qui a pour embranchements successifs Montaigne, Rousseau et Bataille – le Bataille du Collège de sociologie et de l'ouverture de l'ethnographie à sa « dimension poétique » comme on l'a vu – il oppose on ne peut plus clairement une forme de réconciliation, qui est aussi une réconciliation par la forme (« écrire un livre où je songe en lisant »), au divorce historique des sciences et des lettres.

1.1.5 Le texte ethnologique à des fins romanesques : une annexion en sourdine

À la fin des années 1990, les enjeux du débat ne peuvent plus se poser dans les mêmes termes que dans le milieu des années 50, au moment de la réception intentionnellement « littéraire » du travail de Lévi-Strauss : la prétention de la littérature à occuper seule l'espace des discours de véridiction est désormais périmée ; les sciences humaines se sont spécialisées, pluralisées et largement institutionnalisées sans contestation possible. Et l'anthropologie, qui, quand elle s'appelait encore ethnologie, a mordu sur les terres de la littérature en revendiquant la « connaissance de l'homme », dernier bastion que Lanson pouvait encore reconnaître à la vérité spéciale du discours littéraire, s'est aujourd'hui considérablement scientificisée et détachée de tout rapport possible d'englobement.

Alors quelle peut être la singularité de Pascal Quignard dans cette prise de position par lequelle, on l'a vu, se réactive une querelle de propriété qui a une longue histoire, et dont les relais sont qui plus est parfaitement identifiés, à travers un réseau de quatre figures qui ne cessent de se croiser (Montaigne, Rousseau, Bataille, Lévi-Strauss) ? D'abord, il faut noter une évidence. Pascal Quignard, à la différence d'un grand nombre de lecteurs « littéraires » de Lévi-Strauss, ne distingue pas son *second*

livre, le récit de voyage dans la veine philosophico-littéraire (de Léry à Chateaubriand au moins, qui sont deux références présentes dans *Tristes tropiques*), mais son *premier livre* pourrait-on dire, le livre d'étude, en l'occurrence ici *Les Mythologiques*. Ce simple décalage a une conséquence immédiate qui lui permet d'envisager la littérarité de Lévi-Strauss à un niveau plus inédit. En effet, Quignard ne met pas l'accent sur la dimension *poétique* de l'écriture de l'anthropologue, ce qu'a pu faire une grande partie de la critique journalistique en louant notamment les qualités du « style » de l'ethnographe ou en faisant dialoguer Lévi-Strauss avec ses grands devanciers (Montaigne, Montesquieu, Rousseau, comme autant de phares dans un panthéon littéraire bien quadrillé[49]) ; il se place du côté de la réception et sous-entend alors que ce n'est plus Lévi-Strauss qui est littéraire, mais que c'est bien son œuvre scientifique qui peut être reçue comme telle par « les littéraires ». Le déplacement semble anodin mais il est en fait discrètement tactique. Subtilement, il indique qu'un rapatriement des formes du savoir, des habitudes rhétoriques de l'essai à vocation savante est possible dans l'univers de la *recréation* littéraire.

Cela dépend d'une accommodation du regard, au sens où l'entendait Barthes, c'est-à-dire d'une décision de l'œil qui muscle sa courbe sur telle ou telle zone d'intelligibilité, hors de tout devoir d'exhaustivité, sur des fragments qui tiennent avant tout lieu de départs d'écriture et qui requièrent une forme d'imaginaire[50]. Le savoir est ici envisagé comme une réserve, comme un dépôt, un « recueil » ou une « mine d'or » comme le dit Quignard des *Mythologiques*, auxquels on « s'adresse » comme on use d'un outil à disposition, et dont la valeur propre est d'être un complément d'écriture. En somme, le savoir ethnographique relève ici d'une littérarité conditionnelle, perceptible pour qui sait le lire comme une forme de littérature « vraie », croisant témoignages, récits et recueils de mythes selon une modalité étendue du romanesque.

Partant, il ne s'enferme pas dans une querelle générationnelle qui n'est plus complètement la sienne. Celle qu'incarnait encore Georges Bataille, par exemple, et qui voulait que tout essai de pensée s'ouvrant hors du strict terrain disciplinaire relève du privilège incontesté de « l'œuvre littéraire » ; en indiquant par là aussi qu'une forme de devenir non spécialisée des sciences humaines était souhaitable sous le

[49] Voir la notice de *Tristes tropiques* par Vincent Debaene dans Claude Lévi-Strauss, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 1715-1721.

[50] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 708 : « […] chacun *courbe* son esprit, tel un œil, pour saisir dans la masse du texte *cette intelligibilité-là*, dont il a besoin pour connaître, pour jouir, etc. En cela la lecture est un travail : il y a un muscle qui la courbe. »

régime annexant d'une littérature souveraine. Quignard au contraire est bien de son temps et il le fait remarquer, dans une forme d'adresse railleuse aux « historiens » et « aux journalistes », en pointant précisément chez eux une forme d'occultation : ces derniers n'auraient pas su voir combien la littérature née dans le sillage des années 1970, celle de la génération de Pascal Quignard, avait été influencée par les enquêtes et les formes du savoir structuraliste[51]. Disant cela, il attire l'attention sur le fait que l'ambition spéculative propre à l'essayisme théorique des années 1960-1970 s'est en quelque sorte retrouvée déplacée dans les marges d'une littérature soucieuse d'archives, d'érudition, d'enquête biographique ou philologique, bref d'une prose devenue réfléchissante et qui n'a eu de cesse de s'incarner dans des formes littéraires de l'entre-deux, tantôt « érudition imaginaire », « fiction théorique » ou « fiction critique », « récit indécidable » ou encore « fiction encyclopédique », pour n'en citer que quelques-unes bien identifiées par la critique récente[52]. Identification si massive qu'elle dément d'ailleurs dans les faits le procès en aveuglement que cherche à intenter Quignard à une forme de réception critique, assimilée il est vrai aux seuls « journalistes » et « historiens ». Quoi qu'il en soit, il pointe assez bien une tendance repérable de la littérature narrative contemporaine qui consiste à produire des œuvres secondes, à se glisser dans le texte des autres pour créer entre les lignes lues, dans un exercice qui indistingue la lecture et sa reprise sous une forme rêveuse et érudite, dans une dynamique de recouvrement simultané où le livre qui s'écrit est le fruit d'une méditation en acte depuis le livre lu (« Je cherche à écrire un livre où je songe en lisant », comme le rappelle Quignard). Et dans cet infléchissement de la pleine fiction vers un type de « romanesque qui migre hors des formes du roman[53] », c'est souvent le goût du détail attesté ou du petit fait vrai qui stimule l'imaginaire des écrivains, et qui exerce une fascination d'autant plus forte qu'elle éloigne d'une identité à soi trop

[51] *P*, 32 (pour rappel) : « […] les journalistes et les historiens n'ont guère été portés à mettre en valeur *l'influence littéraire* qu'ont exercée, à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix les collections mythiques de Claude Lévi-Strauss, celles de Roger Caillois, celles de Georges Dumézil ainsi que les enquêtes étymologiques d'Emile Benveniste » [nous soulignons]

[52] Cf. successivement, Nathalie Piégay-Gros (*L'érudition imaginaire*, Genève, Droz, 2009), Marielle Macé (*op. cit*., p. 248), Dominique Viart (« Les "fictions critiques" de Pascal Quignard », *in* Jean-Louis Pautrot et Christian Allègre (dir.), « Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable », *Études françaises*, volume 40, numéro 2, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 25-37) ; « Les "fictions critiques" de Pierre Michon *in* Agnès Castiglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolu*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2004), Bruno Blanckeman (*Les récits indécidables, Hervé Guibert, Jean Échenoz, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000), Laurent Demanze (*Les fictions encyclopédiques*, Paris, José Corti, 2015).

[53] Laurent Demanze, « Gérard Macé : Mélancolie du romanesque », *temps zéro*, n°8 [en ligne]. URL : http://tempszero.contemporain.info/document1158 [consulté le 8 septembre 2016]

vite reconnue : vie oubliée, légende retrouvée, peuplade perdue, étymologie ancienne ou mythe folklorique.

De bien des manières, et c'est ce que veut au final souligner Pascal Quignard, l'écrivain contemporain a le goût de l'archive et le souci de l'archaïque, deux inclinations qui semblent faire de l'ethnographe – de sa figure comme de son corpus – un miroir réfléchissant où se regarde (à nouveau) la littérature[54]. En ce sens, l'œuvre et les déclarations d'un Gérard Macé corroborent presque à la lettre le constat de Quignard sur l'influence littéraire de l'anthropologie dans la fiction contemporaine. Affirmant avoir trouvé plus de « plaisir romanesque » dans la lecture d'Yvonne Verdier et dans la fréquention de la collection « Terre humaine » que dans les œuvres du Nouveau Roman, il confirme ce signe du temps qui fait de la lecture « littéraire » de l'ethnographie un point d'ancrage pour l'imaginaire fictionnel. Marielle Macé ne s'y trompe pas quand elle analyse la relecture romanesque que fait la littérature des sciences humaines à partir des années 1980 :

> « *Le Goût de l'homme*, par exemple, élabore une méditation sur l'ethnologie française en s'appuyant sur les capacités fictionnelles que manifestent ses textes, l'anthropologie reconstituant aux yeux de l'essayiste "ce que la littérature essaie de nous apprendre depuis toujours : qu'il existe une autre communauté que celle du sol ou celle du sang – la communauté des hommes qui partagent les mêmes récits" […][55] »

L'anthropologie comme miroir qui réfléchit « ce que la littérature essaie de nous apprendre depuis toujours » : voilà discrètement reposée une équivalence entre les deux ordres de discours (le littéraire et le savant) et même, à bien y regarder, une précellence de *tout temps* du premier sur le second. Car c'est bien par un défaut d'entendement que nous ne comprenons pas ce que la littérature « essaie » pourtant de nous apprendre depuis toujours et qui n'est rien d'autre que ce que l'anthropologie nous délivre de façon plus immédiate ; la littérature contient donc en puissance l'enseignement profond de l'anthropologie et c'est à ce titre – c'est cela qu'il faut entendre de manière oblique – qu'elle ne peut être que dans une position englobante par rapport à elle. De nouveau nous voyons donc réapparaître cet intégrationnisme du littéraire qui se démasque toujours un peu plus dès lors qu'il s'affirme en regard de l'ethnologie. Pascal Quignard comme Gérard Macé, par le truchement d'une feinte

[54] C'est le titre de la troisième partie du livre de Vincent Debaene (*op. cit.*) : « La littérature au miroir de l'ethnologie ». L'auteur arrête cependant son investigation à l'orée des années 1970, au moment où il lit, sous l'égide de Barthes et de son texte intitulé « De la science à la littérature » (1967), « une ultime tentative d'annexion des sciences humaines par la littérature », au nom d'une *écriture* qui désormais refuse toute prétention au métalangage scientifique.

[55] Marielle Macé, *op. cit.*, p. 290.

modestie, n'en laissent pas moins affleurer les prétentions « souverainistes » du *littéraire* : c'est la requalification de l'écrivain en « lettré » chez Quignard, avatar mythique d'une tradition identifiable aux belles-lettres et à leur vocation originellement savante ; c'est la constitution de la littérature comme dépôt d'un savoir universel chez Macé, ou comme discours qui donc contient potentiellement tous les savoirs, et que la science localisée qu'est l'anthropologie rappelle à sa vraie dimension. Ce geste de refluement des sciences humaines vers la littérature est d'autant plus impressionnant qu'il est anachronique et semble aller à rebours d'un siècle qui n'a cessé de consacrer l'émancipation du scientifique de la tutelle du littéraire ; mais c'est justement par cette sorte d'affirmation, historiquement et scientifiquement indéfendable, que l'on peut y lire cet « orgueil » que Marielle Macé voit dans les « formes précieusement pensantes de la littérature contemporaine[56] ». Car l'orgueil est aussi une réaction face à ce qui désormais se refuse, il prétend à une annexion d'autant plus nostalgique et fictive qu'elle est sans réel objet ou, à tout le moins, unilatérale, dans le sens où l'anthropologie ne se regarde plus depuis longtemps au miroir de la littérature. Voilà aussi pourquoi c'est le trope du chiasme qui est très souvent utilisé par Quignard quand il veut désigner cette écriture mi-savant mi-fictive qu'il cherche à pratiquer dans *Dernier royaume*. Figure exemplaire du parallèle par renversement symétrique, le chiasme vaut pour la métonymie (sur le plan stylistique) de cette tentative de recouvrement territorial que nous suivons depuis le début (sur le plan disciplinaire). Ainsi, c'est bien l'image de « la frange » que Quignard utilise pour qualifier son projet, en usant encore d'un chiasme qui place son écriture à l'intersection de deux ordres institués de discours, *le fictionnel* (la littérature) et *le noétique* (la science) ; et encore une fois, c'est par le truchement du modèle ethnographique, collectionneur et questionneur de la pensée mythique, que l'écrivain décrit cette œuvre des lisières : « Une activité mythographique à la frange de la fiction. / Une curiosité démythifiante à la frange de la noèse[57] ». Manière, s'il était encore besoin de le préciser, de poursuivre la geste des *Mythologiques* mais en se mêlant littérairement à l'objet de l'analyse, toutes hiérarchies discursives fondues en une seule et même « ouverture poétique », selon les mots de Bataille[58].

[56] *Ibid.*, p. 265.
[57] *LS*, 214.
[58] C'est encore ce même vœu de fusion entre l'objet traité et la forme de l'essai que Quignard exprime dans *La Haine de la musique* : « J'aimerais avoir tout replongé dans une espèce d'activité mythique » (*HM*, 300).

1.2 Les tentations ethnologiques de Roland Barthes

1.2.1 « La tentation ethnologique (1/2) »

« Enfin, de tous les discours savants, l'ethnologique lui apparaît comme le plus proche d'une Fiction ». C'est par cette phrase que s'achève le fragment de *Roland Barthes par Roland Barthes* intitulé « La tentation ethnologique ». Jugement *a priori* sans appel, définitif dans sa forme conclusive et, surtout, doublement superlatif (« de tous », « le plus proche ») dans la proximité qu'il enregistre : s'il y a bien un domaine où la différence tend vers zéro, c'est entre la science ethnologique et la fiction littéraire. Même la modalisation que semble indiquer le verbe « apparaître » asserte plus qu'elle ne nuance ; *l'apparaître* est ici de l'ordre de la pleine révélation et non pas une marque de subjectivisme qui en relativiserait la portée universelle. Dès 1975 donc, Barthes semble anticiper (et inciter) cette lecture « romanesque » de l'ethnologie telle qu'on a vu qu'elle était pratiquée par tout un courant de la littérature française contemporaine. L'aimantation du discours savant dans l'orbe de la « Fiction » se fait donc encore ici par le truchement privilégié de l'anthropologie que Barthes désigne du terme d'« ethnologie », soit qu'il veuille minorer les développements épistémologiques récents de la discipline, soit qu'il use du mot dans le sens courant et générique qu'il a encore à l'époque. Quoi qu'il en soit, le rapprochement a tout d'une annexion territoriale comme le montre l'homologie patiemment construite tout au long du fragment et qui fait glisser la « Science » dans le giron des « Lettres »

> « Ce qui lui a plu dans Michelet, c'est la fondation d'une ethnologie de la France, la volonté et l'art d'interroger historiquement – c'est-à-dire *relativement* – les objets réputés les plus naturels : le visage, la nourriture, le vêtement, la complexion. D'autre part la population des tragédies raciniennes, celle des romans de Sade ont été décrites comme des peuplades, des ethnies closes, dont la structure devait être étudiée. Dans les *Mythologies*, c'est la France elle-même qui est ethnographiée. De plus, il a toujours aimé les grandes cosmogonies romanesques (Balzac, Zola, Proust), si proches des petites sociétés. C'est que le livre ethnologique a tous les pouvoirs du livre aimé : c'est une encyclopédie, notant et classant toute la réalité, même la plus futile, la plus sensuelle ; cette encyclopédie n'adultère pas l'Autre en le réduisant au Même ; l'appropriation diminue, la certitude du Moi s'allège. Enfin, de tous les discours savants, l'ethnologique lui apparaît comme le plus proche d'une Fiction[59]. »

[59] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 661.

Plus qu'une discipline scientifique ou qu'une méthode de connaissance en tant que telle, l'ethnologie est immédiatement perçue dans sa dimension *livresque*. D'abord, car loin de recouper les œuvres des grands ethnologues, elle réfère à un motif romanesque typique : l'indice, à l'intérieur d'un cadre fictionnel, d'une structuration communautaire identifiable (« peuplade », « ethnies », « cosmogonie », « communauté »). C'est par le truchement de ses essais sur Michelet, Racine, Sade, Balzac, Zola ou Proust que de façon rétrospective Barthes perçoit chez lui des réflexes de lectures ethnologisantes. Ensuite, parce que l'ethnologie n'est jamais abordée dans son essence mais toujours dans l'épaisseur d'une certaine bibliomanie ; c'est bien le « livre ethnologique » que Barthes dit apprécier, en deçà de toute valeur épistémologique : une forme-livre donc, qui a tous les pouvoirs de l'enchantement à travers son avatar qu'est l'encyclopédie, cet autre album-livre, souvent modeste et populaire mais qui recueille toutes les qualités sensibles de l'imaginaire de l'enfance[60]. Fort de cette double ascendance imaginaire (celle de l'imaginaire romanesque comme celle de l'imaginaire des premières lectures de l'enfance), le « discours savant » propre à la science ethnologique ne peut donc que refluer vers la pleine fiction, que Barthes orthographie avec majuscule pour l'occasion.

Ce fragment, dont les relais logiques particulièrement marqués donnent l'illusion d'une grande cohérence *a posteriori* (« d'autre part », « de plus », « c'est que », « enfin »), appelle toutefois à la nuance et ne doit pas faire oublier les multiples écrans à travers lesquels il se donne à lire. En effet, à bien y regarder, cet extrait s'inscrit dans un double mouvement de révision et de refondation rétrospectives. Révision, d'abord, dans le sens où Barthes opère des choix à l'intérieur de son œuvre qui ont tendance à occulter les « vrais » objets ethnologiques qui l'ont aussi requis en dehors de cette attention quasi exclusive pour les ethnographies d'écrivains. Que l'on songe au *Système de la mode* (dont on sait combien les premiers développements se sont voulus dans une proximité – non réciproque – avec la pensée et les méthodes de Claude Lévi-Strauss[61]), ou encore à *L'Empire des signes* qui, bien que sous couvert

[60] C'est ce même « pouvoir » fabuleux du livre encyclopédique que décrit le jeune Sartre au contact du Grand Larousse, feuilleté et lu dans la bibliothèque du grand-père : « Mais le Grand Larousse me tenait lieu de tout : j'en prenais un tome au hasard, derrière le bureau, sur l'avant-dernier rayon, A-Bello, Belloc-Ch ou Ci-D, Mele-Po ou Pr-Z (ces associations de syllabes étaient devenues des noms propres qui désignaient les secteurs du savoir universel : il y avait la région Ci-D, la région Pr-Z, avec leur faune et leur flore, leurs villes, leurs grands hommes et leurs batailles) ; je le déposais péniblement sur le sous-main de mon grand-père, je l'ouvrais, j'y dénichais les vrais oiseaux, j'y faisais la chasse aux vrais papillons posés sur de vraies fleurs. Hommes et bêtes étaient là, en personne : les gravures, c'étaient leurs corps, le texte, c'était leur âme, leur essence singulière […] » (Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Galimard, coll. « Folio » n°607, 1964, p. 43-44).

[61] Sur la « rencontre » de Claude Lévi-Strauss avec Roland Barthes, et sur les malentendus réciproques, on peut consulter Tiphaine Samoyault (*op. cit.*, p. 354 et suivantes) ou encore les échanges épistolaires entre les deux

d'un ailleurs méthodologique que Barthes inscrit dans l'espace inaugural du « là-bas », n'en constitue pas moins une tentative d'approche ethnographique du Japon[62]. Refondation, ensuite, car ce regard amont porté sur l'œuvre publiée tend à constituer le critique comme témoin exclusif d'un savoir ethnologique qui serait contenu de tout temps et de façon privilégiée *dans* la littérature, au mépris des approches plus circonstanciées qu'il a fait de la discipline, notamment en rendant compte de deux ouvrages majeurs de Lévi-Strauss dans les années 1960[63]. C'est que, dans le courant des années 1970, Barthes veut donner une lecture plus tranchée des rapports entre ethnologie et littérature – nettement au profit de la seconde – en accentuant l'idée selon laquelle tout « discours savant » est avant tout le résultat d'une écriture et d'une conscience subjective qui le travaillent. C'est le moment où le mot de *fiction* est employé massivement pour qualifier, ou plutôt pour disqualifier, tout discours qui prétend au métalangage (c'est-à-dire, exemplairement, le discours de la science) et qui demeure aveugle à la rhétoricité fondamentale qui le structure[64].

1.2.2 Détour 1 : avec Derrida et contre Lévi-Strauss

Mais plus profondément, cette volonté d'inscrire la science ethnologique à la frange de la Fiction, dans une zone de partage qui ne la distingue plus véritablement de la littérature, s'adosse à l'offensive philosophique de Jacques Derrida contre le « discours » des sciences humaines et, en particulier, contre celle qui tient alors une place privilégiée, l'ethnologie. C'est tout l'enjeu de sa communication prononcée à Johns Hopkins en 1966, qu'il reprendra en recueil un an plus tard dans *L'Écriture et la différence*[65] et qui, *a posteriori*, peut encore être perçue comme la « confrontation philosophique la plus forte avec Lévi-Strauss[66] ». En effet, dans ce qui apparaît à première vue comme une forme retorse d'hommage à l'ethnologue, Derrida s'adonne en fait à une déconstruction patiente de la conceptualité de Lévi-Strauss, qu'il voit

---

hommes publiés par Éric Marty (Roland Barthes, *Album. Inédits, correspondances et varia*, Paris, Seuil, 2015, p. 209-216.)

[62] *OC* III, [*L'Empire des signes,* 1970], p. 381 : « Cette ville [Tokyo] ne peut être connue que par une activité de type ethnographique : il faut s'y orienter, non par le livre, l'adresse, mais par la marche, la vue, l'habitude, l'expérience ; toute découverte y est intense et fragile, elle ne pourra être retrouvée que par le souvenir de la trace qu'elle a laissée en nous : visiter un lieu pour la première fois, c'est de la sorte commencer à l'écrire : l'adresse n'étant pas écrite, il faut bien qu'elle fonde elle-même sa propre écriture. »

[63] Sur *La Pensée sauvage* et sur *Totem et tabou* (*OC* II [« Sociologie et socio-logique », 1962], p. 34-42.

[64] Nous illustrerons en détail ce « panfictionnalisme » de Barthes (cf. infra, 4.1 : « Reconfiguration extensive du statut de la fiction (années 1960-1970) ».

[65] Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », in *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 409-428.

[66] Frédéric Keck, *Claude Lévi-Strauss, une introduction*, Paris, La Découverte-Pocket, coll.« Agora », 2005, p. 226.

comme solidaire des thèses que paradoxalement elle dénonce, à savoir l'héritage philosophique de toute une culture *ethno-centrée*, encore fortement articulée autour des notions de centre, d'origine, d'essence, ou de présence à soi.

Ce que Derrida entend mettre progressivement au jour, c'est la complicité impensée entre la démarche structuraliste et les schèmes de l'entendement propre à la vieille métaphysique occidentale. Aussi, alors même que le colloque organisé à l'Université Johns Hopkins de Baltimore entend célébrer les avancées critiques du « structuralisme », Derrida prend la tangente et questionne d'emblée le point aveugle qui régit, malgré qu'il en ait, le concept même de *structure* : ce qui n'a jamais été mis au jour avec suffisamment de clarté, ou ce qui s'est intentionnellement retrouvé neutralisé, c'est bien ce que Derrida appelle « la structuralité de la structure », c'est-à-dire le fait pour une structure de toujours se rapporter à un centre, à une origine fixe, qui tout à la fois permet le jeu des transformations et des substitutions à l'intérieur d'un système donné, mais qui aussi, en tant qu'immobilité fondatrice, échappe à ce même jeu, se soustrait au principe de la structuralité. Cette histoire encore informulée du concept de structure recoupe, selon Derrida, rien de moins que l'histoire de la métaphysique dans son entier, et plus largement encore, l'histoire du « sens » en Occident, en tant que celui-ci, sur le modèle d'un centre originaire et fondateur, a toujours désigné, sous quelque forme que ce soit, « l'invariant d'une présence[67] ».

On reconnaît là, dans ce détissage du terreau conceptuel de la pensée occidentale, la manière propre à la méthode déconstructiviste de Derrida. Ce qui nous intéresse ici, au-delà des thèses bien connues du philosophe, c'est le cheminement par lequel il en arrive à aborder l'ethnologie et à formuler une critique pointilleuse de l'œuvre de Lévi-Strauss. Autrement dit : comment relie-t-il la réévaluation critique du concept de structure et sa migration dans le champ de l'anthropologie structurale ? Comment passe-t-il d'une critique de l'*archè* chez les grecs à une critique du concept de « bricolage » chez Lévi-Strauss ? Cette translation se comprend plus facilement quand on s'intéresse à ce qui fait le cœur de la réflexion de Derrida, et qui est inscrit comme son point de départ, à savoir la mise au jour de ce qui peut tenir lieu « d'événement » (le mot est dans la première phrase du texte) dans l'histoire du concept de structure. Et cet événement, pour Derrida, est de l'ordre de la rupture : il incarne le moment où la structuralité de la structure a commencé à être pensée et remise en question, moment crucial de l'histoire des idées où les notions de « centre »,

[67] Formes, qui selon Derrida, prennent au cours de l'histoire différentes désignations : « essence, existence, substance, sujet, […], transcendalité, conscience, Dieu, homme, etc. » (*Ibid.*, p. 411).

« d'origine » ou encore de « signifié transcendantal » ont progressivement été délogées de leur lieu naturel pour ne plus incarner qu'une fonction, non plus saisissable sur l'axe d'une verticalité recouvrant une souche fondatrice, mais substituable sur l'axe d'une horizontalité infinie. Mais plutôt que de s'arrêter à ce seul constat d'ordre historique – qui comprend successivement les ruptures nietzschéenne, freudienne et heideggerienne –, Derrida préfère se glisser dans ces discours qui ont voulu ébranler l'architecture conceptuelle de la métaphysique pour constater qu'il ne peuvent en fait échapper à une logique circulaire :

> « *il n'y a aucun sens* à se passer des concepts de la métaphysique pour ébranler la métaphysique ; nous ne disposons d'aucun langage — d'aucune syntaxe et d'aucun lexique — qui soit étranger à cette histoire; nous ne pouvons énoncer aucune proposition destructrice qui n'ait déjà dû se glisser dans la forme, dans la logique et les postulations implicites de cela même qu'elle voudrait contester[68]. »

Et si l'on ne peut se passer des mots qui tapissent notre langage, et qui tous sont indirectement hérités des concepts de la métaphysique, si l'on ne peut échapper à cette circularité qui veut que le lexique même de la destruction soit déjà articulé dans la langue de ce que l'on veut détruire, au moins pouvons-nous essayer d'entretenir un rapport expressément et systématiquement critique à l'endroit même de l'héritage de ce discours.

C'est à ce moment précis que Derrida en vient à considérer l'ethnologie comme un modèle de discours scientifique où se reflète au mieux cette articulation entre une pensée du décentrement et son impossible extériorité par rapport à un outillage conceptuel fatalement centré[69]. Et à l'intérieur même de son travail, depuis le cœur de la discipline ethnologique, c'est Claude Lévi-Strauss qui lui apparaît comme celui qui a poussé le plus loin la réévaluation critique du langage des sciences humaines. Aussi, c'est à une forme ambiguë d'hommage que s'adonne Jacques Derrida : si d'un côté il voit en Lévi-Strauss le tenant d'une discursivité savante particulièrement critique vis-à-vis de son héritage, de l'autre il n'hésite pas à souligner combien cette tentation d'un

---

[68] *Ibid.*, p. 413.

[69] *Ibid.*, p. 414 : « On peut en effet considérer que l'ethnologie n'a pu naître comme science qu'au moment où un décentrement a pu être opéré : au moment où la culture européenne — et par conséquent l'histoire de la métaphysique et de ses concepts — a été *disloquée,* chassée de son lieu, devant alors cesser de se considérer comme culture de référence. […] Or l'ethnologie — comme toute science — se produit dans l'élément du discours. Et elle est d'abord une science européenne, utilisant, fût-ce à son corps défendant, les concepts de la tradition. Par conséquent, qu'il le veuille ou non, et cela ne dépend pas d'une décision de l'ethnologue, celui-ci accueille dans son discours les prémisses de l'ethnocentrisme au moment même où il le dénonce. »

pas « hors de la philosophie » reste encore farouchement aimantée par la conceptualité qu'il conteste :

> « Si nous considérons maintenant à titre d'exemple, les textes de Claude Lévi-Strauss, ce n'est pas seulement à cause du privilège qui s'attache aujourd'hui à l'ethnologie parmi les sciences humaines, ni même parce qu'il s'agit là d'une pensée qui pèse fortement sur la conjoncture théorique contemporaine. C'est surtout parce qu'un certain choix s'est déclaré dans le travail de Lévi-Strauss et qu'une certaine doctrine s'y est élaborée de manière, précisément, *plus ou moins explicite,* quant à cette critique du langage et quant à ce langage critique dans les sciences humaines[70]. »

C'est donc à la faveur d'une double prétérition et d'une locution adverbiale soulignée par l'usage de l'italique que Derrida inaugure son affrontement à la pensée de Lévi-Strauss ; ces tournures, pour discrètes qu'elles soient, n'en sont pas moins lourdes d'intentions stratégiques. La double prétérition (« si nous considérons maintenant […] les textes de Lévi-Strauss, ce n'est pas seulement à cause […] ni même parce qu'il s'agit […] »), malgré qu'elle en ait, s'inscrit à l'encontre d'une position dominante à l'intérieur du champ des sciences humaines : l'ethnologie jouit d'un « privilège » et Claude Lévi-Strauss incarne une « pensée qui pèse fortement sur la conjoncture théorique contemporaine ». En montrer les limites reviendrait à coup sûr – pour celui qui porte la critique – à rééquilibrer les hiérarchies statutaires et à réaffirmer la prééminence du philosophe (Derrida) sur l'ethnologue (Lévi-Strauss). Ensuite, qualifier la distance critique de Lévi-Strauss vis-à-vis de son propre langage conceptuel comme « plus ou moins explicite », dans une locution adverbiale à valeur autonymique du fait de l'emploi de l'italique, c'est attirer l'attention sur les limites de l'entreprise de Lévi-Strauss et, par contraste, distinguer la véritable « déconstruction » menée par Derrida ; *déconstruction de la déconstruction*, ou déconstruction au carré, la stratégie discursive de Derrida est claire, il s'agit toujours pour lui d'occuper la position englobante[71]. Enfin, ce défaut du « plus ou moins explicite » permet de lancer le programme de Derrida en rendant justement explicites les collusions implicites de la conceptualité de Lévi-Stauss avec l'impensé métaphysique. Tout l'exercice du philosophe va alors consister à montrer comment Lévi-Strauss est sans cesse rattrapé par le schématisme métaphysique qu'il cherche précisément à quitter.

---

[70] *Ibid.*, p. 414-415.

[71] Position rappelée dès l'épigraphe, sous le patronage on ne peut plus autoritaire de Montaigne : « Il y a plus affaire à interpréter les interprétations qu'à interpréter les choses. » (*Ibid.*, p. 409)

Il en va ainsi par exemple du couple nature/culture que Lévi-Strauss continue d'employer sans plus lui faire crédit. Derrida en veut pour preuve le concept de « l'inceste » qui, situé à cheval entre le naturel et le culturel, incarne pour Lévi-Strauss un scandale salutaire qui a l'avantage de défaire le vieux binarisme entre *physis* et *nomos*. Mais Derrida s'empresse de remarquer que la prohibition de l'inceste ne peut être désignée de fait scandaleux qu'à l'intérieur d'un système conceptuel où l'opposition entre nature et culture prévaut *encore*, et conserve donc une certaine transparence.

Même le concept phare de « bricolage », que Derrida considère comme la pièce centrale du dispositif méthodologique de Lévi-Strauss, dans le sens où la pensée bricoleuse de l'ethnologue s'acclimate aussi, d'une certaine manière, des vieux outils de la machine métaphysique sans pour autant leur accorder une valeur dernière de vérité, les usant donc dans un rapport critique et révocable, même ce concept de bricolage est en fait solidaire du vieil édifice conceptuel de l'occident. Et ce par le terme qui l'institue par opposition, celui d'ingénieur, qui ne fait que reprendre, pour Derrida, le mythe de la parole originaire, donc d'une forme de pensée théologique qui pose le sujet comme possible garant et créateur du verbe.

Si le bricolage vaut pour la métaphore d'une activité intellectuelle particulière qui consiste à « faire avec les moyens du bord », il faut aussi reconnaître qu'il est au cœur de la démarche formelle de Lévi-Strauss, tant celle-ci se construit en miroir d'une activité mythopoétique dont le propre est dêtre justement bricoleuse. C'est ainsi, nous dit Derrida, que le discours de l'ethnologue sur les mythes – les « mythologiques » – tente d'épouser la forme même de ce qu'il analyse, et qu'il échappe de ce fait au discours traditionnel de l'*épistémè*, au discours qui a l'âge de la Science. Redoublant la forme du mythe qu'il commente, le discours lévistraussien *sur le mythe* se veut alors à son image : sans référence orginaire, sans centre qui en arrête le jeu des transformations, sans sujet isolable qui fonde sa parole. Or, cette audace formelle, si elle n'est pas menée à son terme, recouvre un très grand « risque » pour Derrida. C'est là que se situe véritablement le nœud de sa critique et le point où elle porte le plus à conséquence : la « faute » de Lévi-Strauss tient précisément au fait que sous les dehors d'un empirisme revendiqué (dimension bricoleuse de la pensée, revendication de la non-exhaustivité dans la collecte des mythes, sélection d'une quantité finie d'information soumise à l'expérience), son discours continue pourtant à se vouloir scientifique. Or, c'est bien dans cette double postulation contradictoire relative à l'idée de totalité – *totalité* non recouvrable qu'affirme l'empirisme / *totalité* universalisable

que maintient le projet scientifique – que Derrida voit encore poindre chez Lévi-Strauss l'idée, même refoulée sous les traits de l'impossible, d'un horizon téléologique figuré sous le dehors d'une totalité à venir. Autrement dit, la critique que fait Lévi-Strauss de l'injonction à l'exhaustivité, injonction qui est le propre du discours épistémologique, est encore redevable d'une croyance en la totalité : l'horizon, même qualifié d'innateignable, reste perçu comme horizon. Pour Derrida, une pensée conséquente de la non-totalisation consiste précisément à vider le concept de « totalisation » de tout sens, à lui refuser jusqu'au qualificatif d'*impossible* qui encore le distingue et le maintient sous une forme privative ; il faut donc effacer le mot de totalisation, l'abluer dans son non-sens, et lui substituer une pensée active du « jeu », laquelle engage la signification et l'interprétation dans un mouvement de « supplémentarité » sans fin qui est justement permis par l'absence de signifié dernier, qu'on l'appelle origine, centre, présence ou totalité[72].

Voilà jusqu'où ne va pas Lévi-Strauss. Voilà où bute, à travers son nom, l'entièreté du projet ethnologique selon Derrida. Le jugement est sans appel et d'autant plus spectaculaire qu'après un dépliement patient qui a longuement cité les textes, qui a pris le temps de lire et de dénouer chacune des implications logiques, Derrida renvoie son lecteur aux textes « bien connus » de l'ethnologue, sans autre forme de procès qu'une liste qui est là pour signifier point par point l'échec du projet de Lévi-Strauss :

> Or si Lévi-Strauss, mieux qu'un autre, a fait apparaître le jeu de la répétition et la répétition du jeu, on n'en perçoit pas moins chez lui une sorte d'éthique de la présence, de nostalgie de l'origine, de l'innocence archaïque et naturelle, d'une pureté de la présence et de la présence à soi dans la parole ; éthique, nostalgie et même remords qu'il présente souvent comme la motivation du projet ethnologique lorsqu'il se porte vers des sociétés archaïques, c'est-à-dire à ses yeux exemplaires. Ces textes sont bien connus[73].

Toute la fin du texte multiplie alors les lignes de démarcation spatiale pour faire jouer à plein la métaphore du territoire ou de la propriété qui, comme on l'a vu, caractérise

[72] *Ibid.*, p. 423 : « Si la totalisation alors n'a plus de sens, ce n'est pas parce que l'infinité d'un champ ne peut être couverte par un regard ou un discours finis, mais parce que la nature du champ — à savoir le langage et un langage fini — exclut la totalisation : ce champ est en effet celui d'un *jeu,* c'est-à-dire de substitutions infinies dans la clôture d'un ensemble fini. […] On pourrait dire, en se servant rigoureusement de ce mot dont on efface toujours en français la signification scandaleuse, que ce mouvement du jeu, permis par le manque, l'absence de centre ou d'origine, est le mouvement de la *supplémentarité.* On ne peut déterminer le centre et épuiser la totalisation parce que le signe qui remplace le centre, qui le *supplée,* qui en tient lieu en son absence, ce signe s'ajoute, vient en sus, en *supplément.* »

[73] *Ibid.*, 426-427.

topiquement le discours anti-hégémonique contre l'ethnologie. C'est d'abord l'alternative entre « la face triste de la pensée du jeu » (celle de Lévi-Strauss, tournée vers une interprétation coupable de l'origine absente) et « l'autre face [joyeuse] » (celle de Nietzsche où le monde est rempli de signes sans origine, offert à une interprétation active) ; c'est ensuite la typologie des « deux interprétations de l'interprétation » : la première cherche *encore* à déchiffrer une vérité et une origine qu'elle sait pourtant échapper à l'ordre du jeu et du signe ; la seconde, qui n'est plus tournée vers l'origine, qui passe « au-delà de l'homme » dans le sens où elle refuse le rêve de sa présence pleine, soutenue de tout temps par l'histoire de la métaphysique, affirme au contraire le jeu et s'inscrit dans l'espace toujours flottant du signifiant. Entre ces deux options, qui sont farouchement « inconciliables » et dont Derrida dit qu'il faut accuser « leur différence » dans le champ des sciences humaines, le philosophe ne saurait pourtant choisir. Non pas qu'il les considère comme toutes deux équivalentes et d'une même puissance sur le plan de la pensée (on se doute bien que son « choix » se porterait sur l'affirmation nietzschéenne du jeu) ; mais bien parce que l'alternative même du choix indique une neutralisation possible de leurs différences et une égalisation statutaire. Refuser le choix, c'est donc pour Derrida refuser de *se situer* par rapport à l'option ethnographique, c'est stratégiquement se mettre dans la position englobante du penseur de la différence pour qui il faut d'abord penser « la *différance* de cette différence irréductible ». Ultime position métadiscursive donc (après les semblables tournures génitives que l'on a déjà repérées dans le texte : « l'interprétation de l'interprétation » et « la déconstruction de la déconstruction ») et qui n'a d'autre fin, encore une fois, qu'annexer la discipline ethnologique.

1.2.3 « La tentation ethnologique » (2/2)

Si nous avons pris le temps de déplier ce texte c'est parce qu'il marque, à sa manière, un jalon essentiel dans les tentatives d'annexion de l'ethnologie par des discours concurrents. Par sa densité et par son affrontement rigoureux avec l'œuvre de Lévi-Strauss, il fait aussi *passage* et incite à la reprise, à la translation dans des formes de pensée parallèle. Et c'est bien cette qualité de « passeur » que Barthes reconnaît à Derrida dans le court texte d'hommage qu'il lui rend en réponse à Jean Ristat : il est à ses yeux « celui qui a décroché la chaîne », c'est-à-dire, celui qui a permis de comprendre que le prospect de la signification n'avait pas de fond, qu'il

n'était réductible à aucun signifié dernier ni à aucune vérité d'ordre téléologique[74]. Aussi, le fragment du *Roland Barthes par Roland Barthes* qui nous sert ici de cadre et sur lequel on s'appuie (« La tentation ethnologique ») se comprend un peu mieux dès lors qu'on le met en perspective avec cette réévaluation critique du structuralisme, et à l'intérieur de celui-ci, exemplairement, du structuralisme d'obédience anthropologique. À l'instar de Derrida qui isole l'ethnologie à l'intérieur du champ des sciences humaines pour montrer combien son « langage » hérite plus qu'un autre de tout un impensé métaphysique, Barthes accorde de façon un peu provocatrice une place privilégiée au « discours » ethnologique en notant combien, parmi « tous les discours savants », il est celui qui demeure le plus proche de la Fiction. La *distinction* de Barthes est symétrique de celle de Derrida et procède de la même intention : elle distingue par soustraction, elle ruine la place forte sur laquelle s'érige la discipline reine. Et derrière cette contestation de privilège, dont l'ethnologie n'en finit pas d'être la cible, c'est toujours une même stratégie d'englobement statutaire qui sous-tend les arguments. Barthes, en quelque sorte, va prendre Derrida *à la lettre*, c'est-à-dire dans ses termes mêmes et en usant de son vocabulaire propre, pour voir dans sa thèse de l'*écriture* souveraine – de l'écriture saisie dans sa « différance » – l'argument clé pour penser la vocation englobante de la littérature et sa prééminence sur les sciences humaines. Son texte intitulé « De la science à la littérature », qui paraît la même année que l'article de Derrida, invite à cette annexion en termes de migration :

> […] ce que les sciences humaines découvrent aujourd'hui, en quelque ordre que ce soit, sociologique, psychologique, psychiatrique, linguistique, etc., la littérature l'a toujours su ; la seule différence, c'est qu'elle ne l'a pas *dit*, elle l'a *écrit*. Face à cette vérité entière de l'écriture, les "sciences humaines", constituées tardivement dans le sillage du positivisme bourgeois, apparaissent comme les alibis techniques que notre société se donne pour maintenir en elle la fiction d'une vérité théologique, superbement – abusivement – dégagée du langage[75]. »

Cette migration des savoirs dans l'ordre de la littérature ne se fait pas au nom d'une connaissance en propre de l'écrivain, sur un mode différentiel et par le truchement d'un supplément cognitif auquel seule l'expérience non propositionnelle de la fiction

[74] *OC* IV [« Lettre à Jean Ristat », 1972], p. 125. Voir aussi le rôle « révolutionnaire » que Barthes distingue chez Derrida dans l'ordre de la problématique du sens : « L'investigation philosophique de Jacques Derrida a repris d'une façon révolutionnaire ce problème du signifié dernier, en postulant qu'il n'y a jamais au fond, dans le monde, que l'écriture d'une écriture : une écriture renvoie toujours finalement à une autre écriture, et le prospect des signes est en quelque sorte infini » (*OC* III [« L'analyse structurale des récits : à propos d'"Actes" 10-11 », 1970], p. 472).

[75] *OC* II [« De la science à la littérature », 1967], p. 1269-1270.

littéraire donnerait accès[76]; ce serait là une modalité de distinction qui fonctionnerait *a minima* et qui serait comme « gagnée » sur un espace laissé libre par les exigences objectives des sciences humaines. Au contraire, comme on vient de le voir, la stratégie *distinctive* de Barthes fonctionne par extension et non par spécification. Aussi, la connaissance propre à la littérature n'a pas à se positionner *en sus* et dans l'après coup des savoirs constitués par les sciences humaines ; par un privilège d'ordre temporel dont la radicalité du « toujours » lui assure une place de premier plan, la littérature possède une capacité prémonitoire, une fonction – littérale – de prescience, un rôle d'absolue devancière qui ne peut que reléguer la science dans la secondarité de l'après-coup (« sillage », « tardivement ») ou dans le défaut du lieu en propre (l'ailleurs de « l'alibi »). À cette opposition chronologique entre « l'aujourd'hui » et « le toujours », Barthes ajoute la distinction fondamentale entre « la verité entière » de l'écriture et la « vérité théologique » des sciences humaines. C'est là, on le voit, une reprise manifeste à la pensée de Derrida et qui s'adosse de façon tout aussi nette à la critique du logocentrisme (« elle ne l'a pas *dit*, elle l'a *écrit* ») que le philosophe formule à la même époque : la fiction d'une Parole comme instance suprême de savoir, comme accès à la Présence dans une tradition théologique qui suspecte l'écriture d'être toujours le *signe de* mais jamais la Vérité donnée dans sa transparence. Bien sûr, les mots de Derrida sont ici présents à titre d'emprunt, sans être chargés de la même densité ni de la même conséquence conceptuelle, Barthes « suit les mots » dans une forme d'hommage qui ne s'attarde pas à reproduire la pensée[77] ; il n'empêche que le durcissement de la ligne de séparation disciplinaire (Science *versus* literature), même s'il se fait en termes plus linguistiques que philosophiques – « le rôle de la littérature, nous dit encore Barthes, est de représenter activement à l'institution scientifique ce qu'elle refuse, à savoir la souveraineté du langage » et qu'il n'est pas de science sans un « langage » qui la parle –, est particulièrement marqué et contemporain des prises de position de Derrida. Sauf que, là où Derrida, avec plus de prudence, appelle au partage dans l'ordre des

[76] Ce sera là un argument avancé par la critique de l'absolutisation de la littérature telle qu'a pu la pratiquer un certain structuralisme. Plutôt que d'ériger la littérature en genre suprême, annexant les autres types de discours (science et philosophie notamment) au nom d'une impossible extra-textualité, on a voulu au contraire affirmer la « spécificité » de la connaissance propre à la littérature en soulignant notamment sa capacité à étendre notre expérience éthique et en mettant en avant le type de vérités non propositionnelles dont elle était porteuse. Cette option d'un champ cognitif en propre qui ne saurait plus remettre en cause la place occupée par les sciences humaines s'est développée dans le courant des années 1980. Jacques Bouveresse en a donné un aperçu dans son livre consacré à la « connaissance de l'écrivain ». (*La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité & la vie*, Paris, Agone, coll. « Banc d'essais », 2008).

[77] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 652 : « Par rapport aux systèmes qui l'entourent, qu'est-il ? Plutôt une chambre d'échos : il reproduit mal les pensées, il suit les mots ; il rend visite, c'est-à-dire hommage, aux vocabulaires, il *invoque* les notions, il les répète sous un nom […]. »

interprétations, en n'invitant pas explicitement au « choix » disciplinaire[78], Barthes tranche plus nettement en faveur d'une expulsion – fût-elle utopique – de toutes les disciplines au profit du seul « monument littéraire » :

> « Si, par je ne sais quel excès de socialisme ou de barbarie, toutes nos disciplines devaient être expulsées de l'enseignement sauf une, c'est la discipline littéraire qui devrait être sauvée, car toutes les sciences sont présentes dans le monument littéraire[79]. »

1.2.4 Le « toujours déjà » de la Littérature et « l'après-coup » des sciences humaines

Barthes maintient donc, à son entrée au Collège de France, cet argument en faveur de l'antécédence absolue de la littérature sur le plan des savoirs, du *toujours déjà* qui la constitue et qui en fait sa distinction. Là où la Science est toujours marquée du sceau de l'après-coup, la Littérature fait figure de grande devancière, consignant à la fois tout ce qui relève du connu mais encore, plus radicalement, tout ce qui reste à découvrir et qu'un effort futur d'élucidation ne pourra qu'enregistrer de façon rétrospective. La « vérité entière » dont parle Barthes possède précisément cette qualité intemporelle : c'est la vérité du *toujours* qui continuellement fait passer le *bientôt* dans le *déjà*. Et c'est encore à la faveur de ce dernier adverbe (« déjà ») que l'on voit réaffleurer chez Barthes le nom de Lévi-Strauss, ce nom qui aimante si puissamment les querelles de propriété entre le littéraire et le savant et qui avait été en quelque sorte effacé sous la désignation générique du « discours ethnologique » ou carrément neutralisé dans l'énumération de toutes les « sciences humaines, de quelque ordre que ce soit ». C'est donc Lévi-Strauss, et consubstantielle à lui, toute la pensée ethnologique, qui fait incidemment retour au gré d'une réflexion sur « le monde » de Proust, sur la pré-compréhension du discours ethnographique par l'œuvre littéraire :

[78] Jacques Derrida, *art.cit.*, p. 427 : « Il y a donc deux interprétations de l'interprétation, de la structure, du signe et du jeu. […] On pourrait percevoir à plus d'un signe aujourd'hui que ces deux interprétations de l'interprétation – qui sont absolument inconciliables même si nous les vivons simultanément et les concilions dans une obscure économie – se partagent le champ de ce qu'on appelle, de manière si problématique, les sciences humaines.
[79] *OC* V [*Leçon*, 1978], p. 433.

> « Monde de Proust = une population, une “ethnie sociale” […] → Cette ethnie doit être reconstituée (et Proust l’a fait) comme le ferait un ethnographe → petites collectivités très structurées (déjà dans le “monde” de La Bruyère, et “déjà” dans Lévi-Strauss)[80]. »

On a là la pièce manquante du fragment intitulé « La tentation ethnologique » et que nous avons relu. On se souvient que ce court texte inscrivait déjà Proust comme l’auteur aimé d’une cosmogonie romanesque, comme l’encyclopédiste d’une petite communauté fictive, et qui faisait que Barthes rapprochait son œuvre d’un « livre ethnologique » ; mais ce qui est nouveau, et qui du coup prend ici la forme d’un codicille apporté au premier texte, c’est bien la mention de Lévi-Strauss et son identification à La Bruyère à l’intérieur d’une courte parenthèse. Cette fois-ci le « discours ethnologique » n’est pas seulement celui qui est « le plus proche d’une Fiction », il est essentiellement *compris* dans la fiction, dans le sens où la littérature « comprend » l’ethnographie ; non seulement parce qu’elle *entend* et pratique les mêmes compétences heuristiques mais surtout parce qu’elle *contient* depuis toujours un discours savant qui prétend pourtant s’émanciper d’elle. C’est là que l’adverbe « déjà » employé par Barthes prend tout son sens et souligne la qualité anticipatrice de la littérature sur l’ensemble des sciences humaines, et sur l’ethnologie en particulier. Car en soulignant intentionnellement que Proust est « déjà » dans Lévi-Strauss, en employant le mot entre guillemets pour mieux mettre en relief sa valeur autonymique, Barthes contrevient à l’ordre chronologique attendu : en effet, la logique aurait voulu que Proust soit *encore* dans Lévi-Strauss, que l’on retrouve sous la forme d’un écho la particularité ethnographique du roman mais convertie dans une rationalité savante ; or, si l’on suit la logique de Barthes, Proust est *déjà* dans Lévi-Strauss au titre d’une étrange antécédence comme si le romancier était postérieur à l’ethnographe. En fait, l’ambiguïté se dénoue quand on replace le propos dans la structure du chiasme dans lequel il est enchâssé : « Monde de Proust = […] petites collectivités très structurées (déjà dans le “monde” de La Bruyère, et “déjà” dans Lévi-Strauss) ». On comprend alors que le « déjà » dans Lévi-Strauss ne prend sa valeur qu’en symétrie avec le « déjà » dans La Bruyère et qu’il se noue autour d’un même objet pivot qui est le monde de Proust. Si donc le terme est maintenu à l’endroit de Lévi-Strauss, il l’est en toute connaissance de cause : il a pour but de signifier que la littérature antécède absolument, par-delà la raison chronologique et par-delà la division des disciplines. Par sa capacité *compréhensive*, la grande œuvre littéraire

[80] *PR*, 392.

déjoue donc le sens de l'influence : son savoir recouvre à la fois les tentatives de la littérature du passé (La Bruyère) et les innovations de la science à venir (Lévi-Strauss).

Si donc le nom de Lévi-Strauss fait retour, c'est au terme d'une démarche retorse qui a pour objectif final de constituer la figure de l'ethnologue en faire-valoir des prétentions intégrationnistes de la Littérature. Fidèle aux vélléités « annexantes » de son temps, Barthes, dans le sillage de Bataille et de Derrida, cherche lui aussi à restreindre la portée épistémologique du discours de l'ethnologie en lui opposant le savoir ethnographique de la littérature qui *déjà* l'annonce et le contient. Ainsi, à l'argument topique qui voit dans le discours ethnologique le paradigme d'une science humaine qui ignore la « Fiction » depuis laquelle elle se constitue (Fiction d'un langage pur de toute implication idéologique), Barthes ajoute une radicalité d'un autre ordre qui ne peut plus laisser place au doute : en tant que mathésis[81] – en tant que science universelle – la Littérature comprend tous les savoirs sur l'homme et, parmi eux, bien évidemment, celui qui relève littéralement de la connaissance de l'homme, l'*anthropologie*.

1.2.5 Détour 2 : avec Bataille et contre Lévi-Strauss

Pourtant, ce retour critique du *nom* de Lévi-Strauss a été longuement différé chez Barthes et on peut même supposer qu'il a été tu au profit d'un autre. Cet *autre nom*, dont la particularité des écrits dits « ethnographiques » avaient l'avantage de désigner par l'indirect autant que par contraste le nom de l'auteur de *Tristes tropiques*, est celui de Georges Bataille. Bataille, dont la capacité à faire résonance, à incarner une figure en forme de chambre d'échos, se prouve encore une fois, avec une étonnante constance à travers le siècle, du moins en ce qui concerne la généalogie intellectuelle qui va de Barthes à Quignard. On se souvient combien l'hommage tout « littéraire » de Pascal Quignard à Lévi-Strauss était en fait habité par les thématiques anthropologiques et par le ton si particulier de Bataille ; on se rappelle également pourquoi le choix de Bataille avait quelque chose de particulièrement significatif compte tenu de l'article de ce dernier sur *Tristes tropiques* où il plaidait pour la « dimension poétique » et proprement littéraire du livre ethnographique. Dans cette histoire au long cours qui voit s'opposer le « littéraire » et le « savant », et qui se

[81] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 694 : « La littérature est une mathésis, un ordre, un système, un champ structuré de savoir »

double le plus souvent d'une querelle des disciplines entre la littérature et l'ethnologie, la cristallisation autour du couple Bataille / Lévi-Strauss possède une valeur paradigmatique. Il s'agit de les faire jouer l'un contre l'autre, de *jouer* par exemple le nom de Bataille contre celui de Lévi-Strauss, pour qu'immédiatement le sens d'un parti-pris affleure et se déclare en faveur d'une fonction intégrationniste de la littérature. C'est ce que fait Quignard, sur un mode indirect, en maintenant le nom de Lévi-Strauss mais en l'effaçant discrètement sous les concepts de Bataille ; c'est ce que fait aussi Barthes, mais par le truchement d'un subtil évitement : d'un côté, il ne recense pas le récit le plus « littéraire » de l'ethnologue et évoque en termes assez convenus ses écrits les plus « scientifiques[82] » ; de l'autre, il s'ingénie à traiter le plus « scientifiquement » possible le récit le plus sulfureux de Bataille (*Histoire de l'œil*) tandis qu'il s'attache scrupuleusement à faire l'éloge « littéraire » des écrits ethnographiques de l'écrivain, en soulignant notamment combien l'auteur est habile à *déjouer* les codes mêmes de l'écriture savante pour la conduire au rebord de la fiction[83]. Étrange chiasme, encore une fois. Alors que le silence de Barthes à la sortie de *Tristes tropiques* a pu passer pour particulièrement « éloquent », notamment dans un contexte où la critique littéraire y a vu l'occasion de réaffirmer la prétention savante de la littérature[84], son éloge d'un essai ethnographique de Bataille ne laisse pas d'interroger, *a fortiori* quand le texte retenu est un texte sans prétention et de diffusion quasi confidentielle.

Mais c'est précisément en s'immisçant dans la langue de cette revue spécialisée – la revue *Documents* qui sous la houlette de Georges Bataille maintient dans sa ligne éditoriale une ambition ethnographique – que Barthes va puiser le plus sûrement ses arguments en faveur d'une annexion de l'ethnologie par l'écriture littéraire. Sans jamais citer le nom de Lévi-Strauss donc, mais en s'appuyant sur Bataille, c'est-à-dire sur celui qui a déjà souligné la dimension fondamentalement « poétique » de toute

[82] Cf. *OC* II [« Sociologie et socio-logique . À propos de deux ouvrages récents de Claude Lévi-Strauss », 1962], p. 32-42.

[83] Cf. successivement, *OC* II [*Essais critiques*, 1964], p. 488-495 et *OC* IV [« Les sorties du texte », 1973], p. 366-376.

[84] C'est ainsi que Vincent Debaene interprète le « silence » de Barthes dans un contexte qui, dans la grande presse, mais aussi de Bataille à Blanchot, a fait de la querelle de propriété entre littérature et ethnologie le cadre de réception de *Tristes tropiques*. Pour Debaene, cette non-réception de Lévi-Strauss par Barthes s'explique par le fait que Barthes, dans ces années-là, milite pour une définition de la littérature qui n'a rien à voir avec la « naturalisation » de la littérature (éloge du style, de la période de la phrase, de l'être littéraire, etc.) qui fait le fond des analyses qui animent les comptes rendus de *Tristes tropiques* (*L'Adieu au voyage*, *op. cit*., p. 410-411). Si l'argument est pertinent, il escamote peut-être la possibilité toute contingente d'un simple non-lieu, d'autant plus probable quand on sait combien Barthes pouvait écrire sur commande, en étant capable, au besoin, de forcer ses « goûts » pour la circonstance.

investigation ethnologique, en prenant précisément à témoin l'œuvre de Claude Lévi-Strauss :

> « Cette chasse du fait ethnologique est certainement très proche de la chasse romanesque : le roman est en effet une mathèsis truquée, en route vers un détournement du savoir. Ce frottement de codes d'origines diverses, de styles divers, est contraire à la monologie du savoir, qui consacre les "spécialistes" et dédaigne les polygraphes (les amateurs). Il se produit en somme un savoir burlesque, hétéroclite (étymologiquement : qui penche d'un côté et de l'autre) : c'est déjà une opération d'écriture (l'écrivance, elle, impose la séparation des savoirs – comme on dit : la séparation des genres) ; venue du mélange des savoirs, l'écriture tient en échec "les arrogances scientifiques" et tout en même temps maintient une lisibilité apparent […][85] »

Le jeu de surimpression est si net que le Barthes commentant le style de Bataille est très proche du Bataille analysant l'écriture de Lévi-Strauss. Notamment par l'argument de fond qui distingue ici l'activité limitée d'un savoir spécialisé et l'activité illimitée d'un savoir ouvert à la polyphonie ; autrement dit, une *écrivance* (ce que Bataille appelait une activité « prosaïque ») et une *écriture* (ce que Bataille appelait une activité « poétique ») ; la superposition des idées est visible jusque dans les citations explicites que Barthes fait du vocable de Bataille (« spécialistes », « arrogances scientifiques »). Pour le reste, tous les arguments repérables en faveur d'une extension du domaine savant de la littérature – par assimilation et redistribution des savoirs parcellisés – sont successivement redéployés par Barthes. Au premier rang desquels, bien sûr, la dimension originellement « romanesque » de l'ethnologie qui, par sa convocation hétéroclite des objets qui dessinent le portrait d'une société, rappelle le travail du romancier qui lui aussi crée tout un monde à partir d'une récolte de matériaux divers. Mais cette analogie ne se contente pas d'une comparaison terme à terme, elle fonctionne davantage par englobement : si le savoir particulier de l'ethnologie s'intègre si bien au cadre romanesque c'est que le roman, à l'instar de la Littérature dont il est ici l'autre nom, relève d'une science universelle. Et dans cette *mathèsis*, tous les savoirs tournent sans jamais se figer en discipline particulière ; toutes les sciences humaines relèvent de la matrice littéraire.

[85] *OC* IV [« Les sorties du texte », 1973], p. 368.

Chapitre 2

La littérature au risque de son « ailleurs »

Introduction

Cette histoire récente d'une idée de la littérature *contre* les sciences humaines ne s'est pas faite de manière aussi tranchée. En effet, si les tentatives d'émancipation ont été si spectaculaires, parfois même outrées dans la logique de durcissement antagoniste qui les portait, c'est bien parce qu'on pouvait aussi y lire l'empreinte d'un fort surmoi. Longtemps, et même simultanément, cette même littérature s'est pensée « contre » les sciences humaines, non plus au sens oppositif du terme mais bien au sens empathique voire affectif de la préposition. Pour ne pas aller contre l'histoire, au rebours d'un mouvement qui n'a eu de cesse d'asseoir les sciences humaines en position hégémonique à l'intérieur du champ des connaissances, la littérature a dû transiger et repenser son occupation territoriale en termes de partage. Avant de prôner la translation de la Science à la Littérature, il a donc fallu réfléchir aux conditions d'émergence d'une Science de la littérature, pleinement articulée sur le discours et les concepts des sciences humaines environnantes[86].

Voilà pourquoi on fera ici marche arrière par rapport à notre première découpe chronologique. En effet, si le chapitre précédent s'est attaché à montrer combien l'anthropologie constituait un point de fixation privilégié pour observer les querelles de propriété, tant discursives que disciplinaires, entre la littérature et les sciences humaines, il utilisait encore certaines datations privilégiées. C'étaient *grosso modo* le Quignard des années 2000 et le Barthes des années 1970, autrement dit les arêtes les plus « actuelles » des œuvres dans l'ordre de leur réception. On aimerait ici adopter un regard rétrospectif et se placer au cœur de la seule année 1966. Et sur cette mince ligne de crête ouvrir de nouvelles perspectives, tant sur le plan du croisement générationnel que sur le plan des débats entre littérature et sciences humaines.

On verra alors qu'en 1966, année lumière du structuralisme, Barthes prend fait et cause pour les sciences humaines qui sont alors à la fête. *Critique et vérité* rejoue étrangement le geste lansonien tout en le déjouant par une subtile stratégie de substitution : car s'il est vrai qu'il met à distance l'ancienne critique entée sur le scientisme méthodologique du début du siècle (celui de Lanson hérité des historiens Langlois et Seignebos), il n'en est pas moins vrai qu'il revendique pour la Nouvelle critique une « *certaine* science de la littérature », désormais articulée sur un

[86] De ce pas de deux, témoignent à un an d'intervalle deux textes de Barthes qu'on analysera en détail : le premier constitue la section centrale de *Critique et Vérité* et s'intitule « La Science de la littérature » ; le second est un article de 1967 qui a pour titre, dans un vœu de dépassement qui est aussi une invitation à l'émancipation, « De la science à la littérature ».

paradigme linguistique qui présuppose une approche du texte attentive à la structure symbolique qui le détermine. Dans cette perspective, la Littérature n'est plus porteuse d'une connaissance en propre, irréductible à un savoir venu des disciplines extérieures ; au contraire, *le savoir de la littérature* (celui qu'elle contient mais surtout celui que mettra au jour le discours critique sur la littérature), ne peut se révéler que par le truchement d'un discours autre – celui des sciences humaines – qui aura la tâche de le formuler. En 1966, Barthes conditionne donc l'approche de la littérature au risque de son « ailleurs » discursif. Le mot, on le verra, est essentiel et inverse en quelque sorte la crispation territoriale à venir : l'*ailleurs* disciplinaire est la seule façon d'aborder l'*ici* de la littérature ; l'*ici* de la littérature n'est pas encore la détentrice exclusive de tous les *ailleurs* disciplinaires, comme Barthes le postulera plus tard en faisant de la littérature une *mathésis* indépassable.

1966, c'est aussi l'année exacte où naît la revue *L'Éphémère*, celle qui a pu passer pour l'anti *Tel Quel* et qui a acueilli les premiers écrits de Pascal Quignard. Cette concordance des temps nous incitera à marquer le pas et à élargir la focale sur la génération à laquelle appartient Quignard et qui a eu précisément 20 ans dans la seconde moitié des années 1960. Par le biais de différents témoignages, ceux de Patrick Mauriès, de Pierre Bergounioux, de Pierre Michon et bien sûr de Pascal Quignard, on verra alors combien l'année 1966 a pu participer à la formation d'un fort surmoi scriptural chez nombre d'entre-eux. Ou nostalgiques ou violemment émancipatrices, les prises de parti s'inscrivent toujours dans le creux d'une dette. L'innutrition des sciences humaines dans la littérature des années 1980 procède de cette même ascendance. Aussi, avant la revendication du « tout » littéraire et la défusion de toutes les sciences humaines dans le grand Organon mythographique que constitue *Dernier royaume*, Pascal Quignard a longtemps regardé du côté du théorique. La lecture que l'on donnera de certains textes de *L'Éphémère* fera ainsi état d'un « enfant » de 1966, particulièrement nourri des avancées de la linguistique ; non plus d'une linguistique à l'ambition encore analytique, mais plutôt d'une linguistique au noir, aimantée par les grands thèmes du *dehors* du langage, celle qui va du second Saussure aux réflexions de Foucault sur la transgression et la limite.

Barthes 1966 / Quignard 1966 : la figure-mère du structuralisme et l'enfant de *L'Éphémère* comme deux entités lovées dans le nid des sciences humaines. Il s'agit donc ici de donner une lecture accidentée des relations entre sciences humaines et littérature plutôt que s'enfermer dans un schéma unique et homogène ; de privilégier une lecture sensible aux va-et-vient, aux prises de position parfois radicalement

opposées, aux collusions significatives dans le choix de certains titres de textes, aux chevauchements d'une année sur l'autre, aux défenses de figures bientôt disgrâciées, aux palinodies ou aux épanorthoses par anticipation. Bref, il s'agit parfois de lire nos auteurs *contre eux-mêmes* pour mieux mettre en valeur certains plis à l'intersection desquels joue tout un feuilleté problématique.

2.1 Barthes 1966 : La Litterature au risque de son « ailleurs »

2.1.1 Lanson contre lui-même

Dans la querelle bien connue qui oppose Roland Barthes à Raymond Picard en 1966 (querelle de l'« ancienne » et de la « nouvelle » critique), un point reste délicat qui retiendra ici tout notre attention : c'est celui qui concerne la question de « l'ailleurs » de la littérature. Question cruciale. Question territoriale encore une fois. Question intégrative surtout. Car si le discours *sur* la littérature est possible et encore tenu, c'est bien parce qu'on prend le risque de la parler depuis un « ailleurs ». Or, ce discours venu de l'extérieur, et qui viserait l'intérieur spécifique de la littérature, a toujours été incomplètement assumé par l'ancienne critique : d'un côté elle en appelle à une méthodologie inspirée par la science historique en considérant l'œuvre littéraire comme un document, au même titre qu'une archive, dont on n'aurait qu'à établir la source pour ensuite expliquer l'œuvre à la lumière de ce contexte avéré et objectif qui lui est extérieur (biographie de l'auteur, mentalité historico-sociale, rigueur philologique dans la datation de la langue et du sens qu'elle exprime) ; de l'autre, elle reste fidèle à une conception immanente de la littérature en réduisant l'approche de l'œuvre à de pures notions « impressionnistes » qui demeurent, en raison même de leur intemporalité idéale, totalement déshistoricisées (le goût, la clarté, le style, la transparence). Partant, la critique littéraire de type positiviste est porteuse d'une ambiguïté fondamentale qui tient à la définition même qu'elle se donne de la Littérature, et plus précisément encore à la perception qu'elle se fait de la Littérature en tant que domaine de connaissance. Dans un cas, elle apparente la Littérature à une « branche » issue d'un savoir plus large et comme telle, subordonnée à un discours scientifique dont elle dépend (celui, notamment, de la sociologie et de l'histoire) ; dans un autre cas, elle en fait un discours détenteur d'un savoir particulier, irréductible à une science qui lui serait extérieure, possédant une forme en propre dont seule l'expérience d'une lecture *immédiate* témoigne. Autrement dit, tantôt la Littérature relève des sciences sociales, tantôt elle ne relève que d'elle-même dans sa superbe singularité. C'est là une « querelle de propriété » que l'ancienne critique littéraire se donne à elle-même et qu'elle vit sous la forme intérieure du tiraillement, sinon de la schizophrénie. « Sorte de tourniquet », comme le dit Barthes, dont la circularité sans fin tient en fait aux hésitations qui furent celles-là même de Lanson et dont les

oscillations demeurent constitutives de son héritage. Car le Gustave Lanson « scientiste », figure majeure de la critique d'obédience positiviste, avant sa pleine conversion à « l'histoire littéraire » et à l'étude objective des « influences » de l'œuvre, a aussi manifesté en faveur d'un savoir intra-littéraire, irréductible au discours extérieur de la science, partisan donc d'une littérature *à côté* de la science[87]. Et c'est bien depuis cet entre-deux que réagit violemment Picard – dans un curieux anachronisme que ne manque pas de pointer Barthes –, et qui lui fait éprouver le même statut inconfortable du discours sur la Littérature : un discours qui se veut à la fois « immanent » (revendiquant un *dedans* idéaliste de la littérature, une zone protégée que rien ne saurait expliquer sinon un pur ressenti) et « transcendant » (revendiquant un *dehors* de l'œuvre qui seul peut l'expliquer) :

> « Ces règles ne sont pas de notre temps : les deux dernières viennent du siècle classique, la première du siècle positiviste. Il se constitue ainsi un corps de normes diffuses, mi-esthétiques (venues du Beau classique), mi-raisonnables (venues du « bon sens ») : on établit une sorte de tourniquet rassurant entre l'art et la science, qui dispense d'être jamais tout à fait dans l'un ou dans l'autre[88]. »

Ni dans « l'art » (dans une forme ornée de l'écriture identifiable à une valeur littéraire *en soi*), ni dans la « science » (dans une forme objective de l'écriture méthodique, fondée sur l'examen des faits et refusant toute inflation d'ordre rhétorique), le discours *sur* la littérature propre à l'ancienne critique se maintient donc dans une ambiguitë statutaire qui est le corollaire de la définition hybride – hybride car anachronique – qu'il se donne de la Littérature.

Barthes prend donc l'ancienne critique en défaut de scientificité. Là où elle prétend se fonder sur l'examen méthodique des faits extérieurs pour expliquer la spécificité de l'œuvre considérée (faits historiques, faits sociaux, faits

---

[87] Ce sont ces « deux visages » de Lanson que Vincent Debaene illustre par deux textes successifs. Le premier – « La littérature et la science » (1895) – cherche encore à préserver les écrivains contre eux-mêmes en les invitant à ne pas imiter dans leurs œuvres les procédures que les savants appliquent dans leur domaine propre ; face à l'influence grandissante des sciences sociales, il défend alors pour la littérature une forme particulière de connaissance (« les faits de conscience », les « passions », les « sentiments ») qui seule peut être sentie par la forme de l'œuvre à laquelle un développement puremet rationnelle ne peut accéder. Le deuxième – « L'histoire littéraire et la sociologie » (1904) – est un ralliement démonstratif de l'histoire littéraire à la sociologie durkheimienne, à ce qui la définit aux yeux des sociologues comme des historiens : la méthode objective. Dans cette perspective, la littérature ne s'oppose plus à la science, elle ne se constitue plus non plus à côté, elle devient tout simplement un objet social et historique soumis à son regard. (*L'Adieu au voyage*, *op. cit.*, p. 349-379.)

[88] *OC* II [*Critique et vérité*, 1966], p. 774-775.

lexicographiques, faits biographiques), Barthes lui rétorque qu'elle n'en est pas moins soumise à une vision essentialiste de la Littérature, laquelle refuse paradoxalement l'examen extérieur des « sciences » alors qu'elle en fait son privilège et sa distinction face à une Nouvelle critique qu'elle juge subjective, délirante et par trop immanente. C'est là qu'est le nœud de la crispation territoriale, dans cette tension entre la Littérature envisagée dans sa singularité irréductible et les discours qui ont charge de l'articuler depuis un langage extérieur, depuis un « ailleurs » disciplinaire. Or, dans cet effort, Barthes se montre plus méthodique que les héritiers du « grand espoir méthodique[89] » : il maintient que l'approche critique de la littérature ne peut se faire qu'au risque d'un langage qui lui est entièrement extérieur, à la faveur d'un « ailleurs » qu'il faut pleinement assumer. Bref, que la littérature ne peut être « dite » qu'à condition précisément d'en sortir :

> « Certes, la lecture de l'œuvre doit se faire au niveau de l'œuvre ; mais d'une part, on ne voit pas comment, les formes une fois posées, l'on pourrait éviter de rencontrer des contenus, qui viennent de l'histoire ou de la *psyché*, bref de ces *« ailleurs »* dont l'ancienne critique ne veut à aucun prix ; et d'autre part, l'analyse structurale des œuvres coûte beaucoup plus cher qu'on ne l'imagine, car, sauf à bavarder aimablement autour du plan de l'œuvre, elle ne peut se faire qu'en fonction de modèles logiques : en fait, la spécificité de la littérature ne peut être postulée qu'à l'intérieur d'une théorie générale des signes : pour avoir le droit de défendre une lecture immanente de l'œuvre, il faut savoir ce qu'est la logique, l'histoire, la psychanalyse ; bref, pour rendre l'œuvre à la littérature, il faut précisément en sortir et faire appel à une culture anthropologique. On doutera que l'ancienne critique y soit préparée. Pour elle, semble-t-il, c'est une spécificité purement esthétique qu'il s'agit de défendre : elle veut protéger dans l'œuvre une valeur absolue, intouchée par aucun de ces *"ailleurs"* indignes, que sont l'histoire ou les bas-fonds de la *psyché* : ce qu'elle veut ce n'est pas une œuvre constituée, c'est une œuvre *pure*, à laquelle on évite toute compromission avec le monde, toute mésalliance avec le désir. Le modèle de ce structuralisme pudique est tout simplement moral[90]. »

Par rapport aux prises de positions antérieures de Barthes sur la « critique », il semble qu'on assiste là à un curieux renversement. En effet, n'était-ce pas la singularité de l'ancienne critique (celle que Barthes identifie à la « critique universitaire » des années 1960, héritière de Lanson) que de justement revendiquer une analyse fondée sur un « ailleurs » de la littérature et de récuser tout discours qui s'installerait dans l'intérieur de l'œuvre pour en interpréter la logique profonde[91] ? Mais l' « ailleurs » que

[89] Antoine Compagnon, *La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983, p. 42.
[90] *OC* II [*Critique et vérité*, 1966], p. 775-776.
[91] *OC* II [*Essais critiques*, 1964], p. 498 : « On sait que le travail de cette critique est principalement constitué par la recherche des "sources" : il s'agit toujours de mettre l'œuvre étudiée en rapport avec quelque chose d'*autre*, un *ailleurs* de la littérature ; cet *ailleurs* peut être une autre œuvre (antécédente), une circonstance biographique

revendique désormais Barthes n'est plus un *ailleurs factuel* – celui recherché par Lanson au nom du postulat d'analogie entre l'œuvre et le monde –, c'est un *ailleurs discursif*, autrement plus problématique. Car d'une certaine manière, il soutient que la littérature ne saurait recouvrir une parole en soi, une vérité de parole que seule la transparence de sa forme assurerait, mais qu'au contraire elle ne peut se mettre à « parler » (et le critique avec elle) que par le truchement d'un discours tiers venu des sciences humaines. En somme, le savoir propre à la littérature n'est décodable que par des savoirs qui lui sont exogènes ; et symétriquement l'analyse immanente du discours littéraire n'est rendue possible que par l'assimilation de toutes les franges disciplinaires qui lui sont extérieures (ici nommément désignées : la linguistique, l'histoire, la psychanalyse, l'anthropologie). On voit bien tout ce qu'une telle proposition peut contenir de perspectives, notamment en termes de répartition symbolique des espaces discursifs.

2.1.2 « Racine (n') est (plus) Racine »

Et, principalement, si l'on en reste à notre lecture territoriale des enjeux entre Science et Littérature, ce contre quoi Barthes prend ici position, c'est bien le refus que manifeste la Littérature de se laisser déposséder de son espace propre, de subir une expropriation qui viendrait précisément des discours de l'extériorité, de cet « ailleurs » donc, que représentent à ses yeux les sciences humaines. Voilà pourquoi il n'a de cesse de vouloir affirmer (sans le dire) que « Racine (n')est (plus) Racine » en reprenant la tautologie bien connue des *Mythologies* sous une forme d'autant plus assumée que pourrait venir la trouée, en pointillés, la tournure négative. Car Racine est bien le pré-texte de cette réponse à Picard ; car la tautologie est bien le trope par excellence que Barthes épingle dans le discours de l'ancienne critique :

> « "*Au sujet des dieux*, recommandait Démétrios de Phalère, *dis qu'ils sont des dieux*." L'impératif final du vraisemblable critique est de même sorte : *au sujet de la littérature, dites qu'elle est de la littérature*. Cette tautologie n'est pas gratuite : on feint d'abord de croire qu'il est possible de parler de la littérature, d'en faire l'*objet* d'une parole ; mais cette parole tourne court, puisqu'il n'y a rien à dire de cet objet, sinon qu'il est lui-même[92]. »

---

ou encore une "passion" réellement éprouvée par l'auteur et qu'il "exprime" (toujours l'*expression*) dans son œuvre […]. »

[92] *OC* II [*Critique et vérité*, 1966], p. 776. Voir aussi, p. 775 : « Montée comme une petite machine de guerre contre la nouvelle critique, que l'on accuse d'être indifférente *"dans la littérature, à ce qui est littéraire »* et de détruire *« la littérature comme réalité originale"*, sans cesse répétée mais jamais expliquée, cette proposition a

Figure exemplaire de la circularité, du refus de l'annexion par la réaffirmation du *même*, la tautologie illustre une forme parfaite de repli sur soi ; et son repérage, dans le discours d'autrui, met en lumière ce bégaiement de type obsessionnel où affleure la question identitaire, comme par un réflexe d'auto-défense. Dans l'ordre de la Littérature, briser la clôture tautologique revient forcément à l'arracher à la propriété de son sol, à la *dé-Raciner* donc, si l'on ose le jeu de mot, en lui déniant jusqu'à sa prétention généalogique : pour laquelle, justement, Racine est l'autre nom de son Incarnation, de sa perfection *ab origine* et pour toute éternité. Déjà, dans *Mythologies*, l'identification du processus tautologique était inséparable d'une critique de la clôture, dans quoi tout l'univers du connu devait être préservé : univers clos, monde à soi, reconduisant toujours du même au même selon un binarisme rassurant où le terme égal se retrouve toujours identifié. Les mythologies dont l'objet est « littéraire » montrent ainsi, exemplairement, cette peur de la dépossession qui consacre la Littérature en territoire inviolable, en zone défendue à toute annexion venue d'un « ailleurs » discursif. C'est le cas notamment du texte « Racine est Racine » qui voit dans la tautologie l'arme de prédilection de tout anti-intellectualisme : celle qui consacre l'ineffable (le cœur) et qui répudie le commentaire (la raison). Autrement dit, appliquée au canon de la Littérature, la tautologie reconduit un *ordre* du discours : l'Écrivain ne peut être reconnu comme tel que dans une forme d'immanence ; le Commentateur ne peut que rater l'objet qu'il se donne à comprendre. De même, la « poésie » de Minou Drouet n'est poésie que parce qu'elle satisfait à un ordre stable et préconçu de l'univers poétique ; rien en elle qui ne soit déjà nommé ni déjà vu, qui ouvre la Littérature sur cet « ailleurs » du langage qui en fait pourtant l'essence selon Barthes : « La Littérature ne commence pourtant que devant l'innommable, face à la perception d'un *ailleurs* étranger au langage même qui le cherche[93]. »

Dans *Critique et vérité*, Barthes revient sur cette définition de la Littérature qui a justement pour nécessité d'être fondée sur un ailleurs discursif ; et partant, sur la mort que constituerait pour elle le refus de toute dépossession par un langage autre. En somme, il n'y a aucune chance de parler la Littérature en continuant de la renvoyer à son seul langage comme le veut le cercle tautologique. Faisant cela, on embaume non seulement le discours *sur* la Littérature (sa possibilité critique) mais aussi le discours

évidemment la vertu inattaquable d'une tautologie : *la littérature, c'est la littérature* ; on peut ainsi, d'un même coup, s'indigner de l'ingratitude de la nouvelle critique, insensible à ce que la littérature, par un décret du vraisemblable, comporte d'Art, d'Emotion, de Beauté, d'Humanité, et feindre d'appeler la critique à une science renouvelée, qui prendrait enfin l'objet littéraire "en soi", sans plus rien devoir à d'autres sciences, historiques ou anthropologiques […]. »

[93] *OC* I [*Mythologies*, 1957], p. 795.

de la Littérature (sa compétence à dire tout simplement quelque chose du monde). La satisfaction tautologique recouvre donc une forme radicale de menace pour le langage, d'autant plus dangereuse qu'elle simule un effort de parole, une tension vers une possibilité du dire mais dont l'élan est immédiatement annulé par la dynamique du redire. Disant la même chose, c'est donc comme si rien n'avait été dit ; la tautologie incarne cette parole en route vers son épuisement. C'est pourquoi Barthes voit dans la figure du cercle tautologique le risque d'un tournoiement à vide de la parole, une aspiration mortifère de la Littérature vers son dedans, et dont la première conséquence est d'échanger le blanc du commentaire critique avec « la prise de congé » de la Littérature elle-même[94]. Il va même jusqu'à pointer l'inclination pathologique de cet enfermement du discours critique sur lui-même. L'allusion est discrète mais non moins violente. L'ancienne critique est « victime », nous dit Barthes, de ce que la pathologie du langage nomme « l'asymbolie », c'est-à-dire l'incapacité pour un sujet doué de langage de percevoir les dédoublements et les coexistences de sens dans la chaîne parlée ou écrite[95]. D'abord « paralysé » par les censures que lui impose l'exigence d'une lecture *à la lettre*, l'ancien critique est ensuite qualifié d' « aphasique », capable de reproduire littéralement un objet mais sans pouvoir doubler cet objet d'une parole qui en explicite la constitution[96]. Le tautologue – qui est l'autre nom de l'ancien critique – est donc très clairement un « malade » qui meurt par le langage auquel il donne lui-même la mort, auquel il refuse la chance d'une reviviscence dans l'ouverture du sens.

C'est la face triste d'un adieu à la littérature qui disparaît paradoxalement dans l'affirmation de soi, dans l'illusion d'une présence à soi qu'aucune médiation venue d'un discours autre ne saurait rendre. Mort par le dedans, par l'aphasie progressive d'une littérature qui ne peut parler d'elle-même qu'en circuit fermé : voilà au final le travail de gangrène où aboutit toute critique tautologique. Mais il y a une face heureuse de l'adieu à la littérature, beaucoup plus positive celle-là, et qui consiste précisément

---

[94] *OC* II [*Critique et vérité*, 1966], p. 776 : « Le vraisemblable critique aboutit en effet au *silence* […]. Paralysé par les prohibitions dont il assortit le "respect" de l'œuvre (qui n'est pour lui que la perception exclusive de la lettre), le vraisemblable critique peut *à peine parler* : le *mince filet de parole* que lui laissent toutes ses censures ne lui permet que d'affirmer le droit des institutions sur les écrivains morts. Quant à doubler cette œuvre *d'une autre parole*, il s'en est ôté les moyens, parce qu'il n'en assume pas les risques. Après tout, *le silence* est une manière de prendre congé. Marquons donc, en guise d'adieu, l'échec de cette critique. » [nous soulignons]

[95] Pour cela, Barthes renvoie en note à l'ouvrage de Henry Hécaen et de René Angelergues (*Pathologie du langage*, Paris, Larousse, 1965).

[96] *OC* II [*Critique et vérité*, 1966], p. 778 : « Certes, il est possible de parler d'une œuvre littéraire en dehors de toute référence au symbole. […] il est certain que si j'ai à traiter *Andromaque* du point de vue des recettes de la représentation ou des manuscrits de Proust du point de vue de la matérialité de leurs ratures, il m'est peu nécessaire de croire ou de ne pas croire à la nature symbolique des œuvres littéraires : un aphasique peut très bien tresser des paniers ou faire de la menuiserie. »

à « sortir » du discours tautologique sur la Littérature – le discours essentialiste et circulaire du type « La Littérature c'est la Littérature » – pour pouvoir accueillir des langages de l'ailleurs qui paradoxalement sauront reconduire au cœur même de la littérature, à sa ressaisie immanente. Reprenons encore une fois l'argument de Barthes :

> « […] pour avoir le droit de défendre une lecture immanente de l'œuvre, il faut savoir ce qu'est la logique, l'histoire, la psychanalyse ; bref, pour rendre l'œuvre à la littérature, il faut précisément en sortir et faire appel à une culture anthropologique[97]. »

Là est le parodoxe central soutenu par Barthes : la Littérature n'a pas de savoir en propre qui puisse être saisi hors d'un discours scientifique qui le formule ; ou plutôt, si elle en possède un, il doit être médiatisé par les procédures et les concepts issus des sciences humaines auxquels on doit faire « appel » (linguistique, histoire, psychologie, anthropologie). En bref, la Littérature ne peut se révéler comme telle – dans son essence comme dans le discours critique qui la prend pour objet – qu'au risque de son *ailleurs*. Cet *ailleurs* qui, on l'a vu, n'est autre que l'espace circonscrit par les sciences humaines et qu'il faut avoir traversé pour rejoindre, comme après un détour, le territoire de l'œuvre littéraire. Ou plus vraisemblablement encore, car les verbes employés par Barthes sont maintenus au mode infinitif (« il faut savoir », « il faut […] faire appel »), dans une double tournure impersonnelle qui tient lieu à la fois de l'injonction et de la simultanéité : l'œuvre est « rendue » à la littérature dans l'instant même où elle s'en laisse déposséder par les sciences environnantes. L'adieu à la littérature, en ce sens très précis qui l'ouvre sur un ailleurs discursif, pose donc aussi et en même temps la condition d'une véritable retrouvaille.

2.1.3 Brunetière - (Lanson) / ~~Picard~~ - Barthes : le procès des noms

On ne peut être à la fois plus proche et plus éloigné de Lanson. Proche, par l'accueil massif qui est fait de la « Science » : pour Lanson, il s'agit d'insuffler l'esprit scientifique dans l'étude des lettres et fonder l'histoire littéraire en s'inspirant de la méthode historique ; pour Barthes, il faut réfléchir aux conditions d'une « Science de la littérature » dont le modèle sera calqué sur la linguistique à l'instar de l'anthropologie structurale. Positivisme d'obédience historique d'une part, celui de

[97] *Ibid.*, p. 775.

l'École méthodique des Langlois et Seignobos ; structuralisme d'inspiration linguistique d'autre part, celui des Jakobson, Lévi-Strauss ou Lacan, auquel la Nouvelle critique littéraire s'assimile. Éloigné, pourtant, par la manière de régler son rapport à cet *ailleurs* scientifique depuis lequel il s'agit de tenir un discours sur la littérature : extériorité fondée sur des faits qui tâche d'éclairer l'œuvre littéraire depuis son contexte (historique, sociologique, biographique, lexicologique) ; extériorité fondée sur la prise en charge d'un discours autre – celui des sciences humaines – pour élucider la logique interne de l'engendrement des significations qui sont *à* l'œuvre *dans* l'œuvre. *Ailleurs* factuel chez Lanson (soumis à une lecture « littérale » de l'œuvre et qui fait que la littérature est réductible à un dehors qu'elle ne cesse d'exprimer) ; *ailleurs* discursif chez Barthes (consubstantiel à une lecture « symbolique » de l'œuvre et qui veut que la littérature traduise dans son langage propre les grandes chaînes signifiantes qui structurent l'imaginaire des hommes). En somme, pour Barthes, le projet lansonien sort de la Littérature pour ne jamais complètement y revenir (ce que prouve l'aphasie tautologique qui le gagne dès lors qu'il doit parler de l'*être* littéraire de l'œuvre et non plus de sa condition historique), tandis que le projet structuraliste assume sa sortie de la Littérature pour fonder une lecture immanente qui sache en retrouver la constitution propre.

Ce constant parallélisme, bien que fondé sur une distinction systématique, prouve une proximité de fond que l'évidence trop grande d'une dissymétrie historique (Nouvelle critique VS Ancienne critique) aurait tendance à laisser ininterrogée. Car si l'héritage lansonien visé à travers le nom de Picard incarne une figure-repoussoir, elle n'en constitue pas moins un modèle qu'il s'agit de rejouer tout en le déjouant, et ce d'abord pour les besoins d'une occupation statutaire à l'intérieur du champ critique : pour Barthes, l'enjeu premier est aussi de se substituer à cet ancien parangon, à s'affirmer comme la nouvelle figure dominante d'une critique littéraire pleinement articulée sur les sciences humaines.

Le « nom » même de Picard fait d'ailleurs l'objet d'une curieuse dénégation dans *Critique et vérité*. Il n'est jamais mentionné dans le corps du texte mais toujours cité dans des notes de bas de page qui en rapportent les propos ; une seule fois son nom affleure à la surface du texte mais pour immédiatement être confondu avec celui de Julien Benda : la langue réactionnaire qu'on pourrait croire être celle de Picard n'est en fait que celle d'un plus illustre devancier. En somme, il n'est cité que de façon ironiquement apocryphe, et dans une forme de plagiat par anticipation qui en relègue

un peu plus le propos et le nom à travers les âges[98]. Le dialogue avec Lanson s'établit donc par-delà Picard, dans une forme de procès *in absentia* pour lequel ce dernier n'aurait pas même besoin d'être appelé.

L'absence de Lanson, ou plutôt du nom de Lanson, relève d'une tout autre stratégie. Car s'il n'est jamais nommément convoqué, il n'empêche que c'est bien sa figure qui se dessine derrière le portrait d'une même génération et que Barthes a sans cesse à l'esprit. Et cette manière d'interpeller les « critiques d'avant-d'hier[99] », outre qu'elle renvoie de façon méprisante Picard à une forme datée d'arguments dont les siens propres n'auraient même pas la vigueur, est aussi une façon pour Barthes de se choisir des interlocuteurs d'ordre historique, seuls dignes de rentrer dans le débat auquel il répond. Lemercier, Nisard, Taine, Brunetière, c'est-à-dire toute une arrière-garde associée à la vieille Sorbonne littéraire et à la critique de salons, avant l'essor de Lanson et son affiliation à la nouvelle Sorbonne des Durkheim, Langlois ou Seignobos : les premiers, fervents opposants du Romantisme au nom du bon « goût » et de « la clarté » ; les seconds, pionniers d'une approche scientiste de la Littérature, instituteurs avant la lettre d'un méthodisme critique qui ferait obéir l'histoire littéraire à des lois observables (théorie contextuelle et climatologique chez l'un, théorie évolutionniste et synchronique chez l'autre). C'est à cette critique d'ordre généalogique que veut s'adonner Barthes alors même que son essai répond à une actualité des plus circonstancielles[100]. Car en se plaçant à ce niveau, il peut jouir d'un gage symbolique

---

[98] Ainsi, quand Barthes veut pointer l'aveuglement volontaire de la critique traditionnelle devant les enjeux psychanalytiques de l'œuvre littéraire : « "Dirai-je l'assiduité de toute une littérature depuis cinquante ans, singulièrement en France, à clamer le primat de l'instinct, de l'inconscient, de l'intuition, de la volonté au sens allemand, c'est-à-dire par opposition à l'intelligence." Ceci n'a pas été écrit en 1965 par Raymond Picard, mais en 1927 par Julien Benda. » (*Ibid.*, p. 767). Et Barthes d'ajouter, en note de bas de page et avec une certaine perfidie : « Petite étude à faire sur la postérité actuelle de Julien Benda ». Manière de faire de Picard un objet d'étude, le prétexte d'un mémoire que pourrait écrire un étudiant. Le « professeur », ici, c'est Barthes.

[99] *Ibid.*, p. 767 : « Il faut descendre plus bas, aborder des censures dérisoires, entrer dans des contestations surannées, dialoguer, à travers nos anciens critiques d'aujourd'hui, avec les anciens critiques d'avant-hier, Nisard ou Népomucène Lemercier. » Quant à l'injonction de l'ancienne critique qui incite à viser un « en soi » de la Littérature en révoquant l'approche trop scientifique, elle rappelle un débat « ranci » : « […] c'est à peu près dans les mêmes termes que Brunetière reprochait à Taine d'avoir trop négligé l'"essence littéraire", c'est-à-dire "les lois propres du genre". » (*Ibid.*, p. 775)

[100] Ce livre, s'il répond de manière indéniable à une actualité en s'écrivant dans l'urgence, durant toutes les vacances de Noël 1965 (Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 405-406) et qu'il peut aussi se lire comme un phénomène exemplaire de complicité structurelle se jouant entre différents types de pouvoirs à l'intérieur du même camp universitaire (Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1984, p. 149-155), ce livre n'en possède pas moins un caractère qui se veut « historique », en cherchant à dépasser la stricte contingence des personnes. C'est ce qu'a bien vu Jacques Derrida dans le courrier de remerciement qu'il adresse à Roland Barthes après réception du livre : « Ce texte que je viens de lire avec joie – et une espèce de jubilation – passe de loin les "circonstances" polémiques. Vous n'avez pas seulement riposté, vous avez apporté à tous les esprits "bien nés" qui étaient de votre côté une rigoureuse justification théorique. Vous avez tissé ou reconstitué le réseau théorique de leur complicité. En cela aussi cet essai est historique. » (Roland Barthes, *Album. Inédits, correspondances et varia, op.cit.*, p. 335).

qui lui fait être en position de relance face à l'histoire : en effet, ce n'est pas simplement l'École Pratique des Hautes Études et la Sorbonne de la fin des années 60 qui s'affrontent ici, c'est bien plus la Nouvelle critique vingtiémiste et l'ancienne Sorbonne dix-neuviémiste qui entrent en conflit ; et cela à travers un étrange jeu de chassé-croisé dans lequel la Nouvelle critique se substitue discrètement à la Nouvelle Sorbonne, progressiste et animée comme elle – sous la houlette d'un certain Lanson, mais aussi de Durkheim, Langlois ou Seignobos – du même esprit de scientificité que revendique ici Barthes au nom du structuralisme. Alors que l'héritage lansonien de l'ancienne critique (celle de « l'homme et l'œuvre ») est ce contre quoi réagit précisément Barthes à travers la personne de Picard, le nom de Lanson demeure préservé dans une forme d'aura silencieuse ; et il y a comme une sorte de complicité souterraine qui, *malgré tout*, se noue dans ce non-dit. Le fait que ce soit le nom de « Brunetière » qui ferme en quelque sorte la frise chronologique donnée par Barthes (Lemercier-Nisard-Taine-Brunetière) n'est pas non plus complètement un hasard : dernier représentant de l'ancienne critique, défenseur de l'éloquence en pleine débâcle de l'enseignement de la rhétorique, converti à la hâte à la méthode scientifique en calquant le modèle darwiniste sur l'étude des lettres, Brunetière s'est trompé de science[101] tout en allant contre le mouvement de son siècle ; il incarne surtout le *nom d'avant*, celui qui précède immédiatement Lanson et que Lanson lui-même effacera, tant institutionnelement (Lanson le supplée à l'École normale) que symboliquement (en s'identifiant *nommément* à l'histoire littéraire[102]). Tout concourt donc, par le truchement de l'anachronisme et par le jeu complexe de la dissimulation des noms, à nous mettre en présence de deux camps, que l'usage du *name dropping* rend encore plus manifeste en durcissant l'effet de clan : derrière Brunetière, ce sont Nisard, Lemercier et Taine ; derrière Barthes, ce sont Lévi-Strauss, Jakobson, Lacan, Ricœur, Genette, Girard, Sollers, Greimas, Todorov, Propp, etc[103] ; entre les deux la mise entre parenthèses de Lanson et l'amuïssement du nom de Picard. Enfin, il convient d'ajouter que si le nom de Picard s'efface devant ses devanciers, celui de Barthes semble jouir au contraire d'une bienheureuse solitude dans l'ordre de la critique littéraire, tant ses « prédécesseurs » les plus attendus (Bataille notamment, Sartre peut-être, Blanchot à

[101] Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 36-37. Voir les critiques acerbes de Romain Rolland et de Charles Péguy.
[102] C'est ce qu'écrit Pierre Audiat, cité par Antoine Compagnon (*op. cit.*, p. 45) : « […] le nom de M. Lanson est si étroitement lié à la méthode scientifique de l'histoire littéraire qu'il serait impossible de vouloir l'en séparer. »
[103] Tous nommément cités par Barthes dans une volonté manifeste de faire « école ».

coup sûr) sont absents[104]. L'effet de pôle position dans une science de la littérature affiliée au modèle dominant des sciences humaines n'en est que plus manifeste.

2.1.4 « La Science de la littérature »

C'est précisément par cette volonté jamais dessaisie de fonder une « Science » de l'étude littéraire, c'est-à-dire de défendre une approche de la littérature qui use dans son langage comme dans sa méthode des procédures et des conceptions forgées par les sciences humaines environnantes, que le nom de Lanson fait le plus sûrement retour, fût-ce de manière toujours tacite. C'est là que le parallèle est peut-être le plus évident. D'abord par l'intitulé d'une section qui fait le cœur de la deuxième partie de l'ouvrage de Barthes, et qui en constitue plus sûrement encore le centre qui l'attire, ce vers quoi tout l'argument du livre converge : « La Science de la littérature ».

Ce titre, en effet, ne rappelle que trop les célèbres articles de Lanson par lesquels il chercha à faire dériver l'étude de la littérature de l'esprit scientiste qui était alors dans l'air du temps et qui accréditait dans le champ universitaire les disciplines historique puis sociologique (« La littérature et la science », « L'histoire littéraire et la sociologie », « L'esprit scientifique et la méthode de l'histoire littéraire[105] »). D'une certaine manière, Barthes va aussi plus loin en préférant la forme génitive (« La Science *de* la Littérature ») à des tournures qui toutes posent une corrélation, mettent en avant un « à côté » entre science *et* littérature, dans un sens plus exclusif qu'inclusif, et par lesquelles chaque discipline se regarde en miroir de l'autre, s'inspire par réciprocité (même s'il est évident que c'est l'étude de la littérature qui doit s'inspirer du modèle méthodique des sciences chez Lanson). Le génitif n'en est pas moins polysémique mais son flottement est davantage contrôlé : soit on envisage une discipline scientifique qui étudie pleinement la littérature (et on définit donc une science de la littérature) ; soit on envisage un savoir propre à la discipline littéraire et/ou à la littérature en tant que telle (et on réfléchit alors à la science de la littérature, à la connaissance dont elle est porteuse). On verra que l'alternative n'a en fait que peu d'importance car Barthes va surtout s'attacher à penser une forme de circularité, quasi syllogistique : la littérature est du langage écrit ; or tout langage obéit à une logique

[104] Seul Blanchot est nommé, mais c'est au titre d' « écrivain » (à côté de Proust et de Mallarmé) qui a su entreprendre une enquête sur l'objet même de la littérature (son langage) alors même que la critique traditionnelle s'y soutrayait.

[105] Gustave Lanson, « La littérature et la science », *Revue bleue*, 24 septembre et 1er octobre 1892 ; « L'esprit scientifique et la méthode de l'histoire littéraire », *Revue de l'université de Bruxelles*, décembre 1909 ; « L'histoire littéraire et la sociologie », *Revue de métaphysique et de morale*, juillet 1904.

symbolique ; donc la littérature relève d'une forme de connaissance privilégiée de l'imaginaire symbolique des hommes. Partant, cette forme de connaissance propre appartient autant à la littérature qu'à la pensée « scientifique » de la littérature, laquelle de toute façon fait fond sur une anthropologie qu'elle suppose être à l'œuvre dans cette même littérature. En un sens, la perspective anthropologique retenue par Barthes se rejoue dans les mêmes termes syllogistiques que la perspective historique que se choisissait Lanson : la littérature, écrite ou retranscrite de l'oral, est un texte qui tient lieu de document ; or la science qu'est l'histoire fonde sa vérité sur l'étude des faits qui ne peuvent être dits objectifs qu'à partir du moment où leur apparition dans le monde peut être attestée par un témoignage retranscrit ; donc la littérature constitue – indépendamment même de son contenu – une branche de l'histoire en raison du caractère documentaire qui la constitue. L'étude de l'histoire littéraire, pour être objective, devra donc se conformer au concept de vérité que se donne l'histoire et qui toujours présuppose une exigence d'attestation.

De cette collusion entre les deux approches scientifiques de la littérature (l'anthropologique et l'historique), rien ne témoigne mieux que le premier paragraphe de la section de « La Science de la littérature ». Si Lanson n'est certes jamais cité, au moins peut-on affirmer que c'est l'ensemble de son épistémologie relative à l'étude de la littérature qui est ici visée ; cela, bien évidemment, pour amorcer une forme de substitution terme à terme où c'est Barthes qui va prendre la place laissée vide par l'inconséquence théorique de l'histoire littéraire :

> « Nous possédons une histoire de la littérature, mais non une science de la littérature, parce que, sans doute, nous n'avons pu encore reconnaître pleinement la nature de l'*objet* littéraire, qui est un objet écrit. À partir du moment où l'on veut bien admettre que l'œuvre est faite avec de l'écriture (et en tirer les conséquences), une *certaine* science de la littérature est possible. Son objet, (si elle existe un jour) ne pourra être d'imposer à l'œuvre un sens, au nom duquel elle se donnerait le droit de rejeter les autres sens : elle s'y compromettrait (comme elle l'a fait jusqu'à présent). Ce ne pourra être une science des contenus (sur lesquels seule la science historique la plus stricte peut avoir prise), mais une science des *conditions* du contenu, c'est-à-dire des formes : ce qui l'intéressera, ce seront les variations de sens engendrées, et, si l'on peut dire, *engendrables*, par les œuvres : elle n'interprétera pas les symboles, mais seulement leur polyvalence; en un mot, son objet ne sera plus les sens pleins de l'œuvre, mais au contraire le sens vide qui les supporte tous[106]. »

[106] *OC* II [*Critique et vérité*, 1966], p. 788.

La première phrase est sans appel : elle dénie toute prétention scientifique à une « histoire de la littérature » (*i.e* une histoire littéraire) dont toute la légitimité s'est pourtant fondée sur une méthode inspirée de la « science » historique. Bien que Lanson ait souvent cherché à modérer son ambition en évoquant un « esprit scientifique » plutôt qu'une science au sens strict, l'accusation ne faire guère de doute : l'idée selon laquelle l'histoire littéraire pourrait constituer une science est fausse ; alors même que toute l'ambition de la critique positiviste a été de marier les deux termes, d'en faire des quasi synonymes, Barthes pose une forme irrémédiable de séparation (« Nous possédons une histoire de la littérature, mais non une science de la littérature »). L'enregistrement de ce divorce répare, en quelque sorte, une erreur d'ordre historique par laquelle on a encore pu entretenir l'illusion d'un mariage de raison. Car si aujourd'hui une telle confusion n'a plus lieu d'être, « jusqu'à présent », comme le précise Barthes au détour d'une parenthèse – c'est-à-dire *jusqu'à ce moment précis de l'énonciation* –, jusqu'à présent donc, il n'en a pas été ainsi. En effet, ce que jusqu'alors « elle a fait » (la forme pronominale reprend ici explicitement la « science de la littérature », comme si une forme d'existence de celle-ci avait pu exister malgré la dénégation inaugurale), ce n'est que se « comprom[ettre] » dans une analyse littérale de la littérature, en ignorant la nature profonde de l'objet littéraire qui est de poser des sens multiples, des formes polyvalentes, et non des sens clos, des contenus définitifs. *Exit* donc l'histoire littéraire comme science de la littérature en raison de l'appréciation faussée qu'elle a toujours eu de la nature même de l'objet littéraire. C'est à partir de là, après cette révocation de principe et en territoire dorénavant vierge, que Barthes peut prudemment avancer ses arguments en faveur de ce que pourrait être une « *certaine* science de la littérature ».

La forme même du propos prend alors les allures d'un véritable discours de fondation, à l'élan d'autant plus programmatique qu'il reste incertain quant à sa réalisation à venir : les verbes qui décrivent les actions de cette science sont volontairement au futur (« ne pourra », « l'intéressera », « seront », « n'interprétera », « sera ») ; les locutions adverbiales jouent des effets de modalisation (« sans doute », « une *certaine* science », « [pas] encore ») ; l'hypothèse est exprimée par le conditionnel (« donnerait », « compromettrait ») et par les formules hypothétiques (« À partir du moment où l'on veut bien admettre », « si elle existe un jour ») ; enfin la ponctuation (les adjonctions multiples sous forme d'incises entre parenthèses), la typographie (l'usage des italiques pour préciser le sens de certains mots : « *certaine* », « *conditions* », « *engendrables* ») et les tournures

verbales construites en opposition (une assertion négative corrigée à chaque fois par une affirmative : « Ce ne pourra être une science des contenus [...] mais », « elle n'interprétera pas les symboles [...] mais », « son objet ne sera plus les sens plein [...] mais »), tout cela donne à l'ensemble l'allure d'une vaste éparnorthose par laquelle Barthes signale un souci permanent de correction, d'auto-correction même, qui vise moins à redresser son propre discours qu'à *corriger* (aux deux sens du terme) l'histoire littéraire qui s'est prétendue « science de la littérature ».

C'est là où ce texte de *fondation* (fonder une « science de la littérature ») trahit surtout une volonté de *refondation* (substituer un modèle scientifique à un autre) et, partant, un désir profond d'effacer le nom ancien (celui, absent, de Lanson) pour y inscrire le sien propre (au « nom » avantageusement anonyme d'un programme scientifique commun). La logique substitutive est telle qu'elle affleure sans cesse à la surface du discours ; aussi, ce que nous pouvions encore considérer comme une dénégation principielle ou une fin de non recevoir des prétentions scientifiques de l'histoire littéraire n'est pas complètement conséquente : la contestation systématique de Barthes insiste trop pour qu'elle ne soit pas perçue comme le symptôme d'un repositionnement stratégique dans le champ des études littéraires. Ce qu'il faut destituer, c'est bien l'approche *historienne* de l'œuvre littéraire ; et pour cela, il faut subsituer un modèle scientifique à un autre : celui de l'anthropologie (fondé sur une approche linguistique) doit remplacer celui de l'histoire (fondé sur une approche philologique). Barthes ne saurait être plus clair : « La définition même de l'œuvre change : elle n'est plus un fait historique, elle devient un fait anthropologique, puisqu'aucune histoire ne l'épuise[107]. » L'argument est capital et invite au changement de paradigme : la littérature ne saurait être réduite à un fait historique, comme Lanson et ses épigones ont voulu le croire, car elle est avant tout une œuvre de langage constituée de signes écrits et que donc, par structure et non par un décret relativiste, sa lecture relève d'une logique symbolique (ouverte à la migration des sens en fonction de ce que les époques et les lecteurs vont « y » voir) et non d'une logique historienne (fixée sur un sens unique que les sources, le contexte, l'intention de l'auteur ou encore l'élucidation lexicographique auraient à charge de révéler) ; autrement dit, le texte perdure non pas parce qu'il offre « un sens unique à des hommes différents » mais bien parce qu'il dispense des « sens différents à un homme unique[108] », pour la raison

[107] *Ibid.*, p. 784.
[108] *Ibid.*, p. 790.

simple que son imaginaire symbolique demeure inchangé là où ses idéologies et ses croyances varient selon les siècles ; qu'avons-nous encore affaire de *l'Odyssée* quand les études les plus scrupuleuses en ont recomposé le trajet et la « raison » historique[109] ? C'est donc bien l'anthropologie *contre* l'histoire que Barthes fait ici s'affronter dans une forme de dialogue où tout est joué d'avance. La perspective historienne est toujours indiquée entre parenthèses, dans une forme d'incise à valeur contrastive qui met à distance autant qu'elle invalide : *on ne peut plus imposer un sens unique à l'œuvre* « (comme [l'histoire littéraire] l'a fait jusqu'à présent) » ; *on ne peut pas faire de la critique une science des contenus* « (sur lesquels seule la science historique la plus stricte peut avoir prise ») ; *la science de la littérature ne peut pas s'arrêter à déterminer pourquoi tel sens plutôt que tel autre a été accepté* « (ceci, encore une fois, est affaire d'historien) ». Outre l'histoire littéraire en tant que telle, nommément récusée, ce sont bien chacun de ses mots-d'ordre qui sont successivement rappelés pour mieux être déconstruits : l'intentionalité, l'exigence philologique, le génie créateur et l'objectivité. En positif, au contraire, brillent les formes d'un savoir nouveau entièrement articulées sur les exigences de la « science » nouvelle : la linguistique. Comme l'anthropologie structurale développée par Lévi-Strauss, la « science de la littérature » souhaitée par Barthes devra s'inspirer de la science du langage : « Son modèle sera *évidemment* linguistique[110] », annonce Barthes [nous soulignons]. Le ralliement est si massif que l'analogie sans cesse répétée avec le modèle linguistique vaut comme un gage de scientificité, comme une allégeance à la Méthode, exactement parallèle à celle que fit Lanson à la méthode des historiens[111]. Les locutions comme « transposée à », « tout comme » ou « de même que », toutes rapportées au patron méthodologique de la linguistique[112], ne font que redire ce besoin qu'a Barthes de *situer* son discours, et par là même de le légitimer. Enfin, c'est partout la foi réaffirmée en une science « objective », aux analyses « sûres » et aux « territoires »

---

[109] Victor Bérard, *Les navigations d'Ulysse*, Paris, Armand Colin, 1971 [1927-1929].

[110] *OC* II [*Critique et vérité*, 1966], p. 788.

[111] *Ibid.*, p. 788 : « Quelles que soient les corrections auxquelles on soit amené, il n'y a aucune raison pour ne pas tenter d'appliquer une telle méthode aux œuvres de la littérature : ces œuvres sont elles-mêmes semblables à d'immenses "phrases", dérivées de la langue générale des symboles, à travers un certain nombre de transformations réglées, ou, d'une façon plus générale, à travers une certaine logique signifiante qu'il s'agit de décrire. Autrement dit, la linguistique peut donner à la littérature ce modèle génératif qui est le principe de toute science, puisqu'il s'agit toujours de disposer de certaines règles pour expliquer certains résultats. »

[112] *Ibid.*, p. 789, 791-792, 791 « On retrouve ici, transposée à l'échelle d'une science du discours, la tâche de la linguistique récente » ; « [la science de la littérature] décrira selon quelle logique les sens sont engendrés d'une manière qui puisse être *acceptée* par la logique symbolique des hommes, tout comme les phrases de la langue française sont *acceptées* par le "sentiment linguistique" des Français » ; « De même que la phonologie […] a fondé une nouvelle objectivité du sens phonique […], de même il y a une objectivité du symbole, différente de celle qui est nécessaire à l'établissement de la lettre ».

expérimentaux bien définis, qui assurera à l'objet littéraire toute la rigueur de l'analyse.

D'un modèle épistémologique l'autre : de Lanson à Barthes, le rapport est de l'ordre du transfert plus que de la stricte opposition. Malgré qu'il en ait, Barthes ne peut s'empêcher de répéter le geste lansonien en cherchant à assurer à l'analyse de la littérature un statut pleinement légitime à l'ombre des sciences humaines désormais dominantes. Et cela passe nécessairement par une ralliement démonstratif à la Science – ses procédures, son objectivité, son méthodisme –, et plus particulièrement au modèle de l'anthropologie, lui-même affilié au modèle de la linguistique. Quand Lanson n'avait d'autre choix, pour préserver la spécificité des études littéraires, que d'afficher son affiliation au méthodisme historique qui dominait l'université, Barthes prend l'option de l'anthropologie structurale, discipline qui capitalise alors le plus de « privilèges » parmi les sciences humaines[113]. Que la littérature soit partie prenante d'une forme d'anthropologie, cela relève finalement du truisme si l'on prend le mot « anthropologie » dans son sens extensif et que l'on considère que la connaissance propre à la littérature – dans la logique de son engendrement formel comme dans ses contenus – demeure inséparable d'une connaissance de l'homme. Ce qui est nouveau en revanche, c'est que sa position relativement dominante dans l'ordre des discours oblige maintenant la littérature à se retourner sur elle-même et à légimer le fondement de sa parole ; il y a introduction d'une exigence de fondement de son discours en même temps qu'une forme de confrontation obligée avec les concepts qui sont ceux de l'anthropologie. Barthes ici n'y échappe pas. Depuis l'ironie amusée de la première page où il compare l'exclusion de la Nouvelle critique à un rite expiatoire d'ordre archaïque jusqu'à la promotion de l'anthropologie comme science connexe à la science de la littérature, en passant par une réduction de l'œuvre littéraire à une grande « voix mythique » articulant quelques grands archétypes de l'imaginaire symbolique, l'inféodation au modèle anthropologique est massive[114]. Elle l'est en tout cas à

[113] On se souvient du mot de Derrida, au cours de cette exacte même année 1966, dans la forme d'hommage violemment dénégateur qu'il rend à Lévi-Strauss : « Si nous considérons […] les textes de Claude Lévi-Strauss, ce n'est pas seulement à cause du privilège qui s'attache aujourd'hui à l'ethnologie parmi les sciences humaines, ni même parce qu'il s'agit là d'une pensée qui pèse fortement sur la conjoncture théorique contemporaine […]. » (Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », *art. cit.*, p. 414.)

[114] *OC* II [*Critique et vérité*, 1966], p. 759, 792 et 790 : « Quelque chose de primitif et de nu s'est mis à bouger là-dedans. On aurait cru assister à quelque rite d'exclusion mené dans une communauté archaïque contre un sujet dangereux. » ; « Il lui faudra notamment l'aide de l'histoire […] et celle de l'anthropologie, qui permettra de décrire, par comparaisons et intégrations successives, la logique générale des signifiants. » ; « […] c'est une mythologie de l'écriture qui nous attend ; elle aura pour objet […] des œuvres *traversées* par la grande écriture

proportion de son émancipation qui, on l'a vu, sera elle aussi particulièrement spectaculaire quelques années plus tard : avant la Littérature de la science, on a donc bien la Science de la littérature.

mythique où l'humanité essaye ses significations […] ».

2.2 QUIGNARD 1966 : UN ENFANT DE *L'ÉPHÉMÈRE*

2.2.1 L'effet de génération

Si l'année 1966 passe aujourd'hui pour « l'année lumière » du structuralisme ou pour ce que d'autres ont appelé « l'année merveilleuse » des sciences humaines (*l'annus mirabilis*), faite d'un fourmillement intellectuel et d'une ébullition théorique considérables[115], elle doit aussi être envisagée pour l'empreinte qu'elle a laissée sur toute une génération d'écrivains qui sont nés, *grosso modo*, dans la seconde moitié des années 1940 ; car si l'épicentre des années théoriques révèle une précipitation inédite de convergences intellectuelles, il se mesure aussi, dans la durée, par la portée de sa longueur d'ondes et par l'effet de génération qu'il a contribué à faire éclore. Or, quand on recoupe les différentes déclarations d'auteurs qui ont eu vingt ans autour de 1966 ou que l'on compare leur entrée dans le champ littéraire à cette même époque, on relève bien des parallèles et comme le dressage d'un même *surmoi* scriptural. La relation au structuralisme triomphant et aux sciences humaines qui étaient alors à la fête peut être tour à tour nostalgique, refoulée ou émancipatrice, il n'empêche qu'elle se vit toujours sous la forme d'une certaine ascendance difficilement occultable. Pierre Michon (né en 1945) évoque en ces termes l'héritage avant-gardiste dont il se sent tout à la fois « contemporain » et contraint :

> « J'ai longtemps été fasciné par l'avant-garde (au sens large : j'y incluais aussi bien les émules de Blanchot que le Nouveau Roman ou *Tel Quel*, voire le Chemin, toutes tendances peu conciliables) et je crois que je lui dois beaucoup. […] Cette médaille avait son revers : les exigences de cette modernité étaient si rigoureuses, si janséniste le tribunal intérieur devant quoi elle nous convoquait, si contradictoires ses postulations, que je demeurais paralysé, convaincu de n'être pas seulement le champ de cette pure nécessité dont parlait Bataille. […] Je ne sais si c'est un bien. Mais je suis sûr que les avant-gardes ont tenu pour moi le rôle exigeant et inquiet d'un surmoi littéraire, et que cette autocensure demeure ; elles m'ont formé dans un sens[116]. »

[115] François Dosse parle de « l'année-lumière » du structuralisme dans la somme qu'il a consacrée à l'histoire de ce mouvement intellectuel en France (*Histoire du structuralisme 1. Le champ du signe, 1945-1966*, Paris, La Découverte/Poche, 2012 [1991], p. 368) ; Antoine Compagnon, dans son séminaire au Collège de France pour l'année 2010-2011, a fait de cette « *annus mirabilis* » l'objet principal de son investigation : il en a cartographié toutes les scansions en se fondant dans l'épaisseur de son calendrier et dans le bouillonnement de ses productions intellectuelles – mois après mois, presque semaine après semaine –, et en invitant en séminaire quelques-uns des acteurs de 1966 (Gérard Genette, Pierre Nora, Marcel Bénabou, etc.).

[116] Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 13-14.

La thématisation de la coercition est ici sans cesse rappelée, que ce soit par le lexique de la contrainte (« exigences », « rigoureuse », « exigeant ») ou par les allégories du jugement (« le tribunal intérieur » côtoie la suspicion d'ordre « janséniste »), pour mieux mettre en avant le concept psychanalytique du « surmoi » qui demeure central, et à travers lequel nous pouvons lire le motif de la filiation contrariée : la fascination, la paralysie et l'autocensure fonctionnant alors comme un réseau injonctif qui bloque inconsciemment l'émancipation du sujet écrivain. Pascal Quignard (né en 1948), dans les confessions métatextuelles qui émaillent plusieurs de ses livres, décrit souvent cette même ascendance qui agit par blocage. Lorsqu'il reprend la préface qu'il a écrite pour introduire sa traduction d'*Alexandra* de Lycophron, il ne peut qu'être frappé par le mimétisme qui lui faisait alors épouser la *voix* des grands aînés et qui trahit tout un « monde d'alors », celui de la fin des années 1960 et du début des années 1970[117] ; prendre la tangente et spectaculariser son refus d'hériter dit tout aussi bien – fût-ce en négatif – l'influence difficilement récusable qui a éduqué une « main » d'écrivain, à l'instar des gammes et du jeu par cœur que répète le musicien : « J'ai passé jusqu'à présent mon temps à me retenir, à m'adonner aux exercices d'arpèges les plus saugrenus, entraîné dans les mouvements d'underground de l'après mai 1968. J'ai voulu me débarasser de ces influences[118]. » L'attaque, à peine masquée, ne vise peut-être pas tant les sciences humaines que les tics rhétoriques hérités d'une certaine littérature avant-gardiste (d'obédience telquelienne) ou d'un essayisme systématiquement fragmentaire (de type blanchotien). Le contexte de cette déclaration est important : elle date de la seconde moitié des années 80, à une époque où Pascal Quignard, après avoir réglé ses comptes avec une certaine modernité dont il est pourtant douloureusement partie prenante (celle de l'écriture discontinue que reflète la parution d'*Une gêne technique à l'égard des fragment* en 1986), cherche à advenir *en tant* que romancier, dans un geste de renouement avec la fiction traditionnelle et la prose « goncourtisable » (*Les Escaliers de Chambord* et *Le Salon du Wurtemberg* sont publiés respectivement en 1986 et 1989) ; elle ne saurait pourtant masquer le retour du refoulé et l'imprégnation sur le plus long terme de toute une modernité théorique qui réaffluera dans une forme singulière à partir de la publication des *Petits traités* en 1990. Ainsi, à l'aube du *Dernier royaume*, le regard rétrospectif

[117] *LZ*, 151 : « L'influence qu'exerçait Martin Heidegger alors est devenue inimaginable aujourd'hui. 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. »
[118] Pascal Quignard cité par Vincent Landel, « Le passé recomposé », *art.cit.*, p. 56.

sur la formation du jeune écrivain se formulera de façon plus édulcorée et replacera l'année 1966 comme l'année génésique d'une génération à venir : « 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[119]. »

Enfant de 1966, de façon consentie ou malgré qu'il en ait, Pascal Quignard l'est au même titre qu'un Pierre Bergounioux (né en 1948) ou qu'un Patrick Mauriès (né en 1952), tout deux auditeurs et participants au séminaire de Barthes à l'École Pratique des Hautes Études. Si le second n'a jamais caché appartenir à une génération de lecteurs (puis d'écrivains) devenus orphelins à la mort de Barthes et « *créés* en quelque sorte par la littérature d'essais dont l'origine lointaine – et dérivée – se trouve chez Mallarmé puis Valéry[120] », le premier, de façon plus discrète, consigne cette affiliation dans le secret de l'œuvre, dans ses *Carnets de notes*, où l'on peut suivre au jour le jour une vie vouée à l'étude, à l'érudition, à la relecture des grands essais théoriques des années structuralistes ou post-structuralistes (Greimas, Jakobson, Barthes, Lévi-Strauss, Bourdieu, etc.) dans un exercice obsessionnel d'éclaircissement du sens et de l'opacité du dehors[121]. L'invention de soi en tant qu'écrivain se dit encore à l'ombre de l'enseignement de Barthes et de l'année 1971 durant laquelle Bergounioux participa au séminaire de l'École Pratique des Hautes Études et se mit « à penser par [lui]-même, à écrire ». Mais symboliquement, c'est encore l'année 1966 qui sert ici de repère et qui rétrospectivement mythifie une conversion à la vie spéculative et au métier d'écrire : l'année miracle des sciences humaines correspond à l'entrée de Bergounioux dans l'âge adulte et à la *révélation* du monde par l'usage patient des livres :

> « Depuis 1966, je ne peux me lever, quitter une seconde la table de peine, sans éprouver aussitôt un intolérable sentiment de culpabilité. C'est que j'ai découvert, alors, que ce qu'il me restait de temps à vivre me permettrait tout juste d'y voir un peu clair dans le monde, dans ma vie même, et que c'est chaque instant de reste que je devais y consacrer. Le tempérament funeste, l'opiniâtreté rigide, la certitude du pire et la propension au désespoir que j'ai touchés, au guichet des limbes, ont fait le reste[122]. »

---

[119] *LS*, 99.
[120] Patrick Mauriès, *op. cit.*, p. 14.
[121] Pierre Bergounioux, *Carnet de notes. 1980-1990*, Lagrasse, Verdier, 2006. L'ascèse livresque de Pierre Bergounioux se dit d'autant mieux qu'elle brille sur un fond de quotidienneté, parfois elle se donne à voir intentionnellement en contre-point de la monotonie qu'est pour lui le sacerdoce professoral : « Adossé à la cloison, à même le sol, j'avance dans *l'Histoire des techniques* » (p. 58) ; « Matin bleu, tiède. Cette lumière trop belle, trop rare a le don discutable de me rappeler combien je suis périssable. Je lis Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit*. » (p. 47) ; « En l'absence des quatrièmes, je finis à 10 h 15. Je termine *Questions de sociologie* et passe à *Algérie 60*. Enthousiasmé par la puissance d'invention rationnelle de Bourdieu. » (p. 28)
[122] *Ibid.*, p. 694.

Ici encore, comme chez Michon, nous pouvons lire l'intériorisation d'un fort surmoi articulé à la rigueur d'un travail réglé et quotidien ; mais là où, chez l'auteur des *Vies minuscules*, la nécessaire quête d'une voix singulière se paie d'un sentiment de culpabilité *a posteriori*, comme un meurtre symbolique du père dont l'émancipation n'a pas complètement évacué l'imaginaire de la faute, chez Bergounioux, le sentiment de la tahison se creuse à proportion que l'œuvre se constitue : arrivé trop tard, en queue de comètes de la « dernière » génération heureuse, l'écrivain ne peut que patiemment reprendre le travail d'éclaircissement par le sens sans pour autant l'asseoir de manière décidée tant il est toujours menacé de défaillir, qui plus est dans l'actualité d'un monde perçu en constante régression sur le plan de la pensée[123]. À cette disparition ressentie des savoirs (et plus encore de l'appétit des savoirs) l'auteur oppose l'opiniâtreté d'une recollection livresque sans fin, dans un écartèlement moral évident qui lui fait sans cesse ressentir l'éprouvante inanité d'un « travail » intellectuel promis à une désaffection certaine. La « table de peine » de l'écrivain identifie alors métonymiquement le *travail* à la *torture* – son origine étymologique – et associe secondairement la figure de Sisyphe à celle de l'auteur, attelé comme lui à combler les lacunes d'un vide qui n'en finit pourtant pas de grossir. Aussi, le « désespoir » qui semble lui avoir été échu au « guichet des limbes » investit le motif de l'enfance malheureuse et, peut-être, sur un mode plus général celui de la génération perdue ; cette même « enfance » que le Rimbaud des *Illuminations*[124] se donnait sous la forme d'une coupure irrémédiable entre l'éclipse flamboyante d'un soleil couchant et l'*à-venir* âpre et étale d'une mer où l'on avance en se noyant et dont les dernier mots – « la fin du monde, en avançant » – ont servi à Pierre Bergounioux pour précisément illustrer sa *situation* de contemporain naufragé[125].

Ainsi, l'année 1966 essaime bien au-delà de son actualité et semble cristalliser comme un « effet de génération », pour reprendre l'expression à Michel Winock et à

---

[123] Pierre Bergounioux, *Back in the sixties*, Lagrasse, Verdier, 2003, p. 9 : « Les trente dernières années se ramènent à rien. C'est pire que ça. Elles constituent une régression sans précédent dans les domaines de l'innovation intellectuelle, de la lutte politique, de la moralité publique et des vertus privées. »

[124] « Enfance IV » *in* Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984, p. 158-159 : « Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant. / Je serais bien l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet, suivant l'allée dont le front touche le ciel. / Les sentiers sont âpres. Les monticules se couvrent de genêts. L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin ! Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant. »

[125] Pierre Bergounioux, *La fin du monde en avançant*, Paris, Fata Morgana, 2006.

ses travaux sur la notion de génération intellectuelle[126], chez une communauté d'écrivains nés dans l'immédiat après-guerre. Parmi les marqueurs mis en avant par l'historien pour dégager des stratigraphies générationnelles, plusieurs sont ici opérants : on a d'abord, et bien que l'argument doive être envisagé avec une relative souplesse compte tenu des nombreux effets retard ou des croisements possibles d'une classe d'âge à l'autre, une même cohorte démographique qui comprend des écrivains qui « entrent » en activité à la fin des années 1960 et qui ont *grosso modo* 20 ans en 1968. Ensuite, en tant qu'intellectuels, et pour appartenir à une « même » génération, ces écrivains doivent au minimum être affectés par un événement dateur commun qui va devenir à même d'esquisser un partage des sensibilités : ce qui compte ce n'est pas tant la convergence des partis-pris autour de ce noyau événementiel que le même champ gravitationnel qu'il dessine ; l'horizon commun à ces enfants de 1966 est peut-être la crépitation éditoriale des sciences humaines et leur pénétration révolutionnaire dans les études littéraires, incarnée notamment par la querelle Barthes/Picard et la publication de *Critique et vérité* en 1966[127] ; c'est aussi, bien évidemment, sur le plan social, mai 1968 et la crispation spectaculaire d'une même classe d'âge et d'une même communauté idéologique. Enfin, l'appartenance générationnelle suppose l'existence de ce que Mannheim appelle des « groupes concrets » sans lesquels il est difficile de matérialiser un esprit du temps : ce sont les groupuscules, les revues, les lieux institutionnels ou les espaces en marge (séminaires, débats publics, colloques, etc.) où se croise toute une parenté d'ordre intellectuel. Dans la période qui nous intéresse, ces carrefours sont constitués par différents espaces : celui du séminaire (Barthes accueille les contributions de Pierre Bergounioux et de Patrick Mauriès dans son « séminaire restreint » de l'École Pratique des Hautes Études), celui de l'université (Pascal Quignard suit l'enseignement de Lévinas et de Ricœur en licence de philosophie), celui de la troupe (plus périphérique, Pierre Michon abandonne des études de Lettres à Clermont Ferrand pour intégrer une troupe théâtrale – « L'Atelier Théâtral Riomois » – et jouer quelques auteurs d'avant-garde[128]). Mais, c'est aussi par

[126] Michel Winock, *L'Effet de génération. Une brève histoire des intellectuels français*, Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse, 2011. Voir aussi, du même, « Les générations intellectuelles », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°22, avril-juin 1989, p. 17-38.

[127] Voir, à ce titre, les deux contributions de Pierre Bergounioux (« Quelqu'un d'autre ») et de Patrick Mauriès (« Lettre d'un inconnu ») au colloque Roland Barthes qui s'est tenu au Collège de France pour célébrer le centenaire de la naissance du critique (Antoine Compagnon, Éric Marty et Philippe Roger (dir.), « Avec Roland Barthes ») [en ligne] : consultés le 01/09/2016 URL :
http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/symposium-2016-01-16-16h15.htm
http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/symposium-2015-11-13-14h30.htm

[128] Cette vie de saltimbanque aux accents de clochard céleste est narrée par Michon au début de la « Vie du père Foucault » dans *Vies minuscules* (Paris, Gallimard, coll. « Folio » n°2895, 1984, p. 137-159).

le jeu des revues, par leurs identités distinctives comme par leurs divergences programmatiques que se construit l'esprit d'une génération. Si *Tel Quel* accueille depuis 1960 toute une littérature d'avant-garde dans sa revue, elle publie aussi à partir de 1963 dans sa collection du Seuil les grands essais du structuralisme puis du textualisme littéraire (Barthes, Derrida, Kristeva, Todorov, Genette). Mais à côté ou dans le contrechamp des grandes déclarations telqueliennes s'élèvent d'autres voix qui, si elles ne prennent pas ouvertement parti contre ceux qui publieront *Théorie d'ensemble* à titre de manifeste collectif, cherchent à esquisser d'autres tangentes.

2.2.2 L'Éphémère : une revue de 1966

La revue *L'Éphémère*, née à la fin de cette même année 1966[129] autour d'Yves Bonnefoy, Jacques Dupin, André du Bouchet, Louis-René des Forêts et Gaëtan Picon, fait partie de ces revues en trompe-l'œil qui semblent à la fois distraites de leur époque[130] et en même temps pleinement nourries des enjeux théoriques qui y font rage, fût-ce en creux ou en contrepoint. En matière de poésie, les poètes de *L'Éphémère* ont en commun « un refus certain des feux d'artifice du surréalisme et de toute littérature politiquement engagée[131] » ; nés pour l'essentiel autour des années 20, ils appartiennent au renouveau poétique des années 50 et sont habités par le souci de renouer avec une approche du réel, avec une nomination de ce qu'Yves Bonnefoy appellera la *présence*, fût-elle saisie dans sa condition précaire et précisément « éphémère »[132].

L'Éphémère a pu faire figure d'anti *Tel Quel*, notamment par la voix d'analyses qui n'ont pas manqué de lire dans le modeste « prière d'insérer » écrit par Yves Bonnefoy une déclaration d'intention, voire un manifeste en faveur d'un recentrement sur le tout poétique, refusant de réduire la parole littéraire à une dimension objectale – et donc soumise à l'approche *critique*, à la lecture formaliste nourrie d'un outillage

[129] Le premier numéro paraît en janvier 1967 mais les bases de la revue sont lancées durant l'année 1966.

[130] C'est un reproche qui a pu lui être fait comme le laisse entendre Yves Bonnefoy dans « Gaëtan Picon et la poésie » (in *La communauté des critiques*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, p. 158) : « […] ce projet que je refuse absolument de laisser dire distrait de son temps ou élitiste ».

[131] Jacques Dupin, entretien accordé à la revue *Prétexte*, n°9, Paris, Printemps 1996, p. 46.

[132] « Ce beau mot d'"éphémère" lie l'écriture à la vie précaire, il signifie leur commune fugitivité, et sous-entend déjà préférer au désir du chef d'œuvre les "tracés d'un désœuvrement" : des phrases ou des traits, esquissés au plus près du souffle, et qui cherchent et s'obstinent… Il vient également affirmer que la poésie ne saurait exister hors d'une "certaine expérience du réel" que tout à la fois elle "assume et consume". Après les dérives occultistes du surréalisme finissant et les débordements de la rose et du réséda, il induit une nouvelle relation entre poésie et réalité, ni extravagante, ni mimétique. » (Jean-Michel Maulpoix, Préface au livre d'Alain Mascarou, *Les cahiers de l'"Éphémère" 1967-1972. Tracés interrompus*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1998, p. 7.)

conceptuel venu des sciences humaines. Les paragraphes premier et quatrième du court texte de Bonnefoy (qui n'en compte que cinq au total) sont il est vrai particulièrement éloquents :

> « L'ÉPHÉMÈRE a pour origine le sentiment qu'il existe une approche du réel dont l'œuvre poétique est seulement le moyen. En d'autres mots : il ne faut pas consentir à réduire l'œuvre – acte, dépassement, devenir – à la nature d'un objet, où cet au-delà se dérobe. […]
>
> Et on le voit : aucune critique, au sens appréciatif ou descriptif ou analytique de ce mot, n'a place dans L'ÉPHÉMÈRE. Pourtant les œuvres de la poésie et des arts y seront interrogées ; mais sous le signe toujours de cette instauration d'absolu où l'extériorité se résorbe[133]. »

L'absolutisation du geste poétique est ici littéralement affirmée : il est accès à un « au-delà » qu'aucune verbalisation de type « analytique » ne saurait approcher ; la poésie n'a cependant pas prétention à éterniser cet absolu, sa vocation à accéder au statut de pleine et pérenne révélation a fait son temps et elle mise davantage sur une fugacité de type épiphanique (« éphémère », « approche », « moyen ») pour accrocher, dans un dire toujours précaire, un bout de « réel » immédiatement donné[134]. Même si le propos est complexe, et chargé de multiples significations qui demanderaient à être replacées dans tout un contexte affectif et intellectuel (celui d'Yves Bonnefoy, de Jacques Dupin, d'André du Bouchet mais aussi d'Alberto Giacometti qui vient de mourir et à qui cette note de présentation rend obliquement hommage), il n'empêche que par-delà la réaffirmation d'une commune pensée poétique pointe une polémique discrète avec d'autres « voix » théoriques. Et au premier rang desquelles on pourrait – peut-être – retrouver le Barthes du *Degré zéro de l'écriture* et notamment son questionnement sur la « poésie objective » qui fait la singularité de la poésie moderne[135]. Là où chez Bonnefoy, la matérialité objective ou *objectale* du monde (pierre, chemin, arbre, etc.) s'inscrit au cœur du poème parce qu'elle peut se faire, dans une juste nomination, l'intercesseur entre la parole et l'étreinte fugace du réel, chez Barthes, cette fonction de comblement est déniée : face aux objets, le poète demeure étranger ; nulle profondeur ni nulle verticalité ne sauraient douer l'objet d'un plus haut sens que le poète aurait à charge d'exprimer, la « poésie objective » n'est qu'un éclatement

[133] *Ibid.*, p. 32. Extrait du « prière d'insérer » rédigé par Yves Bonnefoy qui était glissé dans chaque numéro sous la forme d'un carton du format d'une carte à jouer.
[134] Ce mélange d'assomption et de déception est ce qui pour Bonnefoy définit le sens même de « l'éphémère » : « L'éphémère est ce qui demeure, dès lors que sa figure visible est sans cesse ré-effacée. » (Dernier fragment du « prière d'insérer »).
[135] *OC* I [*Le Degré zéro de l'écriture*, 1953], p. 200-202.

horizontal de mots-objets qui s'associent mécaniquement et qui vident le monde de l'unicité d'un sens rassurant[136]. Ce nihilisme éloquent qui renvoie la poésie au statut d'objet vidé de toute possibilité de rémunération sur le plan ontologique définira l'une des options telquelliennes à laquelle Yves Bonnefoy s'oppose indirectement dans sa note de présentation de la revue. Mais, en termes moins abstraits, c'est sans doute au niveau de la conception même du statut de la parole littéraire qu'il y a divergence de principe ; et notamment sur la capacité ou non qu'a la littérature à dénoter le « réel » : pour Barthes, la littérature est toujours tributaire d'une substance signifiante – le langage, le système linguistique – qui ne peut que connoter le réel, le seconder en l'irréalisant[137] ; pour Bonnefoy, au contraire, même s'il concède au langage cette dimension essentiellement déceptive, il demeure dans la littérature – par le « moyen » privilégié de la poésie – comme la possibilité d'une « approche du réel », une ouverture par laquelle la parole peut, sinon instaurer directement, du moins *indiquer* la forme d'une présence.

Malgré une logique éditoriale et un souci programmatique des plus discrets, les Cahiers de *l'Éphémère* affichent en leur seuil une certaine forme de « visibilité » qui les signale – ne serait-ce que par distinction – dans le champ des périodiques littéraires. Cette revue née de l'année 1966 n'échappe donc pas au contexte historique qui est le sien : elle se situe à l'intersection d'un refus (l'hégémonie des sciences du langage et des sciences humaines dans l'appréhension du fait littéraire) et d'une fidélité (à une tradition exigeante qui cherche à faire se croiser poésie et ontologie). Cependant, on aurait tort de forcer le trait et de faire de *L'Éphémère* un anti *Tel Quel* de façon systématique. D'abord, parce que, comme nous le rappelle Alain Mascarou, trois de ses fondateurs (Jacques Dupin, André du Bouchet, Louis-René des Forêts) ont longtemps été distingués et encensés dans le *Tel Quel* de la première époque ; plusieurs articles signés par Philippe Sollers, Jean-Louis Baudry ou Marcelin Pleynet ont signalé

[136] *Ibid.*, p. 201 : « Ces mots-objets sans liaison, parés de toute la violence de leur éclatement, dont la vibration purement mécanique touche étrangement le mot suivant mais s'éteint aussitôt, ces mots poétiques excluent les hommes : il n'y a pas d'humanisme poétique de la modernité : ce discours debout est un discours plein de terreur, c'est-à-dire qu'il met l'homme en liaison non pas avec les autres hommes, mais avec les images les plus inhumaines de la Nature […]. »

[137] *OC* II [*Esssais critiques*, 1964], p. 513-514 : « On est ainsi ramené au statut fatalement irréaliste de la littérature, qui ne peut "évoquer" le réel qu'à travers un relais, le langage, ce relais étant lui-même avec le réel dans un rapport institutionnel, et non pas naturel. […] Chaque fois que l'on valorise ou sacralise le "réel" […], on s'aperçoit que la littérature n'est que langage, et encore : langage second, sens parasite, en sorte qu'elle ne peut que connoter le réel, non le dénoter : […] privée de toute transitivité, condamnée à se signifier sans cesse elle-même au moment où elle ne voudrait que signifier le monde, la littérature est bien alors un objet immobile, séparé du monde qui se fait. »

leur intérêt pour les publications de ces auteurs. Ensuite, il ne faut pas non plus oublier qu'avant la création de *L'Éphémère*, c'est dans la revue du *Mercure de France*, encore sous la direction de Gaëtan Picon, que de nombreuses rencontres se font : Klossowki, Sollers, Starobinski, Pleynet, Deguy, Genette et quelques autres sont amenés à publier et à faire entendre un essayisme littéraire nourri des avancées théoriques les plus innovantes. Enfin, l'examen des différents sommaires qui composent les 20 numéros de la revue montre aussi que des passerelles existent et que les ponts sont loins d'être rompus : ainsi Pierre Klossowski et Jean Starobinski collaborent simultanément aux deux revues tandis que Francis Ponge parvient même à publier les deux parties d'un même ouvrage (*Nioque de l'avant printemps*) d'abord dans *L'Éphémère*, puis dans *Tel Quel*[138]. Mais c'est surtout la place accordée à Bataille et à Artaud, sous la forme de publications inédites ou de correspondances, qui signalent, au-delà des divergences de fond, un même contexte idéologique et un souci commun de se choisir une généalogie moderne exactement parallèle[139].

2.3.3 « De quoi témoigne le témoin ? » : Quignard et l'empreinte de 1966

> « - Avez-vous connu les gens que vous avez connus ?
>
> - Pas du tout.
>
> De quoi témoigne le témoin ?
>
> De rien qu'il sache.
>
> C'est ce livre.
>
> Un vrai témoin n'interprète ni ne commente.
>
> Il hésite. Il tremble. Il se trompe.
>
> Il ne peut pas se reprendre.
>
> Il ne peut même pas signer la déposition qu'on lui tend.
>
> Sa vie, son œuvre, son corps *trahissent* sans doute quelque chose mais à la condition qu'ils l'ignorent[140]. »

---

[138] Alain Mascarou, *op. cit.*, p. 105-106.

[139] Barthes rend indirectement compte du terrorisme intellectuel d'époque qui veut qu'Artaud et Bataille soient des références qui *obligent* une même génération : « Ces "exclusions" étaient des ignorances : je ne connaissais ni Artaud, ni Bataille, ni Ponge. Vous pouvez certes transformer ces ignorances en "exclusions" ; mais vous devez alors faire appel à mon inconscient ou à ma paresse, ce dont je laisse le soin à d'éventuels critiques. Il semble que, dans ces problèmes de chronologie intellectuelle, vous projetiez indûment le présent dans le passé : cela n'avait pas le même sens d'ignorer Bataille en 1950 que ce l'aurait aujourd'hui […].» (*OC* III [« Réponses », 1971], p. 1028.)

[140] *EE*, « Prière d'insérer », dernier fragment.

C'est dans cette forme d'extériorité à soi-même que Pascal Quignard relate, quelque quarante années après, sa collaboration aux Cahiers de *L'Éphémère*. Étrange dialogue fictif qui met en interlocution l'auteur aujourd'hui consacré et le « témoin » d'hier ; étrange dénégation qui avoue une empreinte indélébile à condition qu'elle se fonde sur l'ignorance et qu'elle ne puisse être nommée. Passager clandestin d'une aventure collective, témoin plus qu'acteur, entité balbutiante qui n'accède jamais à la décision de la signature en son nom propre, c'est sous cette triple détermination que l'écrivain juge *a posteriori* ces années 1968-1972 qui le virent publier ses premiers textes dans la revue, à l'invitation de Louis-René des Forêts. Le « vrai témoin » ne témoigne ni ne commente nous précise Quignard, seule son œuvre à venir *témoigne* pour lui de l'expérience d'un début mais dans une forme inconsciente qui sache en préserver la dette sans la trahir sous le poids du commentaire. Cette manière retorse de mettre à distance les influences d'hier tout en les concédant (*Je n'ai pas connu les gens que j'ai connus*) est aussi une façon de s'inventer en tant qu'écrivain, en tant que parole singulière, dans le dépassement des figures tutélaires qui ont peut-être trop l'allure de « dieux » appartenant au panthéon littéraire de la seconde moitié du XXe siècle[141] ; pour autant, l'extrait n'a rien d'un reniement iconoclaste : au contraire, par la sorte de passivité qu'il met en scène à travers la parole capitale du « témoin », il invite le lecteur à sonder ces inflexions où se trahit encore (le verbe est en italiques) le murmure d'une empreinte.

De quoi l'œuvre de Pascal Quignard est-elle alors aujourd'hui le *témoin* ? À coups sûrs, de cette double ascendance que nous posons au carrefour de 1966, et qui en fait l'« enfant » d'une revue (Les Cahiers de *L'Éphémère*) et d'une époque (la seconde moitié des années 1960, la période dorée des sciences humaines et du mirage linguistique dans la théorie littéraire). Son écriture actuelle, sur son versant essayistique, en offre à grands traits la forme d'une synthèse : du côté de la mère (*L'Éphé-mère*), l'attachement au geste herméneutique, à la traduction des voix et des littératures autres, toutes ressaisies dans une critique plus empathique que formaliste, et pour laquelle – selon le vœu *princeps* de la revue – l'élucidation du sens des œuvres

[141] La désignation des grands auteurs de l'époque de *L'Éphémère* se fait toujours par la voie de la métaphorisation héroïque : lorsque Pascal Quignard évoque leurs morts successives, il écrit : « Nos dieux se mirent brusquement à mourir » (*EE*, « prière d'insérer »). De même, à Dominique Rabaté qui lui rappelle ses influences d'alors, Quignard cherche à s'en défendre sous la forme d'une dénégation qui vaut aussi pour un aveu : « Vous évoquez les noms de Maurice Blanchot et de Louis-René des Forêts. Ces noms nomment vos héros » (Pascal Quignard, « Lettre à Dominique Rabaté », *Europe*, n°976- 977, août-septembre 2010, p. 9.)

autres vaut avant tout pour une cartographie de quelque insu de soi-même ; du côté du père (le surmoi théorétique), une innutrition profonde des sciences humaines, sur le double versant de la linguistique et de l'anthropologie structurales. La place qu'il occupe au sein de *L'Éphémère* annonce déjà cet héritage d'un entre-deux. À l'intérieur d'une revue de poètes, il occupe les marges qui seront progressivement consenties dans le pourtour des créations proprement poétiques : en tant que traducteur d'abord, grâce aux commandes successives d'André du Bouchet qui est la véritable cheville ouvrière de cette section spécifique de la revue[142] (Quignard traduit alors Lycophron, Damaskios le Diadoque, Eschyle) ; en tant qu'essayiste ensuite, dans les pages extra-poétiques où la revue s'ouvre à des textes davantage orientés vers la relation critique, et dans lesquelles Quignard – aux côtés de Klossowski, Blanchot, Beckett ou encore Marthe Robert – propose des « lectures » à la tonalité très spéculative, parfois à la limite de l'illisibilité (sur Scève, sur Lycophron, sur Eschyle, ou, de façon plus libre, sur l'espace de la « parole » et de la « nomination » en général, sur les rapports obscurs entre la voix et le silence qui annoncent ses essais du début des années 1970.). Dans cette poussière de quelques courts textes insistent alors des motifs théoriques, des choix d'auteur et une décision stylistique qui ne doivent pas tromper. Car si les auteurs sur lesquels s'appuie la réflexion de Quignard, à l'exception de Maurice Scève, appartiennent tous à l'Antiquité (quelques fragments d'Aristote, de Gorgias, des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle), et souvent même à une tradition grecque restée dans l'obscurité (Lycophron, Damaskios), sans égard apparent pour l'actualité littéraire et les productions d'avant-gardes, il n'en demeure pas moins que la façon dont ils sont interrogés recourt à des motifs théoriques et des formulations rhétoriques qui, eux, sont nettement identifiables et porteurs d'une contemporanéité évidente.

Ainsi, le maître-motif qui court d'un texte à l'autre, avec des développements qui sont parfois très proches sinon quasi synonymiques, est celui de la « parole » ou, plus exactement, de l'espace de la « nomination » en tant qu'il révèle une précarité essentielle qui fait de lui l'objet de la plus haute suspicion. À ce titre, le premier texte publié de Pascal Quignard dans le numéro VIII des Cahiers de *l'Éphémère* (novembre 1968), vaut bien plus pour l'instauration d'un thème programmatique que pour l'analyse circonscrite de *La Délie* qu'on peut y lire. Ce thème, dont Quignard poursuit la trace chez Maurice Scève, est celui d'une récitation systématique de la dégradation de la parole ; il est celui qui voit se convertir la nomination impossible de la femme aimée en passion absolue de cet échec. Ce que Pascal Quignard se met à lire dans

[142] Voir, à ce titre, la septième partie du livre d'Alain Mascarou (*op. cit.,* p. 179-208).

chacun des dizains du poète c'est une même fascination pour la nullité de la parole et l'assomption progressive d'une forme étrange qui en révèle très exactement le chaos : la plainte, le cri, la vocifération, le soupir, l'aphonie. L'obsession de Scève consiste alors à faire de « l'auto-pourriture » de la parole l'objet même de sa poésie[143]. C'est cette même cellule théorique que Quignard va déployer au cœur d'autres textes, genres et époques confondus. Ainsi, dans « La parole et le bouclier », il s'intéresse à la particularité du fonctionnement du Chœur dans *Les Sept contre Thèbes* et plus précisément au motif de la « plainte » en ce qu'elle s'ouvre sur l'étrangeté inarticulée de la voix ; dans sa présentation de « Lycophron l'obscur », et de son poème alexandrin *Alexandra*, il concentre de la même façon son attention sur la qualité prophétique de la parole de Cassandre en laquelle il voit, dans l'ultériorité de ce dire qui jamais n'est cru, un « texte qui verse au sans-lieu où la parole s'ouvre » et se troue jusqu'à une « errance » discursive inassignable[144] ; enfin, successivement, dans ses trois dernières contributions critiques aux Cahiers de *L'Éphémère*, à partir d'un fragment d'Aristote (« La voix est comme un luxe sans lequel la vie est possible »), Quignard entreprend une vaste méditation sur la secondarité ou la supplémentarité de la voix qui n'est, à tout prendre, que « surcroît né d'une surabondance de l'air[145] » et, comme tel, une perte qui paradoxalement génère une présence (un Monde) tout en se fondant sur une absence irrémédiable (celle de la Terre).

Peu importent les achoppements successifs que le lecteur peut rencontrer sur des signifiants qui conceptuellement mériteraient des discriminations plus strictes (« voix », « parole », « langue », « langage », « signe », « nomination », etc.), ce qu'il découvre – et que ce brouillage lexical a charge précisément d'indiquer – c'est une perméabilité extrême de l'auteur à une pensée critique alors largement dominante dans les sciences humaines et qui emprunte massivement à la linguistique de type structural. Pascal Quignard témoigne donc exemplairement du « mirage linguistique[146] » propre à ces années théoriques et dont il est ici pleinement partie prenante. Avec cette spécificité notable qu'il se situe au plus près du mitan des années 1960 et du reflux de la « positivité » qui pouvait encore nourrir le projet sémiologique d'un Roland Barthes ou l'essor de l'anthropologie structurale d'un Claude Lévi-Strauss dans la décennie 1950-1960. Aussi, c'est une linguistique au noir, fascinée par les

[143] *EE*, 15.
[144] *EE*, 55.
[145] *Ibid.*, 60.
[146] Nous employons l'expression à Thomas Pavel et à son livre éponyme qui tâche d'historiciser les raisons du fétichisme linguistique dans le paradigme structuraliste (*Le Mirage linguistique*, Paris, Minuit, 1988).

grands thèmes du *dehors* du langage qui alimente souterrainement – bien que dans la pleine lumière de l'intertexte – les réflexions de Pascal Quignard. La mention de Saussure dès le premier paragraphe de son article consacré à Maurice Scève est symptomatique de cette empreinte[147] : ce n'est pas le héraut du structuralisme qui est ici convoqué, le Saussure du *Cours général de linguistique*, c'est le Saussure des *Anagrammes*, dont une récente présentation par Jean Starobinski paraît à la même époque dans le numéro 37 de *Tel Quel*, un Saussure donc qui se met à voir les mots sous les mots et dont la rigueur savante est comme ébranlée par la possibilité d'un langage à jamais ouvert, sans cesse déporté vers un ailleurs sans fond. C'est ce même Saussure qui, de Kristeva à Barthes, va devenir le parangon malgré lui de l'intertextualité alors balbutiante et la caution scientifique qui permettra d'affirmer qu'il n'y a plus de métalangage ou, plutôt, qu'il n'y a que des métalangages. S'il est une figure heureuse pour tous ceux qui veulent en finir avec le prestige du signifié dernier et la primauté accordée au déchiffrement du sens dans une dynamique anagogique, il peut aussi travailler à une figuration plus inquiétante d'un « langage à l'infini » dont la voie de dépassement ne peut se frayer que du côté de la transgression et de la non-parole. Ce pourquoi, toujours sous la plume de Quignard, et dans le paragraphe suivant, c'est Blanchot théorisant le geste orphique comme « parole qui est le pur mouvement de mourir » qui vient se superposer à la parole impossible de la *Délie* de Scève. L'analyse du poète Lyonnais est à ce point hantée par tout un arsenal conceptuel d'époque qu'il n'est pas difficile d'y lire les emprunts, conscients ou inconscients. Au premier rang desquels peut-être – derrière la référence explicite à Blanchot et dans un maillage lexical resserré qui englobe tour à tour les notions de « transgression », de « limite » et d'« extériorité » du langage – on peut discerner la présence de Michel Foucault et de ses articles sur Blanchot et Bataille[148]. Plus loin, quand Quignard aborde la « secondarité » ou la « supplémentarité » de la voix dans un article de 1971[149], il semble complètement habité par les thèses récentes de Jacques Derrida sur la déconstruction du phonocentrisme et de son primat dans la métaphysique occidentale[150].

---

[147] *EE*, 13 : « Le monde – comme une méditation de Saussure le montrera – se meut dans l'impossible anagramme. »

[148] Les grands articles du milieu des années 1960 : « Préface à la transgression » (1963), « Le langage à l'infini » (1963) et surtout « La pensée du dehors » (1966).

[149] *EE*, 59.

[150] Les trois maîtres ouvrages de Derrida sortent simultanément en 1967 : *La Voix et le phénomène*, *De la Grammatologie* et *L'Écriture et la différence*. Quignard en rappelle sa lecture précoce à Chantal Lapeyre-Desmaison : « En ce qui concerne Jacques Derrida, j'ai lu Jacques Derrida dès le premier jour. Je me souviens avoir acheté *La Voix et le Phénomène* quand il est paru. C'était à la librairie de la faculté de Nanterre. C'était un

Mais plus qu'un lexique particulier ou qu'une tonalité conceptuelle identifiables aux sciences humaines des années 1960, c'est surtout par une scansion syntaxique propre à l'essayisme d'alors que *Les Écrits de l'éphémère* se signalent. Le style du jeune Quignard s'affrontent jusqu'à l'empathie aux objets intellectuels qu'il se propose de commenter. Aimantée par un dire obscur, guidée par une prosodie critique qui mime dans son rythme même l'affaissement de l'ordre du discours et de la syntaxe canonique, la forme de chacun des articles reflète la menace discursive que le fond tente précisément d'éclairer.

petit livre jaune, format couronne, aux PUF. […] Puis il y a eu les livres au Seuil juste après, que j'ai achetés aussitôt. » (*LS*, 99)

Chapitre 3

De la science à la littérature
(en passant par la rhétorique)

Introduction

Quelque trente années séparent le séminaire de Roland Barthes sur l'ancienne rhétorique de la publication de *Rhétorique spéculative* par Pascal Quignard. Ces deux résurgences différées de la rhétorique doivent pourtant être pensées en termes de convergence. *Convergence* généalogique, d'abord : la rhétorique constitue un lieu de mémoire dans lequel se fantasme une invention pré-moderne de la littérature ; *convergence* stratégique, ensuite : la souveraineté du langage à laquelle tend la rhétorique depuis Gorgias – la *kurôsis*, selon le mot de Barthes – alimente en retour les prétentions statutaires du « littéraire » dans un espace discursif de plus en plus partagé qui ne cesse de l'excentrer. Reste encore que, à l'intersection de ces deux convergences, une *convergence* d'ordre générationnel subsiste. Barthes et Quignard apparaissent ici comme deux pierres cristallines : ils diffusent un parti-pris rhétorique qu'en fait ils réfléchissent et diffractent.

Dans les années 1964-1970 – soit du séminaire sur l'ancienne rhétorique donné à l'École Pratique des Hautes Étude à sa publication dans la revue *Communications* sous le titre « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire » –, Roland Barthes accompagne un mouvement de fond qui accueille des réflexions nouvelles sur la rhétorique, lesquelles dépouillent la vision utilitaire et dégradée que l'on peut en avoir pour chercher à faire peser sur elle une exigence théorique réactualisée[151]. Nous sommes à l'heure de ce que Carlo Ginzburg baptisera *a posteriori* le « tournant rhétorique », en prenant soin de bien marquer la logique rhétoricienne qui anime en son fond ce que les anglo-saxons ont appelé d'une expression plus générique le *linguistic turn*[152]. Parmi les articles que Barthes publie dans ces années-là, les plus importants cherchent tous à déstabiliser la prétention qu'a la science à vouloir occuper la place souveraine dans l'ordre discursif ; il n'a alors de cesse d'invalider ce qu'il appelle le « métalangage » des scientifiques tout en revendiquant, discrètement et *pour* la

[151] Entre autres, dans le sillage de l'ouvrage fondateur de la « nouvelle rhétorique » de Chaïm Perelman et de Lucie Olbrechts-Tyteca (*Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris, PUF, 1958), on pourrait citer de façon restreinte et pour rester à l'intérieur de ces quelques années : Gérard Genette (« Enseignement et rhétorique au XXe siècle », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 21e année, N°2, 1966, p. 292-305 ; « La rhétorique restreinte », *Communications*, 16, Recherches rhétoriques, 1970, p. 158-171) ou encore Aron Kibédi-Varga (*Rhétorique et littérature*, Paris, Didier, 1970) pour les littéraires ; du côté des philosophes, une interrogation sur la rhétoricité fondamentale du discours philosophique a également lieu : chez Jacques Derrida (« La pharmacie de Platon », *Tel Quel*, n°32 et n°33, 1968 ; « La mythologie blanche. (La métaphore dans le discours philosophique) », *Poétique*, n°5, 1971) ou encore chez Michel Deguy (« Vers une théorie de la figure généralisée », *Critique*, n°269, octobre 1969).

[152] Carlo Ginzburg, *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Seuil-Gallimard, coll. « Hautes Études », 2003, p. 43.

littérature, une fonction non moins englobante qu'il rattache en son fond à l'ambition rhétorique.

Dans les années 1990-1995 – soit des deux biographies fictives consacrées à la Rome de la rhétorique scolaire (Latron, Albucius) jusqu'au traité sur la « rhétorique spéculative » – Pascal Quignard participe à ce zèle antiquaire qui voit dans la rhétorique un espace d'affabulation d'autant plus habitable qu'il s'offre à son arpenteur sur un mode archaïsant (époque méconnue de la seconde sophistique romaine, textes à l'état de lambeaux, vies des rhéteurs parvenues à nous sous la forme de très fragmentaires témoignages) ; cette rhétorique de « corpus secondaire » comble aussi un goût d'époque pour l'érudition des zones délabrées de notre culture (à l'opposé des grands métarécits fondateurs dont l'intérêt s'est tari), pour l'écriture des vies obscures ou infâmes, pour le pastiche philologique ou encore pour la poétique de l'amalgame[153]. Il n'empêche que sa redécouverte passionnée n'est pas non plus isolable d'une intensification de l'intérêt pour la rhétorique qui s'est accentué tout au long des années 1980. Du petit livre-diagnostic de Patrick Mauriès appelant à une résurgence de la rhétorique au livre-somme de Barbara Cassin militant pour « une histoire sophistique de la philosophie[154] », la période est « incroyablement plein[e] d'ancienne Rhétorique » comme le notait déjà Barthes à propos des années 1960. Si l'heure n'est plus exactement à la contestation du discours scientifique au nom d'une rhétoricité fondamentale du langage, il n'empêche que la logique de crispation *identitaire* subsiste : Quignard prend prétexte de la relégation historique de tout un courant sophistique pour transformer cette marginalité de statut (celui du « lettré ») en dissidence souveraine (celle-là même qui, sous la forme d'un tabou, le repositionne en maître du *logos*).

[153] Marc Gontard, « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation », *in* Michelle Touret et Francine Dugast-Portes (dir.), *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences, 2001, p. 283-294.

[154] Patrick Mauriès, *Apologie de Donald Evans. Résurgences de la rhétorique*, *op. cit.* ; Barbara Cassin, *L'effet sophistique*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf-Essais »,1995.

3.1 BARTHES : AIDE (ET) MÉMOIRE DE LA RHÉTORIQUE

3.1.1 Lettre de condoléance (n°1) : de Fronton à Marc Aurèle

Bien qu'elles supportent tout un enseignement rhétorique fondé sur la technique des images, du choix et de l'élection des mots, du ton à adopter lors des discours, les lettres de Marcus Fronton à Marc Aurèle n'en demeurent pas moins des lettres d'un ami à un disciple, des missives chargées de toute une économie affective. Ou, pour le dire plus précisément, la relation épistolaire qui se noue entre le vieux rhéteur et l'empereur ne sépare jamais la rhétorique – pensée comme souci théorique et pratique concrète d'un langage efficace – de ses formes de recodage dans le territoire de l'intime. Le savoir *sur* la langue n'est ici jamais réductible à une simple extériorité, à un « réservoir » ou à un « outillage » dont l'usage professionnel assurerait une domination dans des zones stratégiques du discours (judiciaire, délibératif, épidictique), à l'intérieur desquelles l'efficacité de la parole se mesure d'abord à l'assentiment du grand Autre anonyme (magistrats, foules, assemblées) ; au contraire, le savoir rhétorique dispensé par Fronton se pense tout entier dans une relation étroite, restreinte à un espace affectif minimal : entre soi et l'ami, entre soi et soi. De là cette volonté farouche qu'a Pascal Quignard de rappeler le titre originel du livre de Marc Aurèle, de le détacher du cadre rationnel et philosophiquement neutre dans lequel il a toujours été considéré, de ces *Pensées* qui passent pour un vade-mecum philosophique alors qu'elles ne sont que des excerptions pour « soi-même[155] », des listes d'images arrachées au langage et qui, travaillées dans le langage, ont pour fonction de domestiquer la peur, l'angoisse, la souffrance, la perte, bref toute cette région du *pathos* qui traverse l'individu :

> « […] ce ne sont pas des arguments coalisés, déductivement rassemblés, disposés, sinon avec raison, au moins avec sens, formant système ou encore précisant la psychologie d'un homme qui se confesse. Ce sont des images efficaces, des sorts jetés au jour le jour sur la situation pour la lier. Que le meilleur filet gagne[156]. »

Fonctions *vitales* de la rhétorique : ce sont des filets tendus aux affects qui pourraient laisser des lésions dans l'âme, ce sont des pièges apotropaïques qui comme les attrape-

[155] *RS*, 32 : « Ce sont les *Pensées* titre récent et absurde. Il faudrait dire les *Excerpta*, les *Extraits*. Ou, mieux encore, selon le terme grec dont use l'empereur, les *Icônes*. Le titre que porte le manuscrit Toxitanus est encore plus humble, au point d'être vraisemblable : *Choses pour moi-même* (*Ta eis eauton*). »
[156] *Ibid.*, p. 40.

rêves amérindiens conjurent la mauvaise image. Partout, Quignard emploie la métaphore cynégétique (harpons, filets, piège[157]) pour désigner ce caractère défensif de la rhétorique devant le grand fauve que constitue le langage : l'homme rhétorique doit se faire le prédateur de son prédateur ; toujours sur le qui-vive, il ne doit jamais se « diverti[r] de la prédation propre au langage[158] ». Malaxant la surface de l'âme comme s'il s'agissait d'une fragile cire, le langage – ses mots, ses images, ses suturations logiques – ne cesse de creuser des sillons, de dessiner tout un réseau complexe qui finit par constituer un territoire réactif et « pathique ». Ce mot, essentiel chez Quignard, définit le langage comme substance agissante, comme matérialité affectant le sujet qui l'articule. Le langage est un *pathos*, une étape cruciale dans le processus de transport (de « métaphore ») qui le constitue de part en part, celle où le son est transféré sous la forme de symboles signifiants sur les « passions de l'âme » :

> « Tout le logos est métaphore, transport, pathos. Tout le logos consiste dans une superposition de trois *metaphora* distinctes : celle qui transporte le signifié (*sèma*) sur le signifiant (*psophos*), celle qui fait que les sons (*psophos*) émis par la voix humaine (*phônè*) se transportent comme des symboles (*symbola*) sur les passions de l'âme (*pathos*), enfin celle qui transporte vers une chose un mot qui désigne une autre chose[159]. »

Si donc le langage se transporte en nous sous la forme d'une substance pathique, créant la joie ou la souffrance, il existe aussi une façon de détourner ce *pathos* par un dernier tour de vis imprimé au schéma général de la métaphore. C'est celle qui consiste précisément à transférer dans un dernier relai ce qui s'est transporté en nous : l'image mauvaise qui s'est imprimée dans notre esprit peut alors être déplacée à son tour dans une autre image ; le mot de la chose peut tout à coup désigner autre chose. Dans cette perspective, c'est le langage dans sa dimension essentiellement métaphorique qui peut apparaître comme un *pharmakon* : la mauvaise image instillée dans l'âme (métaphore-poison) peut être retournée en une image bénéfique (métaphore-remède). Voici donc comment l'on pourrait reformuler le fondement de l'enseignement rhétorique de Fronton : travaille à rendre plus indirect le langage qui s'impose à ton

[157] *RS*, 85, 41, 52: « L'empereur Marcus poursuivit toute sa vie son entassement d'images, sa collection d'icônes, son empire de métaphores et son trésor de harpons, de filets et de *formido*. » ; « […] les images du langage tendent des filets à l'émotion et à la crainte comme elles domestiquent le mauvais pathos » ; « Chaque phrase des *Pensées* tisse les mailles d'un piège pour forcer la vie dans ses filets ».
[158] *RS*, 31.
[159] *Ibid.*, p. 23-24.

âme, détourne la violence des images qui viennent à ton esprit en les transportant dans d'autres images, *métaphorise la métaphore* qui est inhérente au langage.

La rhétorique est l'art de rendre indirect le langage. Non pour le seul plaisir de l'orner, mais tout simplement pour le rendre supportable. « Décontextualiser », « désassocier », « délier », « dérouiller », « défaire », « déchirer », « démembrer », etc., on n'en finirait pas de faire le relevé de tous les verbes privatifs qui tous redisent cette exigence de détournement du langage, cette nécessité de reconduire le mauvais sort tapi dans les images qu'il exprime[160]. Le vœu n'est pas seulement théorique, il est doublé d'une mise en œuvre pratique qui se révèle particulièrement opérante dans les moments où l'on souhaite libérer l'ami des images du deuil et de la maladie. Moments privilégiés où le langage cherche à exprimer la *condoléance*, le partage de la souffrance donc, mais aussi et surtout à alléger la douleur d'autrui. C'est à l'occasion d'une réponse à Marcus, après que ce dernier lui a fait part de son inquiétude quant à la santé de sa petite fille, que Fronton va décrire avec une très grande précision le processus rhétorique qui consiste à écarter la douleur par l'usage de la métaphore :

> « Un jour que Marcus avait écrit à Fronto que sa toute petite fille, Domitia Faustina, avait eu une colique (*alvi fluxus*) et en conservait, outre un peu de fièvre, une petite toux, Fronton ressentit subitement une mauvaise impression (*consternatus*) à l'annonce de cette petite toux (*tussicula*) qui affecte la voix de la petite princesse infante (*infans*). Il cherche à imager la peur (*pavor*) qu'il éprouve afin de l'écarter et aussi en nourrissant l'espoir de l'en faire réchapper. Le langage est un pathos : « *Equidem ego quid mihi legenti litteras tuas subvenerit, scio ; qua vero id ratione evenerit, nescio*. » (Ce que j'ai éprouvé en lisant ta lettre, je le sais. La raison pour laquelle je l'ai éprouvé, c'est ce que j'ignore.) Alors Fronto donne pour la première fois le nom de son maître, du père de la théorie des *imagines*, du vrai théoricien de la collecte des images (en grec : du *logos* des *icônes*) : « *Ego, qui a meo magistro et parente Athenodoto ad exempla et imagines quasdam rerum, quas ille eikonas appellabat*... Moi, qui ai appris de mon maître et père, Athenodotus, comment il fallait concevoir et former dans son esprit certaines représentations et images des choses, que lui-même appelait en grec icônes, je pense que la métaphore, en transportant l'image qui supporte l'objet vers une autre, la rend plus légère et, en multipliant sa vision, la fait moins aiguë. Cette *translatio* est semblable, grâce au langage, à ce qui arrive à ceux qui portent un pesant fardeau sur l'épaule, lorsqu'ils font passer la charge de l'épaule droite sur la gauche (*in sinistrum ab dextero umero*), le changement semble un allègement (*translatio videatur etiam relevatio*).
>
> D'une toux d'enfant à un port de sac sur le dos, les images du langage tendent des filets à l'émotion et à la crainte comme elles domestiquent le mauvais *pathos* qu'a ressenti Fronton à l'annonce de la *tussicula* de la petite princesse sans voix. La translatio fait

[160] *Ibid*., p. 73 : « Le fond ensorcelant de la rhétorique n'est pas difficile à démêler : c'est que le langage rend esclave. Toutes oreilles confondues, pareillement asservies, hommes, dieux et morts sont liés par le langage. Leur sort (*sortes*) est lié au logos. »

changer d'épaule. La *metaphora*, si elle ne guérit pas, allège : c'est une *relevatio*. C'est déjà une renaissance[161]. »

Il faut lire cette lettre dans son entier car, selon une procédure déjà codée par l'usage rhétorique de la mise en abyme, elle décrit la méthode particulière pour parvenir à une expression juste de la condoléance, à l'intérieur même d'une adresse qui tient précisément lieu de *lettre de condoléance*. À condition bien sûr de prendre le terme dans son extension la plus large – qui est aussi son sens « restreint » à l'étymologie – et de lire sous le mot moderne l'ancien français *condoloir* (« s'affliger avec », « éprouver la douleur d'autrui[162] »). Fronton, donc, tout en cherchant à calmer l'inquiétude de l'empereur, explique comment alléger la douleur de la vision funeste en lui opposant une autre vision, plus prosaïque, plus heureuse : il faut contre la brutalité d'un langage toujours trop direct et trop transparent (la toux de la petite princesse, son aphasie) faire jouer un langage indirect, métaphorique celui-là, où l'image aura charge d'alléger la souffrance. La mort entraperçue se neutralise alors sous la forme vivante et renaissante d'autre chose (« la *metaphora*, si elle ne guérit pas, allège : c'est une *revelatio*. C'est déjà une renaissance. »). La mise en abyme est même redoublée si l'on constate que, pour expliquer cette forme de translation, Fronton a recours à une nouvelle translation : en effet c'est bien par une image (celle du porteur qui allège son épaule en faisant porter le fardeau sur son autre épaule) qu'il métaphorise la nécessité de métaphoriser toute pensée trop douloureuse[163].

Cette leçon que Fronton dispense à Marcus est d'ordre pragmatique et repose sur une circonstance précise, sur un motif exact. Rien n'empêche cependant de penser qu'elle puisse servir de modèle à toute expression de la condoléance, même la plus générique. Car si le rhéteur trouve ici à réconforter son disciple par l'enseignement détaillé d'une technique, il n'empêche que cette dernière se déploie dans un cadre épistolaire précis qui vaut déjà pour une lettre de *condoléance*, avec la nuance sémantique que l'on a indiquée. En somme, à l'issue d'un passage particulièrement

[161] *Ibid*., p. 40-41.

[162] Une autre adresse « condoléante » de Fronton, cette fois-ci destinée à lui-même, précède cette lettre écrite à Marcus. Elle repose sur le même procédé qui consiste à chasser la douleur du deuil par l'invention d'images et de métaphores capables de déporter la souffrance : « Il écrit, plongé dans le deuil de son dernier petit-fils : "*Exemplum oris imaginor*... J'imagine la forme de sa bouche ; je crois voir son visage perdu ; le son de sa voix (*sonum vocis*) semble retentir dans mon âme. Ma douleur se plaît dans le développement de cette image (*picturam*)." » (*RS*, 27)

[163] Cf. aussi : « Fronton disait qu'il fallait travailler la langue pour être capable d'affronter audacieusement (*audaciter*) les périls des pensées les plus difficiles à admettre, les aphasies que provoquent les expériences les plus douloureuses ou qui sont le plus indomesticables. » (*RS*, 32)

retors par la circularité qui le caractérise, Pascal Quignard nous invite à repenser l'usage de la rhétorique dans deux directions paradoxales : 1° le langage indirect est le plus approprié quand on veut témoigner *directement* son affection à l'ami (car la métaphore déporte la douleur et allège l'ami d'une pensée difficile) ; 2° seul le langage indirect ouvre à la possibilité d'une parole nouvelle, tandis que la langue directe peut laisser sans voix (car la métaphore domestique l'aphasie où finit par se réfugier le langage dénotatif). C'est du moins ce que révèle l'anecdote de la toux qui laisse cette « petite princesse sans voix » (« *infans* ») : seule la thérapie de la métaphore – du langage travaillé dans son expression originale et indirecte – peut *dire* cette obstruction de la voix et donc travailler symboliquement à sa guérison.

3.1.2 Lettre de condoléance (n°2) : de Barthes à son « ami »

Autre temps, autres mœurs. Mais une même lettre de condoléance et une réhabilitation parallèle de la rhétorique comme nécessité de rendre le langage plus indirect par tout un travail de variation du message premier. Nous sommes dans la préface des *Essais critiques*, Roland Barthes veut exprimer ses condoléances à un proche :

> « Un ami vient de perdre quelqu'un qu'il aime et je veux lui dire ma compassion. Je me mets alors à lui écrire spontanément une lettre. Cependant les mots que je trouve ne me satisfont pas : ce sont des "phrases" : je fais des "phrases" avec le plus aimant de moi-même ; je me dis alors que le message que je veux faire parvenir à cet ami, et qui est ma compassion même, pourrait en somme se réduire à un simple mot : *Condoléances*. Cependant la fin même de la communication s'y oppose, car ce serait là un message froid, et par conséquent inversé, puisque ce que je veux communiquer, c'est la chaleur même de ma compassion. J'en conclus que pour redresser mon message (c'est-à-dire en somme pour qu'il soit exact), il faut non seulement que je le varie, mais encore que cette variation soit originale et comme inventée[164]. »

Le passage est isolé de tout le développement précédent qui ouvrait la « préface » et qui se donnait à lire dans une épaisseur théorique bien plus dense. Barthes s'y désignait à la troisième personne, souvent même dans une forme aiguë de distanciation qui recouvrait l'argument qu'il voulait faire entendre au seuil du texte : à savoir qu'il est impossible d'avoir un regard rétrospectif sur ses *propres* écrits, que le « je » du critique est un leurre tant ce qui s'est déposé dans le temps de l'écriture appartient désormais à l'autre (le lecteur, le destinataire, lui-même comme lecteur

[164] *OC* II [*Essais critiques*, 1964], p. 275-276.

devenu « autre[165] ») qui le remplit à son tour de son propre langage ; tant il est vrai aussi que le temps singulier de l'écrivain/du critique est un temps prospectif : toujours orienté vers l'œuvre à venir ou vers l'œuvre à terminer, il demeure infidèle à son présent et, *a fortiori*, aux justifications des contenus passés. D'où le choix d'une énonciation qui simule cette dilution du « je » dans le temps de la rétrospection : « Celui qui les a écrits », « l'homme à qui est refusée *la dernière réplique* », « le critique », « ce qui est donné [...] à qui se relit[166] ». Outre cette instauration de la distance énonciative, il y avait surtout quantité de notions très abstraites qui étaient prises dans une grille terminologique – d'allure très blanchotienne – où l'écriture finissait par être absolutisée : que ce soit dans une grammaire essentielle (« le Livre », « l'écrire ») ou dans une temporalité anhistorique niant toute forme de matérialité (« inauthentique », « inessentiel »), comme pour mieux habiter un « temps épique » voué à une quête irréelle aux yeux de tous.

Plus rien de tout cela à l'orée du motif de la « lettre ». Au contraire, on a l'impression d'un véritable saut, tant sur le plan énonciatif que sur le plan spéculatif ; tout désormais fonctionne comme par contraste : passage du *il* au *je* ; migration des formes du passé vers un présent de narration ; conversion de l'interrogation théorique (*qu'est-ce qu'écrire ?*) au questionnement immédiatement pragmatique (*comment écrire ?*) ; régression de la sphère publique (une adresse du préfacier à son lectorat) à l'anecdote privée (une communication intime avec l'ami) ; infléchissement de la littérature majuscule (l'Essai) vers une forme d'écriture ordinaire (la lettre). Bref, par un effet de glissement discursif, Barthes nous introduit au cœur d'un narratème anecdotique qui semble trouer l'espace théorique qu'il était alors en train de parcourir.

Cependant, comme chez Quignard, la lettre de condoléance n'est ici qu'un prétexte pour délivrer une vérité d'ordre plus fondamental sur le processus du langage dans son entier, et par conséquent sur l'usage bien particulier que doit en faire celui qui prétend en devenir le maître (le rhéteur chez Quignard, ou l'écrivain chez Barthes). Si cette régression vers une forme *a priori* modeste de communication (la lettre privée, l'expression à autrui de l'affection qu'on lui porte) agit si fortement dans les deux cas, c'est bien parce qu'elle *révèle* le territoire nu de la littérature. En effet, alors qu'il cherche à signifier son « empathie » dans la forme la plus humble qui soit, le scripteur redevenu privé découvre la difficulté essentielle qui fait le fond de toute la littérature :

[165] *Ibid.*, p. 273 *:* « [...] je n'empêcherai jamais que ce langage panoramique ne puisse être saisi par le *mot* d'un autre – et cet autre sera peut-être moi-même. »
[166] *Ibid.*, p. 273-274.

il rencontre la dimension irréductiblement « pathétique » du langage, il prend conscience du *pathos* fondamental qui le traverse et qui sans cesse agit en lui[167]. Et, par un effet d'inclusion, on comprend donc que le détour par la parole de type *empathique* (celle de la « lettre de condoléance ») est un puissant révélateur du caractère pathétique du langage (dans sa communication privée certes, mais *a fortiori* dans sa forme de communication maximale qu'est la littérature[168]).

Dans cette perspective, le mauvais *pathos*, l'affect qui résonnera comme faux, est celui-là même qui me viendra « directement » de la langue, autrement dit « directement » des images déposées dans la langue et qui ne valent guère plus que des stéréotypes usés par tous ; le bon *pathos* au contraire, l'expression exacte de mon affection, devra varier ces images premières, contourner ces images faussement immédiates par tout un travail de redressement du langage, de *remédiation* formelle. On retrouve là, et jusque dans les termes qu'emploie Barthes – qui tous marquent la nécessité de domestiquer les images venues du langage ordinaire[169] – l'obsession d'un Fronton qui en appelait sans cesse à la maîtrise du langage par une même technique de variation des images. Comme lui, il défend une pratique techniciste du langage (« la *technique* même qui a pour fin […] de dominer le théâtre du langage », « la *technique* de l'information exacte », « la *technique* […] de la variation et de l'engendrement », « la *technique* du sens[170] »), une *tekné* qui sache rendre plus originale, plus variée, plus indirecte à force de réélaboration formelle, l'adresse que l'on veut faire entendre. Car là est le paradoxe que rencontre Barthes dans ce petit exercice pratique que constitue la lettre de condoléance : la communication luxueuse, celle qui va faire usage de multiples relais, celle qui va métaphoriser à son tour la métaphore vieillie du langage commun, cette communication-là est celle qui a le plus de chance d'être reçue comme vraie ; non qu'elle soit plus inspirée qu'une parole apparemment transparente ou d'allure plus *directe*, mais bien en raison de cette loi fondamentale du langage qui veut

[167] Ce *pathos* de la langue sera explicitement exprimé par Barthes dans son cours sur *Le Neutre* : « Souvent ici référence à des faits de langue : affirmation, adjectif, et même des faits de grammaire. C'est que pour moi – j'y crois dur, de toute la force obstinée de mon affect – la langue est pathétique. » (*NE*, 85). Nous aurons l'occasion de revenir sur cette citation et de développer la dimension d'une grammaire entée sur les formes les plus directes de l'existence (cf. chapitre 2 de notre partie III). Ailleurs, au cours d'un entretien, Nadine Dormoy Savage résume la pensée de Barthes en soulignant chez lui une conception « pathétique » du langage, car la langue est essentiellement faite d'images qui peuvent réjouir ou blesser l'âme du locuteur : « Vous nous avez expliqué, effectivement, que toute langue est hallucinatoire, car en se posant, elle affirme des images ; que toute langue est *pathétique* […]. » (*OC* V [« Rencontre avec Roland Barthes », 1979], p.738-739)

[168] Le langage est toujours adressé vers l'autre, toujours il se dépose dans son âme : multiples analogies lettre/écrivain. Définition de la bonne littérature comme immédiatement tournée vers l'autre.

[169] *OC* II [*Essais critiques*, 1964], p. 277 : « Quiconque veut écrire avec exactitude doit donc se porter aux frontières du langage […] : seule la forme permet d'échapper à la dérision des sentiments, parce qu'elle est la technique même qui a pour fin de comprendre et de dominer le théâtre du langage. »

[170] *Ibid.*, p. 277, 278, 279, 280 [nous soulignons].

que la parole *a priori* la plus conventionnelle soit aussi la parole de la coutume ; ainsi, quand je dis « condoléances », l'expression de mon sentiment est comme immédiatement ventriloqué par le grand murmure anonyme de tous, aliéné par l'imaginaire d'une langue qui me parle plus que je ne la parle :

> « Ainsi, […] cette originalité est au contraire le fondement même de la littérature ; car c'est seulement en me soumettant à sa loi que j'ai chance de communiquer avec exactitude ce que je veux dire ; en littérature comme dans la communication privée, si je veux être le moins "faux", il faut que je sois le plus "original", ou, si l'on préfère, le plus "indirect"[171]. »

Or, la technique qui tend à codifier l'espace du langage, la pratique qui consiste à retravailler la parole commune en cherchant à la varier le plus possible, l'art qui précisément investigue dans le discours des figures de substitution et de déplacement du sens, tout cet ensemble de procédés porte un nom dans l'histoire : c'est la rhétorique. Et c'est bien celle-ci, dans son sens le plus exigeant comme dans sa détermination la plus noble, qui fait retour dans la pensée de Barthes ; elle incarne, à l'inverse de son acception dégradée et ordinaire – qui voudrait en faire le lieu par excellence d'un langage qui ne regarderait plus que lui-même, jouant de manière spéculaire avec sa propre forme dans un raffinement devenu intransitif –, une « zone vitale », une frontière exacte de langage sur laquelle se rejoignent la communication vraie et la littérature qui regarde vers l'autre :

> « Aussi voit-on les écoles et les époques fixer à la communication littéraire une zone surveillée, limitée d'un côté par l'obligation d'un langage "varié" et de l'autre par la clôture de cette variation, sous forme d'un corps reconnu de figures ; cette zone – vitale – s'appelle la rhétorique, dont la double fonction est d'éviter à la littérature de se transformer en signe de la banalité (si elle était trop directe) et en signe de l'originalité (si elle était trop indirecte). Les frontières de la rhétorique peuvent s'agrandir ou diminuer, du gongorisme à l'écriture "blanche", mais il est sûr que la rhétorique, qui n'est rien d'autre que la technique de l'information exacte, est liée non seulement à toute littérature, mais encore à toute communication, dès lors qu'elle veut faire entendre à l'autre que nous le reconnaissons : la rhétorique est la dimension *amoureuse* de l'écriture[172]. »

De la simple lettre de circonstance à la définition co-extensive de la littérature et de la rhétorique comme « dimension *amoureuse* de l'écriture », on mesure l'écart qualitatif

[171] *Ibid.*, p. 276.
[172] *Ibid.*, p. 277-278.

qui a été franchi. Pourtant, elles se fondent sur le même argument paradoxal : la parole la plus *directe* est d'abord le résultat d'un langage qui a su se rendre *indirect* par l'effort d'un travail sur sa forme ; comme chez Fronton, où la translation du langage commun (la *translatio* propre à la métaphore) définissait la condition pour « domestique[r] le mauvais *pathos* » et alléger l'image douloureuse dans la conscience d'autrui, la variation du message premier de compassion (« j'aime, je souffre, je compatis », précise Barthes) constitue la recette barthésienne pour que soit exprimée la juste parole de l'affection.

3.1.3 La « seigneurialité » de la rhétorique

De Barthes à Quignard, la « lettre de condoléance » dessine donc un lieu de croisement théorique particulièrement dense où l'essence communicationnelle de la littérature se redécouvre dans une pratique rhétorique du langage. Dans un cas comme dans l'autre, la petite cellule narrative que constitue le « genre » épistolaire permet aux auteurs d'illustrer une épreuve très concrète de langage dont les conclusions enchâssées sont assez proches : 1° le langage tout entier est de l'ordre de l'affectif : adressé, reçu ou articulé silencieusement en soi, il charrie des signes ou des images qui s'impriment concrètement dans l'esprit du locuteur (c'est le couple *logos-pathos* chez Quignard, c'est l'analogie langue-pathétique chez Barthes) ; 2° dans son immédiateté, le *logos* est toujours porteur d'un mauvais *pathos*, au moins pour deux raisons : soit parce qu'il impose à l'esprit des images douloureuses (Quignard-Fronton), soit parce qu'il exprime nos sentiments dans un imaginaire usé par tous et qui n'est pas le nôtre (Barthes) ; dans les deux cas, le locuteur-scripteur est dominé par un langage qui lui préexiste et qui n'est pas le sien ; 3° la solution consiste alors à domestiquer ce premier langage en le retravaillant, en le reformulant, en conjurant ses images et son idéologie dans un langage second : c'est la technique de la *translatio* (du transfert métaphorique) que promeut Quignard ; c'est la pratique de la variation (du déplacement original du message originel) indiquée par Barthes ; 4° cet art qui consiste à varier le langage ordinaire, à détourner son immédiateté par un usage indirect et ouvragé, est historiquement assimilé à l'art de la rhétorique ; 5° la littérature, en tant qu'elle est d'abord une parole *adressée* (qui peut prétendre ne « viser » que soi-même sans pour autant que cette interlocution fondamentale soit annulée), et qu'elle a donc pour tâche de recoder le langage commun (direct) dans un

langage dérivé (indirect), la littérature est une efflorescence fondamentale de la pratique rhétorique du langage.

On a là, manifestement, un point de convergence entre nos deux auteurs qui est avant tout un point de convergence généalogique : la littérature, ou plus radicalement encore la raison d'être du « littéraire[173] », se projette dans un passé glorieux, aux contours réinventés, et dont la rédécouverte stratégique aura pour charge de refonder sa prétention statutaire[174]. Chez Barthes comme chez Quignard, cette obsession généalogique s'incarne dans des formes et dans des parti-pris différents qui sont liés à leur position respective : vaste synthèse diachronique avec quelques arrêts choisis pour l'essayiste (l'ancienne rhétorique comme « aide-mémoire ») ; coupe synchronique pour l'écrivain (la rhétorique dite « spéculative » et son illustration dans la correspondance de Fronton avec Marc Aurèle à la date de « 139 »).

À chaque fois, cependant, un même souci généalogiste. Chez Barthes, il est entièrement guidé par les images conjuguées du voyage et du réseau[175]. Du côté du « voyage », les motifs de la carte et du cheminement en terre de mémoire : la Rhétorique s'allégorise comme une nouvelle « Carte du Tendre » dont les étapes ne consistent plus en un cheminement psychique du sujet amoureux (Compassion, Dédain, Oubli), mais en autant d'arrêts aux lieux-sources de la mémoire de l'éloquence (enthymème, *trivium*, *disputatio*) ; de même, la remontée dans ce vaste territoire de notre culture se métaphorise par l'image topique du « fleuve » (fleuve qui redonne la mémoire à l'inverse de sa représentation mythologique[176]). Du côté du réseau, c'est bien entendu la métaphore de l'arbre qui figure la tension généalogique : l'arbre a l'avantage de mimer l'obsession de classement propre aux ouvrages de rhétorique (tableau, numérotation excessive – « A.7.5 », « B.O.1 » –, schémas aux multiples ramifications, etc.) tout en encryptant dans la forme un vaste imaginaire de la

[173] C'est ainsi que Quignard renvoie la « tradition lettrée » à la tradition rhétorique marginalisée dès son origine par la philosophie : « L'expression courante "C'est un littéraire" n'est pas une insulte. Elle est dotée de sens. Elle renvoie à une tradition lettrée où la lettre du langage est prise à la *littera*. » (*RS*, 21)

[174] « [notre] monde est incroyablement plein d'ancienne Rhétorique. », constate Barthes dans le premier paragraphe de son texte consacré à la Rhétorique (*OC* III [« L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », 1970], p.527.)

[175] *Ibid.*, p. 531 : « […] nous parcourrons les deux mille ans de la Rhétorique en nous arrêtant à quelques étapes, qui seront comme les "journées" de notre voyage (ces "journées" pourront être de durée très inégale). Il y aura en tout, dans cette longue diachronie, sept moments, sept "journées", dont la valeur sera essentiellement didactique. » Il faudrait s'interroger plus profondément qu'on ne le fait ici sur les sources « narratives » qui, en amont, filtrent rhétoriquement cette histoire de la rhétorique. Le modèle rhétorique de *L'Heptaméron* est ici manifeste (découpage du récit en sept journées), autant que sera transparent, dans la continuité de cet « aide-mémoire », le modèle allégorique du Pays ou de la Carte emprunté au roman précieux du XVIIe siècle (notamment à la *Clélie* de Mlle de Scudéry).

[176] *Ibid.*, p. 599 : « voyage mémorable (descente du temps, descente du réseau, comme d'un double fleuve) »

filiation[177]. Chez Quignard, on aura l'occasion de le voir en détail, la mémoire de la rhétorique se crée dans l'instant même où elle s'énonce : entièrement performative, la généalogie est comme auto-instituée par une parole immédiatement *génésique* (« J'appelle rhétorique spéculative », « j'en date l'avènement théorique à Rome , en 139 », « Je classe des documents d'une tradition persécutée », « Les rhéteurs que j'évoque », etc.) ; s'il affiche lui-même son outrance oraculaire en désignant le modèle formel qu'il imite (celui de la Genèse biblique), ce récit de la rhétorique spéculative n'en demeure pas moins soucieux d'invoquer ses lignages – attestés ou fictifs – dans le but avoué de faire se superposer la tradition rhétorique et la tradition lettrée. Non pas un « aide-mémoire » comme chez Barthes, mais un « art de mémoire » (au sens de l'antique *ars memoriae*) qui tient donc plus du paysage mental, avec ses architectures, ses niches et ses exercices de remémorations complexes, que de la scansion historique[178].

Choisir la rhétorique comme mémoire de la littérature ne relève pas seulement de l'entêtement généalogique, de l'obsession à se situer sur la diagonale des temps en invoquant, pour seul héritage avoué, toute une tradition oubliée. Choisir la rhétorique c'est surtout poser une option souverainiste sur le langage ; c'est rappeler que, sur l'échelle des discours qui tous usent du langage, le discours qui prend le *logos* pour l'objet exclusif de son propre discours se situe forcément en position englobante. La *seigneurialité* du langage souverain est donc bien – aussi – ce qui puissamment aimante l'intérêt de nos auteurs pour la rhétorique. « L'empire rhétorique » perdu devient alors un puissant ferment pour des formes de projections imaginaires où miroitent simultanément la nostalgie et l'exigence de refondation. Pour preuve cette longue citation de Barthes où se condensent beaucoup d'informations :

> « […] la rhétorique […], véritable empire, plus vaste et plus tenace que n'importe quel empire politique, par ses dimensions, par sa durée, déjoue le cadre même de la science et de la réflexion historiques, au point de mettre en cause l'histoire elle-même, telle du moins que nous sommes habitués à l'imaginer, à la manier, et d'obliger à concevoir ce qu'on a pu appeler ailleurs une histoire monumentale ; le mépris scientifique attaché à la rhétorique participerait alors de ce refus général de reconnaître la multiplicité, la surdétermination. Que l'on songe pourtant que la rhétorique – quelles qu'aient été les variations internes du système – a régné en Occident pendant deux millénaires et demi,

[177] *Ibid.,* p. 562-563 : la « liane », la « souche » ou encore le « palier » sont les expansions de ce thème-titre que constitue l'image de l'arbre.

[178] *RS*, 78 : « La lignée qui va de Freud à Lacan, la lignée qui va de Michelstaedter ou de Heidegger à Grassi, la lignée qui va de Gourmont ou de Schwob à Caillois, c'est-à-dire à Borges, à Des Forêts, à Leiris, à Ponge, à Bataille, à Genet, à Klossowski, forment les trois directions dont j'ai déjà fouillé les cavernes, les déblais, les fossés, les à-pics […] ». On notera qu'à la sélection médiévale des « lieux » de mémoire idéalisés et souvent issus de la Bible (temple, tabernacle, église), Quignard préfère le motif archaïque d'ordre minéral (cavernes, roches, falaises).

> de Gorgias à Napoléon III ; que l'on songe à tout ce que, immuable, impassible et comme immortelle, elle a vu naître, passer, disparaître, sans s'émouvoir et sans s'altérer : la démocratie athénienne, les royautés égyptiennes, la République romaine, l'Empire romain, les grandes invasions, la féodalité, la Renaissance, la monarchie, la Révolution; elle a digéré des régimes, des religions, des civilisations ; moribonde depuis la Renaissance, elle met trois siècles à mourir ; encore n'est-il pas sûr qu'elle soit morte. La rhétorique donne accès à ce qu'il faut bien appeler une sur-civilisation : celle de l'Occident, historique et géographique : elle a été la seule pratique (avec la grammaire, née après elle) à travers laquelle notre société a reconnu le langage, sa souveraineté (*kurôsis*, comme dit Gorgias), qui était aussi, socialement, une "seigneurialité" ; le classement qu'elle lui a imposé est le seul trait vraiment commun d'ensembles historiques successifs et divers, comme s'il existait, supérieure aux idéologies de contenus et aux déterminations directes de l'histoire, une idéologie de la forme, comme si – principe pressenti par Durkheim et Mauss, affirmé par Lévi-Strauss – il existait pour chaque société une *identité taxinomique*, une socio-logique, au nom de quoi il est possible de définir une autre histoire, une autre socialité, sans défaire celles qui sont reconnues à d'autres niveaux[179] ».

Ce qui s'y lit tout d'abord, c'est une fascination pour le motif de la souveraineté, dont l'extension ne semble connaître aucune frontière : ni temporelle (elle traverse toutes les civilisations et tous les régimes politiques depuis sa naissance en Grèce), ni spatiale (elle embrasse toute la géographie de l'Occident, des confins méditerranéens jusqu'au cœur de l'Europe). De là cet effet d'auto-engendrement qu'indique l'usage insistant de l'énumération et qui mime, sur le plan stylistique, l'expansion du royaume lui-même (« la démocratie athénienne, les royautés égyptiennes, la République romaine » ; « des régimes, des religions, des civilisations », etc.). De là encore, comme par contraste, la qualité essentielle d'immutabilité qui distingue la rhétotique quand tout court à la roue de la fortune ; la rhétorique n'est pas une force qui va, c'est une force qui est : soustraite au mouvement (ce qu'indiquent les formes privatives qui la prédiquent : « immuable », « impassible », « immortelle ») quand tous les verbes, au contraire, signifient le passage (« naître », « passer », « disparaître »). De là, enfin, le remplissage sémantique de toutes les formes d'autocratie (« souveraineté », « seigneurialité », « empire ») et, quand le dictionnaire n'y suffit plus, la suppléance de mots étrangers (« *kurôsis* »), rares (« surdétermination ») ou inventés (« sur-civilisation ») qui tous déjouent le cadre de la convention linguistique ; c'est que, n'étant pas réductible à des formes lexicales délimitées, la rhétorique est toujous en *sus* (il n'est qu'à noter la duplication du préfixe « sur- »), dans une forme de supplémentarité qui l'extrait de tout l'univers du nommable ; plus proche d'une « sur-nature » donc, tant il est vrai que sa mort même n'est pas sûre (« elle met trois siècles à mourir ; encore n'est-il pas sûr qu'elle soit morte »). Et que, par conséquent, elle

[179] *OC* III [« L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », 1970], p.530.

devient peut-être apte à toutes les métamorphoses, comme le suggère la longue personnification de Barthes : la rhétorique est une reine impassible qui « voit », ne « s'ém[eut] » pas et « digère » toutes les formes de pouvoir qui la traversent.

Cette souveraineté *excessive* – en continuel « excès » dans son mode de propagation, mais « excédant » aussi, d'une certaine manière, les limites du genre de « l'aide-mémoire » en contaminant le discours critique qui cherche à la saisir (Barthes tend ici vers le lyrisme comme vers la prosopopée) – est encore encadrée par deux passages qui entérinent son règne sans partage sur l'ensemble des discours. Ces deux bords, à l'ouverture puis à la clôture du long paragraphe, fonctionnent dans une parfaite symétrie.

Le premier, au début de l'extrait, soustrait stratégiquement la rhétorique aux prétentions scientifiques (celle de la « science », ici génériquement désignée, mais aussi, plus précisément, et selon une attaque dont on verra combien elle est typique de la revalorisation rhétorique, celle de la science « historique [180] »). Non que la rhétorique refuse de s'y soumettre, mais bien parce que ses dimensions historiques excèdent les cadres même de l'intelligibilité de l'histoire. La rhétorique est multiple, monumentale, allant jusqu'à surdéterminer les grilles du discours qui chercherait à la réduire ; tandis qu'en face, l'esprit scientifique, sans cesse attaché aux détails, à la parcellisation, à la spécialisation de son savoir, se retrouve débordé : à la fois *excédé* sur le plan spatial, mais aussi *excédé* sur le plan humoral, refoulant sous la forme du « refus » et du « mépris » une impuissance d'ordre analytique.

Symétriquement, à la fin de l'extrait, et de façon plus subtile encore, Barthes postule un nouvel excès de la rhétorique, d'ordre temporel celui-là ; ce n'est plus tant qu'elle dépasse, d'un point de vue épistémologique, l'ensemble des discours qui l'environnent, c'est que, désormais, elle les excède dans le temps sous la forme d'une anticipation. Ainsi le principe structurel qui se trouve être au fondement des méthodes de la sociologie et de l'anthropologie – sciences humaines qui passent pour être parmi les plus « novatrices » dans la première moitié du XXe siècle – est déjà prévu par la rhétorique : le modèle d'une structure formelle surdéterminant des contenus étant au

[180] L'histoire, dont tout l'effort de légitimation scientifique a consisté à se couper de son héritage « rhétorique » (celui, notamment, du Romantisme et de la grande écriture *littéraire* de l'histoire), ne va pas tarder à constituer une cible privilégiée pour les tenants du tournant rhétorique dans le milieu des années 1960. Barthes sera d'ailleurs l'un des premiers à rappeler à l'histoire son impensé rhétorique en lui montrant qu'elle est, avant tout, un discours (*OC* II [« Le discours de l'histoire », 1967], p. 1250-1262) Nous reviendrons en détail sur la mise en débat de la discipline historique dans notre deuxième grande partie (cf. Partie II, chapitre 4.1.3 : « L'histoire en débat : science ou fiction ? »).

cœur de sa pensée taxinomique du langage. Sur ce bord là donc, encore une fois, la rhétorique demeure souveraine, si tant est qu'elle *comprenait* déjà la science à venir.

Qu'elle excède les cadres d'intelligibilité de la science ou qu'au contraire elle les contienne par anticipation, elle demeure toujours souveraine. Elle est gagnante sur tous les plans.

Chez Quignard, l'on relèverait sans peine pareille obsession de l'empire, du règne, de la souveraineté absolue du maître de rhétorique. Le motif se déploie d'autant plus facilement que l'enseignement de la rhétorique spéculative s'adresse, par l'intermédiaire des lettres de Fronton, à un « Empereur ». Cette fonction ne sera d'ailleurs jamais suivie d'efficacité politique si elle n'est pas d'abord le fait d'un règne sans partage sur l'empire du langage. Sans cesse Fronton répète cet argument circulaire : le maître du monde est le maître du langage :

> « "Le pouvoir est langage. Ton pouvoir est langage. Empereur de la Terre, il faut que tu sois empereur du langage, qui est le maître de la Terre. C'est le langage et non le pouvoir en toi qui expédie sans relâche des lettres sur toute la surface de la terre (*per orbem terrae litteras*), c'est lui qui appelle à comparaître les rois des autres peuples, lui qui édicte les lois, lui qui enchaîne la sédition (*seditiosos compescere*), lui qui épouvante l'audace (*feroces territare*). Aucun des précédents empereurs n'a usé de ces tours que les Grecs appellent *schèmata* (*Nimirum quisquam superiorum imperatorum his figurationibus uteretur, quae Graeci* schèmata *vocant*)." Fronton fait l'aveu de l'ambition qu'il poursuit : faire de Marc Aurèle le premier empereur possédant tous les mots et tous les *schèmata*, tous les simulacres, toutes les *imagines*, toutes les *formidines* […][181]. »

Une nouvelle fois, par l'usage d'une personnification qui donne vie à l'instance rhétorique, le pouvoir décisionnaire est transféré de l'homme au langage : c'est lui seul qui fait le pouvoir de l'empereur ; l'empereur n'est que la *persona* apposée sur le visage de la rhétorique (derrière le masque, c'est elle qui « expédie », « appelle », « édicte », et « épouvante »). Comme chez Barthes, son expansion ne connaît pas de limites (elle couvre « toute la surface de la terre », elle est la souveraine des souverains qui fait comparaître « les rois des autres peuples ») ; son chiffre est donc la totalité comme le le martèle l'anaphore finale (« tous les mots, tous les *schèmata*, tous les simulacres, tous les *imagines* »). Partout ailleurs, c'est le principe de recouvrement qui distingue le rhéteur, celui qui fait passer l'usager du langage de la position de dominé à dominant selon la loi de l'inversion réciproque : le langage est le grand « sorcier », le rhéteur est

[181] *RS*, 28-29. Ailleurs, il nous est dit que le véritable *empire* de l'empereur est son « empire de métaphores » (*RS*, 85).

celui qui l'« ensorcelle » ; le langage est le « maître de la Terre », le rhéteur est « l'empereur du langage » ; le langage est ce qui « rend esclave », l'écrivain-rhéteur « est celui qui choisit son langage et n'en est pas dominé[182] », etc. Chez Quignard, comme on va le voir, ce thème du grand partage discursif se noue essentiellement autour de la querelle de propriété entre le sophiste et le philosophe – avatar intentionnellement antidaté de la querelle du littéraire et du savant ; le motif de « l'empire » du langage n'est alors là que pour asseoir une refondation à la hausse du statut de *l'homme de lettres* (« lettré » ou « littéraire » dans l'acception toujours modestement hyperbolisante qu'en donne l'auteur).

3.1.4 « De la science à la littérature »

En 1967 donc, soit un an après la parution de *Critique et vérité* et le développement, en sa partie centrale, de la section intitulée « La science de la littérature », Barthes publie un article au titre résolument inverse : « De la science à la littérature ». Quand le texte de 1966 cherchait par tous les moyens à ramener la littérature – et le discours *sur* la littérature – dans le cadre d'une méthodologie scientifique calquée sur le modèle structuraliste, l'article de 1967 fait littéralement *marche arrière* et incite le structuralisme issu du modèle linguistique à se faire écriture, à pratiquer « la subversion même du langage scientifique[183] ». Le titre original, retenu par le *Times Literary Supplement*, était encore moins nuancé : plutôt que d'indiquer une nouvelle translation (conduisant de la science à la littérature), il maintenait une opposition irréconciliable entre les deux ordres de discours (« Science *versus* literature »).

L'épigraphe que choisit Barthes est à ce titre particulièrement intéressante. Non seulement pour tout ce qu'elle « dit » sans dire, mais aussi pour tous les jeux de masque qu'elle signale et les cryptages ambigus qu'elle élabore. En retenant un propos de Bonald, Barthes ne peut effet ignorer qu'il cite là un penseur contre-révolutionnaire qui a particulièrement marqué de son empreinte les débats du début du siècle entre la littérature et les sciences sociales, et plus précisément, entre les tenants d'un conservatisme lettré et les partisans de la nouvelle Sorbonne méthodiste[184].

---

[182] *RS*, 73, 28, 51 et 15.
[183] *OC* II [« De la science à la littérature », 1967], p. 1266.
[184] Selon Vincent Debaene, *L'Esprit de la nouvelle Sorbonne* publié par « Agathon » (pseudonyme anonyme pour Henri Massis et Alfred de Tarde) serait fortement inspiré des arguments qu'employait un siècle plus tôt Louis de Bonald dans son article intitulé « Des sciences, des lettres, et des arts ». Cette greffe trop directe est la source des approximations et des anachronismes commis par Agathon ; alors que Bonald critiquait la prééminence des

L'épigraphe replace donc obliquement Barthes dans cette première querelle de propriété historique entre la littérature et la science. Même sous la forme d'un discret *memento*, le volte-face – peut-être provocateur – n'en est pas moins intéressant ; Bonald, ou plutôt Bonald par la voix d'Agathon, c'est l'anti-méthodisme, c'est aussi la critique de la science parcellisée qui divise sans cesse le champ de la connaissance humaine, c'est encore la nostalgie d'une certaine forme d'éloquence dans l'ordre de l'écriture du savoir, c'est enfin la conviction qu'une vraie connaissance de peut s'acquérir que par le truchement d'une confrontation directe avec les grands esprits du canon littéraire. Bref, qu'en somme seule une lecture avertie de la grande littérature peut nous conduire à une culture d'ordre général quand la science ne nous offre plus que des connaissances partielles et spécialisées. On ne pourrait pas faire plus à « l'arrière-garde de l'avant-garde [185] » si l'on voulait satisfaire Barthes et faire d'Agathon l'une de ses cautions avouées ; on ne pourrait pas non plus faire plus à l'opposé des convictions scientifiques de 1966 et du procès en naïveté que Barthes faisait d'une certaine critique immanente de la littérature, laquelle refusait toujours de se risquer dans les territoires discursifs de l'ailleurs disciplinaire (antropologie, linguistique, psychanalyse) pour approcher l'œuvre littéraire. Il n'empêche que l'allusion est bien là et qu'elle inscrit, au moins à titre de rémanence, quelques points aveugles qui sont propres à l'imaginaire de l'opposition historique entre le littéraire et le savant.

Mais de Bonald, le propos retenu l'est surtout pour la qualité de sa formulation qui, dans sa forme comme dans son fond, résume tout le propos à venir de Barthes[186] : « L'homme ne peut parler sa pensée sans penser sa parole ». On a là, déjà, la récursivité fondamentale qui va constituer la thèse de Barthes : toute formulation par le langage n'échappe pas aux lois du langage qui le régissent. Rapporté au langage de la Science (les « sciences humaines » pour Barthes[187]), l'énoncé devient celui-ci : la vérité extralinguistique qui fait la visée dernière de la science ne peut échapper au

« sciences » (sciences physiques) sur les « lettres » (c'est-à-dire les sciences morales), depuis un cadre épistémologique, anthropologique et historique qui était encore le sien – c'est-à-dire, en toute logique, avant l'autonomisation de la « littérature » et l'émancipation des anciennes disciplines « morales » sous la forme des sciences sociales –, la reprise de ces mêmes arguments dans un cadre moderne vaut comme un contre-sens historique. (Vincent Debaene, *L'Adieu au voyage, op. cit*., p. 359-376.)

[185] *OC* III [« Réponses », 1971], p. 1038.

[186] C'est ce Bonald là que Barthes mentionne encore dans *Le Lexique de l'auteur* : « […] lecture de Bonald (philosophie du langage intéressante et surtout d'excellentes formulations) » (*LA*, 177).

[187] La précaution, bien qu'assez lâche (quelles sciences humaines ? Quelles sont-elles ?), est rappelée à plusieurs endroits : « […] la Science (on entendra désormais par ce mot, ici, l'ensemble des sciences sociales et humaines) » ; « […] une formalisation intégrale du discours scientifique (celui des sciences humaines s'entend, car pour les autres sciences cela est déjà largement acquis) » (*OC* II [« De la science à la littérature », 1967], p. 1263 et 1267)

statut linguistique qui l'articule. Argument stéréotypé, véritable scie d'un certain structuralisme dont l'ambition principale – précisément fondée sur une méthode issue du modèle linguistique – est de révéler le statut linguistique qui modélise l'ensemble des productions de l'homme, depuis ses créations symboliques jusqu'à son inconscient (qui, on le sait, est structuré « comme » un langage). En toute logique, il devient nécessaire au structuralisme, et plus particulièrement au structuralisme littéraire, d'en retirer l'interrogation la plus aiguë : pourquoi cette science, dont le langage de la littérature a toujours été l'objet privilégié de son analyse (en s'attachant à l'organisation de ses formes de contenus, au classement taxinomique de ses genres et de ses tropes, ou encore à la lecture de ses connotations, etc.), ne mettrait-elle pas finalement en question, par une loi d'homologie, son propre langage ? Partant, comment ne verrait-elle pas dans cet objet parfaitement affinitaire qu'est la littérature, l'objet qui lui est aussi le plus profondément homogène ? C'est dans la réponse à une telle question que se situe le passage exigu de la science à la littérature défendu Barthes. Ayant enfin aperçu son statut linguistique irréductible, la science doit en accepter la conclusion logique : ou elle se défait du langage commun et se formalise à l'extrême (chose impossible pour les sciences humaines), ou elle accepte son langage, non plus comme un objet instrumental et neutre, mais comme un espace que l'on traverse par une écriture assumée. Et, se prenant enfin à témoin d'elle-même dans la pratique active de son langage, elle pourra rencontrer cette « vérité entière de l'écriture » que la littérature a toujours connue, non comme une *vérité du dehors* (commentée par un langage « second »), mais comme *vérité du dedans* (expérimentée à même son langage).

Cette conversion fantasmée de la science à la littérature, si elle est bien sûr centrale pour la question qui nous intéresse, n'est pourtant pas, en raison même de l'architecture argumentative relativement balisée qui est la sienne, ce qui nous retient en priorité. En revanche, quand on scrute dans le détail ses relais et ses points d'application, on constate que ce texte se déploie à travers tout un réseau d'arguments qui reprennent les termes topiques de la querelle de propriété entre le littéraire et le savant. Et que, surtout, la réhabilitation souveraine de la Littérature s'adosse encore une fois à l'imaginaire de l'empire rhétorique, projetée ici comme une ombre perdue mais qui doit éclairer de nouveau la prééminence statutaire du littéraire. En somme, ce qui nous intéresse, c'est que cet article est paradigmatique des enjeux territoriaux qui animent les débats entre la science et la littérature depuis le début du siècle – et qui sont quasiment toujours le fait, ne l'oublions pas, des littéraires.

D'abord, l'attaque de l'article est remarquable en ce sens qu'elle tranche la séparation des statuts en se fondant sur deux définitions totalement arbitraires. D'un côté, on a une définition soustractive de la Science, qui est désignée par tout ce qu'elle n'est pas au moyen d'une longue anaphore (« […] ce qui définit la science, ce n'est ni son contenu, […], ni sa méthode […], ni sa morale […], ni son mode de communication »). Abolition des privilèges, pourrait-on dire, et restriction de son être propre à la pire des déterminations qui soit, la « détermination sociale », qui seule lui accorde un « statut » – par définition éphémère donc – : celui d'une matière que la société juge digne d'être enseignée en fonction de ses intérêts et de son histoire[188]. À l'opposé, on a une définition maximaliste de la Littérature [189] qui sature stratégiquement tous les espaces laissés vides par la Science : « La littérature a tous les caractères secondaires de la science, c'est-à-dire tous les attributs qui ne la définissent pas. » L'argument est retors et porteur d'une belle amphibologie par le truchement du verbe définir. Celui-ci est à prendre en son sens spatial, littéral (ce qui « définit » comme ce qui trace une limite, une fin territoriale), et nous conduit donc à comprendre la Littérature comme espace de *l'in-défini*, détenteur de tout ce qui ne *définit* pas la Science dans ses particularismes (la possession d'un seul terrain de savoir, la propriété d'une méthode, le contrôle d'une morale). De même, le mot « secondaire » est quelque peu antiphrastique étant donné que le rassemblement de tous ces *espaces secondaires* dans l'orbe de la Littérature travaille à faire de celle-ci un universel de compétences noblement rattaché à l'imaginaire cosmogonique des Grecs :

> « […] le monde de l'œuvre est un monde total, où tout le savoir (social, psychologique, historique) prend place, en sorte que la littérature a pour nous cette grande unité cosmogonique dont jouissaient les anciens Grecs, mais que l'état parcellaire de nos sciences nous refuse aujourd'hui[190]. »

Voilà lâché le grand mot de « parcellaire » qui, d'Agathon à Bataille – à des échelons et selon des perspectives différentes certes –, marque la récusation topique de la Science en tant que domaine de la *spécialité*, de la *limitation*, du *pré carré* ; en face,

[188] *Ibid.*, p. 1263 : « En un mot, la science, c'est ce qui s'enseigne ». Remarquons que Barthes formulera plus tard le même jugement à propos de la Littérature : « La littérature, c'est ce qui s'enseigne, un point c'est tout » (*OC* III [« Réflexions sur un manuel », 1971], p. 945) ; argument railleur, il est vrai, mais qui prend encore pour cible « l'histoire littéraire » dans ses prétentions scientifiques et pédagogiques.

[189] Pour la suite de la démonstration nous maintiendrons les majuscules pour Science et Littérature. Manière pour nous d'indiquer qu'on a ici affaire à des entités génériques davantage qu'à des catégories discursives nuancées.

[190] Idem.

bien sûr, la Littérature apparaît comme une œuvre totale qui ouvre la connaissance à un champ maximal de savoirs, à une culture générale. Barthes ne dit pas autre chose : la Science « limit[e] la spécialité à un diplôme », cloisonne la nature du savoir humain « en imposant ses modes de division et de classement », s'en tient à un « état parcellaire » des connaissances.

Si donc la Science est limitée à d'infimes départements, la Littérature au contraire est la souveraine d'un royaume sans frontières. Partout, le motif de la « seigneurialité », que l'on avait vu caractériser l'empire rhétorique, contamine la Littérature. En termes *cosmiques,* d'abord : « la littérature [...], cette grande unité cosmogonique », « la littérature universelle », « le mot "littéraire" est profond comme un espace », le « monde de l'œuvre », le « monde du langage » ; en termes *souverainistes,* ensuite : la littérature a la « responsabilité entière du langage », mais elle possède aussi la « souveraineté du langage » ; en termes *maximalistes,* enfin : la littérature envisage « le langage dans sa totalité », elle en déplie le « code total », elle accède à la « vérité entière de l'écriture ». La loi d'expansion territoriale, comme toujours, possède son pendant dans l'ordre chronologique. À l'instar de l'ancienne rhétorique – qui par sa logique taxinomique et sa surdétermination du langage en rubriques structurelles *comprenait* déjà le développement à venir des « sciences humaines » –, la Littérature a toujours compris la Science sur le modèle de l'antécédence, du *toujours déjà* dont on a vu aussi combien il servait à contenir les prétentions annexantes de la discipline anthropologique. C'est bien à l'intérieur de cette circularité à double révolution – tout espace est discursif, donc tout espace appartient à la littérature ; tout savoir a déjà été formulé par la littérature, donc toute nouveauté dans l'ordre de la connaissance est déjà pré-connaissance de la littérature – que la Science se retrouve enfermée. En acceptant de se faire Littérature, la Science ne fait que redevenir la Littérature qu'elle a toujours été. Il s'agit de décréter la fin de la « fiction » qui voit encore dans la Science un discours pur de toute Littérature :

> « [...] la science deviendra littérature, dans la mesure où la littérature [...] est déjà, a toujours été, la science ; car ce que les sciences humaines découvrent aujourd'hui, en quelque ordre que ce soit, sociologique, psychologique, psychiatrique, linguistique, etc., la littérature l'a toujours su ; la seule différence, c'est qu'elle ne l'a pas *dit*, elle l'a *écrit*. Face à cette vérité entière de l'écriture, les "sciences humaines", constituées tardivement dans le sillage du positivisme bourgeois, apparaissent comme les alibis techniques que notre société se donne pour maintenir en elle la fiction d'une vérité théologique, superbement – abusivement – dégagée du langage[191]. »

[191] *OC* II [« De la science à la littérature », 1967], p. 1269-1270.

Le « toujours », le « déjà », face à l' « aujourd'hui » et au « tardivement » venu ; la vérité *hic et nunc* (« entière ») de la Littérature, face à l'ailleurs (les « alibis ») excentrique du discours de la Science. Nous n'en finirions pas de relever les oppositions systématiques que construit le texte.

C'est que, au final, tout est fait pour que la Littérature réoccupe une prééminence statutaire que la Science lui a subtilisée. L'argument est transparent. Alors que les sciences humaines sont florissantes et condamnent la Littérature à un pré carré de plus en plus exigu, cette dernière entend simplement se rappeler à la Science sous la forme d'une mauvaise conscience : l'institution scientifique est régie par la « souveraineté du langage » qu'elle tente de refouler et dont elle sait bien que seule la Littérature est entièrement maîtresse[192]. Barthes dénie à la Science toute prétention hiérarchique, toute gouvernementabilité du discours qui serait encore organisée sur le mode de la hiérarchie. La récusation est suffisamment répétée pour qu'elle apparaisse comme un point essentiel de crispation, comme un enjeu évident de contestation symbolique :

> « […] le discours scientifique s'arroge une autorité que l'écriture doit précisément contester ; la notion d'"écriture" implique en effet l'idée que le langage est un vaste système dont aucun code n'est privilégié, ou, si l'on préfère, central, et dont les départements sont dans un rapport de "hiérarchie fluctuante". Le discours scientifique croit être un code supérieur ; l'écriture veut être un code total, comportant ses propres forces de destruction[193]. »

Mais si le rapport de domination verticale de le Science est sans cesse réfuté – qu'il soit doué des figures de la paternité (Père) ou de la transcendance (Théologie[194]) –, la logique même de cette réfutation est encore prise par le modèle qu'elle réfute ; si bien que l'effort qui consiste à euphémiser les prétentions autocratiques de la Littérature ne fait en réalité qu'outrer leurs visées hégémoniques : non plus un « code supérieur » mais bien un « code total », non plus une hiérarchie par le haut mais une « hiérarchie fluctuante » ; autrement dit, d'un idéal théologique l'autre : on passe sans forme de

---

[192] *Ibid.*, p. 1269 : « […] voilà ce qu'il faut peut-être demander aujourd'hui, où pourtant les sciences humaines, constituées, florissantes, semblent laisser une place de plus en plus exiguë à une littérature communément accusée d'irréalisme et d'inhumanité. Mais précisément : le rôle de la littérature est de *représenter* activement à l'institution scientifique ce qu'elle refuse, à savoir la souveraineté du langage. »

[193] *Ibid.*, p. 1268.

[194] *Ibid.*, 1268 et 1270 : « l'image théologique imposée par la science » ; « les "sciences humaines" […] apparaissent comme les alibis techniques que notre société se donne pour maintenir en elle la fiction d'une vérité théologique ».

transition du modèle de la Transcendance à celui, plus subtil, de l'Hypostase : la Littérature est posée comme origine et principe de toutes les *incarnations* successives du langage.

Cette « seugneurialité » active de la Littérature, qui parcourt tout l'article de Barthes, procède au final de l'ombre souterraine de la Rhétorique, dont la forme de reviviscence, sous l'aspect d'un structuralisme littéraire qui irait *jusqu'à* Littérature, entend rédimer la défaite devant l'histoire. Car c'est bien d'elle dont il est ici sans cesse question : sous la forme d'une adresse nostalgique en direction d'une souveraineté perdue (tel ce « *logos* » extensif des Grecs ou encore l'idéalisation du *Septenium* médiéval pour lequel « les secrets de la parole » étaient au cœur du système des savoirs) ; ou sous la forme d'une tâche sous-estimée, abandonnée sur les rivages du temps (tel cet « ancêtre prestigieux » que l'on a « sous-estimé ou discrédité » ; tel encore cette « Rhétorique antique » dont « le plaisir du langage n'a jamais été sérieusement estimé[195] »). Barthes s'inscrit très précisément au lieu d'une amnésie collective ; il en quête les raisons stratégiques, il en déplie les dates, il y fouille le sol d'une idéologie dénégatrice :

> « Ce n'est pas une coïncidence si, à partir du XVIe siècle, l'essor conjugué de l'empirisme, du rationalisme et de l'évidence religieuse (avec la Réforme), c'est-à-dire de l'esprit scientifique (au sens très large du terme), s'est accompagné d'une régression de l'autonomie du langage, désormais relégué au rang d'instrument ou de "beau style" […][196] »

Car c'est bien à partir de cette censure généalogique qu'une histoire dirimante peut s'écrire : l'histoire souveraine de la Littérature commence là où finit l'empire de la rhétorique.

[195] *Ibid.*, p. 1264, 1266 et 1269.
[196] *Ibid.*, p. 1264.

3.2 LA RHÉTORIQUE SPÉCULATIVE

3.2.1 Résurgences de la rhétorique

Il est indéniable que la revendication pour soi d'une « rhétorique spéculative », et plus largement d'une affiliation à une pensée rhétorique passée de mode, retrouvée à l'état de lambeaux dans les *Controverses et suasoires* de Sénèque le Père[197], appartienne à un plus large mouvement de fond qui recoupe toute une logique générationnelle. Qu'il suffise de lire Patrick Mauriès pour s'en convaincre, et notamment son *Apologie de Donald Evans. Résurgences de la rhétorique*[198]. Ce livre, publié en 1982, « dédié à la mémoire de Roland Barthes », a l'avantage d'être un livre-diagnostic tant il s'inscrit dans le reflux d'une certaine exigence de la littérature d'idées, celle de l'essai travaillé dans sa forme comme dans son écriture, et s'interroge sur les devenirs d'une génération devenue orpheline, celle qui voit fleurir un contexte éditorial aux antipodes de la littérature d'essais qui l'a « créé[e][199] » : ce ne sont que coups d'essais, livres de circonstances, formes obsédées par la lisibilité, le raisonnement bien suturé et la transparence, refoulant les années théoriques auxquelles ils donnent suite, pour mieux s'y substituer. De ce constat, Mauriès tire l'urgence d'un impératif, dont l'affirmation, portée par une voix impersonnelle (celle de ce « lecteur » orphelin, dont la désignation générique vaut pour un ralliement générationnel), se veut à la fois *réactive* – dans le sens d'un effet de retour vers le passé – et *soustractive* – dans le sens d'une marginalité soustraite au modèle dominant ; ce modèle archaïque et excentrique, il le trouve dans la figure réhabilitée du rhétoricien :

> « Il se ferait donc, provisoirement, transitivement, réactivement (et par un effet de retour), rhétoricien déclaré. Paon, voleur, cosmétique, parure pure, voix de l'indifférence, épiphanie du conventionnel : tel un être inconstant, traître, surchargé de métaphores, doué déjà d'une profonde mémoire, contraint de disputer son existence à chacune de ses apparitions dans l'histoire, et dont chaque reconnaissance apparente entraîne un refus plus affirmé. Il peut se parer de suggestions multiples : rhéteur antique, coloré de sophistique ; poète artificieux, et condamné, victime d'un trop somptueux éclat, au XVIe siècle ; lettré du classicisme comme formaliste récent (et

[197] Sénèque le Père, *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs (controverses et suasoires),* Paris, Aubier, 1993. Préface de Pascal Quignard.
[198] Patrick Mauriès, *Apologie de Donald Evans. Résurgences de la rhétorique*, *op. cit.*
[199] *Ibid.*, p. 23 : « De ces lecteurs de quartiers universitaires, de cinémathèques, de cafés, qui n'appartiennent pas au corps des écrivains, non plus qu'à celui des érudits, mais dont on pourrait dire qu'ils le regardent, en défendent certaines figures, se portent, à l'occasion, sur tel ou tel point de la production des idées, cultivent les nouveautés, attendent les livraisons. De ces lecteurs *créés* en quelque sorte par la littérature d'essais dont l'origine lointaine – et dérivée – se trouve chez Mallarmé puis Valéry […] »

démodé). Il se retournerait donc sur cette communauté d'anciens et de modernes, jusqu'aux tout récents […], pour la faire revivre. Le personnage rassemble, en un contraste d'essence parfaitement rhétorique, des incompossibles – une écriture à la fois lointaine et proche[200]. »

Ce lecteur de la période théorique (car c'est toujours d'elle dont il est question, celle qui court sur les années 60-70), devenu « rhétoricien déclaré », dans une pratique d'écriture qu'il aura à charge d'incarner, possède tous les traits du « lecteur » infidèle, inconséquent et bigarré qui faisait déjà l'ouverture du *Plaisir du texte* sous la forme d'un personnage à venir, contre-héros d'une société – non moins à venir – pour laquelle la lecture ne tarderait pas à être légaliser sous le règne de l'unité[201]. C'est donc déjà en termes de rhétorique que le rhétoricien est campé : produit d'incompossibles, réseau d'*impossibilia* qui se réfléchit dans le trope de l'*adunata*, le rhéteur est d'essence antinomique : il possède la queue moirée du Paon (ici son animal-totem : « paré », « surchargé », « coloré », doué « d'un trop somptueux éclat »), manifeste partout son inconséquence (« traître », « inconstant », « indifféren[t] ») et rallie surtout les registres du multiples (« poète », « lettré », « formaliste ») quand il n'est pas tout bonnement un être bifrons, mixte de temporalités opposées (l' « ancien » et le « moderne », le « proche » et le « lointain »). Cette hybridité de principe, toute en images contrastées et invoquée sur le mode conditionnel (« il se ferait donc », « il se retournerait donc ») ou fictionnel (« le personnage »), n'en dit pas moins quelque chose de ce nouveau rapport revendiqué à la rhétorique. D'abord, sur sa relative souplesse : la « rhétorique » n'est jamais définie *stricto sensu*, elle préfère se poser au-devant comme un objet désirable, lâche sur le plan conceptuel et dessinant de la sorte un espace de projection plus qu'un cadastre aux bornes fixes ; les traits qui ressortent peuvent tous se ranger sous une conception formelle de l'écriture et du langage, donc sous une certaine *vigilance* de la matérialité du dire, comme le voudrait une définition canonique du rhéteur (attention pour les formes héritées, attention pour les formes en situation du langage – volontairement « joueuses » –, qui sans cesse se réfléchissent elles-mêmes sans jamais se figer dans un usage strict). Ensuite, sur l'ambition

[200] *Ibid.*, p. 53

[201] *OC* IV [*Le Plaisir du texte*, 1973], p. 219 : « Fiction d'un individu (quelque M. Teste à l'envers) qui abolirait en lui les barrières, les classes, les exclusions, non par syncrétisme, mais par simple débarras de ce vieux spectre : *la contradiction logique*; qui mélangerait tous les langages, fussent-ils réputés incompatibles ; qui supporterait, muet, toutes les accusations d'illogisme, d'infidélité ; qui resterait impassible devant l'ironie socratique (amener l'autre au suprême opprobre : *se contredire*) et la terreur légale (combien de preuves pénales fondées sur une psychologie de l'unité !). Cet homme serait l'abjection de notre société : les tribunaux, l'école, l'asile, la conversation, en feraient un étranger : qui supporte sans honte la contradiction ? Or ce contre-héros existe : c'est le lecteur de texte, dans le moment où il prend son plaisir.»

généalogique qui l'anime : la « rhétorique » s'arrime ici à une mémoire du *littéraire* et non forcément à une mémoire de « la » littérature ; en effet, l'espace qu'il projette est un espace prémoderne, qui se situe en deçà de l'invention du terme de littérature, dont les figures mutantes (successivement le sophiste antique, le poète baroque, le lettré dix-septiémiste) tentent de réveiller une pratique plus extensive du littéraire, qui notamment s'émancipe du côté de la pensée[202].

Le texte de Patrick Mauriès tient donc simultanément de l'urgence diagnostique et de l'élan programmatique : il invite la génération des écrivains de l'après « théorique » à repenser son héritage sous les auspices renouvelés d'une « rhétorique », qui en prendrait à la fois le relais et qui saurait aussi en accuser les audaces (les deux termes étant d'ailleurs souvent reliés chez Mauriès sont la forme du *continuum* ou de la déclivité[203]). Ce livre, s'il est donc symptomatique d'une résurgence de l'intérêt de la littérature pour la rhétorique dans le courant des années 1980, s'inscrit avant tout dans une réévaluation d'ensemble du terme, qui touche des disciplines diverses (l'histoire de la sophistique et de ses rapports avec la philosophie, l'interrogation philosophique et linguistique sur les valeurs cognitivistes des tropes, la critique littéraire cherchant dans l'approche « rhétorique » d'un texte antérieur un instrument à fabriquer d'autres discours, etc.), et qui fait que le mot même de « rhétorique » souffre d'un effet massif d'homonymie qui tend à lui faire recouvrir des acceptions parfois hétérogènes. C'est ce que souligne Marielle Macé en voyant dans ce mot un véritable « mot de passe » propre à une même génération ; cependant, cette fragilité terminologique fait aussi sa chance : c'est bien parce qu'il souffre d'une absence de caractérisation précise qu'il devient une entité d'autant plus invocable qu'elle demeure fantasmatique. Et le constat vaut exemplairement pour la littérature :

> « En littérature, il me semble que la rhétorique est fondamentalement invoquée comme héritage, et partant, comme espace de réaffiliation pour toute la prose d'idées. La plupart des écrivains qui s'en réclament ne s'intéressent pas beaucoup à la perpétuation d'une institution, mais à une sorte de rhétoricité générale, vénérable et floue […]. D'où

[202] On ne peut pas s'empêcher de voir, sous ces trois figures, les trois avatars du « littéraire » que Pascal Quignard a massivement convoqués : les sophistes (Albucius, Latron, Fronton, Sénèque le Père) ; les poètes obscurs (Lycophron et surtout Scève) ; les lettrés à la mode dix-septiémiste (La Bruyère ou Nicole comme fil rouge des *Petits traités*). L'on constate par là que le vœu programmatique de Patrick Mauriès a aussi quelque chose de prophétique.

[203] Patrick Mauriès, *op. cit.*, p. 63 : « Si l'écriture des années soixante et soixante-dix a porté à sa plus haute intensité l'art du commentaire – en raffinant les présupposés, forgeant de nouveaux outils, en libérant la matière, l'art, l'usage –, l'écriture du rhétoricien s'expose, se *tendrait*, au contraire, au commentaire, l'aurait intégré dans son programme : un art du commentaire qui se propose au commentaire. »

> la préférence (porte ouverte à l'essayisme) […] manifestée pour les questions topiques et mémorielles sur celles de l'argumentation : […] tous objets de fascination identifiés à la tradition littéraire pré-moderne[204]. »

L'invocation d'un « héritage », la constitution mythique d'un espace de « réaffiliation », l'inscription dans une « tradition littéraire » ou encore l'investigation de type « mémoriel », ce sont là tous les traits d'une dynamique *généalogique* qu'illustre exemplairement le rapport de Pascal Quignard à la rhétorique. Cette attitude, d'une certaine façon, est topique, et elle vaut comme la loi du genre, du moins comme la loi qui guide le *genre* qu'a fini par constituer la redécouverte de la tradition rhétorique dans sa réalité historique. C'est là une constante que pointe (et récuse) Barbara Cassin dans la somme qu'elle consacre à l'histoire de la sophistique dans son rapport à la philosophie et à la littérature : l'élan de réhabilitation cache souvent mal un « pathos militant » en faveur d'une tradition exclue et maudite qui autorise un « zèle antiquaire » douteux[205] ; en effet, selon la philologue, en cherchant à éclairer de façon empathique les marges de la philosophie, l'histoire se donnerait à elle-même le beau rôle en présupposant un sens téléologique à sa démarche : de manière circulaire, produire une histoire réhabilitante de la sophistique, c'est souligner à peu de frais le mouvement toujours plus éclairé de l'histoire.

Quoi qu'il en soit, ces deux approches – l'une venue de la critique littéraire (Marielle Macé), l'autre venue de la philologie et de la philosophie (Barbara Cassin) – ont le mérite de signaler les deux tropismes de notre auteur : d'un côté, la rhétorique comme espace de « projection », qui appelle une *écriture empathique* dans un registre fictionnel déjà fortement balisé par les années 1990 : celui de la fiction biographique où prennent place les *vies* des rhéteurs auxquelles s'adonne Quignard (Albucius, Latron[206]) ; de l'autre, la rhétorique comme instance d'ordre historique, redécouverte avec ferveur et qui stimule une *écriture antiquaire*, principalement fondée sur une très bonne connaissance des textes-sources, d'autant plus vraie que

[204] Marielle Macé, *op. cit.*, p. 295-296.

[205] Barbara Cassin, *op. cit.*, p. 8-9 : « Choisir la sophistique comme objet de recherche ne relève pourtant pas, pas d'abord, pas seulement, d'un zèle antiquaire, pour des textes mal connus sur lesquels il y a philologiquement et historiquement beaucoup à faire. Pas non plus, du même coup, d'un intérêt pour la marge que constituent ces textes presque biffés, intérêt qui de la marge ferait un créneau, autorisant un pathos militant en faveur de penseurs maudits, contre les exclusives et l'exclusion. Je ne propose pas ici de "réhabilitation", et surtout pas l'une de ces réhabilitations qui se fondent de manière circulaire sur les améliorations et les perfectionnements qu'elles permettent d'introduire dans le cadre persistant de la plus traditionnelle des histoires. »

[206] *Albucius* (Paris, P.O.L) et *La Raison* (Paris, Gallimard, coll. « Le cabinet des lettrés ») paraissent tous deux en 1990.

Quignard participe lui-même à la collation des textes, à leur mise en perspective critique et à leur rayonnement en langue originelle (pour preuve sa préface de Sénèque le Père chez Aubier et, surtout, la mise au jour de la correspondance de Fronton avec Marc Aurèle dans *Rhétorique spéculative*).

3.2.2 Que veut dire « rhétorique spéculative » ?

S'il y a donc, chez Pascal Quignard, une fascination d'ordre fantasmatique pour la tradition sophistique, celle-ci ne se fonde pas exclusivement – loin de là – sur un « objet vénérable et flou ». Elle demeure au contraire très documentée et joue, à l'excès comme on va le voir, des procédés qui mettent en relief tout un *ethos* discursif de l'autorité. En outre, on pourrait ajouter que cette « rhétorique » se joue d'un certain effet de mode, dans le sens où elle se définit de façon intentionnellement restrictive, précise et datée, et qu'elle échappe de ce fait à la généricité un peu trop souple du terme, laquelle détermine à l'inverse le caractère massif de son réinvestissement dans plusieurs directions. C'est bien dans le sol institutionnel et social du mot que Quignard prend pied. Ce n'est en effet pas *toute* la rhétorique qu'il envisage, c'est essentiellement la rhétorique dite *spéculative* qu'il promeut comme telle. L'adjectif ne va d'ailleurs pas sans poser de problèmes. Car s'il est sans cesse asserté – et repris comme tel, comme un état de fait, par les plus latinistes de ses commentateurs[207] –, il n'empêche qu'il reste très peu situé. Barbara Cassin, dont une part importante du travail consiste en une archéologie sémantique du terme de « rhétorique », précisément attachée à discriminer les synonymes depuis leur invention dans les dialogues platoniciens (l'équation *rhétorikê* = ou ≠ *sophistikê*) et leurs emplois successifs en locutions ajectivales (« rhétorique sophistique », « rhétorique philosophique »), ne recense

[207] Finalement, quand ils ont lieu, les éclairages philologiques demeurent soumis à une logique positive qui s'efforce d'éclairer les sources de Quignard et leur traitement en adéquation ou en inadéquation. Ainsi, Rémy Poignault, spécialiste de la rhétorique de Fronton, ouvre le spectre de l'enseignement de Fronton en en rappelant la logique d'ensemble que Quignard restreint à la question des *images* qui seule l'intéresse ; Bénédicte Gorrillot, quant à elle, s'intéresse aux motifs latins de l'œuvre quignardienne en cherchant à voir les variations derrière les emprunts (la notion d'*auctor*, le genre du « roman » pris à Apulée et à Albucius, le mythe antique de l'Eros, l'usage de la terminologie latine en concurrence avec les « autres langues » de Pascal Quignard). Jamais la locution de « rhétorique spéculative », pourtant si problématique tant elle définit l'orientation de la poétique essayiste de l'auteur, n'est interrogée en tant que telle. Cf. Rémy Poignault, « Marcus Porcius Latro revisité par Pascal Quignard », *in* Rémy Poignault et Catherine Schneider (dir.), *Présence de la déclamation antique (suasoires et controverses grecques et latines)*, *Caesarodunum* XLVI-XLVII bis, Clermont-Ferrand, 2015, p. 451-472 ; Bénédicte Gorrillot, « Pompéi ou la rhétorique spatialisée de P. Quignard », *in* Agnès Cousin de Ravel, Chantal Lapeyre et Dominique Rabaté (dir.), *Les Lieux de Pascal Quignard*, Paris, Gallimard, 2014, p. 51-68

aucune acception de « rhétorique spéculative[208] ». L'expression possède au moins, à notre connaissance, deux antécédents dans des domaines tout à fait distincts. D'abord, dans un contexte linguistique où, employée par Charles Sanders Peirce, elle se trouve être au cœur des trois parties fondamentales que dessine sa sémiotique (la logique critique, la rhétorique spéculative et la grammaire spéculative). La *rhétorique spéculative* traite ici de la déterminantion du sens en tant qu'il est conditionné par l'interprétant ; la signification est déterminée avant tout par les « effets » qui sont produits dans l'esprit de l'interprète. Dans un contexte herméneutique ensuite, où l'on trouve l'expression employée par Michel Charles pour bien distinguer ce qu'il entend par « rhétorique », quand il souhaite en revendiquer l'usage pour l'interprétation ouverte et secondaire des textes. La rhétorique, contrairement à la réduction classique qui consiste à l'enfermer dans un schéma formel où seule l'analyse interne des discours (écrits ou parlés) constituerait son objet, est en fait tournée vers la création pour Michel Charles ; elle n'étudie les discours que pour élaborer d'*autres* discours, que pour créer une forme de commentaire en extériorité, complètement autonome et tenue à distance de son discours tuteur. C'est dans ce contexte bien précis que Charles distingue « la rhétorique spéculative » (celle qui est l'apanage du théoricien) de « la rhétorique pratique » (celle qui constitue l'art de l'orateur). Dans un cas comme dans l'autre, « la rhétorique est un instrument qui fait passer d'une lecture à une écriture sans que le résultat en soit pour autant une écriture au second degré[209] » ; ce qui en fait l'autre du commentaire *stricto sensu*, qui lui, au contraire, entretient un rapport toujours subordonné au texte qu'il envisage.

Si aucune de ces deux approches ne saurait recouvrir le sens que Pascal Quignard donne à ce qu'il « appelle » la rhétorique spéculative, elles n'en indiquent pas moins deux directions intéressantes, qui pourront peut-être entrer en résonance avec l'acception quignardienne : d'une part, la rhétorique spéculative pose que le processus de signification est indissociable d'une pensée de *l'effet*, étant donné que le sens (le mot) n'existe que par l'impact qu'il crée dans l'esprit du locuteur ; d'autre part, elle fonde l'étude de la langue et du discours (enregistrés dans les canons) comme principe d'émancipation : le souci qu'on doit leur porter ne doit se faire qu'à proportion d'une maîtrise qui ne sera jamais asservissante mais au contraire

[208] Barbara Cassin, *op. cit.*, p. 411-413 : pour le contexte génétique du mot « rhétorique » et sa concurrence avec celui de « sophistique ».

[209] Michel Charles, *op. cit.,* p. 52 : « Lorsque la rhétorique n'a plus que sa face spéculative, elle perd évidemment sa dimension proprement créatrice, mais elle garde un principe fondamental : le discours rhétorique ne doit ni poser ni peser, il est un discours de savoir, il traite de haut le détail du texte, il est tourné vers un ailleurs. »

entièrement tournée vers une libre réorientation. Dans les deux cas, la rhétorique spéculative est portée par une dimension pragmatique qui cherche à *désinstituer* la langue de toute fixité ou de toute fondation originaire, que ce soit par la logique relationnelle de la signification ou que ce soit par le déport du signifiant qui engage toute (re)lecture vers un ailleurs.

Qu'en est-il maintenant de la définition que nous en donne Pascal Quignard ? Si tant est qu'il en propose une définition stable et citable en tant que telle. Il faut, pour en proposer une définition minimale, se reporter à l'étymologie de l'adjectif « spéculatif » et suivre en cela la leçon première du livre de Quignard qui intime précisément les « littéraires » à se reporter sans cesse aux *litterae* et aux *etyma* du langage. Le verbe *speculor*, sur lequel est construit le participe *speculatus* qui donnera « spéculatif », distingue deux sens : 1° « observer », « épier », « guetter » (qui sature le champ sémantique de la traque, en son sens presque cynégétique) 2° « voir », « contempler », « regarder d'en haut » (qui, par un léger affadissement du sens, connote davantage une relation à l'image, à un objet posé au-devant d'un regard). Le regard actif (« épier ») et le regard passif (« contempler ») se nouent donc dans ce doublon sémantique. Et cette articulation informe la pensée de Fronton selon Quignard. Le tout du langage, dans la théorie que Fronton en esquisse et qu'il veut enseigner à l'empereur Marc Aurèle, se fonde en effet sur une pensée active des « images » : il s'agit d'investiguer dans les mots de la langue commune les images sensibles qui s'y dissimulent et tâcher de suivre leur *pente naturelle* pour ainsi aboutir au sens le plus vrai, le plus rude, lequel se confondra toujours avec quelque désignation d'ordre originaire[210]. Cette systématisation de la « technique des images », attestée nulle part ailleurs dans l'enseignement rhétorique[211], possède deux domaines privilégiés d'application : le choix du vocabulaire qui se doit d'être le plus proche possible de « l'image » contenue dans l'étymon ; la composition de « métaphores », qui ne sont plus considérées comme de simples ornements (propres au genre épidictique), mais qui valent comme l'expression d'un sens plus clair et plus évident

[210] Cette pensée verticale du langage, sans cesse orientée vers l'amont et la *physis* originaire des grecs, est ce qui anime Fronton au premier chef : « "Fais de la semence germinative qui t'a fait la *praxis* de ta vie. […] Démocrite […] fut grand parce qu'il se souvint des images, des imitations des *pastores*, du langage des antécédents des hommes. Tu ne peux pas te laisser ravir ce qui t'anime (ton *anima*) par des voix secondes et sans force." » (*RS*, 31)

[211] C'est ce que signale Rémy Poignault en renvoyant à un article de Laurent Pernot : « Si la correspondance de Fronton présente des exercices rhétoriques connus par les *Progymnasmata*, elle révèle qu'il a recours à un exercice qui n'est attesté nulle part ailleurs : la composition d'images » (Rémy Poignault, « Exercices rhétoriques dans la correspondance de Fronton », *Cahiers des études anciennes* [En ligne], L | 2013, mis en ligne le 20 août 2013, consulté le 08 septembre 2016. URL : http://etudesanciennes.revues.org/553).

que seul l'indirect de l'image permet d'atteindre. Nous pouvons donc maintenant déplier l'expression « rhétorique spéculative » et la définir comme un *art et/ou une thérie du langage pour lequel l'image fonde le tout du logos*[212]. Cela a une conséquence immédiate, hautement importante pour ce qui nous intéresse ici, à savoir l'annexion du discours *théorique* par le discours *littéraire* ; en effet, si le tout du langage est pris dans cette rhétoricité fondamentale, alors aucun langage n'est pur des images qui le composent ; en d'autres termes, le langage abstrait et objectivant du savoir – que Fronton assimile à celui des philosophes – est d'abord travaillé par la matière *littérale* de son dire ; autrement dit encore, et c'est là que veut nous conduire Pascal Quignard, le *littéraire* se trouve en position d'antécédence absolue, et donc d'englobement putatif, sur l'échelle de tous les discours (judiciaire, politique, historique, théologique, philosophique, savant, etc.).

Mais outre cet éclairage interne de la « rhétorique spéculative », venu du détissage étymologique et du système des images prôné par Fronton, il y a surtout le cadre temporel que pose discrètement Pascal Quignard et qui nous assure peut-être de sa meilleure saisie au niveau historique. En effet, en concentrant son attention sur la rhétorique romaine, et plus précisément encore sur la translation qui voit le passage de l'éloquence civique (la *plaidoierie* : réelle, efficace, inscrite dans l'espace politique) à l'éloquence scolaire (la *déclamation* : fictive, mise en scène, inscrite dans l'espace pédagogique), il met en lumière tout un contexte qui court du Principat d'Auguste au IIIe apr. J.-C. ; c'est-à-dire une époque qui est précisément celle que la tradition a appelé la « seconde sophistique » et qui, pour des raisons avant tout politiques (Auguste ayant confisqué une part importante de l'éloquence délibérative à l'assemblée, après avoir aussi muselé l'éloquence judicaire en s'assurant le contrôle des magistrats), est celle qui voit le triomphe de la rhétorique scolaire sous l'égide d'anciens orateurs devenus « rhéteurs » dans les écoles privées. C'est précisément cette parole politiquement confisquée, et qui se réfugie dans des causes imaginaires, qui constitue le point de départ de l'intérêt de Pascal Quignard pour la rhétorique[213].

---

[212] *RS*, 23 : « Tout le logos est métaphore, transport, pathos. »

[213] Pascal Quignard, Préface au livre de Sénèque le Père, *op. cit*, p.11-12 (cette préface est reprise, avec très peu de variantes, dans *Sur le Jadis*, chapitre LXXXVIII) : « Auguste, comme il avait soudain réuni dans sa main tous les pouvoirs, toute l'éloquence, qui était la vie publique, ou qui l'avait été, soudain avilie dans des tâches subalternes, chercha à s'épancher dans les quelques lieux qui restaient libres […]. Les sénateurs, les consulaires, les opposants, les chefs de parti, les orateurs – avocats de causes qui avaient cessé d'être utiles à la cité et qui n'avaient plus moyen d'être retentissantes – ne renoncèrent pas au langage. Ils trouvèrent dans les déclamations fictives le moyen d'employer le loisir que leur tyrannie leur offrait tout à coup. La liberté se retira

L'enjeu n'est pas anodin dans le sens où, sous couvert d'un contexte politique lointain, avec ses nuances et sa complexité qui aujourd'hui échappent, Quignard maximalise un effet de marginalisation et convertit cette relégation statutaire de la rhétorique en moment génésique de la « littérature » ; en somme la rhétorique *devenue* fictive constitue avantageusement une forme mythique et pré-moderne d'autonomisation du champ littéraire.

Cette exclusion historique des sophistes de l'ordre de la parole *efficace* est doublée d'une réduction plus essentielle encore. Celle-ci vient d'Aristote, comme nous le rappelle Barbara Cassin, et procède d'une réaction indignée de la philosophie devant la sophistique qui considère que l' « être » n'est pas une essence que la parole aurait à charge de dévoiler mais bien un effet du discours, une création du discours lui-même. L'enjeu est de taille. Car si la sophistique considère la donation du sens et la parole de l'être comme le produit de tout discours, alors c'est toute la philosophie qui se retrouve réduite à un effet du discours ; toute *ontologie* (discours ou savoir sur l'« être » et ce qui est) verserait inéluctablement à la *logologie* (étude ou savoir sur le discours, discours *sur* le discours) sur laquelle règnent les sophistes. La solution aristotélicienne consiste alors en une régulation du langage, en « une décision du sens[214] », pour laquelle *dire* quelque chose c'est toujours *signifier* quelque chose ; autrement dit, l'exigence de signification propre à la philosophie fait strictement équivaloir le sens et l'essence, le mot « homme » et la référence homme. Court-circuiter cette exigence de signification, c'est immanquablement se placer à l'extérieur de la limite auto-protectrice constituer par ce geste aristotélicien, c'est utiliser le sens sans exigence de référence, c'est signifier quelque chose tout court sans que cette chose ait une attache dans le réel, c'est donc assigner un lieu propre à la fiction, à l'histoire inventée, à la littérature ; c'est *dé-finir* l'espace de la rhétorique comme étant essentiellement en dehors de l'aristotélisme :

> « On mesure d'un coup la violence de la réduction possible : oui, ceux qui ne sont pas phénoménologues-ontologues peuvent toujours raconter des histoires, écrire des romans. La sophistique est reléguée dans le hors-philosophie par excellence, dans la littérature. C'est seulement à partir de cette mise en fiction de la logologie qu'on peut comprendre le rapport entre ce que Philostrate, et la communauté savante après lui, appellent la première et la seconde sophistiques. La première (on ne connaît qu'elle) est celle, présocratique, de Gorgias ou d'Antiphon, dont les philosophes parlent. La "seconde" est celle de l'Empire romain des IIe et IIIe siècles de notre ère, un immense

dans ces bibliothèques, dans ces écoles, dans ces jeux. L'empereur lui-même encourageait ces causes sans cause, ces compétitions vaines, ce langage dénué de fin, orné, travaillé, éclaté, éclatant, brillant, imaginaire […]. »

[214] Nous ne pouvons ici, sur cette question complexe, que renvoyer à l'ouvrage de Barbara Cassin et Michel Narcy : *La décision du sens. Le Livre Gamma de La Métaphysique d'Aristote*, Paris, Vrin, 1998.

> corpus gréco-latin, entre les triomphes de la rhétorique scolaire et l'efflorescence des genres nouveaux (y compris le plus nouveau, car le plus inassignable, de tous les genres nouveaux : le roman) : des auteurs et des textes qui n'appartiennent pas au monde des philosophes et qu'en tout état aristotélicien de cause, des littéraires […] traduisent et mettent en perspective[215]. »

Voilà donc le territoire complexe que recouvre la « rhétorique spéculative » invoquée par Pascal Quignard. Espace doublement marginalisé, situé lui-même au carrefour de deux espaces distincts : l'un, appartenant pleinement à l'histoire politique de Rome et au fleurissement de la rhétorique scolaire, celle qui voit la déclamation fictive prendre le relais de la plaidoierie réelle après que l'éloquence d'utilité publique a été confisquée par Auguste ; l'autre, courant sur plusieurs siècles, se creusant dans l'exclusion conséquente à la « décision du sens » prônée par Aristote, et confinant progressivement la rhétorique sophistique dans le hors-philosophie et dans le registre de la fiction, de la création du sens hors de la vérité du monde. Mais d'Albucius à Fronton, soit du Ier siècle avt. J.-C. au IIème siècle apr. J.-C., Pascal Quignard circonscrit en fait un seul et même espace : celui où s'invente, depuis le lieu d'extérioté qu'on lui a assigné, l'idée d'une tradition rhétorique qui donne naissance à la « littérature » et qui, de façon spéculaire, éclaire la radicalité qui est constitutive de la situation du *littéraire* : à savoir, la répétition obstinée (et progressivement « étouffée » dans le territoire du dehors que constitue la pleine fiction), que toute donation d'être par la parole est avant tout la création du *logos*.

3.2.3 Le « sophiste » contre le « philosophe » : une querelle de propriété sous le masque de la fiction antique

C'est là le cadastre idéal pour fonder un récit légendaire : celui où s'invente le nom et l'*ethos* du « littéraire » par opposition à ceux du « philosophe ». Lieu d'affrontement qui a valeur de mythe tant il est déjà balisé au moment où Quignard s'en empare dans le milieu des années 1990 ; parcouru dans tous les sens, de Platon à Derrida et, pourrait-on dire, de Derrida à Platon, tant il vrai aussi que le retour au *Phèdre* – c'est-à-dire au lieu-source où le sophiste devient le « mauvais autre » du philosophe, et où subsidiairement l'écriture est mise en procès par la parole philosophique[216] – a fini par devenir le paradigme incontournable de cette querelle de

[215] Barbara Cassin, *op. cit.*, p. 14-15.
[216] Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon » [1968], *La Dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1972, p. 69-198.

propriété. Pourquoi alors y revenir, de manière oblique, sous le ciel de Rome plus que d'Athènes, et faire rejouer cette crispation entre deux instances discursives sur laquelle tout a déjà été dit ? Pire, plutôt que de contourner cet aspect génésique de la querelle historique entre le sophiste et le philosophe, Pascal Quignard s'inscrit dans l'épaisseur même de cette genèse, il reproduit dans la forme de son propos, et au *seuil* même du livre, un ton à l'accent inaugural qui vaut pour le récit d'une Genèse où le « je » se substitue à l'impersonnel biblique :

> « J'appelle rhétorique spéculative la tradition lettrée antiphilosophique qui court sur toute l'histoire occidentale dès l'invention de la philosophie. J'en date l'avènement théorique, à Rome, en 139. Le théoricien en fut Fronton[217]. »

L'*incipit* prend ici son sens littéral. C'est, au commencement, le temps du commencement : celui de « l'invention » ou encore celui de « l'avènement » ; c'est surtout le temps d'une parole qui d'elle-même s'inaugure et donne naissance à ce qu'elle énonce par l'emploi de la forme performative, à l'instar d'un Dieu pour lequel dire c'est faire (« j'appelle » ; « j'en date »). Enfin, comme tout récit de Genèse, fût-il extrêmement ramassé, il s'agit aussi de récapituler le trajet d'une lignée, des origines jusqu'à qu'à la venue au monde du patriarche, en l'occurrence ici Fronton, père de la religion nommée « rhétorique spéculative » ; à l'issue du temps long de la légende « qui court sur toute l'histoire occidentale » l'on trouve donc un héros historique, inscrit dans l'espace (« Rome »), daté dans le temps (« 139 ») et incarné dans un nom (« Fronton »). Quignard n'élude donc pas la dimension mythique de la querelle qui oppose les lettrés aux philosophes, il joue au contraire d'un effet de surenchère en parodiant le ton de la Genèse dans ce qui, à l'échelle de la tradition occidentale, relève justement du conflit originaire.

Mais il n'empêche que cette inscription à l'endroit exact d'une histoire généalogique est aussi complètement faussée par tout un jeu de translations et de recouvrements. D'abord, sous la forme d'un *continuum*, on passe de la Grèce des sophistes à la Rome des rhéteurs, comme si on embrassait là une même séquence homogène et progressive. Or, d'après les historiens de la sophistique, l'on sait qu'entre la « première » (celle qui date justement de « l'invention de la philosophie » à l'époque présocratique) et la « seconde » sophistique (celle qui date du milieu du IIe, à Rome, peu ou prou au temps de Fronton) il y a un seuil qui n'est pas négligeable : si la première inquiète les philosophes et les force à en parler pour mieux contenir ses

[217] *RS*, 13.

vélléités d'annexion, la seconde, marginalisée, n'appartient plus au monde des philosophes comme l'indique Barbara Cassin, elle est le fait quasi exclusif d'un corpus résolument littéraire. Ensuite, la date de 139, qui en marque « l'avènement théorique » – intentionnellement mise en avant selon l'arbitraire propre à la discursivité génésique –, se fonde en fait sur une lettre spécifique de Fronton qui ne saurait en aucun cas, ni par son objet ni par son intention, recouvrir l'élan programmatique de *toute* la rhétorique spéculative. L'extrait qu'en donne Quignard a trait au choix des mots et a toutes les chances d'être fortement interpolé : « Fronton écrit à Marcus : "Il se trouve que le philosophe peut être imposteur et que l'amateur de lettre ne peut l'être. Le littéraire est chaque mot[218]." » En altérant et en ramassant une réflexion beaucoup plus large, l'auteur entend accentuer le cadre théorique dans lequel s'inscrit l'opposition entre le philosophe et le littéraire, au risque de maquiller le texte source. Enfin, de façon peut-être plus essentiellement problématique, c'est la désignation même de « littéraire » ou de « lettré » qui ne va pas de soi ; elle fait advenir sous la forme d'une anticipation temporelle une figure homogène qui, dans la correspondance de Fronton, se répartit au minimum entre les ordres bien distincts qu'incarnent l'*orator* (orateur), le *poeta* (poète) ou encore le *scriptor* (écrivain). À coup sûr, donc, et tout en poussant l'assertion jusqu'à l'autoritarisme philologique, Quignard se joue des nuances de l'institution rhétorique, fait se téléscoper les dates, homogénéise les réalités qu'elles recouvrent, annule les spécificités sémantiques et durcit les formes de l'opposition pour mieux mettre en relief une querelle de propriété transhistorique. On est là au cœur d'une pratique d'écriture qui aime altérer les formes déposées du savoir pour mieux s'y glisser et y retrouver l'expression de quelque urgence intime.

La pratique du faussaire épouse donc, dès l'incipit du livre et de manière paradoxale, le scrupule de vérité dans l'ordre de la généalogie. Seule façon peut-être pour l'auteur de s'autoriser un retour aux sources d'une querelle trop bien enregistrée par la tradition philosophique – et devenue depuis longtemps objet de réflexion pour

[218] Il s'agit vraisemblablement de la lettre III issue du livre IV dans laquelle Fronton exhorte Marc Aurèle à prendre soin du vocabulaire dont il use dans ses discours (Fronton, *Correspondance* [trad. Pascale Fleury], Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 116). Nulle mention explicite du caractère « imposteur » du philosophe devant la probité du littéraire ; tout au plus une mise en garde à ne pas ignorer le sens des mots qu'on emploie : « On dit aussi qu'il vaut mieux ne jamais avoir effleuré les enseignements de la philosophie que de les avoir embrassés légèrement et, comme on dit, du bout des lèvres, et ceux qui, aperçus sur le seuil de l'art, s'en détournent avant que d'y entrer, se montrent les plus fourbes. Il est cependant des lieux dans d'autres arts où l'on peut parfois se cacher et, pendant un bref moment, être tenu pour instruit de ce que l'on ignore. Mais, dans le choix et l'agencement des mots, la connaissance est aussitôt évidente et l'on ne peut longtemps payer de mots sans montrer soi-même que l'on est ignorant des mots, qu'on les apprécie mal, les considère au hasard, les manie sans les connaître, qu'on n'a discerné ni la portée, ni le poids du mot. »

la philosophie elle-même – en la déportant du côté de l'ailleurs romain et en la donnant à lire sous le masque d'un roman épistolaire. Car il est évident que si le traité sur la « rhétorique spéculative » se fonde sur la correspondance *authentique* de Fronton et de Marc Aurèle, cette dernière, en retour, ouvre une ligne de fuite fictionnelle à l'intérieur du texte théorique. Ne serait-ce, d'abord, que parce que le genre épistolaire plonge dans la mémoire d'une littérature bien identifiable, que Quignard fait ici réfléchir à plusieurs niveaux et dans plusieurs directions : mémoire proche du temps de l'énoncé, avec ses lettres à dimension pédagogique (les lettres de Sénèque à Lucilius, de ce point de vue, incarneraient le pendant philosophique de la correspondance « littéraire » de Fronton) ; mémoire proche du temps de l'énonciation, dont le modèle le plus immédiat serait la longue lettre imaginée par Marguerite Yourcenar dans ses *Mémoires d'Hadrien* (lettre du vieil empereur adressée, ne l'oublions pas, à son cher « Marc », qui n'est autre que le futur Marc Aurèle, destinataire qui est aussi chez Quignard celui de Fronton).

À ces effets de convergences génériques, qui jouent d'ailleurs comme à l'origine du genre d'une indécidabilité entre fiction et diction[219], s'ajoutent les principaux *topoï* qui font les ressorts de l'épistolaire. L' « effet de réel » d'abord, qui même dans une situation attestée et historique, n'en paraît pas moins regagner la frange du fictionnel et vouloir accréditer le vrai par la mise en récit de l'intime ou de l'anecdote : la manie morbide qu'a Marcus de vouloir faire siéger sa femme morte au théâtre sous la forme d'une image d'or, à la place exacte où elle avait l'habitude de se tenir ; les humeurs et les maladies de sa maisonnée, dont la toux persistante de la petite Domitia Faustina, qui suscitent les échanges familiers entre le maître et l'élève ; la psychologisation du personnage de l'empereur dont il nous est dit que le choix de la langue grecque pour la rédaction de ses *Pensées* est une manière de conjurer le retour du maître mort, dans une forme d'apaisement, propre à l'imaginaire des Anciens, qui ne manque pas de susciter la pulsion mythologisante du narrateur[220]. Ensuite, à l'instar du roman épistolaire à la mode dix-huitémiste, on pourrait supposer que Pascal Quignard puise stratégiquement dans les ressorts du lieu autre (Rome) et du temps passé (l'Antiquité) afin de décrire une situation présente par le truchement de prête-noms (ou de prête-

[219] Correspondances vraies, correspondances fictives mais données pour vraies, correspondances inventées mais attribuées à des personnages réels, etc. : toute l'histoire du genre épistolaire, du moins à ses débuts, voisine avec celle du roman. Cela pour une raison assez simple : la « lettre » est avant tout utilisée pour l'effet de réel qu'elle produit dans le cadre de la fiction.

[220] *RS*, 88 : « Je suppose que Marcus Aurelius *imperator* décida de faire en langue grecque ses *Excerpta* afin que l'*imago* sévère de Fronto s'éloignât enfin, à jamais, dans les enfers, y trouvât sa paix au bord de l'eau sombre, et ne fît plus retour, inopinément, dans la goutte de mort latine du sommeil. »

voix de l'auteur) qui fonctionnent comme autant de filtres fictionnels ; c'est là l'usage classique d'un genre dont la vocation critique a toujours reposé sur ces effets de contournement par distorsions temporelles (dyschronie) ou géographiques (dystopie)[221]. Dans *Rhétorique spéculative*, la collusion des époques est facilitée par les télescopages entre le présent et le passé que l'auteur aime instiller et marquer par petites touches ; « je passe le mur. Je m'évade un instant de cette tradition des rhéteurs occidentaux » ou encore « j'évoque les grottes de l'holocène. Pourtant je vis maintenant à la fin du IIe millénaire, en 45 après le présent[222] » : autant de bornes franchies, autant de passages de frontières sur la carte des temps qui répètent sans cesse combien la tradition de la « rhétorique spéculative » s'écrit avant tout depuis un présent, *cache* même tout un présent qui aurait perdu l'usage de sa rhétorique ou le soin de penser littérairement et littéralement le fonctionnement de sa pensée. Que ce soit à l'échelle de l'institution (« En 1885, le gouvernement de Jules Grévy supprima la classe de rhétorique au terme des études ; il décida la généralisation de l'asservissement ») ou à l'échelle d'une idéologie dominante qui édicte un langage plus qu'elle ne cherche à en penser la violence :

> « Le langage n'est pas apathique, impersonnel, ni instrumental, ni anhistorique, ni divin. Je pense ceci : la faim de la pensée n'est pas rassasiée. Je pense que la haine de la pensée – que la pensée de ce temps après les raz de marée idéologique, humanitaire, religieux qui cherchent à voiler et à revêtir l'horreur hurlante de ce temps – commence à affamer la tête[223] »

Comme chez Patrick Mauriès, dont on a vu combien la projection rhétorique relevait d'un bilan-diagnostic sur l'état actuel de la prose d'idées, on a ici la preuve que Quignard envisage un espace fantasmatique (celui de la rhétorique spéculative latine) par le prisme d'une urgence à repenser le présent en termes rhétoriques.

L'enjeu, quel est-il ? Il est tout simplement de réaffirmer l'antécédence absolue du langage sur les idées qu'il articule ; il consiste à redire la précellence du figural dans nos capacités cognitives ou dans nos échafaudages idéologiques. Face à cette mémoire du langage que l'indigence théorique du présent « cherch[e] à voiler », Quignard oppose au contraire une puissante machine mémorielle, faite d'une réinvention généalogique et d'une recréation filialive. Mémoire des hommes qui ont toujours eu

[221] Le plus classique étant peut-être, à l'échelle de notre littérature française, *Les Lettres persanes* de Montesquieu.
[222] *RS*, 60 et 78.
[223] *Ibid*., 61 et 19.

mémoire du *logos* qui les domine[224], mémoire de la rhétorique donc, en sa définition la plus positive, en son acception la plus native aussi. Sous couvert de cette urgence mémorielle, Quignard peut alors s'autoriser d'un léger travestissement fictionnel et de quelques distorsions historiques ; il peut aussi, au détriment des effets d'antidatage, homogéniser et accentuer un souci qui serait le sien propre mais qui en fait a traversé la génération qui le précède (de façon spectaculaire au moins[225]) ; il peut surtout, pour un plus grand effet de lisibilité substituer le « littéraire » au sophiste et replacer ainsi, au bout la chaîne génésique, la littérature en position *princeps*. L'ensemble donnant à lire l'histoire du « littéraire » comme l'histoire d'une figure de tout temps marginalisée en raison de l'empire du *logos* dont il s'est trouvé être à la fois le prophète et le maître ; histoire rédimante d'une tradition dont l'oubli volontaire ne peut plus aujourd'hui cacher le statut dominant.

3.2.4 D'une refondation généalogique du littéraire

Voilà au final ce que cache le caractère anecdotique d'une correspondance privée entre un maître de rhétorique et son prestigieux disciple ; la querelle entre le sophiste et le philosophe, maximisée et durcie pour les besoins de la démonstration, déplace dans un ailleurs, mi-historique mi-fictionnel, la querelle de propriété entre le littéraire et le savant dont l'obsession, qui couvre comme on l'a vu l'ensemble du siècle, est comme réactivée à la lumière d'une réhabilitation de la rhétorique ; la « rhétorique spéculative » apparaît alors comme un nouveau prétexte pour refonder une tradition

[224] *RS*, 28 : « Tu ne peux pas mépriser le langage humain. Tu peux seulement ne pas l'aimer […] comme Crassus le rire, comme Crassus la lumière du jour, comme Crassus les champs. Mais la haine du langage ne signifie rien pour l'homme qui l'énonce. Qu'un humain haïsse le langage, c'est comme la moisson qui haïrait le flanc de la colline. »

[225] Le livre s' « antidate » ainsi à plusieurs niveaux. Il est d'abord andidaté par rapport au courant historique qu'il prétend révéler : la véritable querelle du « sophiste » et du « philosophe » se situe davantage dans la Grèce présocratique que dans la Rome du IIe siècle apr. J.-C.. Il est ensuite antidaté par rapport aux arguments avancés par les deux principaux protagonistes (Fronton, Marc Aurèle) : nombre d'entre-eux, par la voix de Pascal Quignard, sont déjà filtrés par la réflexion heideggerienne sur la métaphysique et sur l'onto-théologie, autant que par le déconstructionnisme qui l'a suivie et contestée ; ainsi, le doublon conceptuel *physis* et *nomos* (*RS*, 14, 44), qui tâche d'opposer un usage « archaïque » du langage à un usage « normatif », fait fond sur une certitude *originaire* pour laquelle il est « possible de réassocier le langage au fond de la nature ». Enfin, de manière plus générale, il peut apparaître comme antidaté par rapport au contexte intellectuel qui est celui du milieu des années 1990, tant le livre de Quignard ne cesse de s'appuyer sur des propositions qui sont celles largement développées dans les années 1960-1970, au moment du tournant rhétorique ; à titre d'exemple, le passage qui pense la « métaphore » comme recouvrant tout le *logos* (*RS*, 23-25) – et qui conteste de ce fait, au concept forgé par le philosophe, d'être autre chose qu'une *image* déguisée – renvoie inéluctablement à la réflexion nietzschénne sur la métaphore dans le discours philosophique (largement reprise et glosée par Derrida, Ricœur ou encore Paul de Man deux décennies plus tôt).

lettrée autonome et souveraine, insoumise aux tentatives d'annexion d'une philosophie alors en pleine expansion :

> « […] les pages de Fronton que je viens de citer sont la première déclaration de guerre que je connaisse manifestant avec clarté l'existence d'une opposition irréconciliable à l'encontre de la tradition philosophique. Elle administre la preuve de la réalité et de l'obstination d'un courant plus ancien, autonome, irréductible, offrant une véritable alternative à la classe lettrée devant l'expansion brutale, envahissant toutes les grandes cités méditerranéennes, de la formalisation et de la hiérarchisation obsessionnelle, raisonnable et terrifiée de la métaphysique des Grecs. Nous n'avons pas besoin d'aller nous adresser à l'Orient, au taoïsme chinois, au bouddhisme zen pour penser à plus de profondeur ou pour nous défaire des apories de la métaphysique des Grecs puis de la théologie des chrétiens, enfin du nihilisme des Modernes : une tradition constante, oubliée, marginale parce que intrépide, persécutée parce que récalcitrante, nous porte dans notre propre tradition, venant du fond des âges, précédant la métaphysique, la récusant une fois qu'elle s'est constituée[226]. »

C'est ici, comme à chaque moment de l'histoire où se cristallise une querelle d'ordre discursif ou disciplinaire (le littéraire contre le philosophe, la tradition lettrée conte la tradition philosophique, la littérature contre la science), la métaphore territoriale et militaire qui reprend ses droits : la métaphysique des Grecs, c'est-à-dire la philosophie occidentale en son origine, devient un grand corps indistinct mû par le seul désir « d'expansion », « envahissant toutes les grandes cités méditerranéennes » comme un barbare la terre dont il n'est pas propriétaire ; en face, « la classe lettrée » – organisée, identifiée, nommée, persécutée en raison de son antécédence – se retrouve contrainte au choix du territoire alternatif, à l'espace de la marge. La philosophie est une poliorcète : elle est passée maître dans l'art d'assiéger les villes. Elle annexe par la force et contraint au durcissement de la loi martiale (« déclaration de guerre », « opposition irréconciliable »). Dans ces termes, il n'est pas question d'accepter la reddition, encore moins de faire le choix de l'exil dans des terres moins hostiles (« Orient », « taoïsme chinois » ou « bouddhisme zen ») ; il faut au contraire revendiquer le droit du sol qui est aussi un droit d'aînesse (« plus ancien », « précédant », « venant du fond des âges »), invoquer la forme d'un *nous* communautaire (« *nous* n'avons pas besoin », « *nous* défaire », « *nous* porte », « *notre* […] tradition ») qui vaut pour une affirmation du privilège généalogique.

Cette exigence d'une refondation généalogique constitue la basse continue de cet ouvrage qui, on la vu, s'inaugurait déjà sous la forme d'un récit de Genèse, en mimant une parole des commencements et en s'autorisant d'un ton auto-instituant

[226] *RS*, 17-18.

porté par le performatif. Dans le détail du livre, c'est à une véritable topique du motif généalogique que nous sommes confrontés, à travers un vaste réseau de figures qui toutes y renvoient. D'abord, bien sûr, la plus stéréotypée d'entre-elles, celle qui ouvre le livre et qui prend l'image de l'arbre pour affirmer l'ascendance de la rhétorique fondamentale dans la lignée de tous les discours sur l'étant : « La philosophie s'en tient aux étants et son inquisition ne prend pas en compte, en se déployant, en la divisant, la rhétorique fondamentale dont elle n'est qu'une branche. » À partir de là, une véritable obsession pour l'imaginaire des racines, du lignage, de l'hérédité, de la tradition[227] ; toujours reconduite en direction de cet amont irréductible que forme l'invention de la rhétorique : « Cornelius Fronto est le premier à confesser lui-même, à deux reprises, avoir hérité sa pensée de celle d'Athenodotus, qui lui-même disait l'avoir hérité de Musonius[228]. » Souvent, Quignard répète ses lignées de « littéraires » comme on récite ses déclinaisons latines, le jeu de la remontée généalogique s'enivre de lui-même et s'apaise quand le dernier cran du *logos* est retrouvé, au bord du vide de parole depuis lequel elle prend forme :

> « Hello derrière Bataille. Comme Thomas derrière Chateaubriand. Comme La Morlière derrière Stendhal. Comme Pétrarque derrière le Pogge. Comme le Pogge tenant dans ses mains Quintilien, comme le Pogge tendant les mains vers Cusa. Comme Cusa les tendant vers Vinci, vers Colomb, vers Bruno, vers Vico. Comme Cornelius Fronto derrière Marcus Aurelius. Comme Athenodotus derrière Cornelius Fronto. Comme Musonius derrière Athenodotus. Comme le *psophos* derrière le *logos*, comme une grotte inhumaine derrière le *psophos*, comme une mer s'abaissant et peu à peu découvrant une grotte dans le grand mouvement de sa vague[229]. »

Parfois encore le jeu se grippe, et alors tous les noms fusionnent en une seule et même parole anonyme, porteuse du même message dicté par l'*ethos* de la « rhétorique spéculative » : « On ne sait plus si c'est Serge Moscovici, ou Cornelius Fronto, ou Loggin, ou Eckart, ou Cusa, ou Vico, qui a écrit : "L'art se fond dans l'être, le produit dans le donné"[230]. » Manière habile de brouiller encore un peu plus les fils et d'imaginer un lignage en sens inverse, qui n'irait pas du plus ancien au plus récent, mais du plus actuel au plus enfoui, c'est-à-dire de Moscovici à Fronton dans une forme d'influence par anticipation.

---

[227] « La tradition d'une pensée » (*RS*, 17), « une tradition constante, oubliée » (*RS*, 18), « cette tradition de lettrés persécutés et marginaux » (*RS*, 21), « cette tradition des rhéteurs occidentaux » (*RS*, 60), « la tradition rhétorique » (*RS*, 71), « je classe les documents d'une tradition persécutée » (*RS*, 79).
[228] *RS*, 17.
[229] *Ibid.*, p. 79.
[230] *Ibid.*, p. 35.

3.2.5 « Qu'est-ce qu'un littéraire ? »

Progressivement donc, la rhétorique spéculative montre son vrai visage : celui d'un espace aux frontières instables (allant de la Grèce présocratique au taoïsme chinois, en passant par la Rome de la rhétorique scolaire) et à la chronologie labile (reliant l'ancien au moderne, dans des lignages touffus et parfois réversibles) ; espace d'une « tradition », donc, plus que d'une entité aux arêtes bien nettes ; territoire exclusif des « lettrés » surtout, dont la postulation souveraine du *logos* et des *litterae* – du discours et des lettres – les place en retour dans une position englobante à l'égard de toutes les « sciences » périphériques qui feraient usage de la parole (philosophie, théologie, grammaire, histoire, etc.). Le sophiste ou le rhéteur, dans la grande coupe généalogique que nous donne à lire Quignard, n'est plus l'unique représentant de cet empire rhétorique, il n'est qu'un foyer-local dont la réalité exemplaire à une échelle régionale symptomatise plus largement la résistance transhistorique du « littéraire ».

C'est d'ailleurs par le truchement de cet adjectif, que Quignard emploie le plus souvent dans une forme substantivée, que la réalité historique du sophiste va être comme gommée et recodée dans une désignation plus générique. Cet effet de substitution d'une figure à l'autre est particulièrement net lorsque Quignard traduit ou glose les extraits de Fronton ; ce n'est jamais « l'orateur » ou le « sophiste » que le maître de Marcus semble désigner, mais bien cet être à la fois plus modeste et plus radical dont l'unique soin est de se fondre dans ses lettres : « *Le littéraire* est chaque mot » ; « […] "c'est *un littéraire*" n'est pas une insulte » ; « *Les littéraires* […] doivent s'identifier […] au langage in germine » ; « *Le littéraire* est cette remontée de la convention à ce fonds biologique dont la lettre ne s'est jamais séparée » ; « *Le littéraire* écrit au passé, écrit au futur » ; « *Les littéraires* approchent leurs litterae, qui sont de minuscules lampes qui brillent autour de leur flamme, mais qui sont impuissantes à éclairer la nuit[231]. » Double avantage de ce terme : d'une part, il déplace la réalité localisée du sophiste ou du rhéteur en l'aimantant vers un signifiant directement affiliée à « la » littérature ; d'autre part, de façon habile, il évite cette même instance dont la désignation en contexte antique serait quelque peu anachronique. À tel point que le mot même de littérature, employé dans un sens général, n'apparaît que deux fois, et encore dans des formes très imagées qui défient toute caractérisation

[231] *RS*, 13, 21, 30, 44, 58, 84-85 [nous soulignons].

institutionnelle ou toute approche disciplinaire de la notion[232]. L'enjeu est bien de creuser le signifiant *littérature* dans son sol étymologique pour le désassocier de la convention ; à ce niveau littéral, il y a aussi une systématisation de la visée généalogique qui ne cesse de repenser le caractère natif, génésique et surgissant de la lettre, de la *littera* ; autre façon, et à même le signifiant-maître qui est censé en affirmer l'ordre premier et l'antécédence fondamentale, de replacer la « littérature » du côté de la *physis* quand tous les autres discours qui penseraient s'en émanciper sont eux du côté du *nomos*, la *méta*physique en tête[233]. D'où l'obsession à définir le mot littérature depuis ses racines latines (*litteratura*, *littera*, *litterae)* et à préférer ses actualisations françaises qui en portent le plus concrètement témoignage (« lettre », « littéral », « littéraire »). Procédant de la sorte, Quignard veut faire entendre la dimension organique – génésique même – qui replonge le mot dans sa dimension physique : la *lettre* du langage est alors une « semence », elle ne cesse de « surgir », elle définit l'« organe » propre à l'étant homme qui le constitue comme une particule « atomique [234] ». Par conséquent, et selon cette étymologie intentionnelement naturaliste du mot, laquelle assimile la littérature à une dot originaire inséparable d'une physique fondamentale, celui qui est *à la lettre un littéraire* ne peut plus être qu'en position alpha devant tous les discours actualisables par la langue de l'homme. Ou par une autre voie de conséquence, celle-ci résumée à l'extrême : la littérature est irréductiblement hégémonique dans l'ordre des discours.

Nous avons vu, au tout début de cette partie, combien le texte de Georges Bataille sur l'ethnographique et le littéraire avait puissamment essaimé, de manière directe ou par un jeu complexe de recouvrement, dans la pensée de Barthes et de Quignard, notamment au moment il s'est agit pour eux d'illustrer la querelle de propriété entre la littérature et l'anthropologie. Abordant la rhétorique, et plus précisément cette autre querelle paradigmatique qu'est le conflit statutaire entre le sophiste et le philosophe, il nous faut encore y revenir tant l'attaque de cet article –

[232] *Ibid.*, p.59 et 62 : « De là le caractère anomique de la littérature, son trait physique, son visage non coutumier » ; « La littérature […], c'est le langage conçu comme arme de jet. »

[233] *Ibid.*, p. 17 : « La tradition d'une pensée pour laquelle tout le langage, le tout du langage, est l'instrument fouisseur, aussi bien le *stilus* que la *pinna* (c'est-à-dire aussi bien le *stilus*-épée que la *pinna*-flèche de l'arc), est antérieure à la métaphysique. »

[234] *Ibid.*, p. 16, 21, 30, 44 et 60 : « Les images ne cessent de surgir au sein des *litterae* » ; « la lettre du langage est prise à la *littera* » ; « la violence de la *litteratura* » ; « la *littera* est l'organe, propre à l'étant homme, à l'intérieur de l'étant monde […]. » ; « à la semence originaire, germinative, à la *littera*, à la substance littérale et pathique du langage […] » ; « La *litteratura* est le souci atomique des l*itterae* » ; « C'est en quoi la *litteratura* pense à la lettre en vérité ».

qu'on avait alors négligée – contient déjà les germes d'une défense radicale du « littéraire » :

> « Je regarde quelques pages de la belle traduction qu'Yves Battistini vient de publier des trois plus grands présocratiques. La philosophie naissante nous y est donnée : ces textes, au-delà du sens précis que les philosophes leur prêtent, sont des œuvres littéraires. Les dialogues de Platon n'offrent rien de contraire à ce premier aspect. Ce caractère premier de la philosophie qui me frappe m'engage à poser la question : le rejet de la forme littéraire n'est-il pas le signe d'un changement profond ? ne signifie-t-il pas le passage à l'activité spécialisée, l'analogue d'un travail dont la fin est limitée ? Un travail, lorsqu'il vise un résultat particulier, clairement saisissable, ne nous engage pas entièrement, en quoi il est simplement prosaïque ; mais il n'est rien qu'une recherche sans limite ne mette en nous-mêmes en cause, et cela définit peut-être une *ouverture poétique*, sans laquelle il n'est pas d'œuvre littéraire, ni généralement d'œuvre d'art […][235]. »

Bien sûr, Bataille évoque là l'aurore de la philosophie, les « trois présocratiques » que sont Héraclite, Parménide et Empédocle, et qu'Yves Battistini vient de retraduire pour les éditions Gallimard[236]. Ce ne sont pas à proprement parler les présocratiques « décadents », ceux qui vont singer la philosophie en falsifiant les hypothèses de la logique jusqu'à séparer le *logos* de son exigence de réciprocipé avec l'*alètheia* (le dévoilement, l'essence de la vérité) ; ce ne sont donc pas ces primo-sophistes qui, tel Zénon, vont inquiéter la philosophie à ses balbutiements[237]. Il n'empêche qu'ils sont contemporains de l'émergence de la sophistique et que, d'une certaine manière, ils incarnent aussi à leur façon l'envers *littéraire* de la métaphysique naissante. C'est d'ailleurs en usant trois fois de cet adjectif que Bataille qualifie la spécificité de textes qui, en regard de l'action savante et spécialisée que va devenir la philosophie, décrivent une forme de connaissance plus ouverte, plus totale. Ainsi, comme chez Quignard, le mot « littéraire », rapporté à un courant concurrent de la philosophie à l'époque de sa naissance, définit une tradition lettrée primitive, englobant toutes les ramifications du discours savant avant l'essor des spécialités et leurs différents embranchements : même logique de l'antécédence (« la philosophie naissante nous y est donnée » ; « premier aspect » ; « caractère premier »), même thématisation de l'opposition entre un langage-objet (spécialisé) et un langage pensé dans la totalité de sa forme (ouvert)[238].

---

[235] Georges Bataille, « Un livre humain, un grand livre », *art. cit.*, p. 381.

[236] Yves Battistini, *Trois contemporains. Héraclite, Parménide, Empédocle*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1956.

[237] Sur l'opposition entre les « présocratiques authentiques » et les « présocratiques décadents », ainsi que sur leur relecture heideggerienne, voir Barbara Cassin, *op. cit.*, p. 101-104.

[238] Rappelons que Georges Bataille, dans la lignée à rebours qui conduit de la modernité à la tradition de la rhétorique spéculative, consitue le premier chaînon – et donc aussi le point d'aboutissement – que pose Quignard dans la longue énumération que l'on a citée ; l'analogie entre le projet « athéologique » de Bataille et

Pascal Quignard a donné une forme de codicille à cette longue réflexion sur la « rhétorique spéculative », en la reprenant en quelque sorte à son point d'aboutissement qui consistait à asseoir la figure du *littéraire* dans sa fonction régalienne de maître du *logos*. Non plus partir des différents avatars qui ont incarné un certain idéal de la rhétorique (sophiste, rhéteur, orateur, déclamateur) pour en faire les aïeux exemplaires d'une tradition lettrée marginalisée ; mais, en quelque sorte, partir de la figure génériquement vide du « littéraire » pour lui donner différents visages, pour l'accentuer de diverses inflexions (taoïstes chinois, lettrés jansénistes, sophistes du monde grec[239], lecteurs sécessionnaires en tous genres, de Montaigne à Mandelstam, en passant par Rousseau). Cet *addendum* à *Rhétorique spéculative* consiste en un court texte donné à la revue *Critique* pour le numéro hommage qui lui est consacré. Intitulé « Qu'est-ce qu'un littéraire ? », l'article semble déjouer par sa formulation modeste la complaisance attachée d'ordinaire à ces numéros-mausolées qui consacrent l'écrivain majuscule. Une interrogation ouverte, un déterminant indéfini, un substantif générique : *qu'est-ce qu'un littéraire* ? Non pas « l'écrivain » que *je* suis, non plus « le lettré » que *je* peux parfois camper, mais tout simplement le « littéraire », c'est-à-dire l'*ethos* caractéristique d'une certaine tournure de l'être plus que le métier d'écriture en tant que tel. Non pas surtout « Qu'est-ce que la littérature ? », dont la prétention proportionnellement inverse annule dès l'abord toute possibilité de réponse ; et dont on pourrait d'ailleurs se demander si elle n'ambitionne pas précisément de laisser l'objet « littérature » inchangé, en faisant semblant de pouvoir réduire une forme de transcendance attestée à une question prosaïque. Quignard, donc, à l'évidence avance sous le masque de la modestie. L'humilité est constitutive de l'identité du littéraire, celle-ci s'affiche sans cesse dans des tournures soustractives : celle de l'exclusion (« Les phrases sont pour les politiques. Les commandements pour les religieux. Les mots pour les philosophes. Les lettres pour les littéraires ») ; celle du renoncement (« [Le littéraire] renonce à l'identité en quittant les proches pour les héros, les noms pour leurs signes, les mots pour leurs lettres ») ; celle encore de l'indétermination (« Le littéraire, le lettré, le lecteur n'est ni religieux ni philosophe. Il reste sur place dans cet espace entre non

---

le projet « rhétorique » de Quignard est par ailleurs incidemment indiquée par l'auteur de *Rhétorique spéculative* : « Les rhéteurs que j'évoque sont les marranes de ce que Bataille appela une athéologie. » (*RS*, 79)

[239] Pascal Quignard, « Qu'est-ce qu'un littéraire ? » *Critique*, n°721-722, juin-juillet 2007, Paris, Minuit, p. 421-431. L'on retrouve d'ailleurs Marc Aurèle et son « admirable carnet intime » ; l'on retrouve aussi toute la tradition sophistique de l'antiphilosophie explicitement associée au *littéraire* : « Le littéraire en cela est proche du rhéteur du monde romain. Mais c'est un déclamateur silencieux. Le sophiste du monde grec dévaste le monde oral que le philosophe recoud. » (*Ibid.*, p. 426-427).

langage et langage. Il en est encore à déchiffrer. » Il n'empêche que cette *moindre* identité du littéraire – diminuée à plaisir, atténuée à l'envi – n'échappe pas longtemps à la stratégie rhétorique dont par ailleurs elle se réclame : il en va du littéraire comme d'une longue litote, sa minusculisation n'a pas d'autre ambition que de sous-entendre sa grandeur sans partage. Les listes qui le marginalisent ou qui tout simplement l'excluent fonctionnent toutes sur le principe de l'inversion : car dire qu'il n'est que dans la « lettre » des mots quand tous sont dans les « phrases », c'est formuler *par le menu* la position englobante qui en toute logique est la sienne ; c'est rappeler le principe de récursivité qui veut que la *lettre* constitue d'abord le contenu irréductible de tout contenant (mot, phrase ou système) ; c'est donc encore une fois inscrire le littéraire (et toute la littérature qui lui est consubstantielle) en position *princeps* sur l'échelle des discours.

DEUXIÈME PARTIE

“QUE L’ESSAI S’AVOUE *PRESQUE* UN ROMAN”

Chapitre 4

Moralités panfictionnelles

Introduction

L'anathème constant contre la prétention de « la Science » – les sciences humaines s'entend – à formuler des vérités dernières, la mise en accusation de son « arrogance » à vouloir s'ériger en « métalangage» – du moins le soupçonne-t-on – révèlent donc une crise plurielle du statut de la vérité[240] . Or, c'est précisément au moment où les sciences humaines triomphent – et traversent leur « belle époque » comme le souligne François Dosse[241] – que ces attaques se font plus vives, de la part même de ceux qui en sont alors les plus brillants représentants. À cet égard, l'année 1966 est symptomatique et ouvre une brèche dans un structuralisme qui est alors à la fête. En octobre, à l'Université Johns Hopkins, le colloque intitulé « Les langages critiques et les sciences de l'homme » réunit outre-atlantique les penseurs les plus influents du structuralisme européen[242]. Tandis que la plupart des intervenants soulignent combien les sciences humaines ont enrichi méthodologiquement les approches disciplinaires, Jacques Derrida s'adonne à une critique de l'impensé qui régit le discours même des sciences de l'homme ; il y montre combien ce dernier est inconsciemment soumis à une idéologie de la vérité et du « signifié dernier » alors que le signe ne peut être engagé que dans une dynamique de *différance* et de *supplémentarité* indéfinie[243]. Cette perspective nouvelle va avoir, on l'a vu, une influence considérable sur Roland Barthes et notamment sur la façon dont il envisage les rapports entre la Science et la Littérature[244] ; l'année 1967 entérine une nouvelle vue hiérarchique dans laquelle la « vérité entière » de la littérature fait face aux vérités « parcellaires » des sciences humaines instituées. Ce partage des « vérités » rejouant sur un mode décalé – et à gros traits – une nouvelle querelle de propriété entre la Littérature et la Science.

Après avoir analysé la genèse théorique de cette « querelle » et la réaffirmation des prétentions intégrationnistes de la littérature, il nous faut maintenant chercher à cerner la double nouveauté dont elle porteuse. D'abord, il apparaît clairement que le

---

[240] Toutes ces expressions, on l'a vu, parasitent le discours théorique de Roland Barthes dans la décennie 1960-1970.

[241] François Dosse, *op. cit.*, p. 225-403

[242] *Ibid.*, p. 382 : « Lucien Goldmann et Georges Poulet sont invités pour représenter la critique littéraire de type sociologique, Roland Barthes, Tzvetan Todorov et Nicolas Ruwet pour la sémiologie littéraire, Jacques Derrida en tant que philosophe […], Jean-Pierre Vernant pour son anthropologie historique de la Grèce ancienne, et Jacques Lacan pour sa relecture structuraliste de Freud. »

[243] Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », *art. cit*.

[244] La « dette » de Barthes envers Derrida se formule clairement dans la lettre adressée à Jean Ristat que l'on a déjà citée (*OC* IV [« Lettre à Jean Ristat, 1972], p. 125)

débat ne porte plus sur la dimension *constitutionnellement savante* de la littérature, perspective propre à l'imaginaire lansonien du début du XXe siècle et selon laquelle la littérature est garante de vérités (morales, psychologiques, politiques, etc.) irréductibles à toute science ; le débat porte sur la construction discursive et *constitutionnellement fictionnelle* de l'objet de savoir – construction le plus souvent déniée – qui conduit à considérer la « Science » *comme* un objet littéraire et à vouloir (ré-)intégrer les sciences humaines dans le champ de la « Littérature ». Ensuite – et c'est là la deuxième nouveauté, toujours en forme de chiasme – ce ne sont plus exclusivement les « littéraires » (écrivains, critiques littéraires) qui revendiquent la nature savante de la littérature, ce sont les « scientifiques » (linguistes, historiens, philosophes, sociologues) qui mettent au jour la nature littéraire du discours savant.

Ce chapitre voudrait donc cerner la genèse et la migration de ce que nous appellerons une « moralité panfictionnelle » – pour pasticher le titre d'un ouvrage de Jean-François Lyotard et souligner que la « moralité » désignera ici un *ethos* générationnel qui affirme que tout relève de la fiction et que la rhétoricité du langage ne peut produire que des effets de vérité[245] –, afin de montrer qu'elle trace une ligne qui va de Barthes à Quignard en inspirant les mêmes innovations formelles et les mêmes contournements des codes traditionnels de l'écriture savante.

[245] Jean-François Lyotard, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1993.

4.1 RECONFIGURATION EXTENSIVE DU STATUT DE LA FICTION (ANNEES 60-70)

4.1.1 La fiction et la « littérarisation » des discours savants

La genèse d'une moralité panfictionnelle prend corps dans les années 60 sous l'effet de plusieurs modes intellectuelles qui se croisent et qui englobent des penseurs et des disciplines d'origines diverses. Il s'agit d'un mouvement de fond, repérable après coup, plus qu'une théorie érigée en tant que telle et qui ferait école derrière des individualités identifiables. Disons, pour présenter les choses à grands traits, que le panfictionnalisme que nous voudrions saisir émerge du tournant linguistique (le *linguistic turn* d'origine anglo-saxonne, lui-même déjà vaste [246]) et du post-structuralisme (tel qu'il a pu s'énoncer notamment par la voix de Jacques Derrida au moment de sa « déconstruction » du logocentrisme occidental). Pour le premier, qui est aussi et surtout un « tournant rhétorique » selon la perspective de Carlo Ginzburg[247], la rhétoricité et la figuralité du langage sont irréductibles ; dès lors, il refuse à tout discours – fût-il savant et guidé par l'objectivité la plus sourcilleuse – la saisie d'une vérité qui serait précisément autre chose qu'une construction discursive et autoréférentielle. Pour le second, qui concentre sa critique sur la métaphysique occidentale et sur la centralité qu'elle accorde au *logos*, c'est la priorité accordée au « signifié » qu'il faut invalider. Cette primauté du signifié (du vrai, du sens dernier, de la parole révélée) est toujours soumise à une conception logocentriste et théologique de la vérité qui institue l'écriture en « *signe-de* » cette vérité première – vérité toujours extérieure et originaire par rapport à l'écriture et au signe écrit. En déconstruisant cette logique, Jacques Derrida affirme au contraire qu'il n'y a pas de secondarité de l'écriture par rapport à un signifié ou à une vérité qui serait première et que le langage aurait à charge de retranscrire ; il n'est pas de « signifié » qui ne fonctionne déjà comme un « signifiant » et qui n'échappe, par là même, au jeu du langage :

> « Le signifié [...] fonctionne toujours déjà comme un signifiant. La secondarité qu'on croyait pouvoir réserver à l'écriture affecte tout signifié en général, l'affecte toujours déjà, c'est-à-dire *d'entrée de jeu.* Il n'est pas de signifié qui échappe, éventuellement pour y tomber, au jeu des renvois signifiants qui constitue le langage. L'avènement de l'écriture est l'avènement du jeu ; le jeu aujourd'hui se rend à lui-même, effaçant la

[246] Richard Rorty, *The Linguistic Turn*, Chicago, University of Chicago Press, 1967.
[247] Carlo Ginzburg, *op. cit.*, p. 43.

> limite depuis laquelle on a cru pouvoir régler la circulation des signes, entraînant avec soi tous les signifiés rassurants, réduisant toutes les places-fortes, tous les abris du hors-jeu qui surveillaient le champ du langage[248]. »

Une telle perspective entend bien évidemment déstabiliser les assises de la rationalité occidentale en soulignant qu'il n'y a pas de vérité *a priori,* hors de l'opération d'écriture qui la génère.

> « Nietzsche [...] aurait puissamment contribué à libérer le signifiant de sa dépendance ou de sa dérivation par rapport au logos et au concept connexe de vérité ou de signifié premier, en quelque sens qu'on l'entende. La lecture et donc l'écriture, le texte, seraient pour Nietzsche des opérations "originaires" (nous mettons ce mot entre guillemets pour des raisons qui apparaîtront plus loin) au regard d'un sens qu'elles n'auraient pas d'abord à transcrire ou à découvrir, qui ne serait donc pas une vérité signifiée dans l'élément originel et la présence du logos [...][249]. »

L'affiliation de Derrida à la pensée et à la pratique nietzschéenne de l'écriture du savoir nous dit ici combien ce post-structuralisme d'obédience philosophique est finalement assez proche du tournant linguistique d'inspiration rhétorique ; convoqué par les partisans du *linguistic turn* pour sa détermination du langage comme donnée irréductiblement « figurale », Nietzsche sert également de figure tutélaire aux philosophes de la modernité engagée dans la contestation du logocentrisme.

Le croisement et le recouvrement de ces deux tournants – linguistique et post-structuraliste – imprègnent fortement le champ des sciences humaines dans les années 60-70 et soulignent une moralité panfictionnelle propre à l'époque. Marielle Macé, en suivant les mutations du genre de l'essai sur cette même période, parle justement de « moment fictionnel » dans les sciences humaines[250]. L'important pour nous est que les arguments panfictionnalistes recoupent, à des degrés divers, les enjeux de la fictionnalité, de la rhétoricité, de la métaphoricité ou encore de la narrativité et induisent donc – même si chacune de ces notions perdent en précision et en fermeté théorique – qu'une dimension manifestement « littéraire » serait à l'origine de tout discours savant. L'idée acquiert la valeur d'un *topos* et nombreux sont les essayistes qui réfléchissent à la littérarisation de la prose d'idées en désignant leurs

[248] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 16.
[249] *Ibid.*, p. 31-32.
[250] Marielle Macé, *op. cit.*, p. 248-249 : « L'infléchissement de l'épistémologie des sciences humaines a abouti au cours des années 1970 à faire du discours de savoir une fiction : tout système est perçu comme une invention, toute entreprise intellectuelle comme une construction, voire, suggère Barthes, comme un fantasme ou un "délire théorique". »

propres productions savantes dans les termes topiques de la littérature, au premier rang desquels « le roman » prend une valeur symptomatique. C'est l'exemple de Paul Veyne qui, non sans intention polémique, requalifie le geste historiographique de « roman vrai » ; c'est encore Michel Foucault qui désigne son essai d'épistémologie comme une « pure et simple fiction : [comme] un roman » ; c'est Roland Barthes, aussi, qui s'envisage non plus comme un critique littéraire mais comme « romancier, scripteur, non du roman, il est vrai, mais du "romanesque"[251] ». L'hypothèse de cette littérarité propre aux discours savants repose sur une conception large et ouverte de la littérature pour laquelle l'espace littéraire est synonyme d'invention ou de création discursive, lieu d'un discours non soumis à la véridicité et à l'injonction référentielle. Or, selon la moralité panfictionnelle, toute pensée systématique se dénonce immédiatement comme fable et invention, et est avant tout une « forgerie », une création avec des objets d'ordre intellectuel ; toute connaissance, pour reprendre la terminologie foucaldienne, procède non pas de la « vérité » (neutre et faussement apriorique) mais bien d'une « volonté de vérité » (contingente, institutionnelle et variable selon les époques), et à ce titre tout « discours vrai » est d'abord et surtout tributaire des possibles discursifs qui le parlent[252].

Si elle est largement posée sur le plan théorique, la « littérarisation » des discours savants est également mise en pratique sur le plan de l'écriture. Ou du moins *essayée*, car le cadre disciplinaire de l'écriture savante demeure contraint et impose ses règles d'ordonnancement à qui voudrait en perturber le cours. Si l'on veut être « dans le vrai », dans les processus encore validés par la discipline qui régit notre discours, encore faut-il rester dans les limites discursives qu'elle fixe pour ne pas se retrouver de l'autre côté de ses marges, comme dit Foucault, dans la « tératologie du savoir[253] ». Contre le risque de « tératologie » – que serait, au regard du discours savant, la pleine fiction ou le roman véritable – il faut donc choisir « l'hétérologie » du savoir comme le préconise Barthes, en prenant pour modèle l'essayisme hétérodoxe de Bataille :

> « Le texte de Bataille apprend comment il faut se conduire avec le savoir. Il ne faut pas le rejeter, il faut même parfois feindre de le mettre au premier plan. […] Le savoir est émietté, pluralisé, comme si l'*un* du savoir était sans cesse amené à se diviser en deux :

[251]Cf. successivement : Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire ? Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », [1971] 1996, p. 10 ; Michel Foucault, « Sur les façons d'écrire l'histoire » (entretien avec Raymond Bellour) [1967], in *Dits et écrits. Tome 1*, Paris, Gallimard, 1994, p. 591 ; Roland Barthes, *OC* III [« Réponses » 1971], p. 1038.

[252] Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 16-23

[253] *Ibid.*, p. 35, où Foucault analyse le principe de limitation du discours dans les « disciplines » scientifiques.

> la synthèse est truquée, déjouée ; le savoir est là, non détruit, mais déplacé; sa nouvelle place est – selon un mot de Nietzsche – celle d'une *fiction* [...][254] »

Et tout l'enjeu est bien là pour de nombreux essayistes de cette époque, et ce malgré une forme bien présente d'héritage universitaire, tant sur le plan de l'exposition du savoir que sur le plan de l'*habitus* sémantique qui en balise la progression ; il faut chercher à ramener « dans la diction, une partie des enjeux de la fiction » comme le précise Marielle Macé, en misant sur des « mécanismes de déviance[255] » et non sur un complet renversement du code traditionnel du savoir. La position de Roland Barthes, comme on le verra plus bas, est exemplaire de cette manière de faire. La distinction – essentielle – qu'il pose entre « la comédie de l'Intellect » et le « romanesque de l'Intellect » va dans ce sens[256]. Si la première renvoie à des formes éprouvées de mises en fiction du savoir (que l'on pense aux géants humanistes de Rabelais ou aux Bouvard et Pécuchet de Flaubert), la seconde – le « romanesque » et non le roman – induit en revanche une pratique plus lâche de l'objet conceptuel, un maniement sensuel et subjectif du discours à vocation savante. L'ordre est donc inversé par rapport à « la comédie de l'Intellect » : on part du concept pour lui instiller une dose de « fictionnel » et non de la fiction pour mettre en récit des concepts.

De même, lorsque Michel Foucault prétend n'écrire que des fictions, il prend bien le soin de préciser qu'il existe une « possibilité de faire travailler la fiction *dans* la vérité[257] », de rester dans les limites imposées par le discours savant, sans toutefois abandonner une « stratégie textuelle[258] » qui en déjoue subtilement le code en accusant par la forme de l'écriture ce que le fond de sa perspective critique énonce en surface. Comme l'a finement analysé Frances Fortier, ce léger déboîtement du discours philosophique procède d'une esthétisation assumée et retorse de son dire ; et il faut toute l'attention minutieuse d'une lecture comparative des grandes œuvres

---

[254] *OC* III, [« Les sorties du texte », 1973], p. 369-370.

[255] Marielle Macé, *op. cit.,* p. 252 et p. 240 : « Mécanismes de déviance » qu'on analysera en détail chez Roland Barthes, mais qui recoupent déjà – pour la plupart d'entre eux – ce qui se passe au plan plus général de l'écriture de l'essai dans cette période : recherche de la figuralité du discours (images et métaphores assumées), refus du systématique (pratique de l'exposition fragmentaire), brouillages énonciatifs (décentrement de la figure d'autorité du sujet savant) et narrativisation (on « fictionne » dans le discours de vérité, on narre des anecdotes, on traite sensuellement du savoir).

[256] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 668 : « Il aurait voulu produire, non une comédie de l'Intellect, mais son romanesque. »

[257] Michel Foucault, «Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps» [1977], in *Dits et écrits. Tome 3*, Paris, Gallimard, 1994, p. 236. [c'est nous qui soulignons]

[258] Nous empruntons ici le titre de l'ouvrage de Frances Fortier : *Les stratégies textuelles de Michel Foucault. Un enjeu de véridiction*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1997. Notre analyse lui est ici redevable.

foucaldiennes pour montrer combien la transparence de son dire – et son apparente transitivité – cache en fait une dimension métafictionnelle évidente :

> « Métaphorisation, autotélisme, décrochages lyriques, exploration des registres discursifs multiples, narrativisation, jeux de langage formels, mise en abyme fonctionnent dans le texte foucaldien comme autant de marques qui mettent en évidence le caractère métafictionnel de ses grandes enquêtes historiques[259]. »

Toutes ces procédures de textualisation du discours savant recoupent évidemment l'intention critique de Foucault : elles entendent montrer que son entreprise épistémologique ne s'abstrait pas de l'ordre interprétatif qu'elle dévoile, à savoir que toute connaissance est avant tout d'ordre interprétatif et qu'elle est le fruit des possibles discursifs qui la configurent.

4.1.2 Fiction : « mot-mana » de la modernité

« Mécanismes de déviance » ou « stratégies textuelles », on assiste donc à une littérarisation des discours savants qui mise sur des procédures d'écart et qui se réfère le plus souvent au modèle fictionnel. Il convient toutefois de noter que cette dynamique d'époque n'est pas mue par une volonté éperdue de « fictionnalité », mais plutôt par la conviction communément partagée – on l'a vu – du caractère auto-référentiel du langage. Cette perspective, une fois éclairée, nous permet de mieux resituer l'emploi insistant du mot de « fiction » dans le champ des sciences humaines, d'en ressaisir les constantes et d'en mesurer, aussi, les écarts d'un auteur à l'autre.

Il est évident que ce qu'il faut lire dans l'emploi massif et lâche du mot de « fiction », c'est avant tout le dessein d'un « espace projectible[260] », le désir d'habiter un espace discursif depuis lequel on puisse tendre *vers* le littéraire tout en restant dans les marges du discours de savoir. Cela explique la très grande plasticité du terme qui peut recouvrir tour à tour la définition du récit, de la fable, du faux, de l'invention ou encore de la construction verbale, bref tout un lexique qui, peu ou prou, tend vers une vision plus *poétique* que *référentielle* du langage. À ce titre, il devient très précisément l'un des « mots-mana » de la modernité théorique, au sens que Barthes a donné à ce concept emprunté à Lévi-Strauss[261] : mot à signifiant unique mais à signification

---

[259] *Idid.*, p. 137.
[260] Marielle Macé, *op. cit.*, 254.
[261] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 704. « Mot dont la signification ardente, multiforme, insaisissable et comme sacrée, donne l'illusion que par ce mot on peut répondre à tout. »

multiforme et mouvante, il cartographie un *imaginaire* du littéraire à échelle variable. Cette dynamique infiniment projectible du terme doit être envisagée en tant que telle : ce qui se cherche ici ce n'est pas la création d'une fiction pure et simple, ce sont des nouvelles modalités de véridiction qui sachent intégrer les acquis d'une réflexion neuve sur le fictionnel. Bien sûr, cette quête est largement redevable d'un bougé quant au statut épistémologique de la « fiction » : on reconsidère la valeur fondamentalement cognitive de celle-ci en réévaluant, notamment, le statut de la rhétorique et de la métaphore comme on l'a déjà vu[262]. Dès lors, la dimension irréductiblement fictive et assumée du langage n'empêche pas de créer de nouveaux objets de savoir ; c'est bien ce que montrent les syntagmes qui sont alors dans l'air du temps et qui tous associent le mot de « fiction » à une compétence cognitive, légitimant par là et indirectement la possibilité de faire travailler le savoir dans des formes qui lorgnent *vers* le littéraire ; ce sont, entre autres, les fictions « heuristiques » de Paul Ricœur, les fictions à « effets de vérité » de Michel Foucault ou les fictions « interprétatives » de Roland Barthes.

Paul Ricœur, malgré la variété de son parcours et de ses méthodes, n'a jamais cessé de mesurer le plus largement possible les implications d'une philosophie de l'imagination. En posant l'activité herméneutique comme la possibilité première et unique de connaissance du sujet, il institue le symbole et l'imaginaire comme les conditions *a priori* de tout savoir : « le sujet ne se connaît pas lui-même directement, mais seulement à travers les signes déposés dans sa mémoire et son imaginaire par les grandes cultures[263] ». C'est donc par la médiation des œuvres de l'imagination que se laisse reconstituer le sens de l'expérience humaine. Cette promotion de l'imaginaire éloigne celui-ci des représentations habituelles qui le caractérisent comme fantasme, feintise ou encore tromperie ; à la critique ontologique du statut de l'imagination, Ricœur rétorque que celle-ci n'est pas détournement ni privation du sens mais qu'elle est, au contraire, donation de sens. La « fiction » – les œuvres de fiction – recueille alors tout l'intérêt du philosophe dans la mesure où la figuration dont elle est porteuse reconfigure l'expérience d'être. *Temps et Récit* précise dans le détail les modes de cet élargissement existentiel depuis notre expérience de la fiction ; l'auteur y promeut la

[262] Signe d'époque, pour lequel il est difficile de tracer une généalogie claire et rigoureuse ; outre l'ascendance nietzschéenne très communément partagée (« la vérité n'est que la sédimentation d'anciennes métaphores », *Le Livre du philosophe* [trad. d'Angèle Kremer-Marietti], Paris, GF Flammarion, 1991, p. 123), il conviendrait aussi de mentionner les travaux de Jean-François Lyotard (*Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971), de George Lakoff et Mark Johnson (*Les métaphores dans la vie quotidienne* [trad. Michel de Fornel], Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1986 [1980]) et, surtout, comme on va le voir, de Paul Ricœur (*La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975) sur la métaphore.

[263] Paul Ricœur, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Paris, Éd. Esprit, 1995, p. 30.

dimension heuristique de la fiction en soulignant combien elle a capacité à re-décrire, re-figurer et élargir notre rapport au monde. En somme, et paradoxalement, le détour fictionnel est seul capable d'ouvrir au dicible notre expérience du réel :

> « [...] je dirai que, pour moi, le monde est l'ensemble des références ouvertes par toutes les sortes de textes descriptifs ou poétiques que j'ai lus, interprétés et aimés. Comprendre ces textes, c'est interpoler parmi les prédicats de notre situation toutes les significations qui, d'un simple environnement (*Umwelt*), font un monde (*Welt*). C'est en effet aux œuvres de fiction que nous devons pour une grande part l'élargissement de notre horizon d'existence. Loin que celles-ci ne reproduisent que des images affaiblies de la réalité, […] les œuvres littéraires ne dépeignent la réalité qu'en l'*augmentant* de toutes les significations qu'elles-mêmes doivent à leurs vertus d'abréviation, de saturation et de culmination, étonnamment illustrées par la mise en intrigue[264].»

Tout le projet ricoeurien est donc de réduire l'écart entre le sens et la référence, celle-ci étant précisément la possibilité de celui-là. S'il fait de l'imaginaire – de la réhabilitation des puissances de l'imaginaire – l'axe majeur de sa philosophie, Ricœur ne verse cependant jamais dans une écriture où l'imaginaire et le savoir se mélangeraient, où le discours savant serait en voie de littérarisation. Le méthodisme et la rigueur de sa démonstration le rangent pleinement dans l'ordre traditionnel de la spéculation philosophique. Il n'empêche que sa pensée, bien que souvent à la marge des courants dominants, contribue fortement à réévaluer les compétences de la métaphore, du récit, et de la fiction. Moins radicale et plus nuancée que celle des tenants du tournant rhétorique – pour lesquels, on l'a vu, le langage est par essence fictionnel et coupé de toute réalité extralinguistique – la position de Ricœur est à la fois plus conciliatrice et plus conséquente. Tout langage, même s'il s'articule sur l'imaginaire, n'est pas du tout un exil hors du réel ; il est au contraire porteur d'une « véhémence ontologique [265] » qui institue notre expérience du monde par la médiation des images.

Le mot « fiction » revêt aussi une importance capitale pour Michel Foucault, comme nous l'avons déjà partiellement annoncé dans l'analyse des formes de littérarisation de son discours savant. Il le confie sans détour dans un entretien avec Lucette Finas :

> « Quant au problème de la fiction, il est pour moi un problème très important; je me rends bien compte que je n'ai jamais rien écrit que des fictions. Je ne veux pas dire pour

[264] Paul Ricœur, *Temps et Récit I*, Paris, Seuil, 1983, p. 121.
[265] *Ibid.*, p. 303.

> autant que cela soit hors vérité. Il me semble qu'il y a possibilité de faire travailler la fiction dans la vérité, d'induire des effets de vérité avec un discours de fiction, et de faire en sorte que le discours de vérité suscite, fabrique quelque chose qui n'existe pas encore, donc "fictionne". On «fictionne» de l'histoire à partir d'une réalité politique qui la rend vraie, on "fictionne" une politique qui n'existe pas encore à partir d'une vérité historique[266]. »

« Vérité » et « fiction », comme chez Ricœur, sont ici dans un rapport de recouvrement – de continuité même, comme veut le suggérer la figure du chiasme qui sous-tend le propos. Les verbes employés par Foucault (*susciter*, *fabriquer*, *fictionner*) sont d'abord révélateurs de sa propre perception de l'objet de savoir et de la vérité, lesquels sont toujours « construits » par le régime discursif qui les escorte[267]. Mais ils sont surtout symptomatiques d'une conception fondamentalement pragmatique – expérientielle – de l'écriture savante qui a pour rôle de refaçonner nos horizons culturels en créant des innovations conceptuelles inédites, en faisant advenir des événements de parole qui réajusteront notre perception du réel. Et c'est bien cette acception constructiviste de la « fiction » – *fictio* : « façonner » – que retient Foucault à chaque fois qu'il emploie le concept en lien avec son écriture savante : elle engage des « effets » de vérité ou elle « fabrique » des expériences cognitives nouvelles :

> « C'est donc un livre [*Histoire de la folie*] qui fonctionne comme une expérience, pour celui qui l'écrit et pour celui qui le lit, beaucoup plus que comme la constatation d'une vérité historique. Pour qu'on puisse faire cette expérience à travers ce livre, il faut bien que ce qu'il dit soit vrai en termes de vérité académique, historiquement vérifiable. Ce ne peut pas être exactement un roman. Pourtant, l'essentiel ne se trouve pas dans la série des constatations vraies ou historiquement vérifiables, mais plutôt dans l'expérience que le livre permet de faire. Or cette expérience n'est ni vraie ni fausse. Une expérience est toujours une fiction ; c'est quelque chose qu'on se fabrique à soi-même, qui n'existe pas avant et qui se trouvera exister après. […] Ainsi ce jeu de la vérité et de la fiction – ou, si vous préférez, de la constatation et de la fabrication – permettra de faire apparaître clairement ce qui nous lie – de façon parfois tout à fait inconsciente – à notre modernité, et en même temps, nous le fera apparaître comme altéré[268]. »

---

[266] Michel Foucault, « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps», *art. cit.*, p. 236. Il évoque les choses de façon similaire dans un entretien de 1978 : « Le problème de la vérité de ce que je dis est, pour moi, un problème très difficile, et même un problème central. […] À la fois, j'utilise les méthodes les plus classiques […]. De ce point de vue, ce que je dis dans mes livres peut être vérifié ou infirmé comme pour n'importe quel autre livre d'histoire. Malgré cela, les personnes qui me lisent […] me disent souvent en riant : "Au fond, tu sais bien que ce que tu dis n'est que fiction". Je réponds toujours : "Bien sûr, il n'est pas question que ce soit autre chose que des fictions". » (« Entretien avec Michel Foucault » [1978], in *Dits et écrits. Tome 4*, Paris, Gallimard, 1994, p. 44.)

[267] Il faut rappeler, à ce titre, le rôle qu'a également pu jouer le perspectivisme nietzschéen dans le travail philosophique de Foucault : « Ce qui m'a paru frappant chez Nietzsche, c'est que, pour lui, une rationalité – celle d'une science, d'une pratique, d'un discours – ne se mesure pas par la vérité que cette science, ce discours, cette pratique peuvent produire. La vérité fait elle-même partie de l'histoire du discours et est comme un effet interne à un discours ou à une pratique. » (*Ibid.*, p. 54)

[268] *Ibid.*, p. 45-46.

Ainsi, la vérité n'est pas déposée ni connue *a priori*, en amont d'un texte qui n'aurait qu'à l'exprimer : elle est la « fiction » qui advient dans l'écart de l'écriture et qui construit une nouvelle expérience du sensible. À l'instar de Ricœur, Foucault échappe à la réduction de la fiction en termes de simulacre ou d'image feinte qui serait coupée du vrai ; comme lui, il voit dans la distance qui lui est constitutive – distance avec notre réel et le monde de vérité jusque-là connu par nous – le point exact où gisent sa fonction cognitive et sa capacité à *recréer* le monde. Foucault fait d'ailleurs de cette distance l'enjeu complexe de sa réflexion sur le fictif. Inspiré par la poétique telquelienne et par sa lecture de *Logiques de la fiction* de Philippe Sollers, il y voit le noeud où se recroisent l'écriture littéraire et l'écriture savante :

> « Il n'y a pas fiction parce que le langage est à distance des choses ; mais le langage, c'est leur distance, la lumière où elles sont et leur inaccessibilité, le simulacre où se donne seulement leur présence ; et tout langage qui, au lieu d'oublier cette distance, se maintient en elle et la maintient en lui, tout langage qui parle de cette distance en avançant en elle est un langage de fiction. Il peut alors traverser toute prose et toute poésie, tout roman et toute réflexion, indifféremment[269]. »

De « l'effet de vérité » foucaldien à « la pensée des *effets* » barthésiens, il y a comme une forme de contemporanéité évidente dans les usages rattachés à l'articulation du savoir et de la fiction. Toujours pensée du côté de l'*effet*, la fiction est la procédure qui actualise un sens – qui « effectue » une vérité – en ne l'instituant plus *de facto*, mais en le considérant comme irréductiblement travaillé par le sujet et le discours qui l'articulent. C'est ainsi que Barthes peut gratifier le mot d'une majuscule, lui conférer toute l'épaisseur d'un concept, et l'inscrire pleinement dans son programme d'écriture :

> « La Fiction relèverait d'un *nouvel art intellectuel* (ainsi sont définis la sémiologie et le structuralisme dans le *Système de la Mode*). Avec les choses intellectuelles, nous faisons à la fois de la théorie, du combat critique et du plaisir ; nous soumettons les objets de savoir et de dissertation – comme dans tout art – non plus à une instance de vérité, mais à une pensée des *effets*[270]. »

Comme chez Foucault, le lexique constructiviste joue ici à plein et oriente la fiction du côté de l'opératoire : c'est un « art » – au sens premier du terme, un artefact, l'objet d'un artisanat – que soulignent les mots volontairement humbles de « choses » ou

[269] « Distance, aspect, origine » [1963], in *Dits et écrits. Tome I*, Paris, Gallimard, 1994, p. 280.
[270] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 667.

« d'objets ». L'objet du savoir est donc soumis (« nous faisons », « nous soumettons ») à une instance énonciatrice qui lui donne toute efficacité, qui le confectionne et l'inscrit concrètement dans des pratiques expérimentables, ouvertes sur le monde (art, théorie, plaisir, combat). *Fictionner* le savoir ce n'est donc, encore une fois, que lui reconnaître sa logique de façonnement qui en fait un objet en devenir et non plus un objet instauré originairement. Cette logique de la fiction – qui reconnaît la modulation comme étant au principe de tout savoir – va surtout autoriser une forme d'écriture savante en prise avec la valeur et l'esthétique ; une forme d'exposition du vrai qui ne soit plus forcément soumise à un modèle de référenciation extérieure (méthode, autorité, preuve) car, précisément, le savoir est fonction du dire qui le forge et l'interprète et non plus antérieur à lui. C'est en cela que la parenté de Nietzsche – on l'analysera plus en détail – est également cruciale pour Barthes dans la mesure où elle l'incite à penser et à pratiquer la subjectivation du discours savant, la fictionnalisation des énoncés réflexifs :

> « Le savoir est là, non détruit, mais déplacé ; sa nouvelle place est – selon un mot de Nietzsche – celle d'une *fiction* : le sens précède et prédétermine le fait, la valeur précède et détermine le savoir. […] Le savoir serait en somme une fiction interprétative[271]. »

Ce qui se joue pour Barthes, bien plus que pour ses contemporains – pourtant tout comme lui attachés au façonnement cognitif de la fiction, mais davantage en théoriciens qu'en praticiens malgré quelques « stratégies textuelles » observables –, c'est la quête poursuivie d'une forme d'écriture conséquente à ces principes, fondée sur un renversement des modèles jusque-là admis[272].

4.1.3 L'histoire en débat : science ou fiction?

La dynamique irréductiblement « fictionnelle » du discours savant l'institue donc dans une zone de partage avec la littérature, ou du moins avec certaines de ses catégories traditionnelles que sont la fiction, le romanesque, le récit ou la mise en intrigue. La littérature ne représente plus exclusivement l'espace de la fable et du faux en regard de la vérité objective des sciences de l'homme ; elle annexe désormais des

[271] *OC* IV [« Les sorties du texte », 1973], p. 370.
[272] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 735 : « J'imagine au contraire, par utopie, une science dramatique et subtile, tendue vers le renversement carnavalesque de la proposition aristotélicienne et qui oserait penser, au moins dans un éclair : *il n'y a de science que de la différence.* »

discours à « effets de vérité[273] » qui – selon le nouvel infléchissement épistémologique – ne peuvent plus se distinguer d'une « fiction théorique[274] ». En cela, et sur un mode décalé, Barthes y voit la capacité originelle de la littérature à tracer un « champ complet du savoir », une *mathésis* selon le concept grec qu'il emploie à partir de *Roland Barthes par Roland Barthes*[275]. Cette ligne de tension entre la *science* et la *fiction* va se faire particulièrement vive dans les années 1970 au moment du débat d'ordre épistémologique sur l'histoire ; le soupçon pluriel adressé à la « scientificité » de l'histoire symptomatise la nouvelle dimension intégrative de la littérature.

Tout l'enjeu est de rabaisser l'ambition scientifique de l'histoire en lui rappelant son refoulé littéraire à partir duquel, précisément, elle a pu se constituer en discipline à part entière. En se professionnalisant, et en se séparant des Belles-lettres au moment de l'émergence des sciences humaines au XIXe, l'histoire a en effet eu tendance à mimer l'objectivité et les méthodes des sciences exactes afin de se dégager de tout son héritage littéraire, jugé incompatible avec son nouvel élan positiviste. La généalogie de cet « adieu » de l'histoire à la littérature a été largement éclairée par Antoine Compagnon[276] ; il nous en a montré les présupposés, en rappelant notamment le « combat » des historiens en faveur de la reconnaissance scientifique de leur discipline. Vincent Debaene, dans son étude des rapports en miroir de la littérature et de l'anthropologie, en rappelle l'argument essentiel :

> « Ce fut précisément le combat des historiens de la *Revue historique* que de soustraire la connaissance historique aux "séductions de l'imagination et de l'art" afin de gagner "au point de vue de l'utilité scientifique des travaux", quitte à perdre "en originalité du moins du point de vue de la forme littéraire"[277]. »

Cette thèse « séparatiste » fait d'ailleurs aujourd'hui consensus auprès des historiens qui cherchent à repenser les liens – historiquement rompus – de l'histoire et de la littérature[278]. Dans les années 1970, l'histoire en est venue à occuper une position

---

[273] Michel Foucault, «Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps», *art. cit.*, p. 236.
[274] Marielle Macé, *op. cit.*, p. 248
[275] *OC* V [*Leçon*, 1978], p. 443 ; *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 694. Rappelons aussi que le mot de « mathèsis » est empunté à Michel Foucault (*Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, Chapitre III. VII « *Mathesis* » et « *Taxinomia* », p. 86-91) ; cette innutrition souligne encore la parenté conceptuelle d'époque.
[276] Antoine Compagnon, *La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust*, *op. cit*.
[277] Vincent Debaene, *op. cit.,* p. 372. Cf. aussi l'introduction de l'ouvrage, p. 30-34. L'auteur cite ici Gabriel Monod, « Introduction. Du progrès des études historiques en France depuis le XVIe siècle », *Revue historique*, t. I, n°1, janvier-juin 1876, pp. 29-33.
[278] François Dosse, « L'histoire entre science & fiction », *Acta fabula*, vol. 12, n° 6, « Faire & refaire l'histoire », Juin-Juillet 2011, URL : http://www.fabula.org/revue/document6399.php, page consultée le 04 décembre 2014 :

dominante dans le champ des sciences sociales ; en pleine décennie panfictionnaliste, la tentation va donc être grande d'en faire une cible privilégiée pour concentrer des attaques qui auront toutes soin de rappeler aux historiens la dimension « fictive » de leur travail. Il y a, au cours de ces années, comme un effet de concentration des textes et des mises en soupçon – selon différents degrés certes – qui tous questionnent l'impensé « littéraire » depuis lequel *s'écrit* l'histoire[279]. Les débats sont bien connus et ont fait entrer l'historiographie contemporaine dans une ère de soupçon, à tel point que « l'idée d'un brouillage irrémédiable entre histoire et fiction est devenue une entrée de choix du dictionnaire des idées reçues postmodernes[280] ». Rappelons brièvement quelques-unes des positions et des idées avancées. Les arguments les plus clivants procèdent, en France, d'une assimilation des thèses du *Linguistic turn*, pour lequel toute construction d'une vérité « sociale » est d'abord le fruit d'un discours et d'un contexte énonciatif qui la configurent ; si bien que ce souci porté sur la réflexivité même du discours des sciences sociales (son métalangage) nous fait prendre en compte combien celles-ci sont d'abord « l'autoconstruction d'une réalité socio-discursive[281] ». C'est ainsi que les déclarations provocatrices de Paul Veyne entrent en résonance avec celles de Hayden White, à travers deux ouvrages qui sont quasi-contemporains. Pour ce dernier, le discours historien est d'abord fondé sur des procédés d'écriture, des tropes et des moyens narratifs qui l'indistingue des procédés à l'œuvre dans le discours fictionnel. Plusieurs modalités de « mises en intrigues » s'offrent donc à l'historien qui les combinent selon la *poétique* de l'histoire qu'il veut donner à lire. Ce concept d'« intrigues » est également au cœur de la critique que Paul Veyne adresse aux tenants d'une histoire qui se croirait – encore – scientifique. Toute en négativité, l'introduction de *Comment on écrit l'histoire ?* met à nu l'histoire en la dévêtant de toutes les prérogatives dont elle semble jouir en tant que discipline :

« Pendant longtemps les historiens ont tourné le dos à la littérature, à ce qui en eux, dans leur pratique, les rapprochait des littéraires. Pour mieux profiter du bain des sciences sociales et consolider leur position majeure, ils avaient tendance à affirmer leur ambition scientifique et à renvoyer dans les cordes l'histoire vieillotte, le récit historique réservé aux seuls plumitifs de l'historiette. Les historiens ne faisaient là qu'amplifier un mouvement de rupture avec leur lieu d'origine, car l'histoire s'est professionnalisée à la fin du XIXe siècle en rompant le cordon ombilical qui la rattachait aux lettres classiques et à l'ancienne rhétorique. » ; cf. également Ivan Jablonka, « La grande séparation », l'introduction à *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014.

[279] Dans cette perspective, les titres soulignent à chaque fois la dimension « scripturale » du travail de l'historien, qu'ils s'agissent des grands ouvrages de l'époque (Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire ? Essai d'épistémologie, op. cit.* ; Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire,* Paris, Gallimard, 1975) ou des articles qui relaient une pensée dans l'air du temps (Michel Foucault, « Sur les façons d'écrire l'histoire», *art. cit.* ; Roland Barthes, *OC* II [« Le discours de l'histoire », 1967], p. 1250-1262.).

[280] Étienne Anheim et Antoine Lilti, *Annales. Histoire, Sciences Sociales,* 2010/2 - 65e année, « Introduction » au numéro spécial « Savoirs de la littérature », p. 253.

[281] Régine Robin, « L'*Histoire* saisie, dessaisie par la littérature ? », *Espaces Temps*, 59-61, 1995, p. 59.

> « L'histoire n'est pas une science et n'a pas beaucoup à attendre des sciences ; elle n'explique pas et n'a pas de méthode ; mieux encore, l'Histoire dont on parle beaucoup depuis deux siècles, n'existe pas. […] Alors, qu'est-ce que l'histoire ? Que font réellement les historiens, de Thucydide à Max Weber ou Marc Bloch, une fois qu'ils sont sortis de leurs documents et qu'ils procèdent à la "synthèse" ? […] Les historiens racontent des événements vrais qui ont l'homme pour acteur ; l'histoire est un roman vrai[282]. »

Un « roman vrai », un « récit véridique », une mise en « intrigues », le vocabulaire retenu – volontairement polémique – signale la très grande proximité de l'histoire avec le registre fictionnel. Selon Paul Veyne, la réalité du passé est inatteignable, sinon par le discours qui la reconfigure ; dès lors, l'histoire étant structurellement une modalité du discours, elle peut très bien se donner pour une variante de la fiction, mais une fiction « vraie ». Cette dynamique essentiellement narrative impose des choix dans le champ événementiel, des coupures lors de la synthèse et des préférences quant à l'intrigue suivie ; se référant aux distinctions narratologiques alors déployées par Gérard Genette, il pose « l'histoire comme *diegesis* et non *mimesis*[283] ». Cette approche rhétorique du discours historique connaît, dans ces mêmes années, des prises de position plus médianes. Parfaitement conscient de l'importance des entrecroisements entre l'histoire et la fiction – intrications qu'il ne cesse de questionner dans une perspective herméneutique depuis *Histoire et Vérité* –, Paul Ricœur postule à son tour que « l'écriture de l'histoire ne s'ajoute pas du dehors à la connaissance historique, mais qu'elle fait corps avec elle, [et que] rien ne s'oppose à ce que nous admettions aussi que l'histoire imite dans son écriture les types de mise en intrigue reçus de la tradition littéraire[284] ». Cependant, ses analyses n'entendent pas pousser l'histoire hors des sciences humaines, sous prétexte qu'elle ne serait ni plus ni moins qu'une « fiction » dénuée de vérité ; au contraire, c'est en revalorisant la dimension cognitive inhérente au registre fictionnel qu'il va montrer combien tout accès à l'intelligible historique est d'abord « configuré » sous la forme d'un récit : « en méconnaissant cette intelligibilité de base du récit, on s'interdit de comprendre comment l'explication historique vient se greffer sur la compréhension narrative, de telle sorte qu'en expliquant plus on raconte mieux[285] . » Ce mixte de compréhension/explication ouvre l'histoire sur un « faire » et l'empêche d'être

[282] Paul Veyne, *op. cit.*, p. 10.
[283] *Ibid.*, p. 15. Paul Veyne se réfère à Gérard Genette, « Frontières du récit » (*Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 50)
[284] Paul Ricœur, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955, p. 145.
[285] *Ibid.*, p. 172.

complètement recouverte par le seule « dire », comme certains tenants du *linguistic turn* veulent le penser.

En 1975, Michel de Certeau adopte lui aussi cette posture de l'entre-deux et définit l'écriture historienne en tension entre science et fiction, sans pour autant préférer une alternative qui aurait barre sur l'autre. L'histoire, comme l'indique le titre de son maître ouvrage[286], est d'abord essentiellement le produit d'une écriture, dont la nature est double : écriture *restitutive*, à partir de laquelle on élabore la « fiction » du passé depuis un présent qui en est irréductiblement coupé ; écriture *performative* aussi, dans le sens où écrire le passé c'est l'instituer, le « marquer », pour que symboliquement la société se dote d'un présent en propre[287]. Pour essentiellement discursive qu'elle soit, l'histoire n'en est donc pas moins instauratrice d'un sens qui agit concrètement dans les pratiques et les consciences collectives ; elle rejoint donc la possibilité d'un faire, notamment dans l'ordre de la mémoire, comme chez Ricœur[288].

Les arguments de ce débat autour de l'écriture de l'histoire – même ici rappelés dans leurs grandes lignes – sont au final assez connus. Ils se sont d'ailleurs considérablement étoffés et spécialisés depuis : en narratologie, la « fiction » a été ressaisie de façon scrupuleuse et a donné lieu à des quadrillages plus nets ; en histoire, les cadres épistémologiques ont été révisés et les historiens intègrent pleinement la dimension « fictionnelle » à leur pratique, de même qu'ils en viennent à reconsidérer le statut cognitif de la littérature historienne[289]. Ce qui nous intéresse davantage, c'est que ce débat est la conséquence directe d'une logique panfictionnaliste alors en plein essor et qu'il devient porteur d'interrogations statutaires et formelles, comme enchâssées les unes dans les autres : l'histoire est-elle une science ou une fiction ? Partant, les sciences humaines – entièrement soumises à une structure discursive et à un inconscient rhétorique – peuvent-elles accéder à une vérité qui viendrait du dehors de leur écriture ou, au contraire, celle-ci ne fait-elle pas déjà corps avec celle-là ? La littérature, jadis chassée du domaine des disciplines savantes au moment de leur

[286] Michel de Certeau, *op. cit.*

[287] *Ibid.*, p. 118 : « [L'histoire] ouvre ainsi au présent un espace propre : "marquer" un passé, c'est faire une place au mort, mais aussi redistribuer l'espace des possibles», cité par François Dosse dans « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2003/2 n° 78, p. 148.

[288] François Dosse, *art. cit.,* p. 155 : « Négliger le passé revient à le laisser intact à notre insu et donc vivre sous sa tutelle, alors que l'opération historiographique rend possible de penser le futur du passé. »

[289] De nombreuses publications récentes traitant des liens entre l'histoire et la littérature vont dans ce sens ; la logique est aujourd'hui fondée sur le partage et non plus sur la sécession. L'ouvrage symptomatique et le plus récent est peut-être celui d'Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, *op. cit.*

institutionnalisation, n'est-elle pas alors la seule entité à même de subsumer des excroissances à tension savantes et qui, en dépit de leur méthode et de leur rapport au réel, ne seraient au final que des « romans vrais » ou des « fictions théoriques » ?

De tels questionnements, favorisés par tout un contexte épistémologique d'époque, vont traverser Roland Barthes et faire de lui « la plaque sensible[290] » où s'impriment de façon particulièrement vive ces jeux d'hybridation entre la fiction et le savoir. Ils vont surtout légitimer chez lui une position intégrationniste du littéraire et travailler à une reconfiguration formelle de l'écriture du savoir, désormais pleinement permissive à l'égard de l'énonciation fictionnelle et réflexive quant au statut de véridicité qu'elle institue. En historicisant les prémisses de cette nouvelle attitude, on veut révéler combien elle demeure symptomatique de la position de Barthes et de Quignard, malgré les deux décennies qui les séparent. On reprendra précisément les discussions croisées autour de la « fiction » et de « l'histoire » pour montrer qu'elles constituent un terrain commun à partir duquel ces œuvres vont s'autoriser d'une forme hétérodoxe de l'écriture savante.

[290] L'expression est de Jean-Claude Milner ; Carlo Ginzburg parle de « baromètre intellectuel des plus sensibles » pour faire de Barthes l'un enregistreur de la « mode » rhétorique dans les années 60-70 (*op. cit.*, p. 60)

4.2 Roland Barthes : « Il n'existe aucun discours qui ne soit une fiction »

4.2.1 Le concept de fiction chez Barthes : d'une vue ségrégationniste à une vue intégrationniste

Il n'y a pas de théorie de la fiction, à proprement parler, chez Barthes. Si bien que l'on serait en peine de trouver une interrogation fine de la « fictionalité » dans ses écrits, notamment telle qu'elle a pu être déployée par un tout un courant récent de la théorie littéraire[291]. Le mot est le plus souvent employé dans un sens lâche – à l'acception mouvante – sans véritables précautions lexicales. Cela tient, pour une part, à l'effet de mode panfictionnaliste qui parcourt le champ des sciences humaines dans le milieu des années 60 ; pour l'autre, à l'emploi plus philosophique que littéraire du concept, et qui fait que Barthes s'inscrit explicitement sous un patronage nietzschéen où le terme de fiction est déjà porteur d'une grande ouverture sémantique. Toutefois, en reprenant la distinction posée par Thomas Pavel, on peut clairement voir que Barthes adopte deux conceptions divergentes de la fiction qui vont se succéder dans l'avancée de son œuvre[292].

La première, « ségrégationniste », envisage la fiction dans un sens commun : c'est le discours de l'invention, de l'affabulation, du feindre, de la *mimésis* au sens large. Cette vision, essentiellement dualiste, oppose *grosso modo* le registre fictionnel (celui de l'imaginaire extra-référentiel) au registre factuel (celui de la vérité référentielle). C'est la perspective qu'adopte Barthes dans un grand nombre de ses textes de jeunesse, sans poser au préalable les indices incontestables qui font qu'un récit relève ou du fictionnel ou du factuel. L'appartenance de l'œuvre aux canons génériques de la littérature (roman, théâtre, poésie) suffit donc à en faire une œuvre de « fiction » dans une approche coextensive où fictionalité et littérarité se recouvrent[293]. Ainsi, les romans (ou « pré-romans ») de Cayrol, Duvignaud et Robbe-Grillet sont appréciés à l'aune des déplacements qu'ils savent opérer par rapport à la topologie classique de la « fiction[294] ». De même, tout l'intérêt d'*Histoire de l'œil* vient

[291] Chez Jean-Marie Schaeffer, Thomas Pavel, ou plus près de nous Françoise Lavocat ; ou chez les prédécesseurs comme John Searle, Gérard Genette ou encore Kate Hambürger.
[292] Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988, p. 34.
[293] Selon une poétique qui renoue avec la tradition aristotélicienne si l'on suit les analyses de Gérard Genette. Cf. *Fiction et diction*, Paris, Seuil [1991], coll. « Points », 2004.
[294] *OC* I [« Pré-romans », 1954], p. 500 : « [ce sont] des romans emblématiques, où *la fiction* se double d'une mise en question des catégories fondamentales de la création romanesque » ; « Autre tentative d'éclatement

du fait que Bataille ait su donner à lire l'histoire d'une fiction singulière qui ne ressemble en rien aux « insipides fictions » sur le même thème[295]. Souvent attentif aux brouillages entre les registres factuels et fictionnels, Barthes n'en conserve pas moins une grille d'analyse binaire qui range la fiction du côté de l'imaginaire et de la feintise en l'opposant au « réel » ou à la « réalité ». C'est ainsi qu'*Aziyadé*, en instaurant une homonymie entre son héros et son auteur (« Loti »), est un roman qui « se donne pour le récit d'une réalité, non d'une fiction » ; ailleurs, dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits[296] », Barthes est sensible aux opérateurs indiciels qui ne semblent pas avoir de fonction propre dans le récit – ceux qu'il appelle les « informants » – sinon, précisément, celle d'« enraciner la fiction dans le réel[297] » ; dans une analyse plus ample sur le statut esthétique de l'image fixe, où se mêle le souci phénoménologique qui sera au coeur de *La Chambre claire*, Barthes oppose encore la « conscience spectatorielle » (qui saisit le sujet devant la photographie et qui lui fait percevoir une « *irréalité réelle* » mate, indépassable et que certifie « *l'avoir-été-là* » de la chose représentée) à la « conscience fictionnelle » (qui, elle, saisit le spectacteur de cinéma et l'ouvre à l'imaginaire, à la magie et à la projection feinte selon un processus équivalent aux « arts antérieurs de la fiction »[298]). Le Barthes critique littéraire ou sémiologue du récit littéraire ne questionne donc pas plus avant le thème de la fiction pour la simple et bonne raison que son objet d'analyse (la littérature) *est* fictionnel, selon une vue essentialiste qu'a rappelée Gérard Genette[299]. Le terme de « fiction » (et ses dérivés adjectivaux : « fictif / fictive », « fictionnel / fictionnelle ») est symptomatiquement absent du *Degré zéro de l'écriture* et signale la faible thématisation d'un concept qui, au final, n'est convoqué qu'une trentaine de fois en vingt ans d'écriture critique[300].

La seconde approche barthésienne de la fiction épouse une perspective clairement « intégrationniste » et ne tend plus à distinguer le fictionnel du factuel ni, par extrapolation, le vrai du faux ; la fiction est alors prise dans un sens extensif et tend

---

du roman : celle de Jean Duvignaud, où le roman se fuit en devenant théâtre, c'est-à-dire réversibilité insolite de *la fiction* sur la réalité, accolement ambigu de la vision réelle et de la vision spéculaire. » (*Ibid.*, p.501) [nous soulignons]

[295] *OC* II [*Essais critiques*, 1964], p. 488.

[296] Analyses qui d'ailleurs, selon Gérard Genette, hypostasient le récit de fiction comme modèle de tout « récit ». Cf. « Récit fictionnel, récit factuel », *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 141.

[297] *OC* II [« Introduction à l'analyse structurale des récits », 1966], p. 842.

[298] *OC* II [« Rhétorique de l'image », 1964], p. 583.

[299] Gérard Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 140.

[300] Nous renvoyons ici à l'outil d'indexation en ligne du corpus de Roland Barthes que nous avons développé pour le site Internet roland-barthes.org [URL : http://www.roland-barthes.org/indexation.html]. Par « écriture critique » nous entendons les textes transitifs de Barthes – les textes *sur* un auteur ou un ouvrage particulier – et non ses textes où l'écriture se fera « intransitive » dans sa période essayistique.

à recouvrir toute proposition discursive, fût-elle soumise à l'injonction référentielle et au souci de véridicité. Ce virage marque l'assimilation des thèses panfictionnalistes – alors dans l'air du temps – et que Carlo Ginzburg réfère, à raison, au « courant rhétorique » du *linguistic turn* qui établit que tout type de textes – à moins qu'ils ne soient réductibles à un codage d'ordre mathématique – « comme les œuvres de fiction, sont autoréférentiels parce qu'ils partagent une même dimension rhétorique[301] ». Ainsi, ce n'est pas un hasard si cette conception intégrationniste de la fiction s'inaugure chez Barthes dans le milieu des années 1960, au moment même où il travaille à son cours sur la Rhétorique à l'École Pratique des Hautes Études[302]. Celle-ci, redécouverte et réévaluée – souvent au mépris des confusions et des raccourcis selon Ginzburg –, tend à convaincre de la rhétoricité et de la figuralité de tout langage, coupant à jamais ce dernier de toute possibilité de saisie extra-référentielle. C'est tout l'effort d'un texte comme « Le discours sur l'histoire » que de souligner la dimension rhétorique du récit historique. La visée de Barthes est claire : il s'agit par l'analyse structurale de prendre le relais de « l'ancienne rhétorique » et de décrire *formellement* des ensembles de mots supérieurs à la phrase au moyen d'une linguistique du discours. Celle-ci doit établir s'il existe des indices formels pertinents qui distinguent le « récit fictif » du « récit historique[303] », ou, selon la terminologie genettienne, le récit *fictionnel* du récit *factuel*[304].

> « […] la narration des événements passés, soumise communément, dans notre culture, depuis les Grecs, à la sanction de la "science" historique, placée sous la caution impérieuse du "réel", justifiée par des principes d'exposition "rationnelle", cette narration diffère-t-elle vraiment, par quelque trait spécifique, par une pertinence indubitable, de la narration imaginaire, telle qu'on peut la trouver dans l'épopée, le roman, le drame[305] ? »

La question, si l'on peut dire, est toute rhétorique, tant elle semble déjà, par la mise à distance de trois termes clefs (« science », « réel », « rationnelle ») répondre à l'objet de son enquête. En ce sens, ce scepticisme affiché à l'endroit d'un « réel » qui serait

[301] Carlo Ginzburg, *op. cit.*, p. 44.
[302] « Recherches sur la rhétorique », années 1964-1965 et 1965-1966.
[303] *OC* II [« Le discours de l'histoire », 1967], p. 1250.
[304] Genette voit dans l'article de Barthes une tentative pionnière de distinction entre ces deux catégories de récit ; il regrette cependant que Barthes, après cette antithèse de principe (récit fictif / récit historique), « néglige complètement les aspects narratifs du discours historiques ». Le constat est un peu catégorique et passe (au moins) sous silence l'analyse que fait Barthes des problèmes liés à la chronologie et à la non-linéarité du récit historique ; problèmes que Genette lui-même questionne sous les catégories d'« ordre » et de « vitesse ». (Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », *Fiction et diction, op. cit.*, p. 141.)
[305] *OC* II [« Le discours de l'histoire », 1967], p. 1250.

atteignable depuis le langage signale bien cette posture anti-positiviste qui se cache derrière la revendication rhétorique selon Ginzburg. Et ce présupposé barthésien trouve son origine dans une pensée figurale du langage qui vient précisément de la sophistique et qui transite explicitement par Nietzsche[306] :

> « On comprend dès lors que la notion de "fait" historique ait souvent, ici et là, suscité une certaine méfiance. Nietzsche disait déjà : "Il n'y a pas de faits en soi. Toujours il faut commencer par introduire un sens pour qu'il puisse y avoir un fait." À partir du moment où le langage intervient (et quand n'interviendrait-il pas?), le fait ne peut être défini que d'une manière tautologique : le noté procède du notable, mais le notable n'est – dès Hérodote, où le mot a perdu son acception mythique – que ce qui est digne de mémoire, c'est-à-dire digne d'être noté. On arrive ainsi à ce paradoxe qui règle toute la pertinence du discours historique (par rapport à d'autres types de discours) : le fait n'a jamais qu'une existence linguistique (comme terme d'un discours), et cependant tout se passe comme si cette existence n'était que la "copie" pure et simple d'une autre existence, située dans un champ extra-structural, le réel ».

Dès lors, la parenté de Nietzsche – ou plutôt l'héritage des interrogations nietzschéennes sur la rhétorique –, à la fin des années 1960, devient cruciale chez Barthes pour penser la fiction de façon intégrationniste (ou extensive). Signalé comme « ensemenceur d'écriture[307] », le philosophe escorte indéniablement la pensée de Barthes, jusqu'à ce que celui-ci lui reconnaisse l'origine du « thème de la Fiction » dans son écriture[308] : les intellectuels, « d'après Nietzsche » sont une caste chargée d'élaborer des « Fictions de langage » ; la nouvelle place du savoir est – « selon un mot de Nietzsche – celle d'une *fiction* » ; « la description de l'amour (par la psychanalyse) est une *fiction,* au sens nietzschéen[309] », etc. Nietzsche va régler le regard de Barthes sur tous les « imaginaires de langage » et lui faire percevoir dans chacun d'eux (le discours de la vérité, le discours de la science, le discours de la méthode, le discours idéologique) un substrat « fictionnel » qui est toujours fonction de son impensé rhétorique. Cette théorie d'un langage par essence fictionnel s'adosse donc indirectement à une conception sophistique du langage pour laquelle il n'y a pas d'autre parole que fictionnelle. Et Barthes, suivant la généalogie sophistico-nietzschéenne, soutiendra jusqu'à *La Chambre claire* que « le langage est, par nature,

---

[306] Généalogie rappelée par Ginzburg et qui a aussi été bien mise au jour par Paul de Man (*Allégories de la lecture. Le langage figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust* [1979], Paris, Galilée, 1989.)

[307] *OC* V [« Texte à deux (parties) », 1977], p. 383.

[308] *LA*, 98 : « Fantasmer ce qu'on veut produire : ici, une *fiction critique.* Thème de la Fiction (origine : chez Nietzsche, puis chez Bataille [...] »

[309] Cf. successivement : *OC* IV [« La guerre des langages », 1973], p. 363 ; *OC* IV [« Les sorties du texte », 1973], p. 370 ; *DA*, 425.

fictionnel » ou encore qu' « il n'existe aucun discours qui ne soit une Fiction[310] ». Mais ce qui nous intéresse ici, c'est qu'à l'orée des années 1970 la redécouverte du thème de la Fiction par le truchement de Nietzsche travaille surtout à la conversion antipositiviste de Barthes et va accompagner son émancipation à l'égard de la science et du discours référentiel. Ainsi, sa réévaluation des termes de « vérité » ou de « concept » emprunte explicitement au *Livre du Philosophe* où Nietzsche s'affronte précisément à la question de la vérité « dans un sens extra-moral » ; il en décalque le passage le plus fameux sur la métaphore[311] pour instruire à son tour le procès de la « vérité » et réfléchir à une forme assumée de la fiction savante :

> « (cf. Nietzsche, *Livre du philosophe* et *Généalogie de la morale* : nos vérités sont d'anciennes métaphores) . Nos vérités sont d'anciens désirs, et nos anciens désirs deviennent la "vérité" du texte. Il y a une fiction philologique qu'il faut énoncer; il y a une philologie textuelle[312]. »

C'est donc cette nouvelle assise philosophique qui va clairement conduire Barthes à employer le terme de « fiction » dans un sens de plus en plus extensif. L'investissement de la notion devient massif[313] et se distingue surtout par un usage autonymique où la majuscule signale une résonance conceptuelle nouvelle. *Le Plaisir du texte* et *Roland Barthes par Roland Barthes* – tous deux rattachés à la « phase » nietzschéenne selon le tableau des influences proposé par Barthes[314] –, outre qu'ils usent du mot de fiction de manière quasi réflexe, symbolisent surtout ce virage panfictionnaliste en inscrivant le terme dans l'abécédaire barthésien : dans le fragment intitulé « La fiction » dans *Roland Barthes par Roland Barthes* et dans « Supplément », texte donné comme un *addendum* au *Plaisir du texte*, où un sous-ensemble s'intitule « Fiction »[315].

---

[310] Cf. successivement *OC* V [*La Chambre claire*, 1980], p. 858 et *OC* IV [« Il n'existe aucun discours qui ne soit une Fiction », 1976], p. 937.

[311] Nietzsche, *Le Livre du philosophe*, *op. cit.*, p. 123 : « Qu'est-ce donc que la vérité ? une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref, une somme de relations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement transposées, ornées, et qui, après un long usage, semblent à un peuple fermes, canoniales et contraignantes : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur empreinte et qui entrent dès lors en considération, non plus comme pièces de monnaie mais comme métal. »

[312] *LA,* 141. Cf. aussi *OC* IV [*Le Plaisir du texte*, 1973], p. 245 et *NE,* 201 pour mesurer l'essaimage de la pensée nietzschéenne de la métaphore chez Barthes.

[313] Plus de 110 occurrences pour la période 1967-1980 d'après roland-barthes.org [URL : http://www.roland-barthes.org/indexation.html].

[314] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 719.

[315] Cf. successivement, *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 667 et *OC* IV [« Supplément », 1973], p. 334.

4.2.2 Les usages barthésiens de la fiction

Barthes épouse donc, à partir de la fin des années 60, les conceptions panfictionnalistes de son temps en proposant une acception extensive de la « fiction » fortement inspirée par Nietzsche et, corrélativement, par le courant rhétorique qui a nourri la pensée de Nietzsche et que redécouvre le *Linguistic turn*. Mais la généralisation du concept de Fiction ne signe pas seulement un acquis théorique, elle oblige surtout Barthes à se positionner dans une nappe discursive qui n'échappe désormais plus à l'ordre du *fictionnel*. Or, la promotion simultanée du concept lacanien de « l'imaginaire » va permettre à Barthes d'instituer deux rapports possibles à la fiction et d'ainsi négocier une pratique juste du fictionnel.

Le premier rapport est fortement réactif : il dénonce les « fictions » qui procèdent des imaginaires de langage, et il qualifie par là tout « ensemble de langages qui fonctionne comme une méconnaissance du sujet par lui-même[316] ». Pour Barthes, les cibles sont évidemment les formes instituées du discours savant – qu'il considère, rappelons-le, comme des formes fictionnelles[317] - et qui participent précisément de l'imaginaire car elles évoluent dans l'inconscience des mécanismes qui régissent leur discours et leur volonté d'auto-institutionnalisation. Ainsi, le discours objectif et impersonnel de l'historien est une « élaboration idéologique, ou, pour être plus précis, *imaginaire*, s'il est vrai que l'imaginaire est le langage par lequel l'énonçant d'un discours (entité purement linguistique) "remplit" le sujet de l'énonciation (entité psychologique ou idéologique) ». Il y a donc de l'*imaginaire* dès lors qu'une Fiction prend sous la forme d'un langage consistant qui ignore précisément sa prétention à consister. À ce titre, c'est tout le langage des sciences humaines que Barthes peut prendre en écharpe :

> « Mais il est certain que les sciences dites humaines, par opposition aux sciences dites exactes, ont besoin du discours courant pour s'exprimer. Or, ces sciences ne mettent jamais en cause le langage qu'elles emploient. Elles considèrent que c'est un langage qui va de soi, qui est purement instrumental, et elles ne se disent jamais que finalement

[316] *OC* IV [« Plaisir/écriture/lecture », 1972], p. 206.

[317] *OC* V [« Barthes en bouffées de langage », 1977], p. 395 : « J'entends toujours le mot "fiction" d'une façon un peu déformée ; pour moi la fiction ne se restreint pas au roman, au conte mais convient à tout grand système de pensée ou d'art formé, comme peint sur une toile ; une philosophie, une doctrine sont pour moi des fictions. Dès que le langage s'en mêle – et de quoi ne se mêle-t-il pas ? – il produit des fictions. » ; *OC* IV [« Il n'existe aucun discours qui ne soit une Fiction », 1976], p. 937-938 : « Au fond, ce qui nous est donné à entendre […], c'est qu'il n'existe aucun discours qui ne soit une Fiction. […] tout leur livre entraîne à rêver cette proposition à propos de la science elle-même, de la philosophie et de tout discours méthodique. »

> elles utilisent un discours qui est lui-même sous emprise idéologique, sous contrainte d'énonciation. Il y a là une sorte d'imposture fondamentale de la science, des sciences qui prétendent se servir du langage simplement comme d'un instrument, qui ne considèrent pas l'élément, je dirais halluciné, pour reprendre un terme que j'ai déjà employé, du langage. Dans tout discours, il y a toujours une dimension imaginaire sur laquelle les sciences humaines ne se sont jamais posé de questions, du moins jusqu'à présent[318]. »

Barthes emploie alors le syntagme « imaginaire de la science[319] » pour fustiger à l'envi toutes les formes arrogantes du discours savant qui prétendent à l'objectivité de leur dire sans questionner les conditions et l'origine de leur dire. Par cette méconnaissance et par ce leurre qu'elles se proposent à elles-mêmes, ces écritures canoniques du savoir définissent pour Barthes la Fiction à laquelle il faut précisément résister.

Mais la résistance aux « imaginaires de langage » n'est pas chose aisée et, si critique que l'on soit vis-à-vis des systèmes discursifs clos, l'on ne peut faire en sorte d'échapper à une nouvelle consistance de langage. Le voudrait-on le plus désitué possible, ce langage retomberait inéluctablement dans une certaine grégarité, soumis encore à un imaginaire particulier : l'imaginaire du « hors-imaginaire », par exemple. Aux yeux de Barthes, dès lors que l'on prétend écrire avec des « choses intellectuelles[320] », la seule façon de désamorcer « l'imaginaire de la science » c'est précisément d'assumer en écriture *la fiction* et *l'imaginaire* qui résident dans tout discours savant. Là est peut-être le seul bon rapport qu'on peut négocier avec un usage juste de la Fiction :

> « Seule l'écriture, en effet, peut assumer le caractère *fictionnel* des parlers les plus sérieux, voire les plus violents, les replacer dans leur distance théâtrale ; je puis, par exemple, emprunter le parler psychanalytique dans sa richesse et son étendue, mais en user *in petto* comme d'un langage romanesque[321]. »

Contrairement à *l'écrivance* du savoir (qui incarne, selon Barthes, la coalescence du signifiant et du signifié, l'illusion selon laquelle l'écrit ne serait qu'un instrument servant à retranscrire une pensée immédiatement convocable), *l'écriture* du savoir se situe d'emblée du côté de la « distance théâtrale » ou de l'écart « romanesque », deux catégories génériques qui appartiennent de façon revendiquée au registre de la fiction.

---

[318] *OC* V [« Rencontre avec Roland Barthes », 1979], p. 738.

[319] Notamment dans *OC* IV [*Le Plaisir du Texte*, 1973], p. 239 et *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 624.

[320] OC IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 667.

[321] *OC* IV [« La guerre des langages », 1973], p. 364. La prise en compte du caractère fictionnel propre à tout discours savant est bien le moyen le plus sûr de lever les imaginaires de langage comme le confesse Barthes : « L'écriture, elle (par opposition à l'écrivance de ces discours), est ce type de pratique grâce à laquelle nous dissolvons les imaginaires de notre langage. »

Mais comment, concrètement, pratiquer ce « décollement » ou ce « détachement[322] » qui sont pour Barthes les attributs d'une fiction savante consciente d'elle-même ? En pluralisant les parlers savants et en construisant une hétérologie du savoir, en revendiquant clairement le système imaginaire depuis lequel on parle (marxiste, structuraliste, psychanalytique, phénoménologique), en jouant des postures énonciatives pour déstabiliser la monologie impersonnelle du discours scientifique, en éparpillant les îlots de sens pour miner l'imaginaire de « la » vérité, en signalant (par des guillemets, des italiques, des troncatures, des mots-valises ou encore des étymologies) la pesée intentionnelle d'une conscience singulière dans un lexique donné. Tout cela veut participer d'un brouillage des codes orthodoxes de l'écriture savante ; ces tactiques sont autant de fissures à travers lesquelles veut se donner à voir un « imaginaire » du savoir, une pratique assumée de son caractère résolument fictionnel. Cet usage actif de la Fiction – de la fiction savante s'entend – va être un pivot dans le parcours d'écriture de Barthes : elle va inaugurer une nouvelle écriture de l'essai désormais orientée vers « la science fictionnelle » ou la « science dramatisée[323] » comme le promeut *Roland Barthes par Roland Barthes*.

[322] OC IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 667.
[323] *Ibid.*, p. 667 et p 733.

4.3 PASCAL QUIGNARD : « LA PENSEE EST VOUEE A LA FICTION »

4.3.1 Le parti pris sophistique de la pensée par images

À bien des égards, même si le propos quignardien se veut davantage relié à une phénoménologie de l'acte de penser – à une quête de ce qui fait l'essence même de l'activité noétique, de « la noétique fondamentale » comme le dit Quignard[324] – les échos panfictionnalistes sont évidents. Ils dérivent d'un même usage des thèses de l'ancienne rhétorique que Quignard va croiser avec la psychanalyse et, plus récemment, avec les théories de la psychologie cognitive. La « fiction » va alors désigner chez lui un processus extensif puisqu'elle est infiltrée dans l'être même du langage.

C'est Socrate, dans le dialogue du *Phédon*, qui désigne pour la première fois le « misologue » comme celui qui a succombé à la « haine de la raison » ; il vise par là les sophistes dont l'art réside précisément dans le maniement contradictoire de l'argumentation et dont le but est de révéler l'inanité des raisonnements et l'impossibilité d'atteindre à une vérité qui soit autre que discursive. À l'orée des *Petits traités*, Pascal Quignard se qualifie de « misologue[325] » et prend parti pour la sophistique contre la tradition platonicienne. Les présupposés sont clairs et tendent à détruire « toute foi ajoutée au langage en enseignant que simultanément tout est vrai, tout est faux, et que la langue ne communique rien que sa matière même ». On retrouve là, bien sûr, le scepticisme fondamental à l'égard du langage qui servit à asseoir les théories panfictionnalistes du tournant rhétorique à la fin des années 60. Mais Quignard, plutôt que d'afficher son inféodation à la modernité, préfère creuser l'argument des Présocratiques en convoquant explicitement Gorgias, Anaximène ou encore l'art des « logopoiïke » évoqué par Protagoras. Ce large courant de l'ancienne rhétorique lui permet d'instruire le procès du langage et de la pensée[326] en leur déniant toute efficace autre que linguistique et, partant, en invalidant leur prétention à la saisie d'une quelconque vérité. Pour Quignard, à la suite des sophistes, le langage se surimpose toujours au réel sans jamais l'atteindre ; le langage « fictionnalise » donc, par essence, notre rapport au monde puisque la chose en soi n'est pas accessible aux mots :

---

[324] *MP*, Chapitre XVI, 88-99.
[325] IIIe traité issu du Tome I des *Petits traités* : « Le misologue » (*PT I*, 43-74).
[326] Voir, à ce sujet, combien les traités « Le misologue » et « Noèsis » se complètent et se répondent.

> « Quoique ce soit au monde, il n'est rien qui ne puisse être pensé, désigné, ou décrit. Mais une fois pensé, désigné, décrit, il ne reste "rien" qui ne soit pensable, désignable, descriptible. Riens indescriptibles, imprévisibles, ininterprétables, irréférents. Pur hasard, et la négation d'une pensée qui se détruit.
>
> Il n'y a pas de sens parce qu'il n'y a pas de non-sens. Il n'y a pas de non-sens parce qu'il n'y a pas de sens. Rien ne représente rien, et pour rien[327]. »

Bien que proche de Gorgias – parfois à la limite du pastiche du *Traité du non-être* – le propos quignardien s'enrichit pourtant, ici et là, de tournures lacaniennes qui peinent à voiler ce qu'il doit à une certaine modernité ; et notamment à une modernité structuraliste dont le terreau sophistico-nietzschéen a nourri – on l'a vu – les thèses panfictionnalistes[328]. Ainsi, du « non-être » de Gorgias on passe au « Réel » lacanien en substituant au procès de l'ontologie celui du Symbolique et en mettant à bas toute *réalité* de la pensée :

> « L'opération de la pensée.
>
> L'espace qu'occupe la pensée est un petit trou vide dans la tête, qui ne s'échange au "réel" qu'une fois vide. Ceci veut dire : qu'une fois mort. (C'est-à-dire : quand tous procès de symbolisation, "décoration", sens, sont tombés.)[329] »

Cette empreinte de la sophistique est donc fondamentale pour comprendre le positionnement de Quignard face à la nature « fictionnelle » du langage ; plus précisément, elle va le convaincre que toute écriture de la « pensée » – tout effort noétique, le plus savant qui soit – repose sur l'art des images et la figuralité de ce qu'on appelle la vérité. Comme Barthes, mais aussi comme beaucoup de penseurs des années 60-70, Pascal Quignard va adopter le point de vue nietzschéen exposé dans *Le Livre du philosophe*, à savoir que la vérité n'est qu' « une multitude de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes[330] ». Et, comme Nietzsche, il va renverser la vue classique sur les tropes en ne considérant plus ces derniers comme de simples ornements dérivés d'une dénomination littérale mais bien comme le fond même du langage[331]. Ce dernier, dès lors, ne peut jamais désigner directement la chose : il ne fait

---

[327] *PT I,* 251. Cf. aussi : « Ni notre langue n'exprime la réalité de ce qui est, ni elle ne trahit d'invraisemblables et prestigieuses propriétés dont se verrait porteur celui qui l'utilise, ni elle ne se réduit à un pur artifice dénué tout à fait d'efficace. C'est un bout de réel dans le réel, plus qu'un double. » (*PT I*, 60-61)

[328] Pour l'héritage sophistique dans la pensée lacanienne, cf. Barbara Cassin, *op. cit.*, p. 452 et suivantes.

[329] *PT I,* 247.

[330] Nietzsche, *Le Livre du philosophe*, op. cit., p. 113.

[331] Voir l'analyse éclairante de Paul de Man (*op. cit.*, p. 137) sur ce sujet : « […] les tropes ne sont pas conçus esthétiquement, comme ornement, ni sémantiquement, comme une signification figurée dérivée d'une dénomination littérale ou propre. C'est plutôt l'inverse qui est vrai. Le trope n'est pas une forme de langage

que transposer, associer, transporter selon une dynamique qui veut que tout le logos soit métaphore, comme l'étude de la correspondance de Fronton avec Marc Aurèle nous l'a montré. La métaphoricité irréductible du langage est donc l'une des grandes convictions de Quignard, affirmée dans le courant des années 90 au moment où, en écho avec une certaine modernité théorique, on redécouvre la pensée radicale des sophistes[332].

Cette position – soumise à une théorie du langage somme toute dans l'air du temps – va cependant s'enrichir de perspectives plus inédites, plus radicales aussi. C'est d'abord par le relais freudien, et par sa ré-interprétation littérale de la théorie de l'*Ersatz*, que le fictionnalisme quignardien remonte d'un cran et voit dans l'activité de penser – et non plus seulement dans le langage qui a charge d'exprimer la pensée – une vocation « fictionnelle ». Cette proposition, annoncée indirectement dans les *Petits traités*, fait le cœur du *Nom sur le bout de la langue* où elle s'énonce sans ambages :

> « En 1899, Sigmund Freud a écrit soudain dans un livre sur le rêve, cette phrase qui met brutalement à genoux la pensée et qui d'un coup emplit de honte tout le langage : "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, originairement, est menteuse. D'autre part, tout mot est mensonge. "Ersatz" est le mot de Freud. Songe et mensonge sont les mots où joue notre langue. […] La pensée est vouée à la fiction parce qu'elle est vouée à nier quelque chose d'absent. Les deux matériaux dont est constituée la pensée humaine sont l'absence, l'écart avec le réel, la négation, l'écart avec l'absence[333]. »

Penser, même dans ses formes les plus subtiles et les plus rationnelles, ne se distingue pas – au plan psychanalytique – d'une opération qui consiste à substituer un désir à un manque fondamental. En cela, la pensée est d'essence « hallucinatoire[334] », exactement comme le rêve qui comble une absence en hallucinant l'objet désiré sous la forme d'une présence onirique. Le processus du rêve nocturne (« songe »)

---

dérivée, marginale ou aberrante mais le paradigme linguistique par excellence. La figuration n'est pas un mode linguistique parmi d'autres ; elle caractérise le langage en tant que tel. »

[332] « Je pense par images, non par concepts », décrétait Pascal Quignard au colloque qui lui était consacré à Cerisy en juillet 2014 (Mireille Calle-Gruber, Jonathan Degenève & Irène Fénoglio (dir.), « Pascal Quignard, translations et métamorphoses »).

[333] *NSB*, 69.

[334] Jusque dans ses ouvrages les plus récents, Pascal Quignard maintient cette indistinction entre la pensée et l'hallucination en se référant, le plus souvent, à Freud : « Freud : le fonctionnement de l'esprit est hallucinatoire. On rêve debout. On ne perçoit pas le réel. Le rêveur ne contemple que des Ersatz. » (*SCA,* 95). À Michèle Gazier, lors de la sortie de *Dernier royaume*, il déclare encore : « 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 [...] » (*Télérama*, 7-13 septembre 2002, n°2747, p. 52-56)

fonctionne alors comme le révélateur du processus de la pensée diurne (« mensonge ») : dans l'un et l'autre cas, nous hallucinons ce qui n'est pas là en substituant des images fantasmatiques à ce qui fait précisément défaut. La vocation fictionnelle de la pensée humaine est même double selon Quignard. D'abord, parce qu'elle est contrainte de s'écarter du réel en usant du langage ; ensuite, parce qu'elle nie cet écart en croyant que son dire recouvre une vérité d'ordre linguistique qui serait autre que le substitut d'un désir plus profond. L'ambition est encore d'humilier la « pensée humaine », de rabaisser les prétentions de la raison et de la reconduire à sa source *imaginaire*. C'est ici que l''héritage psychanalytique de la modernité rejoint la tradition sophistique pour Quignard ; encore une fois, l'art assumé des *images* – si caractéristique de la pensée rhétorique de Fronton ou de de Latron – s'associe à la théorie freudienne :

> « Le vrai c'est le faux démenti. L'Ersatz est premier. Le vrai est le faux qui avoue ses images. […] Une phrase de lui [Latron] digne de Freud. "Les arguments de la raison sont trop sentimentaux dans leur origine pour être porteurs de vérité." Il se trouve que cette affirmation est prodigieusement révélatrice du monde romain. Elle s'oppose frontalement à la pensée spéculative des Grecs d'Athènes [335]. »

4.3.2 L'homme, un animal fictionnant

Cette réduction de la raison à son essence fictionnante se double d'une humiliation de l'homme qui, rendu à une origine affabulatrice, ne se distingue en rien des autres espèces animales. Plus l'œuvre quignardienne avance dans le temps, plus elle s'autorise en effet de différents arguments éthologiques qui viennent étayer la conception freudienne de la pensée hallucinatoire.

D'abord, le plus souvent, Quignard se plaît à rappeler l'origine zoomorphe de la pensée humaine en soulignant la parenté entre les schèmes comportementaux de l'homme et de l'animal. C'est ainsi que notre processus de cognition est toujours renvoyé au paradigme cynégétique dans lequel l'acte de penser est indistinct d'un état de qui-vive (la *reconnaissance* invisible d'une présence autre dans l'espace) ou d'un état de prédation (la *curiosité* affamée de la bête à l'affût). Ces analogies sont nombreuses et empruntent autant à la thèse du désir mimétique de René Girard qu'au processus de l'hominisation décrit par Serge Moscovici. Ce qui nous intéresse ici, c'est

[335] Chrystelle Claude, « Les Stèles du recueillement : un dialogue avec Pascal Quignard », *L'Esprit Créateur*, Volume 52, Number 1, Spring 2012, p. 3-11.

l'obstination de Quignard à vouloir mener l'archéologie de l'acte de penser sur le terrain de l'anthropologie ; il y a là une position manifestement partisane qui tend à déstabiliser les représentations par trop rassurantes de la raison humaine en en révélant la part primitive. Ainsi, il n'est pas anodin que le premier « penseur » de la littérature occidentale soit précisément un chien :

> « Ainsi le premier être qui pense dans Homère se trouve être un chien [*Argos reconnaissant Ulysse*] parce que le verbe "noein" (qui est le verbe grec qu'on traduit par penser) voulait dire d'abord "flairer". Penser, c'est renifler la chose neuve qui surgit dans l'air qui entoure. C'est intuitionner au-delà des haillons, au-delà du visage barbouillé de noir, au sein de l'apparence fausse, au fond de l'environnement qui ne cesse de se modifier, la proie, une vitesse, le temps lui-même, un bondissement, une mort possible. Nous sommes provenus d'une espèce où la prédation dominait sur toute contemplation[336]. »

La noèse fondamentale est donc indistincte de l'intuition du prédateur ; théorique et cynégétique [337] ont partie liée et signalent le fond zoomorphe de toute pensée humaine ; à l'instar de la prédation, la pensée est toujours guidée par le comblement d'une faim, d'un manque :

> « Toute noétique a été contenue dans la cynégétique première. Le *réfléchir* de mort avant le bondissement est tout entier contenu dans le ré-fléchir des jarrets lors du jaillissement du corps hors de sa cache, ou de son buisson, ou de son angle mort, à l'instant de l'assaut[338]. »

De ce *réfléchir* princeps (animal et guidé par la faim), Quignard fait dériver la *curiosité* (humaine et guidée par « la faim sans la faim[339] ») qui procède de la même tension sans toutefois recouvrir le même objet. Si celle-là tend à une satiété présente et immédiate, celle-ci est pensée comme une régression symbolique qui souhaite restaurer – par le désir, par le rêve ou le langage – quelque satiété plus originaire. Mais par-delà leurs différences structurelles, réflexion et curiosité conjoignent ce même appétit et ce même élan qui constituent le fond de la pensée pour l'auteur[340]. Ainsi

---

[336] *MP,* 18.
[337] *Ibid.*, « Chapitre XV – théorique et cynégétique », p. 83-87.
[338] *Ibid.*, p. 83.
[339] *Idem.*
[340] Les thématisations de la faim, de l'appétit et de la satiété en regard de l'activité de penser, sont constantes chez Pascal Quignard : « 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. » (*LM*, 15) ; « Je pense ceci : *la faim* de la pensée n'est pas *rassasiée*. Je pense que la haine de la pensée […] commence à *affamer* la tête. » (*RS*, 19) [nous soulignons]

humilié – au sens fort, rendu à source terrienne et matérielle – l'acte de penser devient donc inséparable d'une hallucination d'ordre primaire.

Ce renversement est constant chez Quignard et vise toujours à l'inversion burlesque des grands cadres conceptuels de la « pensée » occidentale : l'abstraction et la noblesse qui lui sont traditionnellement attachées sont en permanence dégradées et rendues à la précarité ou à la violence de leur origine. C'est pourquoi l'ensemble des mots qui constituent notre lexique savant sont toujours pris à revers de leur acception convenue. On l'a déjà mentionné, « réflexion » renvoie à la rétractation des membres du prédateur au moment de son guet tandis que « *noein* », qui a donné noétique, veut simplement dire « flairer ». Ce ne sont là que des exemples isolés de ces décompositions étymologiques – réelles ou quelque peu mythiques – par lesquelles Quignard dévoile l'impensé cynégétique sous la raison instituée. Qu'est-ce que l'esprit (le *mens*) ? Un pur « *mentiri*[341] ». Qu'est-ce que la théorie (la *théôria*) ? La contemplation fascinée qui relie la proie à son prédateur[342]. Qu'est-ce la recherche, ou ce qu'on désigne communément comme l'acte de chercher (*circare*) ? C'est le dessin des rapaces qui « "cherchent" dans le ciel. Tout à coup ils encerclent un point à l'aplomb de ce qui va devenir leur proie[343] ». Connaître (*Gignôskô*) ? C'est « reconnaître un être au son de sa voix, dépister un animal à l'écoute de son chant, distinguer un phénomène météorologique en inspectant la forme des nuages ou la direction du vol des oiseaux dans le ciel qu'ils traversent[344] ». Et le fameux *cogito* (le doute, l'agitation de la pensée) ? « Une coagitation linguistique à l'intérieur du corps, telle est d'abord toute pensée à mi-chemin de la rêvée et de l'intellection[345]. » Et ainsi de suite, du « concept » (*conceptus*) jusqu'à la « compréhension » (*cum-prehensio*)[346], il n'est pas un mot du vocabulaire philosophique occidental qui ne dérive de cette intellection cynégétique des origines. Partant, ce que vise Quignard, et la prédominance du lexique grec le prouve, c'est une remontée en amont du *logos* depuis le *logos* ; au refus de l'anthropocentrisme que signalent les thèses éthologiques s'ajoute un refus évident du logocentrisme dans la *mise à bas* du vocable de la pensée.

---

[341] *LS*, 163 : « Rêve. Hallucinations de la faim, de l'absent, du perdu, du mort, du désiré. Le *mens* est pur *mentiri.* Ce n'est pas moi qui ai voulu ce monde ou la vérité ne peut pas être beaucoup plus qu'une contre-falsification momentanée. »

[342] *MP*, 18-19 : « La contemplation, en grec, se disait theôria. La proie s'engloutissait dans le dévorateur. La proie n'était contemptable sans une agression presque immédiate, sans la destruction consécutive à la vision, et sans la dévoration exhaustive dans les restes de la charogne désarticulée par chaque prédateur rassasié. »

[343] *MP*, 84.

[344] *Ibid.*, 29.

[345] *MP*, 179.

[346] *MP*, 169 et 71.

4.3.3 D'un panfictionnalisme fondé en nature

En menant l'archéologie de l'acte noétique, Pascal Quignard en arrive donc à formuler l'hypothèse de l'essence hallucinatoire de tout processus de cognition. « Ersazt », « imagination », « hallucination », « rêve », « faim » sont alors les termes qui reviennent le plus pour décrire la fiction inhérente au fonctionnement de la pensée humaine. Si, à l'instar de certains tenants du *linguistic turn*, Pascal Quignard épouse les thèses panfictionnalistes en se référant au courant rhétorique de la sophistique, on constate que son panfictionnalisme prend un tour plus radical dès lors qu'il croise l'anthropologie (le processus d'hominisation des proto-chasseurs) avec des arguments d'ordre éthologique (les analyses comparatives et comportementales des espèces humaines et animales). Tout l'enjeu est pour lui de faire de nos compétences fictionnelles (langage, pensée, mémoire, création symbolique) un présupposé de nature ; ainsi envisagé, le panfictionnalisme quignardien s'instituerait en naturalisme[347].

À ce titre, il est intéressant de constater que Quignard revient, en le déplaçant, sur le présupposé « narratologique » qui se trouvait être à l'origine du tournant linguistique, notamment en France et dans les pays anglo-saxons. Rappelons que le « récit » ou « l'intrigue » sont alors perçus comme les modalités discursives qui configurent notre rapport à la vérité, même dans des disciplines aussi objectives que l'histoire ; dès lors que le fait est un objet du dire, il est soumis à un maillage rhétorique structurellement voisin des récits les plus fictionnels. La perspective de Quignard est plus essentialiste encore : l'espèce humaine est *vouée* à la forme narrative – au récit et à la récapitulation de ce qui est absent – en raison même de son processus psychique :

> « Cela dit, je doute qu'il y ait une autre possibilité psychique que la forme narrative. Elle dérive de la prédation. Même l'histoire, même nos vies, même nos rêves sont assujettis à une suite de séquences orientées par la faim ou par le désir. Par la quête de ce qui est absent. Il est très difficile de quitter la narration[348]. »

Encore une fois, l'argument se fonde sur le paradigme cynégétique dans lequel Quignard trouve les premières formes de spécialisation de la pensée humaine. Selon lui, devant les traces laissées par les bêtes traquées, le protochasseur aurait été amené

[347] Thèse qui n'est pas très éloignée des arguments biologiques avancés par Jean-Marie Schaeffer pour décrire les ruses mimétiques présentes à l'état de nature chez certaines espèces (*Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 130 et suivantes.
[348] Chrystelle Claude, *art. cit.*, p.7.

à « lire » leur passage et à se « raconter » leur possible orientation par la recollection des empreintes. C'est donc en apprenant à lire dans le livre ouvert du monde qu'ils auraient développé la capacité d'abstraction et la possibilité de remonter des détails concrets à une vérité d'ordre plus général : « Seule la lecture existait déjà et son exercice dominait le monde. Tous les excréments parlaient : ils étaient les traces qui identifiaient chaque absent pour chaque présent au nez et à la vue de chaque errance[349] ». Partant de ces exemples caractéristiques de la connaissance cynégétique, Pascal Quignard suggère donc que la capacité narrative serait née du récit des chasseurs, premiers hommes à « raconter une histoire » (à eux-mêmes tout d'abord dans l'imagination qu'ils se faisaient de la bête traquée, mais aussi au groupe rassemblé lors de leur retour). En cela, il rejoint presque mot pour mot certains historiens de la pensée indiciaire, et notamment Carlo Ginzburg dans ses travaux sur la « trace » :

> « Pendant des millénaires l'homme a été un chasseur. Au cours de poursuites innombrables il a appris à reconstruire les formes et les mouvements de proies invisibles à partir des empreintes inscrites dans la boue, des branches cassées, des boulettes de déjection, des touffes de poil, des plumes enchevêtrées et des odeurs stagnantes. [...] Il a appris à accomplir des opérations mentales complexes avec une rapidité foudroyante, dans l'épaisseur d'un fourré ou dans une clairière pleine d'embûches. [...] Peut-être l'idée même de narration (distincte de l'enchantement, de la conjuration ou de l'invocation) est-elle née pour la première fois, dans une société de chasseurs, de l'expérience du déchiffrement d'indices minimes. [...] "Déchiffrer" ou "lire" les traces des animaux sont des métaphores. On a cependant tenté de les prendre à la lettre, comme la condensation verbale d'un processus historique qui aboutit, au terme d'un laps de temps peut- être très long, à l'invention de l'écriture[350]. »

Cette thèse du « retour » – du retour de la chasse, du récit de l'expérience de la mise à mort – fonde pour l'auteur le noyau primitif de toute narration. Il en donne, dans son *Dernier royaume*, de multiples illustrations sous la forme de mythes commentés ou de courtes spéculations qui reconduisent le même propos :

> « La fiction humaine est vouée au prétérit parce que la narration ne peut être perçue que comme postérieure à l'histoire racontée. Le temps précède tout récit qui est forme-où-le-temps-devient-temps-orienté. Toute histoire racontée est le passé de la voix

[349] *A*, 145.

[350] Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire. » *in Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, p. 148-149. Précisons toutefois que Quignard, à l'inverse de Ginzburg, n'oriente pas son propos sur la « vérité » indiciaire – sur la capacité à inférer une vérité d'ordre général depuis une preuve laissée à l'état de trace ; au contraire, il évacue toute la problématique de la preuve et de la vérité pour souligner la dimension éminemment fictionnelle et hallucinatoire qui anime ces proto-récits par inférence. C'est précisément la position que combat Ginzburg dans *Histoire, rhétorique, preuve* (*op. cit.*)

narrative. La phrase “Toute chasse ne peut être rapportée au groupe que par la voix survivante” veut dire “Toute voix survivante est meurtrière”. Ce qu'on appelle le “héros” veut dire le “meurtrier”[351]. »

La centralité de cette thèse lui permet de poser que la forme la plus archaïque de la pensée est originairement récapitulative : c'est toujours un récit – une *narration* – de ce qui a eu lieu et qu'on hallucine dans l'absence et l'après-coup. C'est pourquoi Quignard pense conjointement *noein* (« penser ») et *nostos* (« retour »)[352] : la pensée est une forme immédiatement régressive qui ne fait qu'organiser fictivement ce dont elle manque et qu'elle hallucine sous la forme d'un récit. Les catégories fondamentales du récit – qu'illustrent toutes les formes narratives dites primitives (contes, mythes, légendes) qu'aime à collectionner Quignard dans son *Dernier royaume* – ne peuvent donc dériver que de ce schéma premier relié à la cynégétisation de l'espèce humaine. C'est ce que veut affirmer le geste structuraliste de Quignard quand il annexe la narratologie de Propp à ses propres avancées anthropologiques ; en fondant la base arrière de l'imaginaire humain sur la mémoire cynégétique, Quignard veut mettre au jour une fonction nucléaire du récit que les formes les plus avancées de la pensée ou de l'imagination ne pourront jamais complètement recouvrir[353].

De même, l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss vient corroborer encore une fois la vocation récapitulative et hallucinatoire de la pensée humaine en révélant la dynamique d'*après-coup* qui ne cesse de l'animer :

« Conter, affirmait autrefois Claude Lévi-Strauss, est “contre redire”. Contredire c'est ce qui fait le chemin inverse. Or, le chemin en sens inverse est le chemin du retour. Le cœur de la rêvée humaine est la chasse à l'envers qui poursuit la veille. La pensée est vouée au passé. D'abord elle hallucine dans la rêvée et oriente le jour qui suit par le jour qui précède, puis elle ranime dans la nomination et signifie le monde[354]. »

---

[351] *SLJ*, 153. Cf. aussi *SLJ*, 79 : « Retourner chez soi (là où on raconte sa chasse, sa course, sa cueillette, son origine). La *regressio* et la *recapitulatio* précèdent l'*hallucinatio* onirique et inventent l'hallucination linguistique (la vocalisation interne, la conscience). »

[352] Cf. *A*, 46 : « En grec *noèsis* et *nostos* sont de même souche. Penser c'est regretter. Regretter c'est voir ce qui n'est pas sous les yeux. C'est la faim qui hallucine ce dont elle manque. […] Penser, désirer, rêver ont pour base un venir qui ne cesse pas, un sous-venir qui persiste sous le venir au sein de tout ce qui arrive dans l'Avent. ». Cf. également *MP*, 20.

[353] *MP*, 85 : « Cinq étapes : carence qui creuse le corps solitaire, désir qui l'érige, épreuves qu'il remporte dans la mise à mort, deuil suivi du banquet de mariage qui rassasie. Tel est le schéma universel qui se cache sous le plan. Il y a deux fonctions nucléaires propres à tout récit. Ce sont les deux thèses de Propp. 1. Manque, tâche assignée, tâche accomplie, plénitude. 2. Plénitude, interdiction, transgression, manque. Ces deux fonctions, dans la mesure où elles se rebroussent, n'en forment qu'une seule, dont il faut penser la nature *palinodique* et la lecture rétrospective. »

[354] *D* (chapitre LIX, « Sur le chemin du retour »).

Nous pouvons donc refaire le schéma quignardien relatif à l'irréductibilité fictionnelle de la pensée humaine sur le mode de l'enchaînement : toute pensée est vouée à la fiction, car toute pensée est vouée à une forme narrative, étant donné qu'elle est originairement vouée à une « absence » qu'elle hallucine et reconfigure. L'extension de ce schéma à l'ensemble des espèces prédatrices a pour but, encore une fois, de destituer le *logos* de son confortable anthropocentrisme ; l'homme, à l'instar des autres espèces, n'est qu'un animal à « molécule narrative[355] » dont la dynamique langagière est intrinsèquement imaginaire :

> « Le rêve, voilà la seule forme narrative, prénarrative, animale, mammifère, aviaire, féline éminemment, procédant par fragments énigmatiques désorientés dans la masse de la nuit[356]. »

L'on comprend alors que ce parti pris « narrativiste » – théorisé et défendu dans *Rhétorique spéculative* par l'intermédiaire de Fronton, initiateur de Marc Aurèle dans « l'art des images » – soit devenu un enjeu d'écriture fondamental pour Pascal Quignard. En mettant au jour que tout processus noétique est forcément soumis au règne des *metaphora*, sa perspective légitime une écriture de la pensée qui finirait par assumer le faux et la fiction dont elle est porteuse. Procédant de la sorte, il revendique comme Barthes – mais dans une optique, on le verra, différente – un usage actif de la fiction dans l'ordre de l'écriture savante[357].

---

[355] *P*, 35 : « Le rêve – une prédation imaginaire – est la première molécule narrative chez les chats, chez les tigres, mais aussi chez les hommes. »

[356] *SCA,* 94.

[357] Voici ce qu'il déclare à Chrystelle Claude, *art. cit*., p. 6-7 : « Il s'agit d'une narration [*Dernier royaume*] qui quitte le roman, qui prélève des traces effectives, historiques, érudites, qui cherchent à ajouter une véracité […]. Même l'histoire, même nos vies, même nos rêves sont assujettis à une suite de séquences orientées par la faim ou par le désir. Par la quête de ce qui est absent. Il est très difficile de quitter la narration. » On notera la proximité de la formule avec le « romanesque sans le roman » exprimée par Roland Barthes.

Chapitre 5

Le romanesque de l'Intellect

Introduction

Il y a donc, au vu de ces similitudes théoriques, un effet de continuité évident dans l'acception du terme de « fiction » et dans l'accueil des thèses panfictionnalistes qui lui est corrélé. Dès lors que le langage est par essence soumis à la figuralité, la « fiction » opère dans toute configuration discursive. C'est pourquoi, chez Barthes comme chez Quignard, le mot est toujours employé dans un degré d'ouverture très large, qui déborde les cadres de caractérisation plus fins[358]. En somme, la fiction recouvre chez eux « la fatalité de tout discours travaillé dans son langage[359] ». Ce réductionnisme – ou cet essentialisme – est avant tout la marque d'une époque (la décennie 1960-1970) qui va trouver des échos évidents à l'orée des années 1990, au moment d'une réévaluation du mouvement sophistique dont l'œuvre de Pascal Quignard témoigne singulièrement. Cette approche parallèle du fictionnel constitue donc l'une des bases théoriques sur laquelle nous avons voulu légitimer notre rapprochement.

Nous voudrions maintenant montrer que cette caractérisation extensive de la fiction engage surtout nos auteurs à questionner puis à remodeler la forme savante de leurs œuvres ; c'est là l'effet de continuité le plus évident entre Barthes et Quignard et qui a trait, *grosso modo*, à une pratique essayiste qui ne cesse de se réfléchir en termes de « fiction ». Il ne s'agit pas à proprement parler de « passages fictionnels » qui viendraient trouer le propos d'ordre théorique, comme pour alléger un discours par trop conceptuel et travailler à son illustration ponctuelle par le recours à des formes narratives[360] ; il s'agit plus certainement, et selon les acquis panfictionnalistes, de miner l'exposition canonique du discours d'idées en misant sur une forme concertée qui soit à même de refléter l'impensé figural sur lequel repose toute proposition de savoir.

Cet inévitable chevauchement entre les registres essayistique et fictionnel obligera à un questionnement de nos corpus sous l'angle de la dynamique des

[358] Le terme de « fiction » est en effet très peu prédiqué chez eux. Il ne recouvre pas un champ spécifique (la fiction *au sens* littéraire ou la fiction *au sens* philosophique) ; il est *ab origine* constitutif du processus langagier.
[359] Marielle Macé, « Fables pensives. Les effets de fiction dans quelques essais méditatifs », in Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Nota bene/Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Fabula », Québec, 2001, p. 318.
[360] Ces « effets de fiction » dans le discours de l'essai – et leurs stratégies en termes de pragmatique discursive – ont bien été analysés par Marielle Macé, notamment dans les ouvrages de Roger Caillois. Elle évoque ces glissements où « la fable » vient s'intégrer dans la prose méditative ; elle souligne surtout combien ces décrochages fictionnels ont une fonction heuristique et restent toujours encadrés par la théorie. (Marielle Macé, *ibid.*)

genres[361], dont on sait combien elle est vive depuis une vingtaine d'années dans la critique littéraire et dont on mesure surtout l'importance qu'elle recouvre chez des auteurs obnubilés par la recherche d'une « tierce forme [362] ». Mais avant de caractériser la dynamique à l'œuvre, il nous faut clairement définir les écrits depuis lequels se dessinent ces lignes de tension générique. Car si nous avons jusqu'à présent tenté d'éclairer la « fiction » dont parlent théoriquement nos auteurs, nous avons laissé de côté la caractérisation générique précise des œuvres que nous considérons ici. Nous avons parlé indifféremment de « prose d'idées », de « discours savant » ou encore de « textes théoriques » sans interroger la pertinence de ces catégories ni distinguer plus clairement le genre des textes écrits par nos auteurs. C'est que, si nous nous accordons sur le fait que ces textes « pensent », nous avons plus de mal à en circonscrire définitivement le genre. Cela tient en grande partie aux déclarations de nos auteurs, mais aussi aux mutations récentes du champ littéraire et critique qui se montre plus sensible à percevoir les hybridités formelles que les invariants génériques. Cette indécidabilité à l'œuvre ne doit pourtant pas nous exonérer d'un examen attentif du *genre* premier à partir duquel l'hybridation opère. Car c'est précisément en menant l'archéologie de cette forme que nous serons en mesure de comprendre les logiques de contournement qui la travaillent, tant sur le plan stylistique que sur le plan pragmatique. Nous postulerons donc que nos auteurs mettent tous deux la catégorie de l'essai en *question,* en montrant que si la plasticité de ce genre peut recouvrir l'ambition cognitive des formes ici considérées, celui-ci n'en est pas moins contrarié et débordé sans pour autant être complètement subverti.

[361] Nous empruntons l'expression à Claudine Verley (dir.), *La Licorne*, n° 22, *La dynamique des genres. Colloque de Poitiers, 18-19 octobre 1991*, 1992.

[362] *OC* V, [« "Longtemps, je me suis couché de bonne heure" », 1978], p. 461. : « […] mais nous connaissons la forme qu'il a choisie : c'est celle-là même de *La Recherche* : roman ? essai ? Aucun des deux ou les deux à la fois : ce que j'appellerai une *tierce forme*. »

5.1 L'ESSAI EN *QUESTION*

5.1.1 De la critique-fiction à la fiction-critique : validité d'un chiasme ?

Un rapide examen des travaux critiques qui s'intéressent aux œuvres de Barthes et de Quignard révèle une convergence sur le plan de l'interrogation formelle. On s'accorde à voir chez l'un comme chez l'autre la pratique d'une écriture savante soumise à la pression du fictionnel. Dans cette perspective, le premier semble anticiper et accompagner un essayisme à vocation fictionnelle[363], tandis que le second passe pour écrire des fictions à vocation essayiste[364]. Cette symétrie en forme de chiasme marque davantage un rapport de continuité plus qu'une rupture en tant que telle. C'est ce que déclare Marielle Macé en postulant que les enjeux de l'écriture intellectuelle d'aujourd'hui ont « globalement été posés par [l]e dernier Barthes » ; et que les enjeux romanesques de l'essai se retrouvent, par migration, dans les marges essayistiques des romanciers du Cabinet des lettrés, dont on a vu combien ils étaient symptomatiques de la génération des *enfants* de 1966 :

> « [Barthes apparaît] comme un lieu-pivot des redécoupages du littéraire dans cette seconde moitié du siècle, un de ces lieux […] où s'observe la redistribution des langages et de leurs fonctions, les échanges entre fiction et discours, les opérations de répartition et de transfert dans le répertoire générique. Toute une veine littéraire contemporaine (petits traités, essais-fiction) s'inscrirait en effet dans le sillage de cet ultime déplacement de l'essai barthésien[365]. »

---

[363] Notamment à partir de la fin des années 1960 et de l'article intitulé « De la science à la littérature » [1967], où Barthes infléchit clairement son « fantasme de scientificité » (*OC* IV [« Lettre à Jean Ristat », 1972], p.125) – son « délire scientifique » (*OC* III [« Voyage autour de Roland Barthes, 1971], p. 1050) – en prenant ses distances à l'égard d'un structuralisme qui risque de trop réduire la distance entre le sujet et l'objet, s'il ignore que la science est déjà un effet de langage. Rappelons que les enjeux fictionnels de l'essai barthésien ont clairement été posés par Marielle Macé dans l'histoire du genre à l'échelle du XXe siècle ; plus largement, les études barthésiennes – suivant en cela les déclarations de Barthes relatives à la promotion d'une « Science-fiction » – sont également sensibles aux indices de fictionnalité dans son œuvre essayistique. Le recueil intitulé *Barthes, au lieu du roman* (Marielle Macé et Alexandre Gefen (dir.), Paris, Desjonquères / Nota bene, 2002) dit assez bien cette tendance de la critique récente pour un Barthes « romanesque ».

[364] Bruno Blanckeman a été l'un des premiers à interroger ce chevauchement entre les régimes fictionnel et véridictionnel dans l'œuvre de Pascal Quignard ; prudemment, ses analyses évoquent des « récits indécidables » qui ne donnent aucune primauté à un registre plutôt qu'à un autre ; selon lui, il y a davantage une dynamique de recouvrement où les essais narrativisent une situation érudite tandis que les fictions basculent souvent dans la « culturalisation érudite » (Bruno Blanckeman, *op. cit.*, p. 267). Dominique Viart reprend ce principe d'indécidabilité à l'œuvre chez Quignard et promeut le concept de « fiction critique » pour qualifier cet « entre-deux indécidable d'une pratique contemporaine qui fait dialoguer le critique et le fictif » (« Les “fictions critiques” de Pascal Quignard », *art. cit.*, p. 25). Plus récemment, Laurent Demanze a illustré la dynamique encyclopédique de la poétique quignardienne en révélant, à nouveaux frais, la jonction et la disjonction de l'essai et du fictionnel (« Pascal Quignard : le collectionneur mélancolique », *op. cit.*, p. 106-116).

[365] Marielle Macé, « Barthes romanesque », *in* Marielle Macé et Alexandre Gefen (dir.), *op. cit.*, p. 181-182.

La référence incidente aux « petits traités » dessine clairement un axe qui va de Barthes à Quignard le long de la mutation du genre de l'essai. La symétrie tend même parfois à l'exact parallèle sous les tentatives de caractérisation de la forme hybride de leurs écrits. Ainsi, il est saisissant de voir que Marielle Macé évoque la « fiction théorique » chez le Barthes essayiste tandis que Dominique Viart s'intéresse à la « fiction critique » chez le Quignard écrivain[366]. Quelle que soit la désignation retenue, la forme de l'essai barthésien annoncerait donc – de façon anticipée – la forme des écrits quignardiens ; mais sans que l'on puisse toutefois affirmer que le premier rompe le lien avec le genre de l'essai ni que le second s'affranchisse de la souplesse offerte par la fiction. En somme, leurs qualités auctoriales recoupent cette aimantation générique : Barthes demeure un « critique » là où Quignard apparaît pleinement comme un « écrivain », ce qu'atteste encore leur référencement en librairie qui reproduit indirectement nos représentations collectives.

Bien qu'utile et séduisante sous la forme du chiasme, cette distinction tend peut-être trop fortement à inscrire l'évolution du discours d'idée dans une perspective téléologique, en faisant la part belle à un tournant qui verrait le passage de la *critique-fiction* à la *fiction-critique*[367] et en subsumant la dynamique cognitive (le geste théorique) sous la bannière fictionnelle. Plusieurs nuances peuvent ici être émises.

La première, et aussi la plus évidente, est que cette émancipation sous-jacente de l'essai traditionnel souligne en creux une perception quelque peu figée du genre. En effet, l'assomption valorisée et progressive du fictionnel se fait au nom d'une pratique de l'essai que l'on juge trop rigide et trop systématique et dont on présuppose qu'elle s'accommode mal avec les valeurs – elles aussi sous-entendues – de souplesse, de feintise et de décrochages multiples propres au registre fictionnel. Or, en faisant cela, l'on rapproche incidemment l'essai de l'étude, du traité ou du genre dissertatif au sens large, tous discours dont il entend justement se distinguer. La plupart des critiques et des penseurs de l'essai insistent en effet sur la plasticité d'un genre dont le lieu commun est précisément d'incarner le « non-genre ». Lieu générique de l'hétérogène – ce qu'il partage en propre avec le roman, mais sur le pendant cognitif – l'essai pose à chaque fois la question de la possibilité même de sa définition. L'absence d'une prise

[366] Dominique Viart, « "Les fictions critiques" de Pascal Quignard », *art.cit.*, p. 25-37.

[367] Téléologie que fantasme indirectement Roland Barthes en se désignant lui-même comme le Moïse d'une nouvelle terre promise qu'il défriche mais qu'il ne foule pas – celle où l'essai sera complètement inscrit dans les marges de l'écriture fictionnelle : « Quand on feint de manier des idées, que l'on écrit des essais, il est difficile de ne pas utiliser une syntaxe qui est celle du raisonnement. Je suis donc comme le témoin d'une époque à venir, le Moïse d'une terre promise, dans laquelle je n'entre pas. » (*OC* IV, [« Roland Barthes met le langage en question », 1975], p. 916.)

en compte de l'essai par la poétique traditionnelle gêne d'abord sa juste appréhension ; cantonné à « la prose non fictionnelle », l'essai relève pour Gérard Genette des formes littéraires « conditionnelles » dont la littérarité dépend précisément de celui qui l'envisage[368]. Pour Marc Angenot, l'essai se caractérise, en regard de genres plus typés – comme le « traité », le «précis » ou le discours didactique – par un *manque* pluriel qui lui permet d'occuper des places discursives très variées :

> « Du diagnostic à la méditation, de la démonstration à la mise en dérive d'une pensée, de l'"essai scientifique" à l'essai aphoristique, du didactique à l'onirique, de la dissociation conceptuelle à la fusion mystique, le mot d'essai parvient à recouvrir toutes sortes d'utilisations du langage, pour autant que n'y dominent ni la narration ni l'expressivité lyrique[369]. »

Jean Starobinski, malgré les « approches » qu'il propose du genre de l'essai répond subtilement à la question définitoire par une nouvelle mise en question : « Peut-on définir l'essai ?[370] » ; Irène Langlet quant à elle, en retraçant la généalogie des théories de l'essai dans la seconde moitié du vingtième siècle, en vient à constater que systématiquement la réflexion sur l'essai « échappe au protocole théorique [...], qui échoue à le systématiser[371] ». Sans entrer plus avant dans des considérations d'ordre narratologique, on peut suivre Vincent Ferré qui, dans sa récente synthèse sur la question statutaire de l'essai, a tenté d'établir les *lois du genre* en cherchant justement à le discriminer des écritures qui lui sont souvent apparentées (traité, méditation, réflexion, philosophie, théorie) : on en arrive ainsi à définir l'essai, dans une saisie *a minima*, comme une prose (majoritairement) non fictionnelle qui se propose de réfléchir à partir des objets ou des êtres du monde par le medium des concepts[372]. Ferré se range d'ailleurs, pour une grande part, aux arguments avancés par Adorno dans sa réflexion canonique sur la forme de l'essai, lequel l'inscrit immédiatement dans une logique d'ordre interprétatif :

---

[368] Gérard Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 49.
[369] Marc Angenot, « Remarques sur l'essai littéraire », *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 46.
[370] Jean Starobinski, « Peut-on définir l'essai ? », *in* François Dumont (dir.), *Approches de l'essai, Anthologie*, Québec, Nota Bene, 2003, p. 165-182.
[371] Irène Langlet, « Théories du roman et théories de l'essai au XXe siècle », *in* Gilles Philippe (dir.), *Récits de la pensée. Etudes sur le roman et l'essai*, Paris, Sedes, 2000, p. 49.
[372] Vincent Ferré, *L'essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Honoré Champion, 2013. Cf. « Introduction ».

> « L'interprétation ne peut pas faire ressortir ce qu'elle n'aurait pas en même temps introduit. Ses critères, c'est la compatibilité de l'interprétation avec le texte et avec elle-même, et sa capacité de faire parler tous ensemble les éléments de l'objet. Ce qui confère à l'essai une certaine ressemblance avec une autonomie esthétique qu'on accuse facilement d'être simplement empruntée à l'art, dont il se distingue toutefois par son medium, c'est-à-dire les concepts, et par le but qu'il vise, une vérité dépouillée de tout paraître esthétique[373]. »

Ainsi, malgré toutes les réalités discursives que peut recouvrir la forme de l'essai, celui-ci semble relever en principe d'une intention cognitive, d'un effort d'intelligibilité qui le range du côté du discours « sérieux[374] » ou, au sens littéral, du discours intellectuel dans le sens où il est mû par un souci d'intellection[375]. Mais le sérieux de ce discours se mène précisément dans une forme « bâtarde[376] » qui a force de corrosion face aux discours scientifiques institués et plus orthodoxes : l'essai déjoue la logique institutionnelle qui tend à parcelliser les genres au nom d'un idéal de pureté qui s'acclimate mal des formes hybrides ; l'essai est en son principe une critique du système et de la méthode qui président à la procédure scientifique, car il tient compte de la non-identité de la conscience et suit les impulsions de l'idée sans logique pré-établie et dans une écriture plus fragmentaire que continue ; l'essai, par cette forme tremblée, met en doute l'idéologie de la totalité et de la vérité unaire des choses ; l'essai ne part pas de concepts *a priori*, il préfère les accueillir dans le tâtonnement de sa démarche et les déployer à même l'expérience de la pensée, dans leur impulsion et dans les analogies qu'ils font naître. Par cette fidélité quasi physique à l'expérience intellectuelle en train de se faire, la démarche de l'essai, précise Adorno, est « méthodiquement non méthodique[377] ». Malgré la portée très philosophique et parfois abstraite de la réflexion d'Adorno, on en mesure toute la force de résonance à l'aune des projets essayistes de Roland Barthes et, plus tard, de Pascal Quignard : même recherche de l'hybridité, même démarche anti-systématique et fragmentaire, même méthode anti-méthodique, même mise en soupçon de la vérité dans des formes paradoxalement véridictionnelles, même contestation des signifiés derniers, même

[373] Theodor Adorno, « L'essai comme forme » in *Notes sur la littérature* [1958], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1984 (1999), p. 7.
[374] Cf. Jacqueline Bernard, « Discours fictionnel et discours sérieux », in Gilles Philippe (dir.), *op. cit.*, p. 33-43.
[375] Barthes emploie souvent l'expression « discours intellectuel » comme synonyme du genre de l'essai : « La notion de texte va forcément englober l'essai, la critique, enfin ce qui était jusqu'à présent le discours dit intellectuel [...] » (*OC* III, [« Sur la théorie », 1970], p. 691) ; « C'est le mode universel de l'écriture intellectuelle, de l'essai [...] » (*SA*, 74) ; « Non seulement la poétique inclut dans son champ le récit […] et sans doute demain l'essai, le discours intellectuel [...] » (*OC* IV [« Le retour du poéticien », 1972], p. 145).
[376] « Produit bâtard », nous dit Adorno, qui ne parvient pas à accéder à une tradition formelle autonome. Les accusations contre l'essai vont souvent dans le même sens : spontané et fortement subjectif sans accéder à la noblesse de l'art ; spéculatif et orienté vers la vérité sans jamais pouvoir prétendre à la rigueur de la science.
[377] *Ibid.*, p. 17.

innovation conceptuelle – à « même la langue[378] » comme dit Barthes – et non plus en amont d'un processus spéculatif. Adorno nous prémunit donc contre un trop grand réductionnisme du genre de l'essai. Celui-ci n'est pas une forme instituée et par trop située de l'écriture savante, dont la gravité prétendue empêcherait le brouillage des codes traditionnels de l'exposition du savoir et le rapprocherait de la rigueur scientifique au sens plein ; c'est là pourtant l'accusation inconsciente qui apparaît dans la volonté de porter l'essai aux marges de la fiction, comme pour mieux lui instiller un dynamisme que lui interdirait son trop fort caractère cognitif, voire scientifique. Or, l'essai, en son principe, réfute toute accusation d'orthodoxie relative à l'activité de penser : il est par définition le lieu de « l'hérésie » qui a pour fonction d'être dans la « désobéissance aux règles orthodoxes de la pensée[379] ». En somme, et de ce point de vue, la « forclusion » formelle que Barthes reproche à l'essai – notamment par ses dispositifs de sécurisation et de surveillance discursives[380] – et que seul le roman ou l'élan fictionnel pourraient lever, est un reproche qui est déjà inscrit dans la définition même de l'essai.

5.1.2 Le maintien et la contrariété de l'essai

Le deuxième point que l'on pourrait nuancer est que, cette perspective, qui fait de la « fiction » le lieu d'aimantation des écritures savantes de Barthes et de Quignard – en l'instituant comme le *terminus ad quem* du premier et comme le *terminus a quo* du second –, arase en fait les parcours personnels et ne rend pas compte dans le détail du rapport propre que chacun d'eux tisse avec le genre de l'essai. Roland Barthes, s'il conteste parfois la « fatalité » formelle de l'essai et son aspect trop corseté, ne cherche pourtant jamais à écrire autre chose que des *essais*. Il constitue même un lieu d'affirmation générique à proportion qu'il cherche à le contourner. D'abord, sur le plan éditorial, Barthes publie majoritairement des articles qu'il révise, réagence et réordonne en recueils[381]. *Du Degré zéro de l'écriture* (1953) à *Sollers écrivain* (1979),

---

[378] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 662 : « […] dans l'étymologie, ce n'est pas la vérité ou l'origine du mot qui lui plaît, c'est plutôt l'*effet de surimpression* qu'elle autorise : le mot est vu comme un palimpseste : il me semble alors que j'ai des idées *à même la langue* – ce qui est tout simplement : écrire (je parle ici d'une pratique, non d'une valeur). »

[379] Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 29 : « C'est pourquoi la loi formelle la plus profonde de l'essai est l'hérésie. On voit ainsi apparaître dans la chose, dans la désobéissance aux règles orthodoxes de la pensée ce qu'elles ont en secret pour finalité objective de tenir caché aux regards. »

[380] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 667 : « (Fatalité de l'essai, face au roman : condamné à l'*authenticité* – à la forclusion des guillemets.) »

[381] Dans un geste voisin, les autres « grands » livres publiés du vivant de Barthes sont issus de ses cours à l'École Pratique des Hautes Études (*Éléments de sémiologie*, *Système de la mode*, *S/Z*, *Roland Barthes par Roland*

en passant par *Mythologies* (1957), *Sur Racine* (1963), *Essais critiques* (1964) ou encore *Sade, Fourrier, Loyola* (1971), le geste du « recueil » tient donc lieu d'une affirmation du genre de l'essai comme l'a bien montré Irène Langlet [382]. En homogénéisant l'épars et en lui donnant un cadre théorique plus univoque (notamment grâce au jeu des préfaces, voire des postfaces), le recueil reconfigure le circonstanciel pour l'inscrire dans un horizon conceptuel d'une portée plus large. Lorsqu'il fait retour sur sa production intellectuelle, Barthes se range toujours sous la catégorie des essayistes ; s'il fait état des tensions qui l'animent vers le « romanesque » ou « l'écriture », c'est toujours au nom de l'ambiguïté du genre que permet précisément sa plasticité décrite par Adorno :

> « Et s'il est vrai que j'ai voulu longtemps inscrire mon travail dans le champ de la science, littéraire, lexicologique et sociologique, il me faut bien reconnaître que je n'ai produit que des essais, genre ambigu où l'écriture le dispute à l'analyse. »
>
> « Je suis un essayiste. Je n'ai pas plus approché la création dramatique que la création romanesque : je n'ai jamais créé de personnages fictifs. Dans certains essais, j'ai approché, bien sûr, le romanesque, mais en tant que catégorie[383]. »

En termes de poétique, toujours chez Barthes, l'essai est une catégorie contestée autant que confirmée, dans une pratique qui veut à la fois le renouveler et le maintenir sur le plan générique. Il est à chaque fois disqualifié pour des raisons qui en font le parent pauvre de la science et qui, à ce titre, l'obligent à des procédures d'attestation logique (syntaxe, raisonnement, esprit de consécution, etc.) et référentielle (preuve, citation, guillemets, sources, etc.)[384]. *A contrario*, l'essai apparaît aux yeux de Barthes comme le genre de la modernité, le seul capable d'accueillir son « langage », à condition de rester conscient de la pression imaginaire qui oriente tout discours de savoir et en

---

Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*) ; au final, seuls *L'Empire des signes*, *Le plaisir du texte* et *La Chambre claire* peuvent apparaître comme des productions essayistes décrochées des circonstances éditoriales ou universitaires. (voir, à ce propos, Éric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006, p. 150).

[382] Irène Langlet, « Les réglages du genre : l'essai et le recueil » *in* Robert Dion, Frances Fortier et Elisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Quebec, Nota Bene, 2001, p. 227-268. Le recueil barthésien y est abordé à l'aune des *Mythologies* et des déplacements substantiels entre la « mythologie » écrite pour la presse et la « mythologie » fixée dans le recueil.

[383] Cf. successivement *OC* V [*Leçon*, 1978], p. 429 et *OC* V [« Un contexte trop brutal », 1979], p. 657.

[384] Cf. entre autres : « l'essai est condamné à *l'authenticité* – à la forclusion des guillemets » (*OC* IV, [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 667) ; « Quand on feint de manier des idées, que l'on écrit des essais, il est difficile de ne pas utiliser une syntaxe qui est celle du raisonnement. » (*OC* IV [« Roland Barthes met le langage en question », 1975], p. 916) ; « je n'aime pas beaucoup ce mot d'"essai" appliqué au travail critique (l'essai apparaît alors comme une façon faussement prudente de faire de la science) » (*OC* III, [« Sur "*S/Z*" et "*L'Empire des signes*" », 1970], p. 663).

n'étant pas dupe de l'innocence qu'il y aurait à promouvoir une pure et simple œuvre de fiction :

> « Nous sommes parvenus à un point de la modernité où il est très difficile d'accepter innocemment l'idée d'une "œuvre de fiction" ; nos œuvres sont désormais des œuvres de langage ; la fiction peut y passer, prise en écharpe, présente indirectement. Il est probable que je n'écrirai jamais un "roman", c'est-à-dire une histoire dotée de personnages, de temps ; mais si j'accepte si facilement ce renoncement (car cela doit être bien agréable d'écrire un roman), c'est sans doute que mes écrits sont déjà pleins de romanesque (le romanesque, c'est le roman sans les personnages); et il est vrai qu'actuellement, envisageant d'une façon peu fantasmatique une nouvelle phase de mon travail, ce dont j'ai envie, c'est d'*essayer* des formes romanesques, dont aucune ne prendrait le nom de "roman", mais dont chacune garderait, si possible en le renouvelant, celui d'"essai"[385]. »

« Garder » la forme de l'essai ou, mieux, la renouveler contre la fiction au sens plein, c'est pour Barthes une manière de réaffirmer son parti-pris pour la prose d'idées ou, du moins, pour une forme d'écriture qui prend corps *depuis* une volonté argumentative. Il est d'ailleurs significatif que le mot d' « argumentum », et ce dans les marges d'un simple « aide-mémoire » pour l'ancienne rhétorique, appelle une parenthèse qui rompt l'énumération un peu fastidieuse des figures de rhétorique pour ouvrir incidemment à une réflexion plus large sur la forme de « l'essai » moderne ; comme si l'étymologie duplice du mot (à la fois « raisonnement » et sujet d'une « fable ») venait justement dire ce que Barthes entend par écriture *argumentative* :

> « L'ambiguïté du mot *argumentum* est ici significative. […] Pour Cicéron, c'est à la fois une "chose fictive qui aurait pu arriver" (le plausible) et une "idée vraisemblable employée à convaincre" […]. Ainsi apparaît une duplicité importante : celle d'un "raisonnement" ("toute forme de raisonnement public", dit un rhéteur) impur, facilement dramatisable, qui participe à la fois de l'intellectuel et du fictionnel, du logique et du narratif (ne retrouve-t-on pas cette ambiguïté dans bien des "essais" modernes[386] ?) »

Pascal Quignard est-il un auteur de fiction tendant progressivement vers l'essai, un écrivain à tendance spéculative comme les deux grandes tomaisons du mitan de l'œuvre (les *Petits traités* puis *Dernier royaume*) pourraient le laisser penser ? Disant cela, on l'inscrit *de facto* dans une pratique d'écriture plus originairement fictionnelle qu'intellectuelle, en considérant que l'activité noétique est comme progressivement

[385] *OC* IV [« L'adjectif est le "dire" du désir », 1973], p. 468.
[386] *OC* III, [« L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », 1970], p. 568.

« gagnée » à l'intérieur de marges qui demeurent plus narratives qu'essayistiques. C'est notamment la position de Marielle Macé qui, dans son histoire de la forme de l'essai en France au XXe siècle, soutient que les principaux enjeux de l'essai – tels qu'ils ont été pratiqués et pensés par la génération des années 1970 – trouvent refuge, en un temps de confiance renouée avec la forme du récit, dans les marges d'une certaine littérature lettrée. Tiphaine Samoyault, quant à elle, dans une réflexion récente qui a le mérite d'attaquer de front le problème de la forme de l'écriture quignardienne, se demande tout simplement « Comment lire Pascal Quignard ? », en déplaçant la question du genre sur le terrain de la pratique et de l'usage de livres « qui ne sont pas des romans ». Si elle ne peut faire l'économie d'un entre-deux tenant à égale distance l'essai et la fiction – ou plutôt d'un ni…ni[387] –, c'est en vertu d'une affirmation critique forte qui opte pour la non caractérisation et pour l'égarement consenti du lecteur : « La question peut paraître incongrue : pourquoi en effet faudrait-il définir ce que nous avons sous les yeux ? ». En cela, elle épouse les déclarations métatextuelles de Pascal Quignard sur la forme de son œuvre, et plus profondément sur la fonction de décloisonnement que constitue à ses yeux la pratique de la lecture[388]. Chez Quignard, comme nous le verrons plus en détail, l'affirmation d'une forme *informe* est devenue si prégnante qu'elle confine au leitmotiv[389] :

> « Ni argumentation philosophique, ni petits essais érudits et épars, ni narration romanesque, en moi, peu à peu, tous les genres sont tombés. [….] C'est vraiment une tête qui tourne à toute allure que ces volumes. [...] c'est le petit effort d'une pensée de tout[390]. »

Et sa force d'aimantation est telle qu'elle tient à distance le geste critique en l'exonérant d'un examen plus approfondi – fût-il modeste – de cette forme qui se désigne

[387] Tiphaine Samoyault, « Comment lire Pascal Quignard ? », *La Nouvelle Quinzaine littéraire,* n°1116, novembre 2014, p. 9 : « On sent bien qu'on n'a pas affaire à la prose argumentative, à la prose d'idées que l'on catégorise habituellement sous le nom d'essai. Pascal Quignard nous propose une expérience de pensée d'un autre ordre qui implique des formes d'immersion et de participation que l'on accorde plus volontiers à la fiction […]. Pourtant, nous croyons en même temps qu'il ne s'agit pas d'une fiction. »

[388] *OE*, 50 : « Il y a dans lire une attente qui ne cherche pas à aboutir. Lire c'est errer. La lecture est l'errance. »

[389] Voir encore dans *Vie secrète*, en amont de *Dernier royaume*, au cœur du livre qui en a décidé la forme et qui a été appelé à en constituer, après coup, le cœur : « Il me fallait abandonner tous les genres. Il me fallait renoncer un à un à tous les germes de la pose [...]. Il me fallait mettre au point une forme intensifiante, inhérente, omnigénérique, scissipare, court-circuitante, *ekstatikos*, intrépide, *furchtlos*. [...] Une forme comme une marée. Une métamorphose comme une marée sur la laisse du sable ou la succession des bêtes zodiacales sur la ligne de l'écliptique. » (*VS*, 418-419)

[390] Texte figurant sur le site des éditions Grasset depuis le lancement de *Dernier Royaume* ; ce texte, non imprimé à notre connaissance, tient lieu en quelque sorte de « prière d'insérer » [en ligne]. URL : http://www.grasset.fr/les-ombres-errantes-9782246637417

précisément par tout ce qu'elle n'est pas ; le « hors-frontière », le « démembrement », le « métamorphique »[391] acquérant alors la force de lieux communs pour penser une œuvre en tous points perçue comme mutante. On le voit, si la catégorie de « l'essai » (à côté d'autres) est explicitement congédiée, c'est encore sous la forme d'une oscillation grammaticale – celle de la coordination « ni » – sur laquelle il n'est pas si aisé de trancher. Ou elle exclut catégoriquement chacun des genres visés, ou elle les inclut tous sans forme avouée de hiérarchie, et l'essai redevient alors l'une des lignes de tension possible. Cette seconde option semble d'ailleurs confirmée par le renversement du négatif en positif, à la fin de la citation, par l'aveu quasi-ironique d'un « petit effort d'une pensée de tout ». Incidemment, cette déclaration en forme d'oxymore, d'une hautaine modestie, nous renseigne sur deux aspects importants de l'œuvre actuelle de Pascal Quignard. D'une part, elle atteste que la « pensée » et l'ambition noétique demeurent au fondement de l'écriture ; d'autre part, elle soutient que cette pensée, bien que se donnant ironiquement une ampleur totale, n'est jamais qu'une saisie du multiple parcellaire et non des complètes unités. La métaphore de la « tête qui tourne » corrobore cette intuition car elle désigne, chez Quignard, l'acte même de la pensée fragmentaire des modernes, giratoire en son principe, ne cherchant plus la fixité des dogmes mais bien l'instabilité et le tremblement *in vivo* des idées[392]. Cette modestie soulignée de l'acte de penser, son ouverture à la variabilité, à l'individuel et à l'éphémère, rejoint encore indirectement, et malgré qu'elle en ait, la détermination fondamentale de l'essai pointée par Adorno à la suite de Lukàcs :

> « [*L'essayiste*] est radical dans son non-radicalisme, dans sa manière de s'abstenir de toute réduction à un principe, de mettre l'accent sur le partiel face à la totalité, dans son caractère fragmentaire. "L'essayiste rejette ses propres espoirs orgueilleux, qui, maintes fois, croient avoir approché l'ultime […]. Il se conforme ironiquement à cette petitesse, l'éternelle petitesse du travail le plus profond de la pensée en regard de la vie, et la souligne encore avec une ironique modestie"[393]. »

[391] Voir, notamment, les entrées topiques des derniers grands colloques universitaires organisés autour de (et avec) Pascal Quignard : « Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses » (juin 2010, Paris, Sorbonne, organisé par Mireille Calle-Gruber, Gilles Declercq et Stella Spriet) ; « Pascal Quignard. La littérature hors frontières » (octobre 2013, Sao Paulo, USP, organisé par Verónica Galíndez et Irène Fenoglio) ; « Pascal Quignard, translations et métamorphoses » (juillet 2014, Cerisy-la-Salle, organisé par Mireille Calle-Gruber, Jonathan Degenève et Irène Fenoglio).

[392] *GT*, 24 : « Peut-être la tête des modernes, par une lucidité plus douloureuse, "tourne"-t-elle, – les vérités ayant perdu tout caractère stable, […] peut-être s'est-elle séparée à bon escient des cercles, des touts, des unités et des savoirs qui avaient trop apparence d'homme, de fantasme d'homme, de satisfaction de tête humaine »

[393] Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 13. Adorno cite ici Georg Lukàcs (*L'Âme et les formes*, trad. Par Guy Haarscher, Paris, Gallimard, 1974, p. 22-23).

Tout cela nous prouve que « l'essai » demeure à l'horizon de l'écriture quignardienne, comme un point aveugle et ambigu, qu'il n'est pas si simple – à la suite des déclarations de l'auteur – de congédier. Lui-même, et non sans contradiction, peut encore maintenir la question du genre de « l'essai » quand on en souligne justement l'absence au nom du non-genre :

> « Je ne sais pas répondre aux questions qui concernent les genres. Comment définir des livres comme *Le Sexe et l'Effroi* ? Comme *Albucius* ? Comme *La Raison* ? Pouvez-vous ne pas les penser du tout l'un comme un essai sur Parrhasios, l'autre comme un essai sur Albucius, le dernier comme un essai sur Latron ?[394] »

Pour bien en mesurer l'insistance, il faut se souvenir des années essayistes de Pascal Quignard ; souvent oubliées, ou laissées à la marge de l'œuvre à venir comme antichambre où s'est formé « l'écrivain », elles n'en demeurent pas moins nodales et nous prémunissent surtout contre la tentation de penser l'essai comme une tension projective alors qu'il est à l'origine même du projet, sinon du désir, d'écriture. Si l'on se place strictement dans la décennie 1970, on se rend compte que Quignard a été le contemporain – en écriture – de Roland Barthes. Entre 1969 et 1980, il publie trois « essais » (l'un sur Sacher-Masoch, l'autre sur Maurice Scève et le dernier sur Michel Deguy), une édition critique et « commentée » d'*Alexandra* de Lycophron, un récit et un conte très inspirés des thématiques blanchotiennes sur la dépersonnalisation et la solitude rognante de l'œuvre[395]. Ce relevé de surface indique un réseau plus souterrain où se révèlent une communauté d'amitiés, une activité critique affiliée à une revue et l'ascendant d'une génération pour laquelle la parole essayiste compte. Les amis sont Louis-René des Forêts, Pierre Klossowski, Jean Noël Vuarnet ; la revue pour laquelle Quignard donne des articles et des traductions sur commande est *L'Éphémère*, comme on l'a vu ; les grands aînés sont Gilles Deleuze (rencontré chez Vuarnet à la suite de la parution de l'essai sur Masoch), Blanchot et Heidegger, dont l'influence est diffuse et explicite. Cette époque pose donc les fondements d'une attitude essayiste (tenant ensemble l'herméneutique et la réflexion sur le langage) qui explique en profondeur la dimension spéculative jamais dessaisie de l'œuvre. Et si le terme d' « essai » est parfois contesté, ce n'est pas, à notre avis, au nom d'une révocation du genre, mais plutôt en

[394] *LS*, 163.

[395] Cf. successivement : *L'Être du balbutiement. Essai sur Sacher-Masoch,* Paris, Mercure de France, 1969 ; *La Parole de la Délie. Essai sur Maurice Scève*, Paris, Mercure de France, 1974 ; *Michel Deguy*, Paris, Seghers, 1975 ; *Lycophron, Alexandra*, Paris, Mercure de France, 1974 ; *Le Lecteur*, 1976, Paris, Gallimard ; *Le Secret du domaine*, éditions de l'amitié, 1980.

raison d'une « perte[396] » du genre, progressivement autorisée à proportion même de l'*autorisation* de l'auteur. En cela, encore une fois, Pascal Quignard épouse les convictions les plus topiques de la modernité, telles qu'elles ont pu être notamment annoncées par Barthes à propos du « texte » :

> « Je comprends très bien ce souhait, dans la mesure où je ne crois pas du tout à la séparation des genres. Je crois que ce qu'on appelle encore le discours de l'essai ou de la critique va être l'objet d'un remaniement, d'une subversion profonde qui est en train de se chercher [...]. La notion de texte va forcément englober l'essai, la critique, enfin ce qui était jusqu'à présent le discours dit intellectuel ou même scientifique. A ce moment-là, il y aura des textes, au sens fort, actuel, du mot, qui seront, en tant que textes, théoriques, qui comporteront une dimension et un impact théorique[397]. »

5.2 CONTOURNEMENTS DE L'ESSAI

L'écriture de l'idée, la prose spéculative, nous semblent donc être premières et irréductiblement liées à une forme essayiste chez Roland Barthes et Pascal Quignard. L'essai, s'il est certes contrarié et tenu à distance au nom de sa trop grande « scientificité », n'est jamais complètement renversé en tant que tel. Roland Barthes, jusqu'à la fin de sa vie, pense son œuvre sous les dénominations de la « critique » et du « discours intellectuel » ; Quignard maintient sans cesse l'adjectif « noétique » pour caractériser des ouvrages par ailleurs enclins à l'agénérisme. De même, la fictionnalité, si elle est affirmée et revendiquée dans l'ordre de l'écriture essayiste, elle l'est surtout au nom de la rhétoricité intrinsèque de tout processus langagier, fût-il le plus objectif et le plus attesté possible ; les indices de fictionnalité en tant que tels demeurent relativement ténus et marginaux en regard de la sur-affirmation du fictionnel, sur les plans théorique et métatextuel. La priorité reste donc donnée à l'objet de savoir – mais dans une écriture qui va progressivement peser sur l'exposition savante par le truchement du « décollement », selon un motif barthésien particulièrement fécond pour penser ces contournements de l'essai. Le degré de pression sur l'orthodoxie du discours savant se mesurera alors dans un écart différentiel qui empruntera aux catégories libidinales posées par l'auteur du *Plaisir du texte* : *plaisir* pour Barthes, *jouissance* pour Quignard.

---

[396] *LS*, 162 : « Je pense que c'est le genre qui s'est perdu plutôt que des changements de genre qui auraient eu lieu. »
[397] *OC* III [« Sur la théorie », 1970], p. 691.

5.2.1 L'essai ou l'assertion sidérée (Roland Barthes)

Le drame[398] de l'essai est essentiellement d'ordre énonciatif chez Roland Barthes : il contraint à l'assertion, à la forclusion des guillemets, à l'impossible suspension du sens qu'interdit la dimension fondamentalement déclarative de tout langage véridictionnel. Il faut donc lever l'écrou de la prose d'idée, incarnée pour lui par l'exposition méthodique et conceptualisante du genre de l'essai, et l'ouvrir au langage indirect de la fiction. Ce que Barthes reproche en effet à sa propre forme d'écriture, c'est la « fatalité » de son registre assertif et sa prétention – mais surtout sa constante précaution – à vouloir dire le vrai :

> « […] il lui faut *dénaturer* le stéréotype par quelque signe verbal ou graphique qui affiche son usure (des guillemets par exemple). L'idéal serait évidemment de gommer peu à peu ces signes extérieurs […] ; mais pour cela, il faut que le discours stéréotypé soit pris dans une *mimésis* (roman ou théâtre) […] (Fatalité de l'essai, face au roman : condamné à *l'authenticité* – à la forclusion des guillemets). »
>
> « […] malheureusement je suis condamné à l'assertion : il manque en français (et peut-être en toute langue) un mode grammatical qui dirait *légèrement* (notre conditionnel est bien trop lourd), non point le doute intellectuel, mais la valeur qui cherche à se convertir en théorie[399]. »

L'usage d'un lexique volontairement fort (« fatalité », « condamné ») trahit un malaise quasi-tragique et un débat interne au sujet écrivant. L'obligation de la science est ici à prendre en son sens fort (« obligé à », c'est-à-dire « lié à ») tant Barthes en systématise l'idée de sujétion et de clôture ; bien avant le tournant panfictionnel des années 1970, la préface des *Essais critiques* pose déjà les conditions de cette *obligation* propre au discours du critique. Il y réclame une « pratique *secrète* de l'indirect » qui puisse faire de l'essayiste l'égal du romancier sur le plan d'une énonciation impersonnelle de soi et sur le plan d'une affirmation oblique de la vérité. Mais ce vœu est tout en tension conditionnelle, il marque une sorte de souhait impossible qui confine en dernier lieu la parole du critique à accepter – encore une fois – la fatalité de sa condition :

---

[398] Nous employons intentionnellement le mot de « drame » ; il désigne pour Barthes ce moment particulier où le travail rassurant de la science se fissure et laisse entrevoir une sorte de supplément, une affectivité inédite dans l'ordre de l'exposition savante. « La science dramatisée » (*OC* IV, [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 733) devenant alors – comme on le verra – une forme possible d'écriture scientifique ; Saussure est également sauvé par Barthes au nom de son « petit drame scientifique » [*OC* IV [« Saussure, le signe, la démocratie », 1973], p. 331]

[399] Cf. successivement : *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes,* 1975], p. 667 et p.634-635.

> « […] pour que le critique parle de lui avec exactitude, il faudrait qu'il se transforme en romancier, c'est-à-dire substitue au faux direct dont il s'abrite, un indirect déclaré, comme l'est celui de toutes les fictions. [...] Le critique est un écrivain, mais un écrivain en sursis ; comme l'écrivain, il voudrait bien que l'on croie moins à ce qu'il écrit qu'à la décision qu'il a prise de l'écrire ; mais à l'inverse de l'écrivain, il ne peut signer ce souhait : il reste condamné à l'erreur – à la vérité[400]. »

Si la teinte de cette préface est encore quelque peu blanchotienne – comme le prouvent notamment les développements sur le processus infiniment projectif de l'écriture, sur la situation « orphique » de l'écrivain obligé au langage de l'indirect ou encore sur l'amuïssement aphasique de la parole du critique –, les jalons théoriques que pose Barthes sont en voie d'appropriation et annoncent les orientations formelles des essais plus tardifs, notamment du *Roland Barthes par Roland Barthes*[401]. Cependant, comme l'indique l'isotopie de l'adjectif « condamné », qui ne cesse de revenir dans le discours sur l'essai traditionnel, le genre reste toujours marqué par l'exigence d'une adhérence entre les mots et les choses. C'est donc le décrochage de cette écriture essayiste fatalement *surveillée* que Barthes va chercher en se détachant, à l'intérieur même de l'essai, de l'obligation assertive propre au genre[402]. Le motif du « décollement » – et de ses avatars, comme *le décroché* ou *le détaché* – constitue une thématique profonde qui va alors s'opposer en tous points à celle de la fixation qui, comme on vient de le voir, caractérise la « forclusion » de l'essai[403]. Ce décollement est pensé comme une mince pellicule fictionnelle capable de faire respirer la *peau* énonciative du discours de vérité :

> « Fiction : mince détachement, mince décollement qui forme tableau complet, colorié, comme une décalcomanie […] Pourquoi la science ne se donnerait-elle pas le droit d'avoir des visions ? (Bien souvent, par bonheur, elle le prend.) La science ne pourrait-

[400] *OC* II [*Essais critiques*, 1964], p. 282.

[401] Cf. notamment la conversion « heureuse » au *il*, que la préface des *Essais critiques* désigne comme le privilège des romanciers auquel la parole critique ne peut accéder : « L'intrusion, dans le discours de l'essai, d'une troisième personne qui ne renvoie cependant à aucune créature fictive, marque la nécessité de remodeler les genres : que l'essai s'avoue *presque* un roman : un roman sans noms propres. » (*OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes,* 1975], p. 695)

[402] Cf. Marielle Macé, « Barthes et l'assertion : la délicatesse en discours », *Revue des Sciences Humaines*, n°268, Lille, 2002, p. 151-165.

[403] Outre l'exemple discuté ci-dessous, on peut noter que le plaisir pris à la lecture de Sade, Fourier et Loyola commence dès lors que Barthes peut « décolle[r] le texte de sa motion de garantie » (*OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 706) ; de même, le bonheur au cinéma n'intervient qu'au moment où l'on peut « distancer, "décoller", […] complique[r] une "relation" par une "situation". » (*OC* IV [« En sortant du cinéma, 1975], p. 782) ; *a contrario*, l'impossibilité de *parler* politique vient du fait que l'objet du discours est indécollable des formes topiques qui le parlent : « Et c'est parce qu'il ne parvient pas à décoller le réel politique de son discours général, *répété*, que le politique lui est forclos » (*OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 633).

elle pas devenir fictionnelle. […] Il aurait voulu produire, non une comédie de l'Intellect, mais son romanesque »[404].

La « Fiction » ici rêvée n'abandonne pourtant aucunement le cadre de l'essai ; tout réside bien dans un « mince détachement » qui puisse faire accueillir une portion d'imaginaire (« visions », « décalcomanie ») dans les marges de ce dernier. Ailleurs, Barthes est encore plus explicite et nous entretient concrètement, à travers l'exemple de Goethe, de ce qu'il entend par là :

> « Il est bon […] que […] dans le discours de l'essai passe de temps à autre un objet sensuel (ailleurs, dans *Werther*, passent tout à coup des petits pois cuits au beurre, une orange qu'on pèle et dont on sépare les quartiers). Double bénéfice : apparition somptueuse d'une matérialité et distorsion, écart brusque imprimé au murmure intellectuel [405]. »

On peut donc user du concept à des fins romanesques : cela passe par une écriture oblique des idées qui sache instiller de la matérialité dans l'abstraction et de la sensualité dans l'objectivité [406]. L'insistance terminologique (« détachement », « décollement », « écart », « décalcomanie ») que l'on vient de souligner nous prouve bien que l'ambition de Barthes n'est pas de tourner le dos à une pratique d'écriture intellectuelle ; il semble au contraire désireux d'user d'une forme conceptuelle mais selon une esthétique en léger décrochage[407].

L'essai se convertit donc en pratique de plaisir dès lors qu'on parvient à en contourner le registre traditionnel par l'instillation d'une légère fissure, ou par ce qui tient lieu d'une « hétérologie » et qui en subvertit délicatement – mais sans jamais la détruire – la proposition de savoir. L'article consacré au « Gros orteil » de Georges Bataille (« Les sorties du texte ») traduit exemplairement ce que Barthes attend du

---

[404] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 667.
[405] *Ibid.*, p. 709.
[406] *Ibid.*, p. 699 : « les concepts [grammaticaux] viennent constituer des allégories, un langage second, dont l'abstraction est dérivée à des fins romanesques : la plus sérieuse des sciences, celle qui prend en charge l'être même du langage et fournit tout un lot de noms austères, est aussi une réserve d'images, et telle une langue poétique, elle vous sert à énoncer le propre de votre désir [...]. »
[407] C'est ce qu'il aime dans la poétique de distorsion légère chez Téchiné : « […] cet art détache sans détruire (qu'avons-nous besoin de détruire des langages ? Détacher suffit), cela rend léger » (*OC* IV [« Ce qui est bon… », 1975], p. 799) ; plus généralement, le principe du détachement / décollement constitue pour Barthes l'essence de l'art, son principe de délicatesse, qui l'élève au-dessus de la gravité de la science qui, elle, ne fait qu'intégrer : « *Détacher* est le geste essentiel de l'art classique. Le peintre “détache” un trait, une ombre, au besoin l'agrandit, le renverse et en fait une oeuvre […]. En cela, l'art est à l'opposé des sciences sociologiques, philosophiques, politiques, qui n'ont de cesse d'*intégrer* ce qu'elles ont distingué […] » (*OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 647) ; « La délicatesse est consubstantiellement liée au pouvoir de métaphoriser, c'est-à-dire de détacher un trait et de le faire proliférer en langage, dans un mouvement d'exaltation. » (*NE*, 63)

savoir dans le cadre de l'essai : à la fois toujours là, en puissance, et comme absenté par de courts déboîtements où pourra se lire l'inscription d'une valeur :

> « En somme, le savoir est retenu comme puissance, mais il est combattu comme ennui ; la valeur n'est pas ce qui méprise, relativise ou rejette le savoir, mais ce qui le désennuie, ce qui en repose ; elle ne s'oppose pas au savoir selon une perspective polémique, mais selon un sens structural ; il y a alternance du savoir et de la valeur, repos de l'un par l'autre, selon une sorte de *rythme amoureux*[408]. »

Ce frottement bord à bord de deux registres est donc une façon heureuse de s'opposer au savoir selon un « sens structural » : il permet de sauver la forme de l'essai tout en la rémunérant d'une dose de plaisir qui la réinscrit dans une érotique du texte. De même que l'endroit le plus désirable d'un corps est là où le vêtement bâille, l'endroit le plus jouissif de l'essai est là où le savoir – comme la peau – scintille dans la mise en scène d'une apparition-disparition. C'est ce scintillement, ou ce frottement entre les registres endoxal et paradoxal du discours savant, qu'il prend plaisir à goûter chez les autres écrivains – et que sa propre pratique de l'essai cherche progressivement à rendre. Chez Bataille, c'est donc une « hétérologie » ; chez Chateaubriand, ce sont ses « anacoluthes souveraines » ; chez Loti, ce sont des « notations adjacentes » ; chez Goethe un « écart brusque imprimé au murmure intellectuel » : à chaque fois, Barthes est sensible aux effets de dérive, qui « vis[ent] un *ailleurs* qui est *dedans*[409] » précise-t-il, ou aux pratiques d'écriture qui déjouent de l'intérieur, mais sans les renverser, les codes traditionnels du discours savant. Cet écart mesuré dans l'ordre de l'essai est au final une stratégie consciente des effets qu'une trop forte subversion signifierait : en pulvérisant le savoir, on reconduirait une modalité contre-assertive tout aussi violente que la première ; reste donc à « voler » le langage de la science et à le dénaturer par touches – ou par ratures – successives [410].

5.2.2 L'essai ou l'assertion sidérante (Pascal Quignard)

Si l'assertion pose problème à Barthes, et que toute sa stratégie essayiste cherche précisément à contourner, elle trouve chez Quignard un écho non moins

[408] *OC* IV [« Les sorties du texte », 1973], p. 370.
[409] Cf. la figure « dérive » donnée en supplément au *Plaisir du texte* (*OC* IV [« Supplément », 1973], p. 334).
[410] *OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 707 : « La seule riposte possible n'est ni l'affrontement ni la destruction, mais seulement le vol : fragmenter le texte ancien de la culture, de la science, de la littérature, et en disséminer les traits selon des formules méconnaissables, de la même façon que l'on maquille une marchandise volée. »

fondamental pour penser la manière dont il altère la forme traditionnelle de l'essai. Mais là où Barthes en fait une difficulté, Quignard en fait une solution.

Il n'échappe en effet à aucun lecteur de son œuvre spéculative qu'elle est mue par une dynamique intentionnellement assertive et affirmative. Les analyses pionnières de Bruno Blanckeman, Michel Deguy et Dominique Rabaté vont toutes dans ce même sens : Pascal Quignard pratique une « écriture sidérante » dont le premier des leurres – qui tient en arrêt et déstabilise celui qui s'y affronte – est l'assertion[411]. Les ingrédients en ont été rappelés par Michel Deguy qui précise que la puissance assertive « porte d'un coup, à son comble, hyperboliquement, le ton de l'énonciation véridique[412] ». On s'en persuade aisément en ouvrant presque au hasard chacun de ses livres ; prenons le très récent *Critique du jugement* où il est, notamment, question de l'État :

> « Qu'est-ce qu'un État ?
>
> a. La langue comme nuée hallucinogène invisible fonctionnant en suivant un système d'oppositions inconscientes, imposant à l'ensemble des citoyens le clivage du dialogue (l'affrontement je-tu)
>
> b. L'ennemi, au-delà de la langue parlée par le groupe, comme source d'association contre le tiers qui ne parle pas la même langue et qui n'entre pas dans le dialogue caïnique. […]
>
> f. Le pouvoir affirmé dans la ville principale comme *réseau d'institutions* de la domination sociale au sein d'un groupe d'hommes qui parlent la même langue (lois, interdictions, ordre, répressions, cités, greniers, tribunaux, académies, clubs, convents, écoles, prisons, hôpitaux, asiles) […].
>
> h. L'appel originaire et temporel du récent vers l'ancien, *l'appel du petit contenu vers le grand contenant*, de l'enfance vers le maternel, de l'affamé vers le nourricier, du silence vers le chant hallucinatoire de la langue, du disciple vers le maître, du croyant vers le Dieu[413]. »

Assurément, si l'extrait mime déjà l'énumération des sens attestés du mot tels qu'on pourrait les trouver en dictionnaire (hiérarchie des acceptions indiquées par différentes lettres, énonciation impersonnelle, parenthèses exemplifiantes), le ton de

[411] Cf. Bruno Blanckeman, *op. cit.*, et notamment les pages consacrées à « l'assertion sidérante » ; Michel Deguy, « L'écriture sidérante », in *La raison poétique,* Paris, Galilée, 2000, p. 187-207 ; Dominique Rabaté, « Vérités et affirmations chez Pascal Quignard », *Études françaises*, volume 40, numéro 2, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 77-85.

[412] Michel Deguy, *op. cit.*, p. 192, pour les formes de cette puissance assertive : « Les ingrédients de l'écriture sidérante sont l'assertion, l'érudition, la néologisation, l'énumération, l'asyndète, la transgression, la fabulation ; ou, plus longuement, la puissance d'affirmation, l'illimitation de l'érudition, la relatinisation de la langue […] ».

[413] *CJ*, 89-90.

vérité gnomique est comme porté au carré par une dynamique qui asserte plus qu'elle ne définit. En témoignent : l'attaque de chaque « acception » par un article défini, sémantiquement plus clos que l'usage de l'indéfini ; le balancement qui inaugure chaque entrée avec le comparant « comme », lequel pose ici arbitrairement plus qu'il ne compare (« la langue… comme » ; « l'ennemi… comme » ; « le pouvoir… comme ») ; l'allure anaphorique qui s'en dégage et qui martèle une affirmation sous la forme de l'objectivité ; tout cela, bien entendu, sans évoquer ce qui se joue sur le plan de la *définition* elle-même, et qui engage une vision pour le moins singulière du mot.

Comment comprendre ces formes hyperboliques de « l'énonciation véridique » chez celui qui revendique par ailleurs l'instabilité de la vérité, la « fiction » de tout processus noétique, le refus des argumentations fermées, la mise en doute de tout dogmatisme ou de toute thèse défendue[414] ? Peut-être en ressaisissant le paradoxe qui est au fondement de ce geste intentionnellement déclaratif : à savoir que l'affirmation de la vérité est toujours proportionnelle à son défaut. En ce sens, plus l'œuvre asserte, plus elle ne cesse de dire en creux la fragilité des assises véridictionnelles qui la soutiennent. Le processus spéculatif se retrouve ainsi miné de l'intérieur par les formes outrées de son exposition : sur-saturation étymologique, pluralisation des sources savantes et des références citationnelles, déboîtements génériques (de l'analyse philologique à la glose biblique en passant par la dissertation d'ordre philosophique), alternance entre l'hypotaxe surveillée et la parataxe déclarée, etc. L'assertion quignardienne assume tactiquement la codification de l'écriture savante jusqu'à une certaine caricature ; les *signes* du savoir ainsi exhibés apparaissent comme des masques qui se désigneraient eux-mêmes, un peu à la manière dont Barthes dit que Flaubert a miné l'écriture du roman en livrant paradoxalement à ses consommateurs les signes clairs de la littérature[415]. Cette perturbation sous-jacente du discours sérieux est ce qui constitue la cible préférée des détracteurs de Pascal Quignard : ils pointent *justement* une prétention exacerbée au savoir, qui s'affiche et qui s'affirme de manière hypertrophiée, mais ils ne perçoivent pas l'intention

[414] À côté du procès intenté à l'acte de penser au nom de son « impensé » fictionnel, Quignard aime aussi rappeler l'incertitude fondamentale qui pointe derrière l'apparente déclarativité de son dire : « 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. » (*VS*, 227) ou « Que celui qui me lit ait constamment à l'esprit que la vérité ne m'éclaire pas […] » (*LM*, 15)

[415] *OC* I, [*Le Degré zéro de l'écriture*, 1953], p. 210 : « D'une part, il construit son récit par successions d'essences […] ; il fixe les temps verbaux dans un emploi conventionnel, de façon qu'ils agissent comme les *signes* de la Littérature, à l'exemple d'un art qui avertirait de son artificiel ; […] il élabore un rythme écrit […]. Et d'autre part, ce code du travail littéraire, cette somme d'exercices relatifs au labeur de l'écriture soutiennent une sagesse, si l'on veut, et aussi une tristesse, une franchise, puisque l'art flaubertien s'avance en montrant son masque du doigt. »

précisément critique qui sous-tend une pareille « monstruosité » du savoir. Cette façon de faire table rase par l'usage actif du *plein* est au principe même des formes dissidentes chez Quignard. Dès l'abord, l'échafaudage érudit des *Petits traités* nous est donné à lire comme un « négatif » :

> « Un négatif.
>
> Connaître l'arme pour mieux la retourner. […] Érudition de l'état de délabrement des ruines. Démanteler avec ce « soin » ce sol insupportable. Désoler, désoler. […] (Dépouiller le pire des prestiges du sens, de l'empire et du ciel.)
>
> Sacrifier le sacrifice[416]. »

Le « soin » apporté au travail de la pensée n'est pas une sollicitude mais bien un souci, une mise en tourment inquiète du savoir[417] ; et cette amphibologie multiple dans la désignation même de l'exercice noétique (« prétention » – à la fois comme affirmation et vanité ; « soin » – à la fois comme précaution et tourment) dit bien la duplicité d'une posture qui aime à consumer les formes qui la requièrent le plus[418].

Cette œuvre au noir de la vérité assertive ne verse donc jamais dans une forme de complainte qui confinerait au silence ou à l'absence d'œuvre (au « désœuvrement » de type blanchotien par exemple[419]) ; au contraire, toute en proclamation et en puissance d'affirmation, elle *œuvre* activement à la mise au jour des processus véridictionnels, sur lesquels elle fait pression jusqu'à en exhausser les fondements et les contrariétés. Et si Quignard fait figure de « clerc élégiaque » pour Bruno Blanckeman, ce n'est assurément pas dans un chant funèbre et nostalgique d'une certaine pensée, mais bien sur un ton fermement assumé où la mise à mort toute structurale du savoir rejoint une jouissance d'ordre sacrificiel qui ne cesse d'affirmer son « appétit de dire ». L'essai quignardien porte donc témoignage de cette jouissance titubante de la noèse ; son « hétérologie » passe, comme chez Barthes, par un « décollement », mais dans un sens bien plus radical où l'essayiste devient au sens

---

[416] *PT I*, 50.

[417] *Ibid.*, p. 49 : « Mais le soin comme “souci”. L'extrême soin ([…] Passionné de la fragilité, de la destruction. Où la langue est le plus en péril). »

[418] *PT II*, 547 : « “Incende quod adorasti”. C'est ma vie. C'est un mot au demeurant étrange. Le pontife Rémi opposa adorer et brûler, et il renvoya dos à dos brûler et adorer. Le moyen de distinguer passion et combustion ? »

[419] Thématiques de l'obscur, du silence et de l'infigurable – au rebord desquelles l'œuvre se porte pourtant, mais qu'elle ouvre. Pour cet héritage de la notion plurielle d' « impossible » propre à la modernité, et sur ses formes de relance dans l'œuvre de Pascal Quignard, cf. Dominique Rabaté, « Pascal Quignard et l'impossible », *Carnets de Chaminadour : Pascal Quignard*, Association des lecteurs de Marcel Jouhandeau et des amis de Chaminadour, 2011, p. 49-65.

strict le *décolleur* de la forme qu'il décapite. L'assertion sidérante gagne ainsi progressivement le processus formel de l'essai où l'on retrouve comme affirmés, dans une outrance autant tactique que pyrrhonniste, les lieux topiques du genre.

Regardons comment fonctionne ce contournement de la forme essayiste, en contexte, dans un chapitre entier issu des *Désarçonnés*. Intitulé « L'époque », il propose un dépliement étymologique du mot grec *épochè,* qui va tour à tour emprunter aux philosophies antique, moderne et aux Évangiles. Ce comparatisme sémantique, selon des registres discursifs et des contextes culturels différents nous donne à lire un exercice d'ordre philologique. On part d'une étymologie, on compare les sens en contexte, on résume – à la façon d'un dictionnaire historique de la langue – les différents emplois selon un corpus d'auteurs. La simplicité apparente du chapitre voile en fait une implication polémiste de l'écrivain qui, au moyen d'une écriture para-philologique, redéfinit intentionnellement et à contre-sens ce mot d' « époque ».

« Chapitre XCVII

L'époque

Le mot français époque vient de épochè. C'est ainsi qu'il est impossible d'être le contemporain de quoi que ce soit dans le monde. Même au moment le plus fusionnel de l'amour on ne sait pas de quel instant le temps que l'on est en train de vivre est le contemporain puisqu'alors on est le fruit de la scène qu'on fait. En grec ancien le mot épochè signifiait simplement arrêt. Être à l'arrêt comme un chien à l'arrêt (attendant l'ordre de pourchasser la proie). Être à l'arrêt comme un cerf à l'arrêt (prêt à bondir pour fuir n'importe quel prédateur qui s'avance dans le champ). Être à l'arrêt, c'est chauvir. Dans l'Antiquité les philosophes sceptiques nommaient épochè la suspension soudaine au sein de la recherche. De nos jours les philosophes désignent en français par épochè le fait de mettre entre parenthèses moi, objet, monde et d'examiner ce qui surgit sans recourir à un savoir préalable.

Mais le mot épochè peut être accentué de façon beaucoup plus profonde. L'époque peut être plus profonde. Il faut rester dans l'Antiquité. Il suffit d'ajouter à la leçon de Sextus Empiricus l'injonction de Jésus citée dans Jean VII 24 : Nolite judicare. Alors "Ne jugez pas" ne signifie plus seulement "Abandonnez la recherche de la vérité" mais "Abandonnez l'intériorisation de la société dans l'âme et renoncez à l'obéissance au sens commun". C'est déjà la Sentence Vaticane 77 où Epicure oppose penser pour soi (eautô) et penser pour la Grèce (Helladè). C'est déjà du Kant : penser par soi (quitter l'état de minorité) rompt avec la pensée collective, avec l'hallucination mythique des sujets. Si par l'acquisition de la langue sur les lèvres de sa mère le moi, le locuteur, est déjà la foule nationale, au terme de l'analyse il n'y a plus de moi, il n'y a plus de foule, il n'y a plus de nation, il n'y a plus d'espèce, — mais un animal hémisexué, athée, sans identité, défamilialisé, défamiliarisé, solitaire, plus silencieux, redevenu un peu sauvage, un peu chauvissant, un peu titubant, un peu erratique.

Mais la thèse de Jésus de Nazareth — qui n'eut hélas aucun effet sur le christianisme — est peut-être plus profonde encore ; elle est certainement plus profonde que l'invention rhétorique de Sextus Empiricus ; elle est même plus profonde que l'opposition, tout à fait extraordinaire, qu'Épicure est le premier à proposer entre deux sortes de noèses (silencieuse et linguistique) ; elle touche au "fond" ; elle est radicale.

Elle est au coeur de l'art.

Il ne s'agit pas seulement de consentir à ne pas savoir ce dont on n'a pas l'assurance, il s'agit de refuser d'obéir à toute représentation sociale, à toute tyrannie politique, à toute prophétie religieuse.

*

Ne discriminez pas entre humains et inhumains. Ne clivez pas entre polis et apolis.

*

La version du Nolite judicare de Jésus est différente dans Luc VI, 37 où le texte ajoute une implication :

— Nolite judicare et non condemnabimini. Ne jugez pas et vous ne serez pas condamné. Le jugement se dit en grec krisis, crise. Si vous n'entrez pas dans le monde du jugement, vous n'entrerez pas dans le monde de l'exclusion et de la damnation. Donnez. Donnez encore si on vous blesse. La création est don pur. Un vrai don est un don sans calcul. Ne cherchez aucun regard. Ne re-gardez à aucun re-gard. Avancez. Ekstasis définit le mouvement de sortir hors de soi. (Ek-stasis, plus précisément encore, c'est quitter la stasis. C'est quitter la guerre civile.) Or, dans le texte, à l'instant même où Jésus dit : " Suspendez le jugement ! Abandonnez la crise !", il vient d'écrire en silence sur la terre.

inclinans digito scribebat in terra.

Mais Jésus, comme il s'était baissé, écrivait avec un doigt dans la poussière du sol.

C'est la seule fois où Dieu écrit.

*

Epekhô dans la bouche de Pyrrhon : je suspends mon jugement, je persiste dans l'aporie in-finie, a-oristique.

Epekhô dans la bouche de Husserl : je mets hors circuit ma croyance au monde, je mets momentanément entre parenthèses non seulement l'histoire mais le temps.

Epekhô dans la bouche de Jésus : j'arrête d'obéir, je quitte la meute, j'écris.[420] »

Exemplaire de son style et de sa manière, ce chapitre nous donne à lire un brassage de références que l'auteur cite, traduit, associe et compare selon les codes de l'écriture savante. C'est presque du Quignard caricatural. Nous assistons à tout un travail de « seconde main » qui donne raison à celui qui ne dit écrire que « l'effet de ses lectures[421] » ; cette poétique citationnelle et para-savante conforte l'image – un peu galvaudée – d'un écrivain lettré, érudit, compulsant les livres depuis sa bibliothèque.

[420] *D*, 311-314.
[421] *GT*, 66.

On a des étymologies historiques (« époque vient de épochè », « Le jugement se dit en grec krisis », « Extasis définit le mouvement de sortie hors de soi ») ; des phrases en Latin (« nolite judicare » / « Se inclinans digito scribebat in terra ») ou des mots translittérés du Grec (« Epekhô » / « krisis » / épochè / ekstasis / polis / apolis/ eautô) ; des citations, référencées (« Jean VII 24 : Nolite judicare ») ou allusives (« C'est déjà du Kant : penser par soi [...] rompt avec la pensée collective ») ; de la glose, mimant la tradition monacale (« La version du Nolite judicare de Jésus est différente dans Luc VI, 37 où le texte ajoute une implication [...] »).

Evidemment, tout l'intérêt est dans l'écart et dans la turbulence qu'il imprime à l'écriture canonique du savoir. Quignard satisfait ici pleinement à « l'hétérologie » que Barthes soulignait chez Bataille ; il est capable, dans les codes même de l'écriture du savoir, d'imprimer sur le lexique savant un décalage, une pression subjective, qui dénature graphiquement le code sans pourtant le renverser complètement. Cela passe par l'emploi systématique d'un style assertif – sans précautions modalisantes – que trahit la récurrence des tournures présentatives (« C'est ainsi qu'il est possible », « C'est déjà la sentence Vaticane », « C'est déjà du Kant », « C'est quitter la stasis », « C'est la seule fois où Dieu écrit ») ou encore les formes impersonnelles qui miment la vérité d'ordre général (« Il faut... », « Il suffit de... ») ; c'est l'usage volontairement lâche de la chronologie qui rend les analogies suspectes en faisant se télescoper Empiricus, Jésus, Épicure et Kant ; ce sont toutes les étymologies approximatives qui trahissent un imaginaire philologique plus qu'un véritable travail philologique (« Ek-stasis, plus précisément encore, c'est quitter la stasis. C'est quitter la guerre civile ») ; ce sont toutes les libres associations qui font de l'anadiplose la figure de rhétorique qui sous-tend la totalité de l'extrait (« époque » ... « vient de épochè » ... qui « signifi[e] simplement arrêt » ... qui renvoie aux bêtes « à l'arrêt » ... « Être à l'arrêt, c'est chauvir », etc.) ; c'est l'interpolation, enfin, qui infléchit librement le propos biblique vers un sens tout singulier (« “Ne jugez pas” ne signifie plus seulement “Abandonnez la recherche de la vérité” mais “Abandonnez l'intériorisation de la société dans l'âme et renoncez à l'obéissance au sens commun”. »)

Tout fonctionne ici, littéralement, à *contre-sens*. Quignard se joue, avec provocation, du sens attendu mot « époque » contre l'époque elle-même. Il retourne comme un gant les acceptions convenues du mot. Dès lors, être – à la lettre – dans « l'époque », c'est paradoxalement refuser le contemporain, s'extraire de son *siècle* (au sens social et mondain) et faire mourir en soi l'idée d'une identité-sujet. Cette manière de procéder est caractéristique de l'écriture de Pascal Quignard : tout effort

philologique est d'abord au service d'un retournement de la langue contre elle même ; toute mise en scène du savoir vise à déstabiliser les assises de ce même savoir ; toute revendication au moderne veut faire ressurgir sa part archaïque. Le choix du mot « époque » – mot d'ordre d'une certaine modernité – n'a donc rien d'anodin ; il s'agit, dans une stratégie toute concertée, d'en inverser le sens en nettoyant le mot de ses acceptions convenues pour en faire éclater la part maudite. Ce renversement d'ordre lexical et conceptuel est pris en charge par une poétique qui mise, elle aussi, sur le renversement. C'est d'abord l'inversion statutaire entre l'homme et la bête qui guide tout le passage par le truchement d'une thématisation filée de l'animalité : le mot des philosophes est avant tout une attitude animale selon les deux comparaisons qui ouvrent l'extrait (« être à l'arrêt comme un chien à l'arrêt » / « être à l'arrêt comme un cerf à l'arrêt ») ; le lexique cynégétique, lié à l'univers de la chasse et de la prédation, grève progressivement toute la petite dissertation philologique (« chauvir », « chauvissant », « prédateur », « pourchasser », « proie », « meute », « sauvage ») ; il n'y a donc plus aucune raison pour que le dévoilement lexical ne conduise à une pure zoomorphie (« au terme de l'analyse [*rappelons : de l'analyse du mot époque*] il n'y a plus de moi, il n'y a plus de foule, il n'y a plus d'espèce, – mais un animal hémisexué, athée, sans identité [...] redevenu un peu sauvage, un peu chauvissant, un peu titubant, un peu erratique »). C'est enfin par une dynamique d'écriture fortement privative que l'écrivain va précisément rechercher le *renversement* lexical, l'effondrement de toute assise conceptuelle. Les préfixes privatifs saturent alors tout le passage et replongent chaque mot dans son envers conceptuel (« athée », « défamilialisé », « défamiliarisé », « inhumains », « apolis ») ; souvent le préfixe est signalé et accentue graphiquement ce processus de déconstruction (« in-finie », « a-oristique », « Ek-stasis »). Les syntagmes ou tournures d'ordre négatif sont également omniprésents : sur le mode de l'anaphore (« il n'y a plus de foule, il n'y a plus de nation, il n'y a plus d'espèce ») ou de l'injonction négative : « ne discriminez pas », « ne clivez pas », « ne jugez pas », « ne regardez pas ».

À la lecture resserrée de cet extrait, on voit bien que la puissance assertive de Pascal Quignard se double d'une contestation en acte de toute forme déclarée de vérité ; la prétention de l'énonciation véridictionnelle est le recours paradoxal pour assumer une forme essayiste qui par là même ne s'affiche qu'en tant que prétention.

5.3 L'HÉTÉROLOGIE DE L'ESSAI

De Barthes à Quignard, on observe donc un même positionnement tactique et critique face à la dimension assertive de l'essai. Identifiée par nos auteurs comme le trait formel de la discursivité scientifique et, par métonymie, comme tout genre institué du discours savant, « l'assertion » devient la catégorie à partir de laquelle se cherche une pratique distancée de la forme traditionnelle de l'essai : chez Barthes, elle est un concept-repoussoir qui préside à l'invention d'une écriture critique qui sache subtilement se *décoller* de l'énonciation classique du véridictionnel ; chez Quignard, elle est au contraire sur-investie et comme singée à l'extrême pour faire advenir une forme essayistique immédiatement à distance d'elle-même. À chaque fois, c'est donc le rapport à une certaine monologie du savoir qui s'en trouve être contesté ; et en cherchant précisément à inscrire bord à bord le savoir et ses formes d'exemption, chacune de ces œuvres nous donne à lire le savoir sur le mode de « l'hétérologie » : le savoir est là, toujours maintenu à l'origine du geste de l'écriture, mais il est sans cesse dénaturé ou excentré, débordé par de multiples dispositifs textuels qui tout à la fois l'attestent et l'annulent, le reconduisent et le déportent.

5.3.1 « L'hétérologie » : de Bataille à Barthes

C'est donc à cette « hétérologie » du savoir qu'il nous faut maintenant revenir avant de chercher à voir comment elle opère stylistiquement dans les œuvres de notre corpus. Pour bien cerner la notion, il est nécessaire de s'arrêter à ce qu'en dit Barthes dans l'article qu'il consacre précisément à l'écriture savante de Georges Bataille (« Les sorties du texte ») ; c'est là qu'il investit le plus largement le mot en lui attribuant une résonance stylistique toute particulière. Précisons d'abord que le concept d'hétérologie vient lui-même de Bataille qui le théorise dès les années 30 dans plusieurs écrits et notamment dans « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade[422] » ; il s'agit pour lui, dans une vue anthropologique, de caractériser le dynamisme bipolaire qui régit l'expérience humaine, en opposant notamment les forces de l'homogène aux forces de

[422] Georges Bataille, « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade (I) » [s.d.], *Œuvres complètes. Tome II : Écrits posthumes, 1922- 1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 54-69. Ce texte posthume s'inscrit dans le cadre d'une polémique avec André Breton. Bataille y développe la notion « d'hétérologie » à partir de sa lecture de Sade ; il fustige l'usage strictement littéraire qui est fait de l'écrivain, notamment par le surréalisme et André Breton ; face à cette vision réductrice de Sade, incapable de prendre au sérieux – sinon dans l'espace marginal de l'invention fictionnelle – la valeur irruptive de ses « forces excrémentielles », Bataille revendique une « valeur d'usage », ancrée sur une pratique conséquente des propositions sadiennes.

l'hétérogène : les premières renvoyant aux phénomènes d'appropriation où l'énergie est thésaurisée (le travail, la raison, la culture, le fonctionnement politique, etc.) ; les secondes renvoyant aux phénomènes de dilapidation où l'énergie est dépensée en pure perte (le sexe, le jeu, le sacré, le rire, les larmes, etc.). « L'hétérologie », selon les mots de Bataille, désignerait alors cette science de l'hétérogénéité (de l'excrémentiel, du déchet, du corps autre) laquelle chercherait à recouvrir la *part maudite* libérée au cœur de toute expérience du vivant ; « Science de ce qui est tout autre[423] » souligne encore Bataille, immédiatement paradoxale car elle ne saurait plus s'énoncer selon les catégories traditionnelles de la raison, sinon à recourir à la forme homogène de la pensée, qui précisément nie la dynamique de l'hétérogène[424].

Barthes, en reprenant le concept à Bataille, ne se place pas à un tel niveau d'abstraction anthropologique ; comme souvent, il emprunte le terme en faisant écho à un vocabulaire particulier plus qu'à la notion précise qu'il recouvre ; et il garde donc de l' « hétérologie » une acception étymologique qui lui fait privilégier la valeur de l'hétérogénéité dans l'ordre d'une opération discursive : c'est bien le frottement de deux codes hétérogènes de langage qui constitue l'hétérologie aux yeux de Barthes[425]. En ce sens, l'écriture savante de Bataille (ses essais) est tout entière hétérologique :

> « Il va de soi que le texte *excède* le savoir – par la valeur ; mais, même à l'intérieur du champ du savoir, il y a des différences de pression, de "sérieux", et ces différences produisent une hétérologie. Bataille met en scène deux savoirs. Un savoir endoxal […] savoir citationnel, référentiel, révérentiel. Et un savoir plus lointain, produit par Bataille (par sa culture personnelle). […] C'est le savoir paradoxal en ceci qu'il s'étonne, se dénaturalise, ébranle le "cela va de soi"[426]. »

Le bénéfice d'une telle collision est qu'elle engage un détournement subtil de la discursivité scientifique sans jamais la renverser : la lisibilité du texte savant est à la fois maintenue – tous les gages scientifiques sont donnés (citations, sources, exemplifications, attestations, etc.) – et dénaturée, notamment par l'usage d'une culture plus lâche et plus subjective par lequelle se dévoile la pression d'une écriture à

[423] *Ibid.,* p. 61.
[424] *Ibid.,* p. 62 : « Lorsqu'on dit que l'hétérologie envisage scientifiquement les questions de l'hétérogénéité, on ne veut pas dire par là que l'hétérologie est, dans le sens habituel d'une telle formule, la science de l'hétérogène. L'hétérogène est même résolument placé hors de la portée de la connaissance scientifique qui par définition n'est applicable qu'aux éléments homogènes. Avant tout, l'hétérologie s'oppose à n'importe quelle représentation homogène du monde, c'est-à-dire à n'importe quel système philosophique. »
[425] Le terme de « frottement » revient à chaque fois qu'il s'agit de décrire l'hétérologie, même à l'échelle de productions non textuelles, comme la photographie ou le cinéma.
[426] *OC* IV [« Les sorties du texte », 1973], p. 367-368.

l'œuvre[427]. Cette possibilité de faire travailler le savoir dans une épaisseur plurielle, avec des niveaux de décrochages multiples et des mises en perspective variées de l'objet étudié, est ce qui retient l'attention de Barthes, bien au-delà du cas particulier de Bataille, comme le prouvent les déclarations qui émaillent *Le Lexique de l'auteur*[428]. Bataille n'en demeure pas moins un intercesseur capital dont le texte analysé (« Le gros orteil ») tient lieu d'écran fantasmatique sur lequel vont se projeter les propres motivations d'écriture de Barthes[429]. Alors qu'il prétend ne proposer que des *sorties de texte*, des fragments épars notés au fil de la lecture, des idées hétéroclites venues comme au hasard, Barthes focalise en fait son attention sur toutes les formes de distorsion par lesquelles Bataille parvient à déjouer l'écriture canonique du savoir.

Plus qu'une analyse de texte en tant que telle, on a donc bien au final une lecture du *style* de Bataille, et plus précisément la tentative d'élaborer une stylistique propre à l'hétérologie du savoir. Barthes propose ainsi différentes entrées qui sont autant d'outils rhétoriques pour faire peser la « valeur » – au sens nietzschéen du terme, c'est-à-dire l'inscription d'un certain perspectivisme par le truchement duquel se laissent percevoir un corps et une intentionnalité devant l'objet de savoir – dans une discursivité d'ordre intellectuel. Le maillage rhétorique qu'il met au jour se décline alors en plusieurs points. 1° l'hétérologie naît précisément du frottement des codes de savoir hétérogènes : il faut donc écrire le texte du savoir en usant d'une codification endoxale sur laquelle on fera scintiller quelques phosphorescences paradoxales, telles ces petites curiosités rapportées par Bataille qui contrastent – par le ton et le motif – avec l'ordonnancement plus surveillé de l'ensemble. 2° L'hétérologie surgit dès lors que la langue scientifique est travaillée dans son épaisseur signifiante ; ainsi en usant notamment des idiotismes ou des étymologismes, l'essayiste ne censure plus le travail de la métaphore ; au contraire, il se met à développer ses idées *à même la langue* et non plus depuis une position prétendument extérieure à elle. 3° L'hétérologie, selon le

[427] *Ibid.*, p. 368 : « Ce frottement de codes d'origines diverses, de styles divers, est contraire à la monologie du savoir, qui consacre les "spécialistes" et dédaigne les polygraphes (les amateurs). Il se produit en somme un savoir burlesque, hétéroclite (étymologiquement : qui penche d'un côté et de l'autre) : c'est déjà une opération d'écriture (l'écrivance, elle, impose la séparation des savoirs – comme on dit : la séparation des genres) ; venue du mélange des savoirs, l'écriture tient en échec "les arrogances scientifiques" et tout en même temps maintient une lisibilité apparente [...] »

[428] *LA*, 68-69. « Tous ces thèmes [*les thèmes proposés à ses étudiants pour le séminaire de l'année 1973-1974*] ont un caractère en commun, qui est celui pour quoi je les propose ; ils impliquent tous une pluralité des savoirs, et donc des "discours à tenir", c'est-à-dire une *hétérologie*. Ceci est (pour moi) capital. [...] Bien plus que l'interdisciplinaire, mythe déjà rance et officiel, le droit à la pluralité et à l'hétérogénéité des discours. Interdisciplinaire ? Facile et admis, car on ne change pas de langage, à la différence de l'hétérologie : penser combien est encore difficile, enjeu de luttes, la traversée hétérologique du marxisme, de la psychanalyse et de la sémiologie. »

[429] L'identification se dit de façon explicite : « qu'est-ce que ce texte, *pour moi*, qui le lis? (Réponse : c'est le texte que j'aurais désiré écrire.) » (*OC* IV, [« Les sorties du texte », 1973], p. 374).

perspectivisme nietzschéen rappelé plus haut, doit travailler à l'intrusion d'une « *certaine* subjectivité » dans l'objectivité propre au discours de savoir ; cette subjectivité s'oppose à la fois à l'objectivisme (le sujet se croyant non subjectif) et à l'impressionnisme (le sujet se persuadant de n'être que subjectif) ; Bataille, en épousant cette « subjectivité du non-sujet », réaffirme discrètement qu'il n'y a pas de modèle interprétatif vierge de tout interprète. 4° L'hétérologie, enfin, apparaît à l'irruption de certains vocables dans le discours de savoir. Barthes les qualifie de « *mots-numen* » : ce sont ces mots ou ces groupes de mots qui portent immédiatement en eux une indication de valeur ; soit que leur sémantisme indique un affect quasi palpable (telle la répulsion chez Bataille dans une expression comme « la saleté la plus écœurante »), soit que leur détournement d'ordre typographique désigne une inflexion de leur sens originel (c'est le cas notamment avec l'usage insistant des guillemets ou des italiques). La nappe lisse du discours de savoir peut ainsi être pincée en de multiples endroits par un usage concerté des vocables et des graphismes dénaturants.

Cette grille en faveur d'une rhétorique hétérologique du savoir est bien sûr infiniment projective chez Barthes : elle résume et annonce tout un nombre de parti-pris stylistiques qui sont déjà opérants chez lui. À ce titre, il est intéressant de voir que certaines expressions qu'il applique à Bataille reviennent presque littéralement à l'endroit de sa propre pratique d'écriture, au moment du *Roland Barthes par Roland Barthes*. On s'en persuadera en considérant les effets de superposition que recense le petit tableau ci-dessous :

Indices hétérologiques	**Bataille**	**Barthes**
Idiomatismes et étymologismes	« Par cette voie, le corps s'engendre à même la langue : idiomatisme et étymologisme sont les deux grandes ressources du signifiant »	« Pourtant, dans l'étymologie, ce n'est pas la vérité ou l'origine du mot qui lui plaît, c'est plutôt l'*effet de surimpression* qu'elle autorise : [...] il me semble alors que j'ai des idées *à même la langue* »
Guillemets et détournement graphique	« le guillemet sert à encadrer le code (à dénaturaliser, à démystifier le mot) »	« il lui faut *dénaturer* le stéréotype par quelque signe verbal ou graphique qui affiche son usure (des guillemets, par exemple). »

Alternance du code endoxal et du code paradoxal	« En somme, le savoir est retenu comme puissance, mais il est combattu comme ennui ; [...] il y a alternance du savoir et de la valeur, repos de l'un par l'autre »	« N'y a-t-il pas une sorte de volupté à [...] à se reposer de la lourdeur d'une démonstration sémantique par la vision des "ailes, queues, cimiers, panaches, cheveux, écharpes, fumées, ballons, traînes, ceintures et voiles" » dont Erté forme les lettres de son alphabet »
Usage du mot-numen ou du mot-objet	« La valeur surgit à même certains mots, certains termes, certains *vocables* ("vocable" est bon, car cela veut dire à la fois : appellation et patronage d'un saint : or, il s'agit de *mots-numen*, de mots-signes, de mots-avis).»	« Ce mot-objet est à la fois *investi* (désiré) et *superficiel* (on en use, on ne l'approfondit pas) ; il a une existence rituelle ; on dirait qu'à un certain moment, je l'ai *baptisé* de mon signe. »
Couple de mots-valeurs	« *bas* est employé au titre de valeur positive, laudatrice ("le bas matérialisme de la gnose"), mais son adverbe corrélatif, *bassement*, qui selon la langue, devrait avoir la même valeur que l'adjectif original, est employé négativement, dépréciativement ("l'orientation bassement idéaliste du Surréalisme") : c'est le thème de l'aplatissement qui sépare, comme une valeur violente, coupante, le mot-souche et son rejeton. »	« Les mots préférés qu'il emploie sont souvent groupés par oppositions ; des deux mots du couple, il est *pour* l'un, il est *contre* l'autre : *production/produit, structuration/structure, romanesque/ roman, systématique/système* [...]. Ainsi entre les mots, dans les mots même, passe le "couteau de la Valeur" »

Au final, la relecture de Bataille par Barthes nous révèle une double appropriation : appropriation d'un concept (l'hétérologie) qui, de postulation anthropologique, se transforme en indice stylistique ; appropriation d'une pratique hétérologique du savoir qui, de façon spéculaire, confirme Barthes dans ses orientations d'écriture. En modulant l'écriture du savoir sur « le rythme amoureux de la Science et de la valeur », l'hétérologie confirme bien l'intention de dénaturer la discursivité scientifique sans pour autant l'annuler ; ce qui est brisée, altérée par de multiples discordances, c'est la

ligne monologique du savoir, non sa partition. Nous ferons de cette rhétorique hétérologique du savoir, posée ici en théorie, le modèle formel opérant pour penser en continuité les écritures savantes de Barthes et de Quignard.

5.3.2 Barthes : hétérologie et tangibilia

L' « hétérologie » bataillienne se développe, on l'a vu, à partir d'une théorie de l'hétérogène ancrée sur le rebut, l'obscène, l'objet excrémentiel ; et il n'est pas indifférent de constater que Barthes, même s'il en déplace l'ambition à un niveau plus rhétorique qu'anthropologique, conserve de cette définition son principal argument : la nécessité d'envisager, dans un texte de savoir, ce qui tient lieu d'objet *a priori* déclassé. C'est bien cette pensée de l'objet – considéré ici dans son bas matérialisme[430] – qui oriente toute la lecture que fait Barthes de Bataille : d'abord, en choisissant un texte « secondaire » de ce dernier, mais qui a précisément l'avantage de proposer une réflexion scientifique sur un objet dégradé (le « gros orteil », la répulsion pour le pied humain) ; ensuite, en étant attentif à toutes les formes de collusion entre les registres concret et abstrait qui naissent précisément de l'inscription des objets (les hauts talons, les bas des Turques Du Volga) dans la sphère du conceptuel (l'étude anthropologique, la sociologie des pratiques matrimoniales). C'est ce jeu alterné du concret et de l'abstrait qui participe au frottement des codes de savoir recherché par Barthes ; l'apparition inattendue d'une certaine matérialité (*objective*) dans la dissertation savante est donc ce qui le « désennuie » du seul savoir en lui en désignant ses lignes de fuite et ses possibilités d'exemption passagère.

L'attention presque maniaque que Barthes porte, au cours de ses lectures critiques, à ces avènements de l'objet, à ces notations adjacentes et très concrètes où scintille quelque matérialité, relève d'un même intérêt pour tout ce qui déjoue la monologie de la phrase, qu'elle soit diégétique (à l'échelle du roman) ou dissertative (à l'échelle du texte de savoir). Ainsi, dans *Aziyadé*, ce qui le fascine, dans un exercice presque myope tant son œil reste volontairement au ras de la page, c'est la manière dont Loti parvient à faire ressentir l'expérience concrète du monde en s'en tenant justement à la ligne matérielle des choses : soit par la notation météorologique (« il plut par torrents », « la bonne odeur de mai »), soit par la mention d'objets concrets (« pavés de galets noirs », « nattes de cheveux bruns[431] ») ; les *riens* de l'existence

[430] Cf. Georges Bataille, « Le bas matérialisme et la gnose », *Œuvres complètes, tome I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 220-226.
[431] *OC* IV [*Nouveaux essais critiques*, 1972], p. 110-111.

affleurent ainsi subrepticement à la surface du récit par de pures dénotations qui ont pour fonction de reposer du sens – chose rare dans l'ordre du roman – sans pourtant le détruire. Une grande partie de la préface qu'il donne à la *Vie de Rancé* cherche également à appréhender ces objets surprenants avec lesquels Chateaubriand rompt l'ordonnancement rhétorique attendu de ses portraits ; que viennent faire les « algues », un « gant » ou encore les « orangers », à la crête de certains paragraphes ? Barthes, tout en cherchant à investir le sens de ces distorsions matérielles imposées à la continuité diégétique, ne peut que constater, au final, la matité irréductible de leur irruption, gage d'une parole littéraire qui sait retrouver l'en-deçà tout sensuel du sens[432]. Dans sa lecture de Phillippe Sollers, et de son roman *H*, Barthes se montre encore sensible aux nombreux syntagmes qui distinguent l'épaisseur matérielle des objets (« *"toupie de diamant liquide", "suspendues avec des poires jaunes remplies de roses sauvages", "prends cette jonquille cale-toi contre le caveau dans la mousse*[433] "») ; Barthes en exalte la pratique et, tout en rappelant les précédents chez Chateaubriand ou Bataille[434], la théorise pour la première fois sous le nom de « passage des objets sensuels dans le discours » ; cette sensualité dans l'ordre du discours – cernée à la présence de menus objets – possède l'avantage de « lâcher la Phrase », précise Barthes, et de jouir, un court instant, de la seule brillance du mot en dehors de toute analyse.

Cette présence des objets dans le discours possède une toute autre charge subversive dès lors qu'elle émaille un texte à vocation savante, dont le style sérieux l'apparente à la discursivité intellectuelle. C'est là que naît précisément l'hétérologie, dans ce bord à bord entre l'anecdotique concret et l'élévation abstraite. Comme il fait avec les romanciers que l'on vient de citer, Barthes se constitue inconsciemment un « catalogue » des penseurs qui savent imprimer le poids du sensuel au tissu conceptuel de leur raisonnement : ce sont, donc, les « hauts talons » chez Bataille, « les petits pois » ou « l'orange » pelée chez Goethe, le « plumage de la chouette » chez Hegel, la « savate » ou les « petits pâtés » chez Fourier, la « machine à tisser » chez Diderot, etc. ; faisant irruption dans le discours de l'essai, ces petites incises très matérielles ont l'avantage d'excentrer le savoir, de le mettre légèrement en dérive au voisinage d'un

[432] *OC* IV [*Nouveaux essais critiques*, 1972], p. 60 : « La parole littéraire (puisque c'est d'elle qu'il s'agit) apparaît ainsi comme un immense et somptueux débris, le reste fragmentaire d'une Atlantide où les mots, surnourris de couleur, de saveur, de forme, bref de *qualités* et non d'idées, brilleraient comme les éclats d'un monde *direct*, impensé, que ne viendrait ternir, ennuyer aucune logique : que les mots pendent comme de beaux fruits à l'arbre indifférent du récit, tel est au fond le rêve de l'écrivain [...] »

[433] *OC* V [*Sollers écrivain*, 1979], p. 610.

[434] *Ibid.*, p. 610 : Barthes reprend l'exemple des « orangers » de la *Vie de Rancé* ; pour Bataille, il mentionne « l'assiette de lait » qui ouvre *Histoire de l'œil*.

code anecdotique qui en détourne la loi et la gravité. C'est très précisément dans cette hétérologie du savoir que Barthes revendique son inscription :

> « Michelet lui a donné l'exemple : quel rapport entre le discours anatomique et la fleur de camélia ? – "Le cerveau d'un enfant, dit Michelet, n'est rien d'autre que la fleur laiteuse du camélia". De là, sans doute, l'habitude de *se distraire*, en écrivant, par des énumérations hétéroclites. N'y a-t-il pas une sorte de volupté à faire passer, comme un rêve odorant, dans une analyse de la sociologique *(1962)*, "la cerise sauvage, la cannelle, la vanille et le Xérès, le thé du Canada, la lavande, la banane" ; à se reposer de la lourdeur d'une démonstration sémantique par la vision des "ailes, queues, cimiers, panaches, cheveux, écharpes, fumées, ballons, traînes, ceintures et voiles" dont Erté forme les lettres de son alphabet (*Er*, 937, III) – ou encore, à insérer dans une revue de sociologie "les pantalons de brocart, les manteaux-tentures, les longues chemises de nuit blanches" dont se vêtent les Hippies *(1969)* ? Ne suffit-il pas de faire passer dans le discours critique un "rond bleuâtre de fumée" pour vous donner le courage, tout simplement... *de le recopier*[435] ? »

Si, dans cet extrait, Barthes nous propose l'archéologie de son écriture « hétérologique » – en inscrivant Michelet comme son initiateur et en en faisant courir la pratique le long de ses articles ou essais « scientifiques » (« analyse de la sociologique », « démonstration sémantique », « revue de sociologie », « discours critique ») –, il le fait encore en des termes proches de ceux par lesquels il qualifie l'hétérologie bataillienne : on retrouve à la fois la fonction de *repos* qui fait la saveur du savoir hétéroclite de Bataille et, surtout, la brisure de la ligne monologique du savoir (« le murmure intellectuel ») par la recherche d'un pas de deux (concret / abstrait) où se donne à lire « le rythme amoureux de la Science et de la valeur ».

Dans sa forme concrète, l'hétérologie du savoir mise donc sur une perturbation de la hiérarchie des registres ; toujours, selon les mots de Barthes, il faut chercher la « distorsion », « l'écart », la « surimpression » ou le « frottement » entre l'objet et l'idée dans une dynamique qui englobe une parentèle de dissymétries (haut-bas, concret-abstrait, référentiel-conceptuel). Mais la dimension dénotative du discours savant ne doit pas advenir sous la forme d'un supplément, à la manière d'un *exemple concret* éclairant une idée abstraite, car ce serait là reconduire une hiérarchie traditionnelle prônée par la rhétorique classique ; elle doit gagner, par contagion, tout l'édifice rhétorique et instaurer une « contre-rhétorique » à tous les étages du dispositif discursif[436]. Le bonheur de lecture des hétérologies du savoir vient alors du

[435] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 709-710.
[436] Barthes détaille dans l'écriture de Fourier cette « contre-rhétorique » qui opère par *le bas* et par *le concret* à tous les niveaux des relais de la rhétorique : métaphore, énumération, coq-à-l'âne, anacoluthe, exemple : « De

fait que ces effets de rupture sont généralisés et imprévisibles. En ce sens, le trope que Barthes convoque le plus souvent pour qualifier ces perturbations heureuses est l'anacoluthe. Employée dans une acception très ouverte qui lui fait recouvrir essentiellement les valeurs de la rupture[437], l'anacoluthe est le modèle rhétorique de l'hétérologie, dès lors que celle-ci rapproche sans prévenir deux ordres disjoints : elle est bien ce qui préside à l'irruption d'une « substance surprenante » dans le discours cultivé de Chateaubriand, comme ce qui détermine la tension démonstrative de Fourier « entre la minutie domestique de l'exemple et l'ampleur du projet utopiste[438] ». Dans l'ordre de sa propre pratique essayistique, et comme il le recense lui-même dans l'extrait que nous venons de citer plus haut, Barthes cultive pareilles anacoluthes, pareils frottements entre les codes endoxal et paradoxal du savoir. L'un et l'autre aiment à se recouvrir dans une pratique qui promeut – elle aussi – le passage de l'objet sensuel dans le discours cultivé ; et *a fortiori* de l'objet culinaire, dans un mimétisme qui lui fait se rapprocher des « petits pois » de Goethe, des « orangers » de Chateaubriand, des « mirlitons » ou des « melons » de Fourier. Chez lui, cette promotion de l'objet rebuté s'inscrit, à l'instar de Fourier – ou plutôt, de ce qu'il dit de Fourier[439] –, dans une pratique subversive des canons discursifs du savoir qui tout à la fois réaffirme la valeur de l'énonciateur (son corps, ses goûts et dégoûts) et désoriente les hiérarchies attendues entre les objets considérés. Ainsi, outre l'image de « l'oignon » qui ouvre sur une description du fonctionnement de la logosphère ou celle de « la frite » qui décrit le processus de prédication propre à l'Imaginaire, c'est encore par le truchement d'un « couscous au beurre rance » que s'inaugure une large réflexion sur la systématisation des manies et le socialisme fouriériste ; cette matérialisation

---

quoi sont-ils faits, ces charmes ? D'une contre-rhétorique, c'est-à-dire d'une manière de pratiquer les figures en introduisant dans leur code quelque "grain" (de sable, de folie). » (*OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 781).

[437] « Rupture » de construction logique, au sens le plus commun (« *l'anacoluthe*, rupture de construction par laquelle le styliste défie la grammaire » *OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 818) mais aussi « rupture » dans l'ordre de la valeur (« Il s'agit en quelque sorte d'une *anacoluthe* (rupture de construction) : il y a *faute*, atteinte impie à la fascination de l'image », *DA*, 442) ou « rupture » de la tonalité des registres (« il se produit une sorte d'anacoluthe entre la minutie domestique de l'exemple et l'ampleur du projet utopiste. » *OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 782).

[438] Cf. successivement : *OC* IV [*Nouveaux essais critiques*, 1972], p. 60 et *OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 782.

[439] « La transgression opérée par Fourier va plus loin. L'objet futile qu'il promeut au rang démonstratif est très souvent un objet *bas*. Cette conversion est justifiée puisque l'Harmonie récupère ce que la Civilisation méprise et le transforme en bien délicieux […] Ainsi se construit une poétique de *rebut*, magnifié par l'économie sociétaire (par exemple, les vieilles poules marinées) […]. Naturellement, Fourier était conscient du "ridicule" de ses objets démonstratifs (de sa rhétorique) : il savait bien que les bourgeois sont attachés à la division hiérarchique des langages, des objets et des usages aussi fortement qu'à celle des classes, que rien, à leurs yeux, n'égale le crime de lèse-langage et qu'il suffit d'allier un mot noble (abstrait) et un terme bas (dénotant un objet sensuel ou rebuté) pour déchaîner à coup sûr leur verve de propriétaires (du bon langage) » (*OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 783.)

gourmande de l'objet idéel renvoie ce dernier à sa qualité d'image et, par récursivité, redit l'induction métaphorique qui travaille de l'intérieur tout processus discursif, fût-il savant :

> « Ce procédé est constant : il part rarement de l'idée pour lui inventer ensuite une image ; il part d'un objet sensuel, et espère alors rencontrer dans son travail la possibilité de lui trouver une *abstraction*, prélevée dans la culture intellectuelle du moment : la philosophie n'est plus alors qu'une réserve d'images particulières, de fictions idéelles (il emprunte des objets, non des raisonnements)[440]. »

5. 3. 3 Quignard : hétérologie et sordidissima

Pascal Quignard aborde plus littéralement que Roland Barthes la question de « l'hétérologie » théorisée par Georges Bataille. On se souvient que Bataille la définissait comme la « science de ce qui est tout autre », en conférant à l'*autre* la charge d'exprimer le déchet inassimilable, le corps devenu autre, rétif à tout type d'homogénéisation ; on doit maintenant préciser la fin de la citation en montrant que Bataille, n'était-ce l'ambiguïté sémantique, aurait préféré nommer « scatologie » cette science de l'ordure :

> « Science de ce qui est tout autre. Le terme d'*agiologie* serait peut-être plus précis mais il faudrait sous-entendre le double sens d'*agios* (analogue au double sens de *sacer*) aussi bien *souillé* que *saint*. Mais c'est surtout le terme de scatologie (science de l'ordure) qui garde dans les circonstances actuelles (spécialisation du sacré) une valeur expressive incontestable, comme doublet d'un terme abstrait tel qu'*hétérologie*[441]. »

En ce sens élargi, l'hétérologie bataillienne rejoint de façon manifeste la pensée du sordide (ou des « sordidissimes ») déployée par Quignard à partir d'*Albucius*[442] . Du rite « sordide » à Rome qui marque le temps du deuil à la pensée du « déchet » chez les indiens Otomi, en passant par l'invention de « l'objet petit a » par Jacques Lacan

---

[440] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 675.

[441] Georges Bataille, « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade (I) », *art. cit.*, p. 61-62. On remarquera la proximité de Quignard, encore, avec cette postulation d'une même double étymologie du mot sacré (*sacer*, à la fois « saint » et « exécrable ») : « Le sacré et le malpropre ne peuvent se distinguer. Comme le sang. Ce qui est prohibé, ce qui est souillé, ce qui est soustrait à la vue, ce qui est mis à l'écart de ne se distinguent pas. » (*S*, 87).

[442] Notamment les chapitres II (« Le compotier de chêne noir ») et IV (« La beauté des choses sordides ») : « Ce qu'on appelait les sordes, à Rome, c'étaient tout d'abord les choses sales, puis les êtres sales, c'est-à-dire les pauvres, enfin les habits sales, c'est-à-dire le deuil […]. Le noir était moins la couleur du deuil que le sale l'indice du désordre de la mort, qui affole les vivants. » (*ALB*, 42-43). Cet argument du sordide prend son plein essor dans le tome IV de *Dernier royaume*, intitulé *Sordidissimes*. C'est à lui que nous faisons ici largement référence.

ou encore l'exhibition des « traces » d'amour chez les anciens Japonais, Pascal Quignard mène une vaste enquête anthropologique qui poursuit le vœu scatologique de Bataille ; de la même façon, son geste est porté par une antiphilosophie patente qui lui fait plus fortement encore épouser la thèse d'une hétérologie vouée à recueillir la part excrémentielle de l'homme, qui « jusqu'ici était regardé[e] comme l'avortement et la honte de la pensée humaine[443] ». Rappelées par Quignard, les démissions de Socrate ou de Sénèque devant la pensée du sordide inscrivent d'emblée la philosophie du côté de la représentation homogène du monde, comme le soutient aussi Bataille :

> « Penser pour Sénèque le fils consistait à s'élever vers l'universel. C'est une définition de la philosophie : la pensée qui aime plus la communauté à qui elle s'adresse que le questionnement qui la pousse. Arrachons-nous aux choses sordides […]. Tel est le mot d'ordre de Sénèque le Fils […]. Tel est le vœu social : retailler l'origine, nier l'animalité souche, rompre avec la communauté naturelle[444]. »

C'est d'ailleurs sans ambiguïté, aux côtés de Jacques Lacan, que Bataille apparaît comme l'un des précurseurs de cette ressaisie théorique des sordidissimes à l'échelle de la modernité[445]. Pourquoi alors, après tant de références et de dettes avouées aux modernes, chercher un patronage obscur dans l'Antiquité en la figure de Caius Albucius Silus, déclamateur incidemment mentionné par Sénèque le Père et théoricien, avant la lettre, d'une forme présumée d'hétérologie ? Deux raisons peuvent être avancées. La première est que Quignard aime antidater sa posture auctoriale, la rattacher davantage à une pulsion archaïque qu'à une inféodation trop nette à une modernité ou, pire, à une post-modernité, volontiers tournées vers des logiques de table rase ou de détournement des formes anciennes ; en ce sens, il ne cherche pas à être orignal – cette originalité dont il nous dit que les classiques avaient horreur et qui les faisaient chercher, à tout prix, un patronage ancien pour légitimer la forme de leur œuvre, fût-elle inclassable[446] – et avoue, au contraire, suivre un principe plus ouvert qui lui impose de se « renouvele[r] de jour en jour dans la nécessité d'imiter les œuvres

[443] Georges Bataille, « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade (I) », *art. cit.*, p. 63.
[444] *S*, 34. Pour Socrate, cf. *S*, 87-88.
[445] *S*, 49 : « Ce que le rhéteur romain Caius Albucius Silus appela au Ier siècle avant Jésus-Christ sordidissima, ce que Georges Bataille, à Paris, à la fin des années cinquante appela “part maudite”, ce que Jacques Lacan, à Paris, au début des années soixante, appela “objet petit a” […], jadis sur les parois des corps, c'étaient des traces silencieuses, des lignes, des tatouages, des peintures, des parures. »
[446] C'est tout le souci de La Bruyère, rapporté dans *Une Gêne technique à l'égard des fragments*, que de s'abriter sous le patronage de Théophraste pour ne pas paraître original.

des Anciens[447] ». La seconde raison est d'ordre immédiatement stratégique. En exhaussant Albucius, celui-ci lui offre un argument d'ordre stylistique plus étoffé que la seule perspective théorique envisagée par Bataille ; le déclamateur lui donne à penser l'hétérogène au niveau de l'écriture, en prônant le tissage du détail le plus cru ou de l'objet le plus commun avec le style le plus brillant :

> « il aimait les mots bas, les choses viles, les détails réalistes ou surprenants. […] Tel est le critère du sordide : un sentiment de gêne nous avertit de sa présence. Reste à s'approcher de lui, à s'en saisir et à le tisser à l'œuvre d'art. Le plus bas devient le plus touchant[448]. »

En somme, ce qui est au cœur du « style » d'Albucius c'est la mise en œuvre d'une rhétorique toute hétérologique qui insiste sur la nécessité de faire passer des objets – bas ou reprouvés – dans le discours ; et parmi ces objets dénotés par le rhéteur, le plus commun d'entre eux – un compotier de chêne noir – retient plus que tout l'attention de Quignard parce qu'il vaut comme le symbole de l'hétérologie : c'est le *lanx* latin, l'écuelle, appelé aussi *lanx satura* quand il désignait le plat de fruits et de légumes mêlés, avant qu'il ne finisse par définir le genre primitif du roman (la *satura*), mélange satirique de vers et de prose comme dans le *Satyricon* de Pétrone.

On le voit, la réflexion quignardienne sur le sordide se veut progressivement solidaire d'une promotion des objets dans l'ordre du discours, dans la littérature romanesque bien sûr, mais aussi, implicitement, dans la littérature d'idée. On connaît l'investigation étymologique qui mène Pascal Quignard à considérer « l'objet » dans un rapport de parenté avec « la chose » dévoilée (la *rem* de l'*objectus*), c'est-à-dire la « rien », qui désigne encore en ancien français, et dans sa forme plurielle (les « riens »), les parties honteuses ; l'objet étant alors l'indice, au plus haut degré, des *realia*, il devient légitime d'en faire le témoin privilégié du sordidissime[449]. Recueillir les objets ou étreindre les riens du réel : c'est là un axe défendu par la poétique de Quignard pour appréhender cette part inavouable qui fait aussi le cœur de l'hétérologie

[447] *OE*, 12. Cf. également la revendication du qualificatif « atticiste » pour justifier sa poétique : « Mais cette attitude a aussi un nom dans la tradition. C'est la doctrine atticiste. L'axiome de la doctrine atticiste, c'était : toute œuvre doit hériter de ce qui la précède. […] » (*EE*, 233-248).

[448] *ALB*, 43. Quignard revient souvent sur cette poétique revendiquée de l'hétérogène en citant notamment le jugement de Sénèque le Père, qu'il reprend tel quel en le glosant différemment ; d'abord dans *Albucius* puis dans *Sordidissimes* : « (Le style d'Albucius était très brillant ; en même temps il nommait les choses les plus communes ; vinaigre, pouliot, daim, rhinocéros, latrines, éponges.) » (*S*, 34)

[449] Le XIIe petit traité s'intitule ainsi « Le mot de l'objet » et mène cette spéculation étymologique à partir d'un extrait de Tacite : « La "rien" dit ce qui est entre les jambes des hommes. L'"objet" est une femme qui dévoile une partie impudique d'elle-même, seins ou sexe, et les jette en avant sous le regard des hommes. » (*PT I*, 230)

bataillienne[450]. C'est donc à l'aune de ces déclarations théoriques – et de ses différentes affiliations (d'Albucius à Bataille) – qu'il faut considérer l'inscription des objets ou des tangibilia dans l'œuvre essayistique de Quignard. Comme chez Barthes, l'objet, en confrontation directe avec la rhétorique savante, crée de surprenantes anacoluthes qui ont pour fonction de rompre la monologie discursive du savoir en en désorientant la hiérarchie attendue entre les termes abstraits et concrets ; de même que chez Barthes, encore, l'irruption de l'objet dans le discours de savoir permet de faire advenir des zones d'amuïssement du sens, de brefs courts-circuits où le jeu sur-articulé de l'abstraction est comme déjoué ; porté à son rebord par l'objet, le sens est alors, un bref instant, exempté : soit par l'irréductibilité de la chose tangible mise comme sous les yeux, soit par la rêverie qui ouvre la tonalité conceptuelle sur un ailleurs romanesque.

À l'échelle de *Dernier royaume*, plusieurs modalités d'ordre rhétorique régissent l'inscription du motif de l'objet. Tout d'abord, conformément à sa vocation première, l'objet est thématisé en vertu de ses qualités « sordides ». Souvent, dans le contrechamp d'une démonstration érudite ou d'un tour réflexif, la focale se fixe sur un objet reprouvé qui en infléchit la tonalité. Ainsi, à titre d'exemples, il n'est qu'à mentionner les réalités toutes prosaïques que l'auteur met en avant dès lors qu'il aborde les thématiques du sacré et de la théologie : c'est « l'éponge » empreinte de vinaigre sur la bouche de Jésus, son « caleçon » sur la croix ; ce sont les « manteaux » qui voilent (et dé-voilent) les sexes de Noé ou de Cham ; c'est le « voile » taché de Plantille dont Paul se bande les yeux au moment de sa décollation ; c'est « l'escalier » sous lequel trouve refuge Alexis, étrange « poubelle » où le saint grignote « les os des viandes, les trognons des fruits, les côtes des melons, les écales des noix, les coquilles des huîtres, des moules. ». En soulignant l'aspect « sordide » des textes saints, Pascal Quignard cherche à en renverser toute conception transcendante pour nous en désigner le foyer irréductible. Ce noyau indépassable a toujours partie liée avec la part la plus archaïque de l'homme qu'indique l'humble matérialité de l'objet dénoté[451].

Ensuite, quand il n'est pas thématisé et volontairement posé en contrepoint de considérations abstraites, l'objet invente sa propre poétique. En ce sens, *Dernier*

[450] C'est en ces termes, proches de la tonalité économique qui ouvre *La Part maudite*, que Quignard revendique son souci de thématiser les objets : « Cela contribue beaucoup à ce besoin de relever tout ce qui est jeté hors de l'équivalence ou de la cote ou de l'échange standard. La valeur est à ramasser dans ce qui est jeté. Elle devient l'inconsommable. Elle devient la part maudite. Et cela, vous l'exprimez merveilleusement en employant le mot "inavouable". » (*LS*, 113)

[451] « L'objet sacré est le trompe-l'œil de l'objet perdu », précise Quignard (*S*, 30).

royaume accentue sur son versant spéculatif ce que l'œuvre a déjà pratiqué sur son versant romanesque : la liste[452]. En effet, nombreux sont les fragments qui viennent trouer la dominante conceptuelle de l'ensemble par des listes d'objets ou de détails hétéroclites, véritables zones franches où le savoir est tenu en arrêt devant la simple matité des choses. Quignard promeut la liste au rang de genre littéraire[453] bien identifiable en recensant les auteurs *à listes*, par-delà les époques et les aires géographiques (Marc Aurèle, Li Yi-chan, Sei Shonâgon, Shafestbury, Luís Fróis, Nerval, Rimbaud, Tanizaki, etc[454].) ; surtout, il pratique lui-même un genre dont la réduction quasi nucléaire tient du roman par la densité matérielle et l'illimitation associative qu'il recèle :

> « Qu'est-ce que l'envers d'une liste de courses ? Un roman.
>
> *
>
> Un grille-pain,
>
> un poste de radio grenat à croisillons marron,
>
> deux manteaux de fourrure sur leurs cintres, une mandoline,
>
> une pile de romans cartonnés rouge pourpre, un billard Nicolas,
>
> un échiquier,
>
> un tricycle,
>
> une pile de disques noirs en vinyle de Gérard Souzay [...][455]. »

Mais ces cellules romanesques sont laissées au stade de l'ébauche, conservées justement en leur état éruptif pour préserver le plaisir d'écriture qui s'y noue : plaisir de faire résonner le seul signifiant sans avoir à donner un sens articulé à l'ensemble ; plaisir de multiplier les *attaques*, au sens musical du terme (*attacca*), en inscrivant la liste du côté de l'enchaînement brusque et de la variation infiniment projective.

---

[452] « Il faudrait toujours tenir la liste des envies irrésistibles dont l'objet est inepte. » (S, 246)

[453] Genre qu'il pratique comme nombre de ses contemporains, de Georges Perec à Annie Ernaux, entre autres.

[454] « L'empereur Marc Aurèle a constitué en langue grecque ces listes de traces du temps à la fois sordides et attachantes » (*S*, 35) ;« Junichirô Tanizaki disait qu'il regrettait le pinceau moins sonore que le stylo ; les objet de métal ternis ; le cristal opaque et le jade trouble ; les traînées de suie sur les briques ; l'effritement des peintures sur le bois [...] » (*OE*, 46) ; « Liste de Clovis : Il aimait les forêts, les vignes environnantes, la fécondité des champs, la douceur du ciel, l'extrême pâleur de tout » (*OE*, 158-159) ; « 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. » (*A*, 38)

[455] À cette « liste d'adieux » (*S*, 234), il faudrait ajouter la « Liste des salsiuscula » (*S*, 245) ou encore la « Liste de l'an 2001 » (*OE*, 52).

Enfin, l'inscription de l'objet possède indéniablement une dimension épiphanique chez Pascal Quignard. Héritier en cela d'une modernité littéraire qui a puisé dans l'objet toute une modulation de registres poétiques – soit par expansion, comme chez Proust ; soit par fragmentation, comme chez Joyce ; soit par raréfaction comme chez Hofmannsthal[456] –, il aime à multiplier les brèves notations qui cherchent à décrire au plus près une expérience ressentie dans sa fugacité et dont le vecteur est très souvent d'ordre matériel. La logique de ces « révélations » n'est pas métonymique comme c'est le cas chez Proust, où l'on peut constater que le signe déclencheur (l'objet), ou l'état de disposition psychologique du narrateur, est relié à un moment particulier qui fait ressurgir par contiguïté toute l'atmosphère d'un monde enfoui ; ce n'est pas non plus la rhétorique épiphanique de sens classique, ouverte à l'élévation et à la transcendance, qui anime une écriture par ailleurs consciente de ces extases matérielles[457]. Chez Quignard, ce sont de brefs encadrés sensoriels, sans glose aucune et dans une économie de style qui s'approche du « moindre ». À ce titre, il est intéressant de remarquer que les endroits du livre où ces épiphanies apparaissent possèdent une mise en page des plus épurées. La pagination et l'intitulé du chapitre disparaissent. La page se réduit le plus souvent à quelques lignes typographiées et donne ainsi l'impression que le texte se détache d'un fond blanc dominant. C'est le pendant inverse des passages spéculatifs où le texte recouvre la page et où les pattes de mouche se succèdent. Tel est le chapitre LXVI de *Sur le Jadis* qui tient en quelques lignes:

> « Dans la forêt des Ardennes, au-dessus de Givet, dans le village de Chooz, dans la bouche de la Meuse, les éphémères en train de mourir s'accumulaient comme des graines sous la lampe que ma grand-mère Marie Bruneau descendait du plafond de la salle à manger à l'aide d'une chaînette en fil électrique revêtue de tissu jaune. »

Ou cet autre, encore plus ramassé :

> « Je tenais entre mes mains un mouchoir que Rosa venait de repasser et qui était encore tout chaud. Il sentait encore l'odeur merveilleuse, enfantine, entêtante, si paisible, du fer et du linge mouillé qui s'évapore encore[458]. »

---

[456] Pour une approche plus exhaustive de la notion on se reportera, entre autres, à Hugo Azérad, *L'univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner. Le concept d'épiphanie dans l'esthétique du modernisme*, Oxford, Lang, 2002 ou encore à Morris Beja, *Epiphany in the modern novel*, Londres, Owen, 1971.

[457] Voir notamment l'extase de Boehme devant un « plat d'argent frappé par la lumière » (*S*, 42)

[458] Cf., successivement, *SLJ*, 180 et 77.

On le voit, l'objet ici cerné (lampe de tissu jaune, fer à repasser) est inducteur des sens (vue, toucher, odorat) et de la mémoire (affleurement du « je », traits autobiographiques) ; très proche en cela du « je me souviens » pérecquien ou de l'« anamnèse » barthésienne, l'épiphanie quignardienne reconduit une fascination pour le hors-sens depuis un livre architecturalement travaillé par la sur-articulation du sens ; et là où Barthes annonce une « pause » dans la succession de fragments savants, Quignard rompt par ablution – blanchiment de la page, anonymisation du chapitrage, suspension des astérisques – avec tous les indices formels du pourtour.

5.3.4 Hétérologie des minuscules : le biographème, la vie infâme et la vie trouée

L'inscription des *tangibilia* et des *sordidissimes* souligne donc une valorisation toute stratégique de l'objet bas dans l'ordre du savoir ; relayant tout à la fois les valeurs du minuscule, du rebut, de l'exemption du sens et de la pure résonance du signifiant, la primauté de la matière offre des zones de turbulences – sinon de dépressurisation – dans des œuvres aimantées par tout ce qui en constitue paradoxalement l'envers : la majoration de l'idée, la valorisation du sens, le travail de la signification. Par ces incises d'ordre hétérologique, Barthes et Quignard parviennent alors à instiller une dynamique ruiniforme qui déjoue, par soustraction, la tentation d'un savoir majuscule.

Cette assomption de l'humble matérialité des choses – en théorie comme en pratique – est indissociable d'une poétique du savoir qui va précisément faire du *matériau* érudit l'objet de son investigation. La bibliothèque des savoirs ne se traverse plus dans le sens unique de l'intellection, elle engage au hors piste savoureux dans des zones franches de tout concept, où seule l'affectivité prime : le petit fait vrai, l'anecdote attestée, le simple constat, le détail futile et de peu de sens sont autant de traits recherchés avec une gourmandise nouvelle que l'assèchement théorique des années 60 semblait avoir étanchée. Deux « préfaces » ont ici leur importance pour cerner ce qui se joue d'un point de vue théorique dans l'ordre de l'écriture savante au cours de la décennie 1970, et qui auront un large retentissement en essaimant bien au-delà de leur contexte de publication : la préface au *Sade, Fourier, Loyola* de Barthes (1971) ; la préface à « La vie des hommes infâmes », l'anthologie des lettres de cachets projetée par Michel Foucault (1977). Dans la première, Barthes, anticipant sur la notion de

« plaisir du texte » qui deviendra capitale quelques années plus tard, développe son célèbre concept de « biographème » pour qualifier ces petits scintillements existentiels par lesquels l'auteur, dans la matité de sa chair, en vient à dessiner un « pluriel de "charmes" immédiatement projectibles pour le lecteur qui s'en saisit ; ce n'est aucunement le héros d'une biographie qui est ici visé, modèle de l'institution littéraire et de la psychologie de la destinée, c'est au contraire *l'auteur que donc je suis*, celui qui passe dans notre vie par ce partage du sensible le plus commun qui soit : le corps.

> « […] ce qui me vient de la vie de Sade n'est pas le spectacle, pourtant grandiose, d'un homme opprimé par toute une société en raison du feu qu'il porte, ce n'est pas la contemplation grave d'un destin, c'est, entre autres, cette façon provençale dont Sade dénommait "milli" (mademoiselle) Rousset, ou milli Henriette, ou milli Lépinai, c'est son manchon blanc lorsqu'il aborda Rose Keller, ses derniers jeux avec la petite lingère de Charenton (dans la lingère, c'est le linge qui m'enchante), ce qui me vient de la vie de Fourier, c'est son goût pour les mirlitons (petits pâtés parisiens aux aromates), sa sympathie tardive pour les lesbiennes, sa mort parmi les pots de fleurs ; ce qui me vient de Loyola, ce ne sont pas les pèlerinages, les visions, les macérations et les constitutions du saint, mais seulement "ses beaux yeux, toujours un peu embués de larmes"[459] ».

Dans la seconde préface mentionnée, bien que d'une ambition théorique différente, Michel Foucault porte également son regard sur la qualité des « existences les plus inessentielles[460] » qui soient, sur ces petites vies obscures et infâmes qu'un jour le pouvoir a éclairées par le truchement d'une note administrative (plaintes, réclamations, lettres de cachets, etc.) ; le foyer de fascination qui aimante l'intérêt de Foucault est, comme chez Barthes, une certaine intensité du réel qui brille plus fort dans l'épaisseur de l'ordinaire, un réel inglosable et dont il avoue que la seule citation pourra peut-être rendre l'entêtement qui s'y joue :

> « Le choix qu'on y trouvera n'a pas eu de règle plus importante que mon goût, mon plaisir, une émotion, la surprise, un certain effroi ou quelque autre sentiment, dont j'aurais du mal peut-être à justifier l'intensité maintenant qu'est passé le premier moment de la découverte. […] Sans doute l'une de ces impressions dont on dit qu'elles sont "physiques" comme s'il pouvait y en avoir d'autres ? Et j'avoue que ces "nouvelles", surgissant soudain à travers deux siècles et demi de silence, ont secoué en moi plus de fibres que ce qu'on appelle d'ordinaire la littérature, sans que je puisse dire aujourd'hui encore si m'a ému davantage la beauté de ce style classique, drapé en quelques phrases autour de personnages sans doute misérables, ou les excès, le mélange d'obstination

[459] *OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 705.
[460] Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes » [1977], in *Dits et écrits. Tome 3 : 1976-1979*, Paris, Gallimard, 1994, p. 241.

sombre et de scélératesse de ces vies dont on sent, sous des mots lisses comme la pierre, la déroute et l'acharnement[461]. »

Bien que fonctionnant en chiasme – minoration de l'Auteur jusque-là majusculisé (Barthes) ; majoration de l'anonyme, jusque-là minusculisé (Foucault) – ces deux préfaces ont le souci commun du *mineur* dans l'ordre de l'attestation biographique. Chacun des textes est ainsi saturé d'un lexique volontairement réductionniste qui fonctionne comme une longue énumération reportant toujours plus loin une dénomination que l'intensité de la fascination peine à arrêter[462] ; partant, Barthes comme Foucault, semblent buter sur l'irréductibilité du signifiant que ces vies issues de la bibliothèque mettent au jour : le savoir, et ses possibilités analytiques, est comme tenu en arrêt devant le petit fait recueilli par l'érudition (littéraire, historique ou archivistique)[463]. Excentrés par rapport aux genres institués du savoir biographique (la biographie, l'histoire, la légende), le « biographème » et la « vie infâme » se reversent même – dans un paradoxe parallèlement assumé – dans la fiction : leur trop plein de réel possède une telle force de résonance qu'ils ont vocation à s'universaliser, à l'instar des meilleurs récits de vie[464].

Ces deux préfaces portent en avant des concepts et des intuitions qui essaimeront bien au-delà de leur champ disciplinaire respectif : de la micro-histoire au témoignage sociologique des laissés-pour-compte en passant par la thématisation littéraire des « vies minuscules », la réduction d'échelle, en littérature comme en sciences humaines, va primer pour une ressaisie de l'individu comme au ras du sol[465]. Dans le champ littéraire de l'extrême contemporain, le recoupement du récit

---

[461] *Ibid.*, p. 237-238.

[462] Tandis que Foucault s'emploie à multiplier les adjectifs qualifiant la petitesse de ces vies (« vies brèves », « vies infimes », « existences éclaires », « personnages […] obscurs », « existences […] sans trace », « quelque chose de gris et d'ordinaire », « existences […] inessentielles », « légende des hommes obscurs », « gens sans importance », « gens absolument sans gloire », « l'histoire minuscule de ces existences »), Barthes se concentre, dans un registre plus métaphorique, sur les qualités quasi-matérielles du minuscule (« détails ténus », « lueurs romanesques », « cendres », « *éclats* du souvenir », « quelques plis », « quelques détails », « quelques inflexions », « vie trouée », « hoquets salutaires »).

[463] Foucault avoue ainsi l'impossible mise en système de ces vies et son « insuffisance » théorique devant des textes qui le vouent au « lyrisme frugal de la citation ».

[464] Foucault note ainsi la superposition du réel et du fictif en confiant n'avoir rassemblé que les rudiments d'une « légende des hommes obscurs » : « Et grâce aux textes qui parlent d'eux, ils parviennent jusqu'à nous sans porter plus d'indices de réalité que s'ils venaient de *La Légende dorée* ou d'un roman d'aventures. Cette pure existence verbale qui fait de ces malheureux ou de ces scélérats des êtres quasi fictifs, ils la doivent à leur disparition presque exhaustive […]. » ; Barthes, on le sait, parle quant à lui de « vives lueurs romanesques » avant d'évoquer la « vie trouée » du modèle proustien.

[465] Cf., entre autres : Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984 ; Jacques Revel, « L'histoire au ras du sol », préface à l'édition française de Giovanni Levi, *Le pouvoir au village. Histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1989 ; Pierre Bourdieu, *La Misère du monde*, Paris, Seuil,1993.

biographique et de la figure minimale est une tendance particulièrement marquée comme l'a récemment analysée Aurélie Adler. Elle montre notamment combien la figuration d'identités mineures induit tout un système de représentation minuscule et/ou marginal inédit, propre aux récits composés au tournant des années 1980[466]. En effet, à la péremption des catégories de « personnage » et « d'illusion référentielle » — héritées du réalisme et remises en question par l'ère du soupçon et les années Tel Quel – viennent s'ajouter des bouleversements d'ordre épistémologique, introduits par les sciences sociales dans le courant des années 1960 — micro-histoire, psychanalyse lacanienne, structuralisme –, avec lesquels ces récits de vie doivent composer. Une « double opération de *minusculisation* des paramètres de la narration et/ou de *marginalisation* du romanesque[467] » affecte alors ces textes, tant la saisie des « vies muettes » ne peut advenir que sur le mode de l'éclat et du puzzle identitaire à jamais fragmenté.

Pascal Quignard, s'il n'est pas retenu dans l'étude d'Aurélie Adler, au juste motif qu'il s'intéresse davantage aux vies antérieures (antiques ou dix-septiémistes) et que ses « biographies » ne sont pas explicitement à l'origine d'un récit de filiation, n'est pas moins l'héritier direct d'une attention toute particulière aux vies dédaignées et aux lueurs biographématiques que l'on peut recueillir sur les rayonnages de la bibliothèque universelle[468]. Le parti-pris des obscurs est une constante qui pousse l'auteur à corriger – par l'écriture de vies mi-fantasmées, mi-attestées – l'injustice qui les a conduits dans l'oubli :

> « 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, Lycophron, 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

[466] Aurélie Adler, *Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, *op. cit.*

[467] *Ibid.*, p. 14.

[468] Voir notamment les « vies » qui ont fait l'objet d'une publication monographique : Apronenia Avitia (*Les tablettes de buis d'Apronenia Avitia*, Paris, Gallimard, 1984), Albucius (*Albucius, Paris*, P.O.L, 1990), Latron (*La Raison*, Paris, Le Promeneur, 1990), Marin Marais (*La Leçon de musique*, Paris, Hachette, 1987), Sainte-Colombe (*Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 1991) ou encore Jean de La Bruyère (*Une gêne technique à l'égard des fragments*, Paris, Fata Morgana, 1986). Pascal Quignard, aux côtés de Pierre Michon ou de Gérard Macé, s'inscrit pleinement dans le courant de la « biofiction » ou de la « biographie fictive » qui a renouvelé, dans le courant des années 1980-1990, la mémoire d'un genre remis au goût du jour par Marcel Schwob (*Vies imaginaires*, 1896). Publiant *Les tablettes de buis d'Apronenia Avitia* la même année que *Les vies minuscules* de Pierre Michon (Paris, Gallimard, 1984), ou encore *Tous les matins du monde* la même année que *Vies antérieures* (Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1991) de Gérard Macé et *Rimbaud le fils* (Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1991) de Pierre Michon, il est partie prenante d'un phénomène générationnel.

consacre la conviction me porte que je vais effacer un peu l'infamie de l'Histoire, réparer l'erreur, apaiser l'errance [...][469]. »

De plus, alors que d'autres de ses contemporains travaillent à la majusculisation de leurs modèles minuscules, comme le montre l'analyse détaillée d'Aurélie Adler[470], Quignard reste très proche du biographème théorisé par Barthes ou de la vie infâme analysée par Foucault : partant, c'est par une double opération maintenue de minusculisation que se signale l'écriture de ces vies arrachées à la bibliothèque.

D'une part, sur le versant des vies anonymes, Quignard partage ce goût de l'archive avoué par Michel Foucault et pratiqué par toute une génération littéraire héritière de l'essor des sciences humaines dans le paysage intellectuel français depuis les années structuralistes[471] ; bien que son vœu ne soit pas de réaliser une anthologie des vies brisées, sur le modèle foucaldien, et que sa pratique formelle se situe davantage du côté de l'excerption que de l'accumulation, on ne peut qu'être frappé de la parenté thématique et théorique qui encadre chacune de ses « notes » d'archives[472]. C'est d'abord un même choix pour les existences grises et ordinaires (une métayère de province, une domestique parisienne, des époux *sans histoires*), une même inscription du fait divers sans gloire (un fratricide paysan, l'inhumation d'un chien dans le caveau familial, la plainte d'une mère après la mort de son fils mis en nourrice), un même intérêt pour les dispositifs rhétorico-administratifs qui enserrent leurs dires (la plainte, l'arbitrage étatique, le procès verbal de déposition), l'aveu d'une même fascination, enfin, pour un style syncopé qui rapporte une parole, directement ou indirectement, sans chercher à la redoubler théoriquement, du moins dans un premier temps (« je suis en train de recopier les archives », « Telle est la déposition du 8 juin 1766 », « voici mot pour mot le texte du greffe rapportant la déposition de la métayère »). La ténuité de l'archive, comme chez Foucault, tend donc à être rendue

[469] *SLJ*, 280.

[470] Aurélie Adler montre comment l'objectivité du récit de filiation est débordée par des emprunts intersémiotiques (littéraires, bibliques, picturaux, mythiques ou historiques) qui majorent la figure du minuscule, que ce soit par une stylisation excessive du vocabulaire ou de la syntaxe (Pierre Bergounioux), une parodie mythifiante délibérée (Pierre Michon), ou encore une superposition du temps de l'imaginaire et du temps historique (Annie Ernaux). Pris dans cette oscillation, les récits témoignent d'un va-et-vient constant entre la *minusculisation* du sujet et sa *majusculisation*. De même, chez François Bon, bien qu'il s'inscrive en dehors du récit de filiation, la scénarisation singulière des identités marginales et la spectacularisation des voix pauvres participent pleinement de cette remodélisation du « minuscule ».

[471] Nous renvoyons ici à l'article de Michael Sheringham, « Quignard et l'archive : "une beauté de découpe" » in Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *op. cit.*, p. 58.

[472] Trois archives de *vies infâmes* sont particulièrement exemplaires dans *Dernier royaume* : « La métayère de Rodez » (*D*, 164-168), « Les Blois d'Artigues » (*D*, 197-202), « Louise Brulé » (*BS*, 9-11) ; ce sont sur elles que nous nous appuyons ici.

dans sa matérialité la plus brute, la plus plate aussi. Cependant, cette minusculisation du savoir – livré comme à l'état de note passagère, rendant compte d'un effet d'érudition des plus minimalistes qui soit – se majore du fait même de sa marginalisation ; la voix marginalisée des minuscules, assujettie en quelque sorte au savoir administratif qui les auditionne, se reverse avantageusement sur une position auctoriale qui trouve là l'occasion d'affirmer stratégiquement un savoir en marge des processus de légitimation habituels ; prenant le parti des existences sans gloire, l'écrivain glorifie en effet un mode de pensée hétérologique, en sécession ouverte, et qui joue du contraste entre la vie muette dont il vient de faire le récit et la charge théorétique qu'il y voit. Ainsi, d'une conversation à demi-mots, entre une sœur éplorée (« la sœur de Raymond ») et son frère fratricide (« Raymond »), Quignard tire la leçon suivante :

> « Le style de ce texte me fascine […]. En d'autres termes, selon la métayère de Rodez, le langage se borne 1. à entourer le réel de négations et d'images, 2. à éviter de crever la poche non-verbale recelée au fond de chaque corps. C'est la pudeur à l'état de langue. C'est le style antipsychologique par excellence. On trouve des traces de cette magnifique *rhétorique rétive* en lisant les vieilles sagas des anciens Islandais[473]. »

D'autre part, l'atomisation de la vie d'auteur – et, par extension, de la vie majuscule digne de la *bio-graphie* en tant que telle – est sans cesse revendiquée dans un argumentaire qui, sans le dire, emprunte à la catégorie barthésienne du biographème. Quignard va jusquà employer le syntagme de « vie trouée », comme Roland Barthes, pour qualifier la fascination qui le requiert dans l'écriture des vies fragmentaires :

> « Il me semblait qu'il fallait abandonner les vieilles narrations qui s'adonnaient à la représentation complète de vies qui seraient elles mêmes entières. Je cherchais à écrire des vitae discontinues, désorientées. Rien sur la naissance de Sainte-Colombe, rien sur sa mort. Sept ou huit fragments de la vie de Meaume. Le reste : des trous[474]. »

---

[473] *D*, 165. Même contraste entre le chien « Félix », enterré illégalement dans le caveau familial des Blois sur la commune d'Artigues, et le « cave canem » qui inaugure une réflexion très foucaldienne sur le pouvoir, particulièrement violente dans le ton : « Qu'est-ce que le pouvoir? La possibilité qu'a une société ou un État, à tout moment, de refouler un individu à sa frontière en le déclarant non humain, non national, non subjectif, lui arrachant son visage comme sa biographie, les projetant dans la mort ou le vide. » (*D*, 198)

[474] Pascal Quignard, « Intervalles et flexions », *Siècle 21. Littérature & société*, n°16, Printemps-été 2010, p. 123. On rappelle la citation cadre de Roland Barthes : « […] comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques […] "biographèmes", dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; *une vie trouée,* en somme, comme Proust a su écrire la sienne […] » (*OC* III [*Sade, Fourier,*

La logique de minoration est similaire : il s'agit de faire d'une vie *a priori* illustre non la capitalisation d'un savoir mais le recueil de menus traits qui en indiquent la ténuité fondamentale. Et ce genre de la *vita* discontinue, que Quignard souhaite volontairement soustractif, il le pratique à même le flux continu de l'essai, dans de « courts hoquets salutaires » comme dit Barthes, qui ont l'avantage de renvoyer le savoir à son hors-champ en l'étoilant de courts embryons romanesques. Si bien qu'un recueil qui se voudrait être la juxtaposition de courts biographèmes, tel que certains auteurs contemporains entendent le pratiquer, ne nous semble pas correspondre à la définition stratégiquement en contre-point qu'en donne Barthes ; la « vie trouée » doit avant tout apparaître comme un trou dans la nappe de la discursivité savante et, à cause peut-être de la multiplicité des images employées par Barthes pour décrire la qualité quasi-chimique du biographème (lueurs, cendres, atomes), on en vient à oublier sa qualité essentielle qui est de l'ordre du rythme ou, plutôt, de la brisure rythmée : « l'irruption désinvolte d'un *autre* signifiant » sous la forme de « hoquets salutaires » ou « d'intertitre » comme le précise Barthes. En ce sens, la pensée du biographème est avant tout une pensée de l'interstice, une petite brèche dans l'assemblage du livre savant, un mince *jeu* dans le rouage qui participe pleinement du « rythme amoureux de la science et de la valeur », et qui définit l'exacte condition de l'hétérologie du savoir comme on l'a vu. C'est ainsi que les *vitae* de Quignard sont, à la lettre, parfaitement biographématiques : elles sont arrachées à la bibliothèque sous la forme d'un trait ; elles minorent la vie illustre en la réduisant à quelques inflexions singulières ; elles rompent la spéculation savante en la trouant de quelques interstices romanesques. Si ce n'est le « manchon blanc de Sade », « les pots de fleurs de Fourier » ou « les yeux espagnols d'Ignace », c'est « le fauteuil volant » de Madame de Pompadour, « la préférence marquée pour la couleur verte » de Jean de la Bruyère, l'inhumation de Varron dans « un cercueil de briques avec des f*euilles de peuplier noir* », Jansénius et Saint-Cyran « joua[nt] au volant pour se délasser » ou « le dernier chow-chow de Freud [qui] s'appelait Lün ». À chaque fois, l'excerption des manies, des anecdotes ou des goûts ordinaires, impose au savoir ses temps morts et, à l'instar de la matité quasi insignifiante des objets, passe dans le discours d'idées sous la forme d'une brusque distorsion tonale.

Loyola, 1971], p. 706) [*nous soulignons*]. Ailleurs, dans *Sordidissimes*, Quignard revient à cette dénomination de « vie trouée » pour dire l'incomplétude qui doit guider toute écriture réaliste de vie : « Ainsi l'apparence mystérieuse de la *vie trouée* ou fragmentaire renvoie-t-elle à la vie ruisselante ou incomplète » (*S*, 231) [*nous soulignons*].

Il y aurait donc chez Quignard – et chez quelques autres auteurs contemporains – le prolongement en écriture d'une théorie restée à l'état projectif chez Barthes. Il est vrai que l'adresse ambiguë à la postérité, dans une distance à soi toute conditionnelle (« si j'étais écrivain et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte […] »), favorise ce sens de lecture : Barthes lance là, dans les marges surveillées de l'essai, une proposition que l'assouplissement du genre – en essai-fiction ou en fiction critique – rendra davantage praticable. Cependant, tout en en esquissant la théorie, Barthes *pratique* le biographème plus qu'il n'y paraît, sous des formes variées et à des étages textuels volontairement discrets, mais non moins insistants. D'abord, à l'évidence, le lieu où s'écrit « la vie trouée » est, au sens propre, marginal ; il ne semble pas *a priori* participer pleinement de cette brisure de ton dans le flux même de l'écriture savante et se signale toujours de façon excentrée par rapport au dispositif textuel de l'essai : les « vies » de Sade et de Fourier sont ainsi *rejetées* (comme on dit) en fin de texte, après les trois études *stricto sensu* sur les logothètes ; les ananmnèses du *Roland Barthes par Roland Barthes*, formes manifestes d'auto-biographèmes, se présentent sous la caution d'une « pause », à l'intérieur même de la succession des fragments critiques ; le cahier photographique du même ouvrage, dans lequel les légendes écrites sous les images collectionnent les traits biographématiques – de soi ou des ascendants –, se donne quant à lui pour une sorte de codicille, « part du plaisir que l'auteur s'offre à lui-même en terminant son livre », pré-texte de l'écriture théorique en tant que telle, et qui seule constituerait le véritable départ du livre[475]. Seuil ou codicille, pause intercalée ou légende au pied de l'image, le biographème campe intentionnellement les zones textuelles limitrophes du savoir ; et c'est précisément en raison de cette tenue périphérique, inscrite dans la marge d'une pratique amateure et comme libérée, qu'on peut y lire la trace d'un investissement poétique : le biographème libère une forme de création buissonnière par laquelle Barthes s'adonne, dans le hors champ de l'essai, à une écriture qui confine tout simplement au plaisir et où le caractère toujours surveillé de l'analyse du critique tend à s'émousser au profit d'une forme d'*innocentement* de l'écrivain.

Les légendes photographiques sont à cet égard particulièrement parlantes. Outre qu'elles maintiennent toujours la ligne du minuscule à l'horizon de leur écriture

[475] Sur cette fonction de « seuil » du cahier photographique qui ouvre le *Roland Barthes par Roland Barthes*, on consultera avec profit les analyses d'Éric Marty qui éclairent notamment les enjeux stratégiques sous-jacents au choix de l'image-seuil : le palmier photographié par Alain Benchaya (Éric Marty, « Roland Barthes au Maroc », *in* Ridha Boulaâbi, Claude Coste et Mohamed Lehdahda (dir.), *Roland Barthes au Maroc*, Meknès, Editions de l'Université Moulay Ismaïl, p. 54-57.

– en ce sens les légendes barthésiennes ne font pas le récit circonstancié et informatif de l'image, elles ne disent pas ce qui doit en être lu ou connu dans l'ordre du savoir (sa *legenda*) [476] – les légendes biographématiques jouent surtout avec la matière romanesque que tout à la fois elles suscitent et déjouent :

> « L'une était belle, parisienne. L'autre était bonne, provinciale : imbue de bourgeoisie – non de noblesse, dont elle était pourtant issue –, elle avait un sentiment vif du récit social qu'elle menait dans un français soigné de couvent où persistaient les imparfaits du subjonctif ; le potin mondain la brûlait comme une passion amoureuse ; l'objet principal du désir était une certaine Mme Lebœuf, veuve d'un pharmacien (enrichi par l'invention d'un coaltar), sorte de boulingrin noir, bagué et moustachu, qu'il s'agissait d'attirer au thé mensuel (la suite dans Proust)[477]. »

Cette légende des deux grands-mères est caractéristique de cette façon de faire. Barthes, dans un premier temps, fait se superposer avec gourmandise les modèles d'écriture traditionnels du roman : on a ici un embryon métissé de roman réaliste, de type provincial et bourgeois, teinté de mondanités proustiennes ; la description du portrait est canonique, il progresse par élargissement, du physique au moral et de l'intériorité psychologique vers l'extériorité social du personnage en situation. Tout un roman familial est ici en germe avant que la dernière parenthèse, ironique, en annule l'élan et en désigne le pastiche. Ces jeux avec les codes du romanesque ne sont jamais aussi visibles que dans ces lieux de l'infra-théorique – tout à la fois zones de l'infra-paginal, de l'infra-iconique, de l'infra-ordinaire et de l'infra-savant – où l'écriture en quelque sorte se débonde et affiche ses prétentions fictionnelles[478].

---

[476] La légende biographématique consacrée au grand-père Binger est exemplaire de cette façon de raréfier le savoir au profit du trait anecdotique : « Dans sa vieillesse, il s'ennuyait. Toujours assis à table avant l'heure (bien que cette heure fût sans cesse avancée), il vivait de plus en plus en avance, tant il s'ennuyait. Il ne tenait aucun discours. » (*OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 590.) Louis-Gustave Binger, rendu célèbre pour ses explorations en Afrique, premier gouverneur de la Côte d'Ivoire française, auteur d'un essai sur la langue bambara et ancien Directeur au Ministère français des Colonies, a tout du personnage appelant une légende plus circonstanciée ; Barthes, au contraire, travaille à une minoration permanente du « grand sujet », fidèle en cela à ce qu'une récente étude de Magali Nachtergael sur les choix photographiques de *La Chambre claire* appelle « l'anti grande famille des hommes. » (« Images de Roland Barthes », conférence prononcée dans le cadre du Colloque *Barthes is Back* ! organisé par Bernard Comment, Rencontres photographiques d'Arles, 8 et 9 juillet 2015)

[477] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 592.

[478] Voir encore l'auto-biographème concernant la maison familiale d'Urt : « "Le délice de ces matinées à U. : le soleil, la maison, les roses, le silence, la musique, le café, le travail, la quiétude insexuelle, la vacance des agressions..." » (*Ibid.*, p. 606). Si subtiles qu'ils soient, les indices du code romanesque sont ici d'ordre typographique : guillemets citationnels (qui font passer la légende pour un extrait de livre ou de roman) et majuscule pour le nom de lieu (expédient typique du roman du XVIIIe siècle qui crypte intentionnellement ses noms propres pour signifier le réel dans la fiction).

Le biographème possède donc bien cette capacité d'ordre hétérologique : il réussit à faire sourdre, dans les marges mêmes de l'écriture savante, l'irruption désinvolte d'un pur morceau de vie, si *insignifiant* qu'il fait buter la raison critique et appelle à la rêverie imaginaire, laquelle peut soit être développée de façon embryonnaire soit laissée telle quelle à l'appréhension du lecteur. Dans tous les cas, il cherche à opérer conjointement une raréfaction du sens (par minusculisation et minoration du sujet traité) et une exemption brusque de la discursivité savante (de façon intersticielle chez Quignard, de manière étoilée chez Barthes[479]).

5.3.5 L'hétérologie du lexique savant

C'est donc, on le voit, par l'inscription d'une certaine forme de matérialité que la prose d'idées perd en abstraction et se ménage, par brèves dépressurisations, des zones franches où le savoir s'absente ; c'est là, très précisément, le faisceau autour duquel se noue l'hétérologie du savoir selon Barthes, dans ce face-à-face où la sécheresse de la Science affronte l'épaisseur d'une certaine Valeur : que ce soit par le passage des objets concrets dans le discours (*tangibilia* ou *sordidissimes*) ou que ce soit par l'inflexion toute minimaliste de quelques fragments d'existences (vie trouée ou biographème), à chaque fois, ce sont de « vives lueurs romanesques » qui viennent rompre la tonalité de l'essai.

Il y a un dernier ordre de matérialité, tout lexical celui-là, que désigne Barthes dans « Les sorties du texte » et qui fait entrer, de façon plus discrète car plus brûlante, le savoir dans sa dimension hétérologique. C'est tout ce qui a trait à la *marque* terminologique, à la façon dont certains vocables ou certains traits graphiques entourant le lexique (guillemets, italiques, etc.), signalent une certaine pesée sur le signifiant, une pression de la subjectivité du scripteur à même la langue du savoir qu'il emploie :

> « La valeur surgit à même certains mots, certains termes, certains *vocables* ("vocable" est bon, car cela veut dire à la fois : appellation et patronage d'un saint : or, il s'agit de *mots-numen*, de mots-signes, de mots-avis). Ces vocables font irruption dans le discours

[479] *OC* III [*S/Z*, 1970], p. 129 : « […] renouveler les entrées du texte, c'est éviter de le structurer de trop, de lui donner ce supplément de structure qui lui viendrait d'une dissertation et le fermerait : c'est étoiler le texte au lieu de le ramasser. » L'étoilement a aussi une acception visuelle pour Barthes : il permet de détacher des blocs graphiques sur le pourtour d'un bloc de texte central ; c'est le « plaisir d'étoiler » (*OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 676).

> du savoir : le vocable serait cette marque qui discriminerait l'écriture de l'écrivance […]. Il faudrait sans doute – il faudra un jour – une théorie des mots-valeurs (des vocables). […] un autre morphème de valeur, c'est parfois l'italique ou le guillemet ; le guillemet sert à encadrer le code (à dénaturaliser, à démystifier le mot), l'italique, au contraire, est la trace de la pression subjective qui est imposée au mot, d'une insistance qui se substitue à sa consistance sémantique (les mots en italique sont très nombreux chez Nietzsche). Cette opposition entre les mots-savoir et les mots-valeurs (les noms et les vocables), Bataille lui-même semble en avoir eu une conscience théorique[480]. »

Barthes évoque aussi, toujours à propos de Bataille, la propension qu'il a à investir les étymologies ou à déplier les images contenues dans les idiomatismes (tels que « pied plat » ou « bête comme un pied ») : c'est là retrouver une certaine littéralité de la langue qui engage forcément son utilisateur à suivre la voie métaphorique, et à transgresser la censure habituelle du discours savant[481]. Lieu brûlant de l'hétérologie, disions-nous, car ce que Barthes semble considérer comme une forme exemplaire de gauchissement du discours savant est aussi et avant tout l'une des formes d'institution de ce même discours : le recours au dépliement étymologique, le signalement autonymique du mot (par l'italique, le guillemet ou la majuscule à l'initiale), la translittération du grec (pensons à la *physis* chez Heidegger ou à l'é*pistémè* chez Foucault), l'énallage qui fait passer l'adjectif en position nominale (« l'obscène », « le juste », « le vrai »), toutes ces incises pratiquées dans la langue commune, et par laquelle la langue fait retour sur elle-même et sur ses emplois, constituent les expédients traditionnels d'un certain discours scientifique, tributaire lui-aussi d'une pesée sur le signifiant (herméneutique, philologie, philosophie, etc.)[482]. A priori, donc, et dans une certaine mesure, cette insistance des « mots-valeurs » dans le discours de l'essai ne semble pas contrarier la rhétorique traditionnelle du savoir ; bien plus, au lieu de l'excentrer comme le suggère Barthes[483], elle paraît en proposer des formes multiples de recentrement ; et ni Barthes ni Quignard n'échappent à la raillerie – ou au pastiche – qui pointe justement dans leur style les tics et les abus d'une certaine scientificité[484].

---

[480] *OC* III [« Les sorties du texte », 1973], p. 375.

[481] *Ibid.*, p. 372 : « […] l'écrivance, qui n'est pas l'écriture, censure ordinairement le travail de ce qui, dans la langue, est à la fois son centre pondérant et son excès ; avez-vous jamais vu une métaphore dans une étude de sociologie ou dans un article du *Monde* ? »

[482] Ce que rappelle de façon décisive Paul Ricœur dans sa huitième et dernière étude de *La Métaphore vive, op. cit.,* « Métaphore et discours philosophique », 1975.

[483] *OC* III [« Les sorties du texte », 1973], p. 373 : « Autrement dit, une fois de plus : l'appareil du sens n'est pas détruit (le babil est évité), mais il est *excentré*, rendu boiteux (c'est le sens étymologique de "scandaleux"). »

[484] Voir notamment les pastiches de Patrick Rambaud et Michel Antoine Burnier, *Le Roland-Barthes sans peine*, Paris, Balland, 1978. Le titre est sans ambiguïtés : Barthes est une « langue » étrangère que l'on peut apprendre en rentrant dans la spécificité d'un lexique d'allure philosophématique.

Alors où se situe l'hétérologie de leur écriture s'ils ne font que reprendre la terminologie canonique de la « science » ? Peut-être, précisément, dans cette forme même de reprise qui signale tout à la fois un mimétisme et un écart : d'un côté, l'un et l'autre donnent tous les gages d'une stylistique du savoir, avec ses différentes zones de pression lexicale ; d'un autre côté, ils détournent l'usage réglé de ces emprunts en les convoquant de façon massive pour mieux révéler, par une pesée constante sur leur signification littérale, l'imaginaire dont est porteur tout le vocabulaire du savoir. Il n'y a donc pas inconséquence ni rupture logique de la reprise à l'écart : il y a une volonté continue de manier *la lettre* du savoir jusque dans sa dimension iconique, de la considérer comme une « réserve d'images » dit Barthes, capable de faire signifier et de redécrire le réel sans toutefois imposer un sens dernier.

Du côté des formes de reprise, on a donc bien, de façon indéniable, toute une rhétorique du philosophème, qui se vérifie presque à l'œil nu, dans la coulée typographique de la page. Ce sont, en premier lieu, tous les affleurements autonymiques des mots qui se désignent eux-mêmes, au regard, avant toute saisie référentielle : par l'usage de la majuscule pour un nom commun, souvent précédé d'un article défini, et qui charge alors le lexique ordinaire d'une aura conceptuelle (le Neutre, le Jadis, l'Imaginaire, le Texte, etc.) ; par le recours massif aux italiques ou aux guillemets, qui encadrent graphiquement l'emploi particulier d'un mot, soit pour avertir que l'on sort de son sens commun – et qu'on en fait un emploi littéral, qui réinvestit alors l'image contenue dans le mot (« c'est le *mouvement* de pensée (*motus* cogitationis) », « Tous durent inventer ce *repli* dans le vide », « La bêtise définit la *source hominisante* des bêtes qui souhaiteraient ne plus être bêtes », « Le stéréotype, c'est cet emplacement du discours *où le corps manque*, où l'on est sûr qu'il n'est pas », « [...] mais il lui faut *dénaturer* le stéréotype par quelque signe verbal » , « [...] quelque chose *se tresse*, c'est, sans plume ni papier, un début d'écriture ») – soit, au contraire, qu'on vise en lui une consistance sémantique attestée – et qu'on utilise alors le mot de façon stéréotypée et distancée (« L'écriture me soumet à une exclusion sévère, non seulement parce qu'elle me sépare du langage courant ("populaire"), mais plus essentiellement parce qu'elle m'interdit de "m'exprimer" » ; « Il ne sortait pas de cette idée sombre, que la vraie violence, c'est celle du *cela-va-de-soi* », « L'identification ne désigne que ceci : un "pas tout à fait l'un" ni "pas tout à fait l'autre" prétend faire soi (prétend saisir, assimiler, dévorer) un "quasi-autre" »). Ensuite, nombreuses sont les innovations sémantiques qui forment des mots composés à trait d'union pour convertir un groupe syntagmatique en une unité lexicale close ; procédure typique de

la conceptualisation d'ordre philosophique, notamment de langue allemande, réputée plus labile dans ses agencements morphologiques (nous pensons au *Mitdasein* – « être-là-avec » – ou au Dasein – « être-là » – d'Heidegger), Barthes et Quignard en usent souvent : « non-vouloir-saisir », « le Vouloir-Ecrire » le « je-t-'aime », les « maintenant-jadis », « mot-mana », « le chant-de-perdu », « le ja-a-dis », etc.). Chez Quignard, le trait est parfois volontairement outré et peut aller jusqu'à la caricature. Les translittérations – du grec ou du chinois – signalent encore la pression du code savant par la mise au jour d'une philologie à l'œuvre : on a tout à la fois un trait d'érudition (la recherche de l'expression juste dans un lexique étranger) et l'affiliation à une démarche de création philosophématique, inscrite dans la mémoire moderne du genre (depuis la « *physis* » d'Heidegger jusqu'au « *pharmakon* » de Derrida en passant par « *l'épistémè* » foucaldienne). Précisons encore que les langues translittérées témoignent le plus souvent d'un héritage culturel topique : la Grèce philosophique (*physis*, *aion*, *époché*, *acedia, mathésis, épistémè, proairesis, kairos*) et grammaticale (*aoristos*), ou encore la Chine et le Japon bouddhistes (*wou wei, satori, koan, tao, kon-jaku*). Les emprunts lexicaux sont également légion : on a le latin bien sûr, philosophiquement attesté (*gaudium*, *laetitia*), recueilli à titre d'hapax (*scripturire*, *taciturire*[485]) ou tout simplement prélevé dans le dictionnaire pour les besoins de la spéculation (*studium*, *punctum*, *fascinus*, *desiderata, infans*) ; mais aussi l'allemand ou l'anglais d'obédience psychanalytique (*Verliebtheit*, *Ersatz*, *Hilflosigkeit*, *Urszene, fading, primitive agony*). Enfin, les innovations sémantiques – par néologisation cette fois-ci – témoignent encore d'une rhétorique du philosophème dans le sens où elles cherchent à relancer la pensée conceptuelle en élargissant les limites du seul dictionnaire ; elles sont des constructions immédiatement savantes qui suppléent un vide conceptuel[486] (« le logothète », « l'écrivance », « le biographème », « la signifiance », « l'encratique », « la diaphoralogie », « l'idiorrythmie », « le jadir », « l'aoristique », « le sordidissime », etc.).

---

[485] Ce doublon est intéressant car il puise à une même source : Sidoine Apollinaire. Chez Barthes, le « scripturire » sert à retranscrire le fantasme d'écrire, « le Désir-d'Écrire » (*PR*, 32-33) ; chez Quignard, le « taciturire » désigne la mise au silence du langage articulé par l'écriture et la lecture (*PT I*, 102).

[486] *OC* I [*Mythologies*, 1957], p. 834 : « La Chine est une chose, l'idée que pouvait s'en faire, il n'y a pas longtemps encore, un petit- bourgeois français en est une autre : pour ce mélange spécial de clochettes, de pousse-pousse et de fumeries d'opium, pas d'autre mot possible que celui de *sinité.* Ce n'est pas beau ? Que l'on se console au moins en reconnaissant que le néologisme conceptuel n'est jamais arbitraire : il est construit sur une règle proportionnelle fort sensée. » Jean-Claude Milner y voit, quant à lui, le passage de l'énallage directe (« le Poisseux ») à l'énallage indirecte, par suffixation (« la basquité ») ; il y a selon lui, avec le tournant sémiologique, passage d'une stylistique de l'Idée platonicienne à une « scolastique aristotélisante ». (Jean-Claude Milner, *Le pas philosophique de Roland Barthes*, Lagrasse, Verdier, coll. « Philia », 2003, p. 43.)

Bien sûr, toutes ces formes de reprise apparentées à la rhétorique du savoir, et plus particulièrement au geste philosophématique (par autonymie, translittération, retranscription et néologie), procèdent davantage du pillage d'un code institué que d'une inféodation à une pratique convenue d'écriture savante. Cette stylistique aux accents fortement philosophiques n'est pas pure de gauchissements intentionnels ; et comme le suggère Barthes, ce langage de la Science est d'abord un langage volé, dont la charge subversive n'est pas à minorer :

> « La seule riposte possible n'est ni l'affrontement ni la destruction, mais seulement le vol : fragmenter le texte ancien de la culture, de la science, de la littérature, et en disséminer les traits selon des formules méconnaissables […][487]. »

Il s'agit donc de « maquiller » ce que l'on pille, au sens trivial du terme, comme on « maquille une voiture volée », pour à la fois en dissimuler l'origine, certes, mais plus violemment peut-être, pour en travestir l'identité première, dans un geste qui la dénature en jouant avec l'inversion de sa forme. Quignard confesse une même inclination pour ce qu'il nomme son « esthétique volée », constituée d'un va-et-vient entre prédation et dissémination[488].

Jean-Claude Milner a noté avec justesse ce « pas philosophique » de Roland Barthes, tout en affirmation et en retranchement, en mesurant au plus près, dans son lexique d'ordre philosophématique, les formes de reprises et d'écarts par rapport à un usage strictement canonique du vocabulaire de la philosophie[489]. Ainsi, s'il relève un emploi massif de l'article défini et de la majuscule, selon une procédure philosophique typique qui consiste à douer le nom commun d'une aura conceptuelle (le Beau, le Vrai, le Bien), il relève en même temps que, contrairement au vœu formulé par Platon dans le *Parménide*, Barthes confère une forme idéelle à ce que la philosophie traditionnellement met au rebut de son investigation[490] ; de même, s'il constate la

[487] *OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 708.
[488] *EE*, 238 : « Je fouille les œuvres mortes à l'égal d'un museau ou d'un bec qui cherche les morceaux les plus tièdes. Mon esthétique est une esthétique volée. C'est celle des anciens Romains. C'est celle des anciens Chinois. C'est celle des bondrées aussi : dès que je vois quelque chose qui bouge et qui m'émeut, je fonds. Je prends. »
[489] Jean-Claude Milner, *op. cit.*
[490] « […] objets qui pourraient sembler ridicules, cheveu, boue, crasse ou tout autre objet de nulle importance et de nulle valeur » (*Parménide*, 130c, cité par Jean-Claude Milner, *op. cit.*, p. 23), et dont précisément Barthes semble s'emparer sous une forme conceptuelle par la majuscule et l'énallage : « le Poisseux », « le Sec », « l'Enflure », etc. (notamment dans le tableau des humeurs et des thèmes micheletistes). Signalons au passage que cette « science des *qualia* », selon Milner, annonce et emprunte par un chemin détourné la promotion de l'objet hétérologique ; et l'on ne peut qu'être frappé par la citation que fait Pascal Quignard de cet exact même passage du *Parmédide*, avec la conclusion suivante : « Mais Socrate estime qu'il ne faut pas fouiller plus

parenté manifeste de la phénoménologie sartrienne dans l'usage que Barthes fait de l'énallage de l'adjectif en nom (le Neutre, le Lisse, etc.), il montre aussi combien il en « renvers[e] diamétralement la portée[491] » en faisant de l'inscription structuralement réglée des qualités sensibles (les *qualia*) un espace de nomination apaisée et non plus un lieu de butée vertigineux (« le nauséeux » de *La Nausée*).

La dissémination des « traits » du savoir, selon la formule barthésienne, ressort surtout d'une distribution étoilée qui cherche à en disperser les apparitions non plus selon une logique réglée, mais selon des irruptions *scandaleuses*, où la lecture littéralement achoppe. Le gauchissement du code savant vient alors du fait qu'il ne s'insère plus nécessairement à des endroits convenus du raisonnement logique ; l'insistance de tout ce qui rappelle une pression un peu savante sur le lexique (l'étymologie, la translittération, l'autonymie) n'est plus conditionnée de façon obligatoire à la nécessité démonstrative du discours : elle advient de façon luxueuse, en pure gratuité, pour goûter au seul plaisir de l'épaisseur du signifiant[492]. C'est bien cette violence « décontextualisante » du langage que cherche également Quignard dans toutes ces incises qui coupent la convention ordinaire de la langue écrite : il s'agit pour lui de « désassocier la convention dans chaque langue et […] de réassocier le langage au fond de la nature[493] » – c'est-à-dire dans l'image littérale que le mot convoie – et d'investir le geste philologique d'une beauté de découpe ; en cela, l'érudition des formes du lexique n'est jamais cumulative ou mue par un souci de révélation dernière, elle est fondamentalement court-circuitante, mobile, détachable ; elle dynamise le commun de la langue pour la rendre étrangère à elle-même et mettre le lecteur en position d'extériorité par rapport aux *mots de la tribu*. De là, ces décrochages imprévisibles :

> « Ne cherchez aucun regard. Ne re-gardez à aucun re-gard. Avancez. Ekstasis définit le mouvement de sortir hors de soi. (Ekstasis, plus précisément encore, c'est quitter la stasis. C'est quitter la guerre civile) »

---

longtemps la question de savoir si vulve, utérus, pénis, couilles, excréments, choses viles, sont au ciel des idées comme le beau ou le bien qu'il aime y projeter. » (*S*, 88).

[491] Jean-Claude Milner, *op. cit.*, 31.

[492] *OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 773 : « […] (le néologisme est un acte érotique, ce pour quoi il soulève immanquablement la censure des cuistres). »

[493] *RS*, 13-14.

ou encore ces énumérations où la phrase est tellement rognée qu'elle en devient illisible : « Jadis comme exodie pure, sortir au jour, pousser, *phuein*, source, *fons*, ek-sistence, issir[494]. »

Il y a donc insistance de ces *insistances* – insistance de ces marqueurs ou de ces accents graphiques qui miment le code typographique du discours de savoir. Et cette pression continue de la coloration savante sur l'usage conventionnel du langage possède, selon nous, une vocation hétérologique profonde : elle consiste à ranimer toute la valeur « imaginaire » tapie dans l'usage du lexique savant. En effet, en se plaçant dans la matérialité immédiatement signifiante des mots qui articulent le savoir, elle entend en révéler l'iconicité fondamentale. Le savoir – les mots du savoir – ne sont dès lors plus que des images : *images précaires* quand elles se figent dans une intention de vérité dernière en occultant l'imaginaire qui les constituent ; *images vives* quand elles assument le champ métaphorique depuis lequel elles se déploient et qui, dès lors, engagent le savoir à se regarder comme une fiction heuristique toujours recommencée. On retrouve ici, appliqué à la stylistique du savoir qu'ils mettent en œuvre, l'argument relatif à la rhétoricité fondamentale du *logos* que Barthes et Quignard partagent[495]. Leur parti pris en faveur d'une conception littérale et figurale du discours savant se dit sans ambages.

Pour Barthes, la science, dans son vocabulaire et dans ses maîtres-mots, a cette capacité de lui offrir « une réserve d'images », convocables à loisir et sur lesquelles son propre imaginaire peut prendre appui. C'est le cas des concepts philosophiques, prélevés dans la culture intellectuelle ambiante et pourvoyeurs « d'images particulières, de fictions idéelles » ; c'est le cas encore des catégories grammaticales (neutre, shifter, adjectif, passé simple, etc.), perçues avant tout comme des allégories linguistiques, et qui, en ce sens, « fourni[ssent] tout un lot de noms austères, […] qui est *aussi* une réserve d'images » ; c'est le cas enfin de toutes ces étymologies savantes et de tous ces mots qu'ils tronquent à la racine car, précise-il, « ce n'est pas la vérité ou l'origine du mot qui lui plaît, c'est plutôt l'*effet de surimpression* qu'elle autorise : le mot est vu comme un palimpseste[496][…] ». « Fictions idéelles », « surimpression », « réserve d'images » : l'œil barthésien s'accommode toujours à la figuralité du discours savant, en tant que lecteur, mais aussi et surtout en tant que créateur d'un « grand

[494] Cf. successivement, *D*, 313 et *SLJ*, 140.
[495] Argument qui est, rappelons-le, indissociable du tournant rhétorique propre aux années 1960-1970 (cf. Partie II- Chapitre 4 : « Moralités panfictionnelles »).
[496] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 675, 699 et 662.

romanesque critique[497] ». Pour Pascal Quignard, la défense du *littéraire* – et sa réinscription dans la tradition de la rhétorique fondamentale – signe un ralliement net à la figuralité de la pensée et le pousse conséquemment à une investigation active des images qui peuplent chacune des *litterae* :

> « Le littéraire démonte le montage qui est imperceptible au parleur tant que le flux reste sonore, il tronçonne la phrase, il décontextualise les éléments, il multiplie les signes de la ponctuation, il épluche les mots de leurs cosses, il trie ces différentes enveloppes, il met à nu les étyma. Tout devient lettres auprès du littéraire[498]. »

Attaché à révéler la « mythologie blanche[499] » qui sous-tend tout usage discursif du savoir, et notamment le discours philosophique, il assume donc en pratique un essayisme d'ordre littéral qui entend – par troncatures, épluchements étymologiques et traits typographiques – mettre à nu l'articulation *imaginaire* des idées.

Toutefois, il faut bien prendre la mesure des choses. La révélation permanente des mots sous les mots, la mise au jour active des images qui tapissent le lexique savant, tout cela n'est pas réductible à une simple mise en accusation de l'impensé scientifique. Ce serait là faire une lecture partielle, car seulement réactive, du rapport de Barthes et de Quignard à la rhétorique savante.

Il y a certes, à un premier niveau, la volonté, chez l'un comme chez l'autre, de réduire le lexique savant à un imaginaire ou à une vaste métaphorologie qui n'avouerait pas son nom. C'est tout le sens d'une philologie que l'on pourrait qualifier, après Barthes, d' « active » : pointer, sous les mots du savoir ou sous les attestations

---

[497] C'est ainsi que l'écriture critique de Gérard Genette est louée pour la qualité figurale de sa terminologie savante : « Et puis Genette *nomme* ce que sa classification trouve : il discute des acceptions reçues, il crée des néologismes, il vivifie d'anciens noms, il construit une terminologie, c'est-à-dire un réseau d'objets verbaux subtils et nets ; or, le souci (ou le courage) néologique est ce qui fonde le plus directement ce que j'appellerai le grand romanesque critique. Faire du travail d'analyse une fiction élaborée, c'est peut-être aujourd'hui une entreprise de pointe : non pas contre la vérité et au nom de l'impressionnisme subjectif, mais au contraire parce que la vérité du discours critique n'est pas d'ordre référentiel, mais d'ordre langagier : il n'y a d'autre vérité au langage que de s'avouer langage; les bons critiques, les savants utiles seront ceux qui annonceront la couleur de leur discours, qui y apposeront clairement la signature du signifiant. C'est ce que fait Genette […] » (*OC* IV [« Le retour du poéticien, 1972], p. 146.)

[498] Pascal Quignard, « Qu'est-ce qu'un littéraire? », *art.cit.*, p. 420.

[499] Nous reprenons l'expression à Jacques Derrida et à son article qui questionne la métaphoricité propre au discours philosophique. L'expression est elle-même empruntée à Anatole France et signale que le *logos* de la métaphysique est tout entier un vaste *mythos* qui use de fables et d'images empruntées et que, précisément, l'usure a rendu invisibles : « Mythologie blanche – la métaphysique a effacé en elle-même la scène fabuleuse qui l'a produite et qui reste néanmoins active, remuante, inscrite à l'encre blanche, dessin invisible et recouvert dans le palimpseste. ». (Jacques Derrida, « La mythologie blanche », *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 254). Pascal Quignard, par la voix de Fronton, s'inscrit dans cette même lignée comme on l'a déjà fait remarquer : « La philosophie s'en tient aux étants et son inquisition ne prend pas en compte, en se déployant, en la divisant, la rhétorique fondamentale dont elle n'est qu'une branche. Les images ne cessent de surgir au sein des *litterae* tandis que le *sermo* des philosophes s'emploie à les écarter. » (*RS*, 15-16)

savantes, ou encore sous les mots d'ordre d'une certaine *doxa*, l'imaginaire qu'ils véhiculent[500]. Cette démystification d'ordre philologique procède par creusement étymologique et sémantique : elle presse et évide un certain vocabulaire pour en révéler le contre-sens, l'insignifiance, ou encore la part d'archaïque souvent refoulée[501]. Cette « mise à nu des étyma », comme dit Quignard, témoigne à notre sens d'une ressaisie politique du rôle du littéraire. Certes, non plus engagé sur le devant de la sphère médiatique, mais impliqué dans ses lettres, dans le secouement actif des mots de la cité[502]. Mais, à un second niveau – et cet investissement actif de la contestation le prouve déjà – il faut bien voir que cette prise en considération de l'imaginaire scientifique n'est aucunement privée de capacité redescriptive ni de possibilités cognitives nouvelles ; dire que la science relève d'un certain imaginaire, ce n'est jamais dénoncer en elle un pur jeu de langage autoréférentiel qui n'aurait aucune efficacité d'ordre heuristique ; c'est simplement considérer que l'image lui est constitutive *a priori* et que, partant, elle ne peut aucunement se prétendre extérieur au langage littéral qui la fonde et qui, aussi, la relance. Finalement, ces rappels insistants, à même la langue du savoir, des images usées ou des métaphores mortes qui peuplent le langage du savoir, ne font qu'afficher et reconduire le geste inaugural de toute innovation sémantique, à l'œuvre depuis l'origine du discours philosophique :

> « Dans le discours philosophique, le rajeunissement des métaphores mortes est particulièrement intéressant dans le cas où celles-ci exercent une suppléance sémantique […] ; ranimée, la métaphore revêt à nouveau la fonction de fable et de redescription, caractéristique de la métaphore vive […]. Dans le discours philosophique, d'ailleurs, la rénovation des métaphores éteintes met en œuvre des procédés plus complexes que ceux qu'on a évoqués plus haut ; le plus remarquable est le réveil des motivations étymologiques, poussé jusqu'à la fausse étymologie ; le procédé, cher à Platon déjà, est usuel chez Hegel et Heidegger. Quand Hegel entend prendre-vrai dans Wahrnehmung, quand Heidegger entend non-dissimulation dans a-lêtheia, le

[500] *OC* V [« Rencontre avec Roland Barthes », 1979], p. 738 : « Il y a là une sorte d'imposture fondamentale de la science, des sciences qui prétendent se servir du langage simplement comme d'un instrument, qui ne considèrent pas l'élément, je dirais *halluciné*, pour reprendre un terme que j'ai déjà employé, du langage. Dans tout discours, il y a toujours une *dimension imaginaire* sur laquelle les sciences humaines ne se sont jamais posé de questions, du moins jusqu'à présent. » [Nous soulignons]

[501] Outre le mot « épochè », dont nous avons montré plus haut le retournement sémantique dont il fait l'objet, Quignard détisse nombre d'autres mots, qui sont à la fois des jalons conceptuels de la philosophie politique occidentale et des mots totems porteurs d'une violence inscrite dans notre présent : « Polis », « Natio » ou encore « Politeia » ne sont pas ainsi choisis au hasard. « Les naturalia nommaient les organes sexuels des deux sexes qui sont à la source de la génération des enfants (à la source de la nascienti des nati) venant au monde (natura) par couvées (nationes). Les métamorphoses, non pas de ces mots, mais de leurs significations ont été lentes. Ce fut à la fin du XVIIIe siècle, en Europe, que le colonialisme et son idéologie particulière […] reconstruisirent l'originaire, le primitif, le natal, l'archéologique. » (*D,* 257).

[502] Pour un éclairage conceptuel de « l'écrivain impliqué », voir Bruno Blanckeman, « L'écrivain *impliqué* : écrire (dans) la cité » *in* Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *op. cit*., p. 71-81.

philosophe crée du sens et, de cette manière, produit quelque chose comme une métaphore vive[503]. »

Cette analyse capitale de Paul Ricœur, qui conteste le rôle simplement substitutif de la métaphore en lui préférant une action en tension, créatrice d'un sens nouveau et donc porteuse d'une reconfiguration inédite du réel, dit bien les vertus iconiques qui sont à l'œuvre dans tout usage du lexique savant. En un sens, on pourrait dire que Barthes et Quignard n'ont de cesse de réinvestir l'iconocité du langage qui demeure, le plus souvent, invisible dans ses usages les plus communs[504] ; bien plus, cette métaphoricité irréductible de la langue, que le plus souvent ils littéralisent, leur offre peut-être leurs plus grands acquis conceptuels. Que l'on songe seulement à deux « images » – grammaticales toutes deux – qui, par reviviscence métaphorique de leur sens littéral (étymologique), vont se convertir en allégories porteuses de valeurs existentielles : « le Neutre » pour Barthes ; « l'aoriste » pour Quignard. Le premier, par le truchement de « trente figures » analogiques, devient définitoire d'une éthique de vie fondée sur le « non-vouloir-saisir » ; le second, par un creusement de ses valeurs étymologiques (*aoriston* = « non fini », « sans bord », « sans fin ») se convertit en quelques figurations plurielles d'un temps sans fond, illimité, porteur en définitive de toutes les valeurs du « Jadis », ce temps de l'idiosyncrasie quignardienne et qui définit pour son auteur la rémanence sans cesse active de quelque amont originaire.

[503] Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 370.

[504] Le propos de Ricœur (« le réveil des motivations étymologiques, poussé jusqu'à la fausse étymologie ») colle parfaitement au travail conceptuel de Quignard ; il correspond aussi pleinement à l'usage étymologique de Barthes ; « […] il me suffit de *prendre au sérieux* une forme (étymologie, dérivation, métaphore) pour me créer à moi-même une sorte de *pensée-mot* qui va courir, tel l'anneau du furet, dans mon langage. » (*OC* V [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 709).

Chapitre 6

Système et dérision de tout système

Introduction

> « J'imagine, je fantasme, je colorie et je lustre le grand livre dont je suis incapable : c'est un livre de savoir et d'écriture, à la fois système parfait et dérision de tout système, une somme d'intelligence et de plaisir [...][505] »

En nouant une réflexion autour de trois grands « logothètes », *Sade, Fourier, Loyola* nous invite en fait à découvrir trois écrivains *systématiques*, par le truchement desquels Barthes va infléchir son rapport à l'idée de « système ». Derrière ce mot – déjà riche d'emplois divers depuis les années 50 – c'est en fait l'exposition propre aux genres institués du discours intellectuel que critique Barthes en 1971 :

> « Si la *logothesis* s'arrêtait à la mise en place d'un rituel, c'est-à-dire en somme d'une rhétorique, le fondateur de langue ne serait rien de plus que l'auteur d'un système (ce qu'on appelle couramment un philosophe ou un savant ou un penseur)[506]. »

Or, ni Sade n'est un « philosophe » de l'érotisme, ni Fourier n'est un « savant » utopiste, ni Loyola n'est un « penseur » de l'interlocution divine ; ils sont précisément « autre chose », nous dit Barthes, ce sont des « formulateurs (ce qu'on appelle couramment des écrivains) ». L'écriture qu'ils pratiquent naît précisément du débordement de la forme figée du *système* – « corps de doctrine à l'intérieur duquel les éléments (principes, constats, conséquences) se développent logiquement, c'est-à-dire, du point de vue du discours, rhétoriquement[507] » – par l'assomption du *systématique*. Selon un principe d'opposition que Barthes a déjà éprouvé – et qui lui sert à distinguer le roman du romanesque, la structure de la structuration, ou la dissertation de l'essai – une certaine pratique du système et des classifications conceptuelles est en quelque sorte « sauvée » dès lors que ceux-ci sont goûtés pour ce qu'ils sont : le théâtre d'un savoir particulier. Autrement dit, dès lors que l'on substitue au système savant (monosémique, développé, théologique, dogmatique) une systématique du savoir (polysémique, fragmenté, mobile, parodique), il est possible de jouir de la science dans l'épaisseur d'une écriture *franchement* systématique[508]. C'est,

[505] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 745-746.
[506] *OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 703.
[507] *Ibid.*, p. 796.
[508] Adrien Chassain montre bien comment cette notion de « franchise » à l'égard du système depuis lequel on parle – réclamée par Barthes au nom de l'affiliation doctrinale dans les années 50 (cf. les querelles avec Camus

là encore, l'une des modalités particulières du trouble que Barthes veut instiller dans l'énonciation savante : non pas en renverser l'architecture, mais bien en épouser l'ossature, par un goût assumé qui ne fait pas acception de parodie :

> « ([…] un système éperdu, dont l'excès même, la tension fantastique, dépasse et accomplit le systématique, c'est-à-dire l'écriture : la liberté n'est jamais le contraire de l'ordre, c'est *l'ordre paragrammatisé* : l'écriture doit mobiliser en même temps une image et son contraire[509].) »

Ce plaisir du Système[510], à la fois posé et déçu, est une manière de *jouer* au savoir tout en s'affranchissant du surmoi de la Science ; forme exemplaire du contournement des registres institués du discours intellectuel, il en pointe la qualité de « bricolage » dans un geste qui *dévoile* – en dénonçant certes, mais aussi en exhibant avec gourmandise[511] – la fiction propre à toute construction savante.

De Roland Barthes à Pascal Quignard, c'est une même écriture systématique qui tient paradoxalement à distance la consistance inhérente à toute idée de système. Un même « jeu » s'observe dans le maniement distancé des infrastructures qui affichent le processus savant. Ce qui est au cœur de ce partage, c'est donc une forme plurielle de théâtralisation du savoir, au double sens du terme : à la fois *mise en jeu* (espace de la feintise) et *mise en lumière* (espace du spectacle donné à voir). C'est ainsi que nous verrons que chacune de ces œuvres se trahit tour à tour comme une « fiction de méthode » (où l'exposition des savoirs est mimé et parasité) et comme une « fiction encyclopédiste » (où la capitalisation des savoirs est pratiquée mais au titre de farce).

---

ou Paulhan) – n'est nullement abandonnée mais, au contraire, radicalisée : « la franchise revient alors à reconnaître la dimension fictionnelle de la théorie. » (Claude Coste (dir.), *Dictionnaire Roland Barthes*, Paris, Honoré Champion, 2017, à paraître [aimablement communiqué par l'auteur].

[509] *OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 797.

[510] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 524-525 : « c'est moins le projet de fonder la sémiologie en science, que le plaisir d'exercer une *Systématique :* […] le plaisir du Système remplaçait en moi le surmoi de la Science : c'était déjà préparer la troisième phase de cette aventure : finalement indifférent à la science indifférente (adiaphorique, comme disait Nietzsche), j'entrai par le "plaisir" dans le Signifiant, dans le Texte. »

[511] *NE*, 124 : « […] moment savoureux, consommable : la jouissance d'une production de système sans le dogmatisme du système. »

6.1 METHODIQUEMENT NON METHODIQUES

Toute procédure scientifique moderne s'adosse, exemplairement depuis Descartes, à une « méthode » pour fonder sa démarche. Le « récit de la méthode[512] » ouvre toujours sur un autre texte dont la méthode est censée avoir favorisé la genèse et l'ordonnancement : Descartes et son *Discours de la méthode*, Kant et sa *Critique de la Raison pure* pensée comme un « traité de la méthode », Zola et *Le Roman expérimental* comme application – à l'échelle du roman et du drame – de la méthode expérimentale à l'étude de la nature et de l'homme. Dans cette mise en ordre de l'épars et des accidents circonstanciels inhérents au travail de la pensée, toujours menée *a posteriori*, la méthode se donne à elle-même la fiction d'un système clos et opératoire à partir duquel mener son investigation scientifique. Or, « aucune proposition théorique n'est pure de la fiction qui la rend possible » comme le démontre Bruno Clément dans l'analyse de ces discours-seuils que constituent les méthodes. Ce, au moins, pour trois raisons, qui forment aussi les trois apories du genre. D'abord, bien que propédeutique, et donc en principe antérieure, la méthode est bien souvent rédigée dans l'après-coup des découvertes auxquelles elle est pourtant censée aboutir ; en ce sens, elle tient à la fois le préalable et l'après-coup dans une tension qu'elle cherche à gommer. Ensuite, se récitant, la « méthode » emploie la voie de la fiction car elle reconfigure en une intrigue narrée ce qui relève souvent du contingent ; elle est également *fiction*, car elle façonne et fabrique (*fictio*), « l'alibi, rationnel et virtuel, d'une mise en système[513] ». Enfin, bien que vouée à l'universel, la méthode est fatalement conditionnée à une subjectivité qui la relaie, et engage avant tout une aventure subjective qui la modélise en profondeur[514]. Ainsi, le seuil méthodologique est le lieu où, paradoxalement, s'aperçoit le plus sûrement la « textualité du théorique », son impensé fictionnel et son élaboration systématique.

Barthes et Quignard, dans leur pratique essayistique, engagent une critique du système depuis une même mise en soupçon revendiquée de la méthode, entendue comme une construction régissant l'ordre classique du discours savant. À ce titre, et

---

[512] Bruno Clément, *Le Récit de la méthode*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2005.
[513] *Ibid.*, p. 22.
[514] *Ibid.*, p. 25. Bruno Clément rappelle ainsi que tout système, tout philosophème, porte indirectement et par la médiation des concepts, la trace d'une subjectivité profonde. Une « identité théorique » se reconfigure ainsi par le puzzle des idées qu'elle formule. Il rappelle, à ce titre, une *confession* de Jacques Derrida : « Circoncision, je n'ai jamais parlé que de ça, considérez le discours sur la limite, les marges, marques, marches, etc., la clôture, l'anneau (alliance ou don), le sacrifice, l'écriture du corps, le *pharmakos* exclu ou retranché, la coupure/couture de *Glas*, le coup et le recoudre, d'où l'hypothèse selon laquelle c'est de ça, la circoncision, que, sans le savoir, en n'en parlant jamais ou en en parlant au passage, comme d'un exemple, je parlais ou me laissais parler toujours. »

encore une fois, ils assument indirectement l'usage actif et anti-systématique du genre de l'essai, tel que le définit Adorno :

> « Dans son rapport à la procédure scientifique et à son fondement philosophique en tant que méthode, l'essai, conformément à l'idée, tire la pleine conséquence de la critique du système[515]. »

« Conformément à l'idée », c'est-à-dire à la dynamique erratique et associative des idées, l'écriture du savoir ne saurait pour eux se mouvoir dans le cadre trop étroit de l'application d'une méthode préméditée. Ainsi, l'un comme l'autre, ils tiennent un discours *sur* la méthode, volontiers critique, et qui va s'affilier à différents relais : la découpe étymologique et la référence à Marcel Granet ou à Claude Lévi-Strauss pour Quignard ; la revendication mallarméenne de la fictionnalité de la méthode puis la distinction nietzschéenne entre « culture » et « méthode » pour Barthes.

Cependant, en deuil de l'idée d'une exposition méthodique du savoir, leurs œuvres n'en sont pas moins habitées par de grandes figures méthodiques, obsédées par l'imaginaire de la clôture et du système. Michelet, Sade, Fourier, Loyola, Bouvard et Pécuchet sont des intercesseurs féconds chez Barthes, à la fois mis à distance pour leur outrance systématique et récupérés au nom de cette même outrance. Chez Pascal Quignard, la noirceur mélancolique de l'homme méthodique se trouve de façon exemplaire dans la figure de Jean de La Bruyère, attaché à voiler la forme déchiquetée de son œuvre sous le patronage méthodologique de Théophraste ; mais de façon plus obscure encore, ce sont tous les enragés du « système » que Quignard convoque avec une même sollicitude (Littré, Fracastor, Le Fèvre de la Boderie). Il se joue certainement, dans cette attraction contrariée aux hommes de la méthode, une même fascination intenable pour les grandes œuvres de savoir ; et cette fascination se rejoue sur le plan de l'écriture en mimant, de façon tout à la fois gourmande et parodique, quelques simulations d'ordre méthodologique (ce sont les seuils contre-méthodologiques, les synthèses ou encore les tableaux chez Roland Barthes ; c'est le faux marcottage bien ordonné de l'argumentation scolastique chez Pascal Quignard).

[515] Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 12.

6.1.1 Barthes / Quignard : leur discours sur la méthode

Il n'a pas été indifférent à Barthes d'être méthodique. Avant la mise en soupçon du mot de « méthode » au carrefour des années 1960-1970, Barthes a eu des velléités méthodistes au moment de la sémiologie triomphante, alors qu'il était lui-même à la recherche d'un « système » pour se négocier une place dans un champ structuraliste alors à la fête.

Comme il le confie *a posteriori*, avec un zeste de naïveté rétrospective et non de reniement, il dit avoir « traversé un rêve (euphorique) de scientificité (dont *Système de la Mode* et les *Éléments de sémiologie* sont les résidus[516]. » Ces deux livres, par leur construction logique et par leur souci de poser les jalons d'une méthode sémiologique capable de trouver l'application la plus large possible, sont indéniablement des livres programmatiques, et dont le caractère fondateur – fortement circonstanciel – a justement assuré la péremption[517]. De même, et de façon plus précoce encore, Barthes a « récupéré » ses *Mythologies*, sous la caution de Saussure et de Hjelmslev, dans un geste théorique ultérieur (« Le Mythe aujourd'hui ») qui cherche à en gommer l'actualité de l'écriture – et le caractère de « circonstance » – dans une « ouverture méthodologique[518] ». *S/Z*, en alliant le vœu de pulvérisation du sens à la rage codificatrice, est un livre étrange autant qu'ambigu dans ses rapports avec la méthode. Tout en déniant le caractère méthodologique et explicatif de son texte (« ceci n'est pas une explication de texte », précise l'auteur), Barthes n'en propose pas moins – en plus de toute la logique mathématique qui accompagne chacune des lexies – une table raisonnée qui tient précisément lieu de plan et qui inscrit clairement des chapitres méthodologiques sous les entrées « La Méthode I » et « La Méthode II ». C'est que se

[516] *OC* III [« Réponses », 1971], p. 1032.

[517] Voir les analyses éclairantes de Tiphaine Samoyault (*op. cit.*, p. 348) sur cette période où Barthes se cherche stratégiquement une place dans le champ scientifique : « Il [*Éléments de de sémiologie*] peut se lire comme le texte fondateur de la nouvelle science sémiologique et c'est ainsi sans doute que Barthes le conçoit en voulant l'inscrire dans une communauté de recherche présente (citant Lacan et Lévi-Strauss notamment). Il place nettement cette science au sein du structuralisme qu'il s'emploie à définir dans un certain nombre d'articles publiés pendant la même époque. » ; puis sur la façon dont il s'en distancie : « Or Barthes est celui qui a voulu embrasser le plus d'objets possible sous sa discipline, et en particulier d'objets perceptibles. Mais il se rend compte assez vite que si la description est juste et la méthode applicable et transmissible, elle n'est pas très productive intellectuellement. Elle ne permet pas de compréhension globale au-delà des systèmes d'objets décrits. Elle lui apparaît vite comme une science limitée, comme le signale son rapport distancé et un peu ironique avec *Système de la Mode*. » (*op. cit.*, p. 353)

[518] *OC* III [« Réponses », 1971], p. 1031 : « Le propre des *Mythologies*, c'est de prendre systématiquement *en bloc* une sorte de monstre que j'ai appelé la "petite-bourgeoisie" (quitte à en faire un mythe) et de taper inlassablement sur ce bloc ; la méthode est peu scientifique et n'y prétendait pas ; c'est pourquoi l'ouverture méthodologique n'est venue qu'ensuite, par la lecture de Saussure ; la théorie des *Mythologies* est l'objet d'une *postface* ; théorie partielle d'ailleurs, car si une version *sémiologique* de l'idéologie a bien été esquissée, il aurait fallu et il faut encore la compléter par une théorie politique du phénomène petit-bourgeois. »

noue ici, peut-être, au mitan de l'œuvre, l'année même où paraît *L'Empire des signes*, le basculement que l'on cherche à souligner : celui qui conduit de l'inconfort du système à la pratique assumée du systématique[519]. Éric Marty a bien cerné l'ambiguïté du livre en faisant de la « dénégation » un concept opérant pour comprendre la négativité active qui dynamise cette tension méthodologique[520] . De ce nouveau positionnement devant la Méthode – majusculisée pour l'occasion –, Barthes nous en livre les raisons dans un article tout en réflexivité sur les enjeux propres à l'exposition du discours intellectuel :

> « Le danger de la Méthode (d'une fixation à la Méthode) vient de ceci : le travail de recherche doit répondre à deux demandes ; la première est une demande de responsabilité : il faut que le travail accroisse la lucidité, parvienne à démasquer les implications d'une procédure, les alibis d'un langage, constitue en somme une *critique* (rappelons encore une fois que *critiquer* veut dire : mettre en crise) ; la Méthode est ici inévitable, irremplaçable, non pour ses "résultats", mais précisément – ou au contraire – parce qu'elle accomplit le plus haut degré de conscience d'un langage *qui ne s'oublie pas lui-même* ; mais la seconde demande est d'un tout autre ordre : elle est celle de l'écriture, espace de dispersion du désir, où congé est donné à la Loi ; il faut donc *à un certain moment* se retourner contre la Méthode, ou du moins la traiter sans privilège fondateur, comme l'une des voix du pluriel: comme une *vue*, en somme, un spectacle, enchâssé dans le texte ; le texte, qui est à tout prendre le seul résultat "vrai" de toute recherche[521]. »

La méthode est donc encore revendiquée au nom de la « responsabilité » du critique, lequel doit assumer avec lucidité le système méthodologique depuis lequel il parle sans être pour autant dupe de ses alibis rhétoriques ; la méthode vaut ici très clairement comme un synonyme de « système », à l'égard duquel la même franchise critique est demandée par Barthes dans *Sur Racine*[522]. Mais, bien sûr, Barthes inscrit l'horizon

---

[519] C'est cette nouvelle charge sémantique que revêt le mot « système » dans le premier fragment du livre intitulé « Là-bas » : « Je puis aussi, sans prétendre en rien représenter ou analyser la moindre réalité (ce sont les gestes majeurs du discours occidental), prélever quelque part dans le monde (*là-bas*) un certain nombre de traits (mot graphique et linguistique), et de ces traits former délibérément un système. C'est ce système que j'appellerai : le Japon. » (*OC* III, [*L'Empire des signes*, 1970], p. 351).

[520] Éric Marty, *op. cit.*, p. 149 : « De la sorte *S/Z* demeure un livre étrange. La dénégation y joue un rôle central jusqu'à prendre ironiquement la forme antiphrastique de l'aveu où Barthes parodie le titre d'un célèbre tableau de Magritte : "Ceci n'est pas une explication de texte". Tout en déniant à son propos un rôle méthodologique général, il s'emploiera par la suite à appliquer cette "méthode" à d'autres textes, tout en s'inscrivant comme seul sujet du livre, il s'efface sans cesse sous couvert d'une exploration totalisante d'*un texte*. » Les autres textes dont il est ici question, et sur lesquels Barthes essaie sa méthode, sont : un extrait des *Actes des Apôtres* (1970), un fragment de la *Pharsale* de Lucain (1972), un fragment de *la Genèse* (1972), un conte d'Edgar Poe (1973).

[521] *OC* III [« Écrivains, intellectuels, professeurs », 1971], p. 896.

[522] *OC* II [*Sur Racine*, 1963], p. 186 : « C'est une autre logique, ce sont d'autres exigences, une autre responsabilité [...] Bref, toute critique de la création littéraire, si objective, si partielle qu'elle se prétende, ne peut être que systématique. Il n'y a pas à s'en plaindre, mais seulement à demander la franchise du système. » ; on se reportera également à la fiche reproduite en fac-similé dans la biographie de Tiphaine Samoyault (*op. cit.*,

d'un flottement dans le traitement de la Méthode, une désorientation toute stratégique qui doit en déplacer la centralité et les déterminations par trop légales – « castratrices » dit ailleurs Barthes[523]. L'enjeu n'est pas vraiment ne plus avoir de « vues méthologiques » comme l'asserte Barthes[524], mais bien de jouer « contre » la méthode – à la fois en opposition et en proximité – dans des dispositifs formels conscients de la « Fiction » propre à toute méthode et précisément aptes à la déjouer par des choix d'écriture méthodiquement anti-méthodiques[525].

C'est selon cet équilibre subtile, que Barthes va désigner du terme savant d'apophatisme[526], qu'il va se négocier un retour à la méthode à son entrée au Collège de France ; en effet, alors qu'il endosse une position de maîtrise l'obligeant à mener un raisonnement devant un auditoire, selon des procédures d'exposition du savoir, il lui devient nécessaire de redéfinir ses orientations méthodologiques, d'endosser une maîtrise non savante :

> « […] si donc la méthode intervient à titre de démarche systématique, ce ne peut être une méthode heuristique, qui viserait à produire des déchiffrements, à poser des résultats. La méthode ne peut porter ici que sur le langage lui-même, en tant qu'il lutte pour déjouer tout discours *qui prend* : ce pour quoi il est juste de dire que cette méthode est, elle aussi, une Fiction […] Car ce qui peut être oppressif dans un enseignement, ce n'est pas finalement le savoir ou la culture qu'il véhicule, ce sont les formes discursives à travers lesquelles on les propose. Puisque cet enseignement a pour objet, comme j'ai essayé de le suggérer, le discours pris dans la fatalité de son pouvoir, la méthode ne peut réellement porter que sur les moyens propres à déjouer, à déprendre, ou tout au moins à alléger ce pouvoir. Et je me persuade de plus en plus, soit en écrivant, soit en enseignant, que l'opération fondamentale de cette méthode de déprise, c'est, si l'on écrit, la fragmentation, et, si l'on expose, la digression, ou, pour le dire d'un mot précieusement ambigu : l'*excursion*[527]. »

Encore une fois, Barthes ne cède pas à la naïveté que serait la destruction ou la suppression de toute méthode, il opte au contraire pour un méthodisme « apophatique », dont la principale fonction va être de délivrer le savoir selon une

---

p. 425) : « Toute la théorie critique du SR est dans ceci : assumer le départ systématique de toute critique. Thème de la franchise des systèmes – cad protestation du renversement de l'arbitraire en Nature, en ça-va-de-soi. »

[523] *OC* IV [« Pour la libération d'une pensée pluraliste », 1973], p. 481 : « […] la science […] met l'accent d'une façon très surmoïque, enfin, en mettant vraiment le surmoi au premier plan, sur les obligations de méthodes, des attitudes souvent très castratrices à l'égard du texte. »

[524] *OC* IV [« Un rapport presque maniaque avec les instruments graphiques », 1973], p. 483.

[525] Cette dénonciation de la « fiction », inhérente à toute méthode, lui vient de Mallarmé. Barthes cite souvent le même extrait à partir de 1978, notamment dans *OC* V [*Leçon*, 1978], p. 444 et *CVE*, 34 : « Toute méthode est une fiction, et bonne pour la démonstration. Le langage lui est apparu l'instrument de la fiction : il suivra la méthode du langage (la déterminer). Le langage se réfléchissant. » (Stéphane Mallarmé, *Notes sur le langage*, *in Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 104).

[526] *OC* V [*Leçon*, 1978], p. 441.

[527] *Ibid.*, p. 444.

méthode *activement négative*, active par la négativité qui est celle de la « déprise », de la « fragmentation », de la « digression » ; toutes formes méthodologiques qui, comme on va le voir, inaugurent les seuils des livres ou des cours à partir de *L'Empire des signes*.

Le discours « sur » la méthode n'est pas aussi étayé chez Pascal Quignard. À y regarder de plus près, l'appréhension qu'il fait du mot est même marginale : deux occurrences seulement dans le corpus que composent les quelque 3000 pages de son *Dernier royaume*, pourtant si enclin, comme on l'a vu, à détisser par l'étymologie le lexique de la raison occidentale. En outre, les deux références au terme s'intéressent à la même image, celle concrète et attestée que contient le mot de « *methodos* » :

> « Marcel Granet jouant avec le mot grec de *meta-odos* (après-chemin) disaient que tous ceux qui parlaient de méthode *baratinaient* dans l'après-coup.
>
> La méthode est le chemin après qu'on l'a parcouru.
>
> Chemin-après est chemin-de-retour.
>
> Il faut ajouter : Le chemin de retour est le chemin de l'aller devenant trace *une fois latéralisé à gauche*. »

> « Les anciens Grecs de Turquie (comme les anciens Chinois du taoïsme) pensaient le penser comme un aller avec retour […]. Ils pensent le penser comme un aller qui n'oublie pas le chemin par lequel il va. Un aller qui va tout en revenant déjà, tel est le chemin, la ruelle, la voie qui fait le fond de la pensée. Tchouang-tseu écrit : tel est le tao. Héraclite écrit, plus savamment à la même époque : c'est une énantiodromie (une course qui revient sur ses pas). […] Il y a un regret (en latin regressus) jusque dans la hardiesse de penser. Il y a un chemin qui ne s'oublie pas dans ce qui pense. C'est ce que signifie le mot grec méthode (meta-hodos) : le chemin inverse (la voie récapitulative) où précisément le trans-port (la meta-phora) se fait à l'envers. Il y a un perdu qui s'aime sans finir dans le *mouvement nostalgique* de penser[528]. »

Cet apparent traitement de surface est en fait riche d'informations sur les conceptions anti-méthodologiques que véhicule Quignard, ici comme ailleurs. D'abord, en préférant discrètement le sens de l'ultériorité (« après ») contenu dans le préfixe *meta* – alors que les sens de la simultanéité (« sur ») ou de la projectivité (« vers ») sont

[528] Cf. successivement : *A*, 161 et *MP*, 19-20. L'étymologie grecque de « chemin droit » est aussi discutée chez Barthes en ouverture du cours *Comment vivre ensemble ?* (*CVE*, 33) ; de même, la référence au taoïsme et à l'ambiguïté du mot « tao » apparaît au seuil du *Neutre* pour éclairer sa « méthode » professorale: « Le Tao, en effet, est "à la fois le chemin à parcourir et la fin du parcours, la méthode et l'accomplissement. Il n'y a pas à distinguer entre le moyen et le but [...]" » (*NE*, 36).

aussi attestés – il disqualifie *de facto* la « méthode » en lui rappelant l'aporie sur laquelle elle se fonde et que corrobore Bruno Clément dans son *Récit de la méthode* : « en principe préalable ("propédeutique", dit Kant), et logiquement présentée comme telle, la méthode est en fait bien souvent élaborée après coup[529] ». Ensuite, en se plaçant sur le terrain conjoint de la philologie et de l'anthropologie, il déstabilise – comme souvent – la fondation philosophique du mot. Ce « chemin du retour » défini par Marcel Granet renvoie en effet au « contre redire » que Quignard attribue ailleurs à Claude Lévi-Strauss pour définir le récit ou l'art de conter, et que nous avons déjà mentionné : « Conter, affirmait autrefois Claude Lévi-Strauss, est "contre redire". Contredire c'est ce qui fait le chemin inverse. Or, le chemin en sens inverse est le chemin du retour[530] ». Par là même, et enfin, la « méthode » épouse les thèses narrativistes de l'auteur, entées sur l'imaginaire des proto-chasseurs et sur la zoomorphie du processus noétique : comme la pensée, la méthode est donc « récapitulative », elle hallucine *a posteriori* un ordre à partir de traces éparses, elle configure quelque infigurable qui se situe toujours en amont de l'expérience de penser. Cette thèse de l'irréductible ultériorité – qui polarise en profondeur la vision quignardienne du temps[531] – inscrit de fait la méthode dans une fictionnalité de principe, étant donné qu'elle est toujours inventée après-coup. En ce sens, et par un cheminement différent, il peut comme Barthes souscrire à la déclaration de Mallarmé accusant toute méthode d'être une Fiction.

Aussi, c'est contre la récapitulation méthodique qui se place toujours dans « l'après-chemin » de la pensée – en lui inventant un sens et un continuum – que s'inscrit l'écriture essayiste de Quignard. Ce qu'il pose de façon obstinée sur le plan théorique, et que la forme même de *Dernier royaume* cherche à épouser, c'est une *physique* de la pensée : une exposition du savoir qui sache être attentive à la dynamique court-circuitante qui l'anime, à la pulsion associative et parataxique qui la meut hors des procédures d'enchaînements subordonnés. L'essai, gardant ainsi le souvenir *immédiat* de l'expérience intellectuelle, livre alors une pensée qui, si elle ne

[529] Bruno Clément, *op. cit.*, p. 17.
[530] *D*, 180.
[531] Voir, à ce sujet, l'analogie posée par Quignard entre le concept et le *conceptus* (« l'engendré », « le conçu ») : l'activité conceptuelle désignant alors toujours une activité dérivée : « Quoi que nous pensions, nos pensées ne nous appartiennent pas. Pas plus que nous sommes à la source de notre corps, nous ne sommes à la source de nos hallucinations ni ne sommes les dédicants de nos vœux ni les maîtres et dompteurs de nos désirs. Quels que soient l'effort que nous fournissons, le froncement du front, le plissement des sourcils, la solidarité des yeux, l'attention, l'application, ne sont pas de nature volontaire. Elles viennent d'Ailleurs. Elles procèdent du Référent. La pensée ne cesse de faire du lien à partir de la première symbolique. Legere est relegere. Le logos, ou la religio, c'est relier avec le perdu. » (*MP*, 170)

prétend pas à la vérité, a au moins l'avantage de présenter son vrai cheminement – et non son « chemin-après ». Cette *physis* du mouvement de la pensée se dit clairement par une très libre référence aux travaux de Karl Bülher, dont la phénoménologie s'est précisément tournée vers des formes plus empiriques que métaphysiques, et notamment vers l'acte de penser :

> « Was heisst Denken ? C'est une physique. Il y a une physique merveilleuse de la pensée. Karl Bühler désigna sous le nom de Aha-Erlebnis l'expérience pensive, puis suspensive, puis saltatrice, puis exaltante, de tout animal qui découvre brusquement dans sa quête de nourriture une solution neuve d'accaparement. […] Du non orienté découvre tout à coup un *orient* – une orientation qui le précipite. De là un effet de vitesse, qui est une polarisation du champ. […] Émergence au fond de la conscience de quelque chose d'entièrement nouveau qui se propage à toute allure de neurone en neurone entraînant tous les éléments anciens qu'il recompose ? C'est ainsi que l'activité noétique est motrice avant de devenir une authentique émotion de l'âme[532]. »

Cette motricité de la pensée ne peut se donner à lire, dans la forme même de son écriture, qu'en conservant le souvenir de ce champ de force propre à l'activité intellectuelle. Adorno nous apparaît, encore une fois, comme le « précédent » ignoré qui a déjà formulé cette démarche non méthodique de l'écriture essayistique et que cherche ici à définir Quignard, en des termes voisins. Comme Adorno, Quignard est plus sensible aux « impulsions » de la pensée qu'aux formes déjà configurées de la pensée ; il est aussi plus attentif au « théâtre de l'expérience intellectuelle » qu'aux résultats de cette même expérience[533]. Forme souvenante du tissage complexe et court-circuitant de l'expérience de la pensée, voilà ce qu'ambitionne explicitement l'écriture essayiste de Pascal Quignard. Et, comme le précise Adorno, il ne cherche pas seulement à réfléchir cette expérience dans la forme de son écriture, il l'organise de façon méthodique afin de la charger d'intentions paradoxalement non méthodiques.

---

[532] *MP*, 176-177.

[533] Il faut ici relire tout le passage de « L'essai comme forme », où il est question de la démarche « méthodiquement non méthodique » de l'essai : « L'essai ne rend pas moins mais plutôt plus intense, au contraire, l'influence réciproque de ses concepts dans le processus de l'expérience intellectuelle. Ils ne constituent pas en elle un continuum des opérations, la pensée n'avance pas de manière univoque, mais au contraire les moments sont tissés ensemble comme dans un tapis. C'est du serré de ce tissage que dépend la fécondité des pensées. À vrai dire, celui qui pense ne pense pas, il fait de lui-même le théâtre de l'expérience intellectuelle, sans l'effilocher. Alors même qu'elle tire de cette expérience ses impulsions, la pensée traditionnelle, d'après sa forme, en élimine le souvenir. Mais l'essai, en revanche, la choisit comme modèle, sans se contenter de l'imiter comme une forme réfléchie ; il la médiatise par sa propre organisation intellectuelle ; sa démarche, pourrait-on dire, est méthodiquement non méthodique. » (Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 16-17). Nous désignons Adorno de « précédent » ignoré en empruntant librement l'expression à Éric Marty qui fait de ce même Adorno « le *vrai* début » d'une ressaisie théorique de l'œuvre de Sade par les Modernes (Éric Marty, *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2011, p. 40).

C'est donc en creux, mais par la plus grande des négativités, que s'instaure chez Quignard un dialogue avec la question méthodique. Si celle-ci apparaît, comme on l'a dit, quelque peu à la marge, c'est qu'elle est déjà – antérieurement – tenue pour nulle et comme subsumée dans une déconstruction qui prend en écharpe tout l'échafaudage logique de la raison occidentale. Le geste est en effet plus ambitieux et, par-delà la méthode, entend affronter la catégorie plus large du « système » et son outillage conceptuel qu'est la raison dialectique, avec notamment sa visée synthétique. En cela, Quignard hérite on ne peut plus clairement des attaques de la modernité à l'endroit de l'hégélianisme et de l'enfermement des rebords de la pensée dans un schéma intégrationniste et synthétique[534]. Aussi, chez lui, la sortie du Système passe par un affrontement topique et largement thématisé entre les dynamiques *aporétique* et *dialectique* de la pensée : la seconde engage la pensée dans une forme dialoguée et liée où les bornes oppositionnelles sont levées par le consensus synthétique ; la première cherche au contraire la pensée erratique, suspensive, non conclusive, celle qui entend précisément délier les arguments entre eux pour que la synthèse n'ait plus de prise. Cette forme soustractive de la pensée (soustraite à la réversibilité des opinions, au consensus dialectique, aux grandes synthèses mythiques, au système de la *doxa*) est évidemment lourde d'intentions émancipatrices : elle ouvre la pensée sur un envers tout en négativité (l'aphasie, le paradoxe, le non sens, le sans lien, l'incertain[535]), dont la violence d'arrachement marque paradoxalement le retour à une forme de curiosité plus fondamentale, à un état neuf et désaliéné de la pensée :

> « S'il y a une laetitia propre à la pensée qui intègre ses nouveaux conceptus, il y a une joie folle de la désintégration. Une extase possible de ce qui est sans voie, sans issue, aporos, problématique, incertus, vagus. Une métanoèse. Une explosivité. Une curiosité passant à l'acte et relayant en vérité le primitif qui-vive animal et sa guette infinie[536]. »

---

[534] Sur la confrontation critique et passionnée de la modernité théorique avec Hegel, on consultera avec profit les pages d'Éric Marty (*Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?, op. cit.*) consacrées à la « Terreur sadienne » et plus spécifiquement sur l'œuvre de Sade comme réserve opératoire pour sortir du Système hégélien (p. 33-66). Le rapport de Quignard à Hegel procède de cette même « ambivalence violente » qui habite les grands lecteurs de Hegel (Blanchot, Bataille, Klossowski).

[535] *Mourir de penser* est le tome de *Dernier royaume* qui thématise peut-être le plus cette « radiation de la pensée » (chapitre XXXII) et son ouverture à l'aporie. La force négatrice de la « synthèse » par l'usage de l'*aporia* est sans cesse affirmée par l'emploi de multiples syntagmes privatifs. Cf. entre autres : « Il est vrai que l'épochè – au cœur de l'*aporia* – est une attitude sociale vertigineuse : non-consentement à la majorité, non-obéissance à la langue, pensée comme mise en alerte où tout consensus, toute synthèse, tout espoir, tout sens, sont perdus. » (*MP*, 194) ; « Si [*la noétique*] parvient à dénouer le nœud du peloton d'Ariane jusqu'à soupçonner un “sans lien” par rapport au signifié, une place vide au fond de tout, alors c'est une *aporétique*. » (*MP*, 94) ; « Le plaisir de l'isosthénie n'est pas partagé par tous les hommes. C'est le plaisir de laisser les arguments face à face s'équivaloir, puis ne plus rien valoir. Le plaisir de l'*aporie* est une aphasia. Le plaisir de ne plus juger, de ne plus discriminer, de ne plus affirmer, est le Satori. » (*MP*, 192) [Nous soulignons].

[536] *MP*, 180.

6.1.2 Les hommes systématiques (I) : de Michelet à Fourier

De Barthes à Quignard, se joue donc en s'accentuant un même méthodisme non méthodique qui s'assource à une critique commune de la notion de Système : « système » du discours intellectuel qui tient à ordonner et à légaliser son savoir (Barthes) ; « système » de la rationalité dialectique qui nie le négatif de la pensée en une positivité d'ordre synthétique (Quignard). Le nœud qui les conjoint – et qui nous incite à les rapprocher – tient précisément à la façon qu'ils ont d'affirmer, à l'intérieur même d'œuvres d'idées, sinon la ruine, du moins la précarité qui régit la logique discursive de la tenue d'idées. C'est en ce sens qu'ils sont chacun aimantés par le hors champ qui déjoue la « méthode » orthodoxe de l'exposition du discours savant ; ce hors champ qui précisément en désigne la limite au travers de concepts volontairement privatifs – l' « apophatisme » pour Barthes et l' « aporie » pour Quignard – et qui n'ont de cesse d'affirmer activement sa négation. Cette même positivité du négatif à l'endroit de la méthode et du système se retrouve en profondeur, bien que sur un autre plan, dans leurs essais. En effet, parallèlement à cette dénonciation, il y a chez Barthes et Quignard, dont les œuvres appartiennent toutes deux à cet « âge des commentaires[537] » annoncé par Foucault, une thématisation insistante des vies méthodiques, une critique ambivalente des grands hommes systématiques (penseurs, historiens, écrivains, lexicographes, etc.) faite d'attirance et de mise à distance.

Publié en 1954, *Michelet par lui-même* est à ce titre symptomatique du « plaisir du Système » que Barthes reconnaît prendre dans une pratique jouissive d'une « Systématique » dégagée de tout surmoi scientifique[538]. Ce qu'il faut lire en Michelet, ce n'est pas l'historien démodé, dont la rhétorique de surface ne reproduit que l'idéologie et la vision politique de la petite-bourgeoisie du milieu du XIXe, ce qu'il faut lire en Michelet au contraire, c'est bien l'insistance d'un *système Michelet* qui se noue autour de grands thèmes structurants et dont la profonde cohérence le sauve de toute péremption critique. Le mode opératoire de cette lecture du « vrai » Michelet – du « Michelet lui-même » précise Barthes[539] – nous est donné comme *a posteriori*, dans la dernière section de l'ouvrage intitulée « Lecture de Michelet ». Le thème micheletiste est d'abord « itératif » : pour être reconnu il oblige à une lecture

[537] Michel Foucault, « Préface à la transgression » [1963] *in Dits et écrits. Tome 1*, Paris, Gallimard, 1994, p. 241.
[538] *OC* IV, [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 524-525.
[539] *OC* I [*Michelet par lui-même*, 1954], p. 432.

polyphonique, apte à se remémorer ses répétitions et ses variations dans le long cours de l'œuvre de Michelet. Barthes nous propose alors une récollection de ces différents thèmes, qu'il rebaptise selon un lexique qui lui est propre et qu'il signale par l'emploi d'une majuscule : thèmes des Larmes, du Rire, du Vaisseau hollandais, de la Grâce, de la Justice, etc. Plus singulièrement, Barthes souligne qu'un thème particulier engage toujours l'attrait, le dégoût ou le vertige de l'historien ; cette réaction d'ordre physiologique lui fait inconsciemment attribuer à chacun des thèmes une qualité substantielle : La Machine, Le Jésuite ou L'Ironie vont être du côté du « sec », du « stérile » tandis que Le Peuple, Le Sang rythmé ou le Vaisseau Hollandais vont être du côté du « chaud », du « génésique ». Ce thématisme de la substance engage alors la critique de Michelet dans une dimension axiologique quasi existentielle, étant donné que c'est d'abord le corps de l'historien qui réagit et qui établit un système de valeurs historiques fondé « au tribunal de la chair[540] » : le Bien recoupera les thèmes substantiels du lisse, du continu et du fluide ; le Mal ceux du sec, du discontinu ou du stérile. Barthes prend grand soin de préciser que cet homme systématique ne se révèle qu'au terme d'une patiente « herméneutique », laquelle cerne le texte micheletiste d'une complexité à détisser :

> « Il n'est donc pas excessif de parler d'une véritable herméneutique du texte micheletiste. On ne peut lire Michelet linéairement, il faut restituer au texte ses assises et son réseau de thèmes : le discours de Michelet est un véritable cryptogramme, il y faut une grille, et cette grille, c'est la structure même de l'œuvre. Il s'ensuit qu'aucune lecture de Michelet n'est possible, si elle n'est totale : il faut se placer résolument à l'intérieur de la clôture[541]. »

La citation révèle une forte isotopie de la structure et du fonctionnement en système (réseau, structure, cryptogramme, grille, clôture) ; dans le même passage, il nous est aussi dit que le thème supporte « tout un système de valeurs » ou que la compréhension d'un thème précis n'est possible que par la levée des « systèmes implicites de références[542] ». Cette perception de la totalité enclose, de « toute la substance du monde[543] » reliée par d'innombrables voies systématiques, trouve son image topique – sinon sa mise en abyme – dans la mise au jour du grand thème micheletiste : « l'Homogène » ou le « monde sans couture[544] ». Celui-ci pourvoit le

[540] *Ibid.*, p. 431.
[541] *Idem.*
[542] *Ibid.*, p. 430-431.
[543] *Ibid.*, p. 430.
[544] *Ibid.,* p. 309.

système Michelet d'une métaphore avantageuse, qui en devient l'allégorie : « l'Histoire-Synthèse » :

> « Voilà donc l'homogène de Michelet pourvu d'une voie de fabrication bien précise : le mélange. Le jeune Michelet avait hérité deux schémas : l'Histoire-Plante (Herder), et l'Histoire-Spirale (Vico). Dès l'*Introduction à l'Histoire universelle* (1831), il y ajoute l'image de l'Histoire-Synthèse. La chimie et le transformisme naissants la lui ont fournie : image décisive, car elle a permis à Michelet de choisir l'homogène comme un acte et non comme un état[545]. »

En cela, Michelet est proche de toute l'épistémologie transformiste des XVIIIe et XIXe siècles à laquelle il s'est principalement nourri (Lavoisier, Geoffroy Saint-Hilaire, Vico, Leibniz, Mesmer) ; en revanche, et c'est ce que souligne Barthes, au lieu d'en illustrer principalement ses ouvrages naturalistes, il en a souterrainement abreuvé sa vision systématique de l'histoire.

« Œuvre en retard[546] », car pensée et projetée dans l'immobilité du sanatorium, *Michelet* a aussi tout d'un livre *en avance*, tant il semble préfigurer une méthodologie d'ordre structural[547]. Et c'est peut-être en conservant cette tension, que l'on comprend mieux le rapport si singulier qui se joue ici autour de la question du système : Barthes fantasme, tout autant qu'il le découvre, le systématisme de l'historien ; il y a là comme une fantasmagorie retorse qui s'avouera à l'heure du *Roland Barthes par Roland Barthes* (« il fait sur Michelet ce qu'il prétend que Michelet a fait sur la matière historique[548] »). En ce sens, il y a, à l'orée de l'œuvre, un plaisir pris à l'œuvre de système qui ne dit pas encore son nom, faute d'une théorisation suffisamment étoffée qui sache en médiatiser la force d'attraction et l'assumer en tant que Moderne.

Cette contradiction – aimer le démodé de Michelet alors qu'on est engagé dans le combat des avant-gardes –, Barthes la dépasse vingt ans plus tard dans un article justement intitulé « Modernité de Michelet ». Ce texte, très ramassé, réussit ainsi à opérer un double renversement. Il reverse d'abord Michelet au compte de la Modernité en pointant chez lui, non une « modernité humaniste » – mot alors tenu dans la plus grande des suspicions – mais une « modernité effective, scandaleuse » – terme, au contraire, marqué par tout un intertexte moderne, et notamment par le lexique de

---

[545] *Ibid.*, p. 311.
[546] Voir ce qu'en dit Éric Marty (*Roland Barthes, le métier d'écrire, op. cit.*, p.112-113).
[547] La postface déjà analysée, où il est question de la « structure même de l'œuvre » (*OC* I [*Michelet par lui-même*, 1954], p. 431), répond à la préface où Barthes dit que son « dessein » a été de révéler « un réseau organisé d'obsessions » et de « décrire une unité » (*Ibid.*, p. 293). Le geste structuraliste apparaît aussi dans l'arborescence cartographiée des grands thèmes micheletistes (*Ibid.*, p. 435).
[548] *OC* IV, [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 637.

Bataille, lui aussi grand lecteur de Michelet[549]. L'historien est ainsi immédiatement rangé aux côtés des auteurs disponibles, tels Sade ou Artaud, qui possèdent une fonction d'ensemenceur théorique pour toute cette génération. Et ce que Barthes perçoit alors comme moderne, c'est précisément la manière singulière qu'a Michelet de conduire son savoir et de faire œuvre de science depuis un Système en décrochage, qui ne peut plus être tenu pour un grand édifice de la Raison. S'il y a système et Histoire-Synthèse chez Michelet, ceux-ci ne s'unifient qu'à travers « l'instance du corps », laquelle donne à la connaissance un niveau de perception inédit, pré-moderne, dans le sens où le savoir est d'abord une donnée affective et sensible. En outre, la modernité de Michelet éclate dans la prescience qu'il a du fonctionnement essentiellement substitutif du *logos*, mis en lumière par Jakobson (à travers le couple célèbre métonymie/métaphore) : toute son histoire ne s'organise que par glissement, association et équivalences symboliques nous dit Barthes, ce qui teinte son système d'une méthodologie hétérodoxe. Enfin, la subjectivité maintes fois reprochée à Michelet ne le discrédite qu'aux yeux des historiens positivistes, installés « dans le confort de la science objective[550] » ; l'historien est par là même essentiellement moderne en ce sens que, de façon très nietzschéenne, il fait toujours précéder le fait de son évaluation, et son système déjoue tout dogmatisme en restant un *système de Valeurs*, c'est-à-dire d'insistances subjectives qui inscrivent toujours le trouble d'une différence dans le corps indifférent de la science[551].

Ce premier renversement – le démodé Michelet en héraut des Modernes – est suivi d'un second, d'une très grande violence, mais toujours en sourdine, qui consiste à retourner la censure de la modernité contre elle-même. Barthes, et malgré son plaidoyer en faveur de la modernité de l'historien, nous dit en effet que la Modernité censurera toujours Michelet en raison de son « langage[552] » : langage perçu comme tout uniment idéologique, portant la marque indélébile de ses orientations petites-bourgeoises, exaltant l'humanisme, la liberté et le progressisme depuis une forme de

[549] Georges Bataille, « Michelet » [1946] *in La littérature et le mal* [1957], Paris, Gallimard, coll. « Folio-essai » n°148, p. 49-58.
[550] *OC* IV [« Modernité de Michelet », 1974], p. 528.
[551] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 733 : « Il suspectait la Science et lui reprochait son *adiaphorie* (terme nietzschéen), son in-différence, les savants faisant de cette indifférence une Loi dont ils se constituaient les procureurs. La condamnation tombait cependant, chaque fois qu'il était possible de *dramatiser* la Science (de lui rendre un pouvoir de différence, un effet textuel) [...] »
[552] *OC* IV [« Modernité de Michelet », 1974], p. 529 : « Ce langage est ce qu'il faut bien appeler le *pathos* de Michelet. […] Certes Michelet fulgure sans cesse, il est sans cesse nouveau, mais la puissance énorme et continue de son écriture est aussi sans cesse signée par une marque idéologique, et c'est cette marque, cette signature, que la modernité refuse. Michelet écrit naïvement son idéologie et c'est ce qui le perd. Là où Michelet croit être vrai, sincère, ardent, inspiré, c'est là qu'il apparaît aujourd'hui mort, embaumé : *démodé* jusqu'au rebut. »

conscience naïvement aliénée. Disant cela, il se ménage un discret pas de côté hors de la *doxa* des Modernes en reprochant ici à la Modernité son « terrorisme » qui lui fait exclure un langage, alors qu'elle fustige par ailleurs tout terrorisme à l'encontre de son propre langage[553]. Bien que s'incluant, au nom du groupe, dans cette mise à distance du langage systématiquement idéologique de Michelet (Barthes dit toujours « nous »), il ne cherche pas moins à s'en distinguer en prônant une lecture du *pour soi* – ou du chacun pour soi[554] – qui sache être « *discriminatoire* » et organisée selon « la loi du Plaisir ».

Si l'on s'est attardé sur la généalogie de l'empreinte micheletiste dans l'œuvre de Barthes c'est que, on le comprend, elle éclaire en profondeur un rapport intime – et presque honteux dans la forme de « culpabilité » qu'elle recouvre – aux formes systématisées de l'écriture savante. À un autre niveau, la défense réaffirmée de Michelet et de son œuvre nous permet de mieux cerner les enjeux théoriques qui animent le *Sade, Fourier, Loyola*, livre-carrefour pour penser les usages du système chez Barthes, sur lequel s'ouvrait ce chapitre et auquel il nous faut maintenant revenir.

Ce livre est incontestablement le livre des grands écrivains systématiques. À l'inverse du *Michelet*, dont le « réseau organisé d'obsessions » et le soin thématique nous sont comme dévoilés après coup, le livre des logothètes affiche immédiatement l'imaginaire systématique qui le suscite : les trois écrivains retenus sont avant tout de grands classificateurs, obsédés par la passion énumérative et la rage ordonnatrice ; méthodistes rigoureux, ils font dépendre le plaisir érotique (Sade), le bonheur social (Fourier) et la communication divine (Loyola) d'une stricte combinatoire[555]. Barthes ne cherche plus ici à « excuser » – position encore défendue, bien que sous une forme dénégatrice, à l'endroit de Michelet[556] – la systématisation à l'œuvre chez ces écrivains : « Aucun de ces trois auteurs n'est respirable », tranche-t-il tout de suite en ouverture du livre[557]. L'espace du système est désormais goûté en tant que tel, dans

[553] *Ibid.*, 530 : « Nous sommes encore des théologiens, non des dialecticiens. Nous préférons jeter l'enfant avec l'eau de la baignoire plutôt que de nous salir. Nous ne sommes pas encore assez *"éduqués"* pour lire Michelet. »
[554] *Idem.* : « Alors, que faire ? Rien. Que chacun se débrouille avec le texte de Michelet selon son propre bonheur. »
[555] *OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 702 : « […] nos trois auteurs décomptent, combinent, agencent, produisent sans cesse des règles d'assemblage ; ils substituent la syntaxe, la *composition* (mot rhétorique et ignacien), à la création ; tous trois fétichistes, attachés au corps morcelé, la reconstitution d'une totalité ne peut être pour eux qu'une sommation d'intelligibles [...] »
[556] *OC* IV, [« Aujourd'hui, Michelet », 1973], p. 325 : « […] si le livre ne nous tombe pas des mains – car le signifiant est là pour le relancer –, il nous faut du moins continuellement le décanter *cliver* Michelet – et, ce qui est pire que tout, l'*excuser*. »
[557] *OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 701.

son outrance, comme l'indiquent toutes les formes d'écritures mimétiques par lesquelles Barthes épouse l'objet qu'il critique ; il redouble, sur le plan graphique, l'ivresse fonctionnelle en donnant à voir les grands systèmes illustrés de chacune de ces oeuvres (l'espace « diagrammatique » de la salle de l'assemblée du château sadien, l'arbre rhétorique d'Ignace et ses embranchements systématiques, l'espace fonctionnalisé du Phalanstère fouriériste) ; il ouvre son texte à l'accueil de multiples citations, toutes donnant à lire les « délires » énumératifs des auteurs[558] ; son ton lui-même, et notamment le panache ternaire de la préface, obéit comme par contagion à la loi taxinomique qui régit les œuvres qu'il commente[559].

Bien qu'irrespirables, donc, en raison même de l'opacité de leur système, l'écriture systématique des trois auteurs semble paradoxalement ouvrir à une certaine jouissance de la lecture critique. C'est que, désormais, comme l'annonce la préface – et tout le propos du livre converge vers ce point aveugle : son centre de dénouement théorique – la contradiction est levée entre « le système » et « le systématique » :

> « Et c'est ce que font nos trois classificateurs : de quelque façon qu'on juge leur style, bon, mauvais ou neutre, peu importe : ils insistent, et dans cette opération de pesée et de poussée, ne s'arrêtent nulle part ; au fur et à mesure que le style s'absorbe en écriture, le système se défait en systématique, le roman en romanesque, l'oraison en fantasmatique : Sade n'est plus un érotique, Fourier n'est plus un utopiste, et Loyola n'est plus un saint : en chacun d'eux il ne reste plus qu'un scénographe : celui qui se disperse à travers les portants qu'il plante et échelonne à l'infini. »

Le long de ce nouveau paradigme court la zébrure d'une différence fondamentale, qui ne permet plus d'avoir de doute sur le sens de l'inclination de Barthes au *Système*. Ce dernier, évidemment, n'est plus assimilable aux formes hyperboliques de capitalisation du sens telles que la dialectique hégélienne a pu les penser ; ces formes, on l'a vu, sont honnies de tout un pan de la modernité qui précisément s'inscrit dans un geste anti-hégélien. Et si Barthes y fait ici retour – sous la notion de « systématique » – , c'est donc pour le déplacer dans un geste stratégiquement chargé des concepts les plus opérants de la modernité : « écriture » (Barthes), « insistances » (Lacan), « signifiant » (Saussure), « dissémination » (Derrida), « paragramme » (Kristeva). Que nous dit simplement Barthes des trois systèmes qu'il retient ? Il

[558] Cf., par exemple, la figure « nombres » du texte sur Fourier (*OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 790-793).
[559] *Ibid.,* p. 701 : « De Sade à Fourier, ce qui tombe, c'est le sadisme ; de Loyola à Sade, c'est l'interlocution divine. Pour le reste, même écriture : même volupté de classification, même rage de découper (le corps christique, le corps victimal, l'âme humaine), même obsession numérative (compter les péchés, les supplices, les passions et les fautes mêmes du compte), même pratique de l'image (de l'imitation, du tableau, de la séance), même couture du système social, érotique, fantasmatique. »

souligne qu'ils sont précisément accentués jusqu'à l'outrance, et que c'est cette « insistance » même qui déjoue la prétention à l'application méthodique dudit système, à l'effectuation de son sens, à la « consistance » de ce qu'il cherche à signifier ; ces systèmes ne valent plus que par la dynamique formelle qui les anime – leur *systématique* – et non plus par la finalité qu'ils visent. L'opposition est martelée dans une logique d'exclusion binaire : au *système*, les défauts du « doctrinaire », du « monosémique », de la « logique rhétorique », de la « théologie » et du « dogmatique » ; au *systématique*, les prestiges de la « contre-rhétorique », de la « dialogie », de la « dissémination », du « supplément » et de l' « excès ». Bref, le *système* s'enferme dans le leurre du signifié tandis que le *systématique* s'ouvre à l'échelonnement jouissif et étalé du signifiant. Le second est comme la forme « théâtralisée » – car caricaturale – du premier et c'est à cette unique condition, par ce jeu de masque et de distance qu'il introduit, que Barthes revient discrètement à une pensée du système.

Le lexique dramaturgique qu'il applique à l'écriture systématique est, à ce titre, hautement significatif, car il dit tout du rapport euphorique que Barthes cherche à avoir avec la Science[560]. Ainsi, c'est parce qu'ils « théâtralise[nt] » le système que les logothètes parviennent au systématique et qu'en chacun d'eux demeure un « scénographe » du savoir et non un dogmatique ; de même, « le *systématique* est le jeu du système », aux deux sens du mot : il est *jeu* car il enraye le mécanisme propre au système (il est comme son grain de sable perturbateur qui lui donne du « jeu ») ; mais il est surtout *jeu* car il en donne à la lire sa « parodie[561] ». La *théâtralisation* du système rejoint alors deux autres grandes catégories parentes, si prégnantes dans le lexique barthésien de ces années-là : celles du « carnavalesque » et de la « farce ». Toutes deux sont essentielles en ce sens qu'elles travaillent à l'inversion des codes du savoir (du Système) tout en assurant leur retour à un autre degré ; la logique du carnavalesque épouse celle du pastiche : je tourne en dérision cela même qui me séduit fortement, je me détache – sans le détruire – de ce qui m'attire ; partant, par ce décalage, je puis prendre en charge un discours autrement inassumable[562]. C'est bien

[560] Cf. *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975] et le fragment intitulé « La science dramatisée », p. 733-735.

[561] *Ibid.*, p. 703,796 et 797.

[562] Barthes, dans un entretien avec Jean Ristat, reconnaît utiliser la notion de « carnavalesque » après Bakhtine et Kristeva (*OC* IV [« L'inconnu n'est pas le n'importe quoi », 1973], 406) ; il en fait l'un des leviers principaux pour asseoir son « hétérologie du savoir » : « […] seule l'écriture peut *mélanger* les parlers […] , constituer ce qu'on appelle une *hétérologie* du savoir, donner au langage une dimension carnavalesque. » (*OC* IV [« La guerre des langages », 1973], p. 364) ; elle est encore, rappelons-le, au principe de cette science différenciée qu'il vise dans le sillage de Nietzsche : « J'imagine au contraire, par utopie, une science dramatique et subtile, tendue vers

tout le sens de la distorsion opérée par Fourier qui « joue imaginairement au système » et qui le met en déroute « en inscrivant le système dans le systématique, à titre de parodie incertaine, d'ombre, de jeu[563]. »

À bien des égards, c'est donc par ce second degré que le système devient respirable, et qu'il participe du plaisir – à lire, mais peut-être aussi à pratiquer – dès lors qu'il s'est converti en systématique. De manière subtile et souterraine, on peut voir dans la figure de Fourier – le plus systématique des logothètes – le « retour-farce » de celle, inaugurale, de Michelet. Figure outrancière du système, contre-historien utopiste de son siècle, Barthes la fait jouer dans un dialogue à distance avec Michelet : comme lui, son idéologie et sa perception du politique sont intenables pour une conscience marxiste (« du point de vue politique (et surtout depuis que le marxisme a su donner un nom indélébile à ses manques), Fourier est tout à fait *à côté* : irréel et immoral[564] ») ; comme lui encore, son œuvre relève du « cryptogramme infini, dont la clef sera donnée plus tard[565]. » ; comme lui, enfin, son œuvre fantasme une forme homogénéisée sous les traits d'une « Harmonie » qui a tout les traits de « l'Histoire-Synthèse », naturaliste et transformiste, de l'historien (« la systématisation [...], qui est l'essentiel du travail fouriériste porte sur toute la Nature (sociétés, sentiments, formes, règnes naturalistes) en ce qu'elle est espace total de l'Harmonie – l'homme de Fourier étant absolument incorporé à l'univers, astres compris [...][566] »). Ce retour comme farce de la figure de Michelet sous les traits du système fouriériste – farcesque « puisqu'elle laisse lire en elle la figure de ce qu'elle redouble dérisoirement[567] » – marque la possibilité d'une pratique heureuse et réconciliée d'une forme systématique. Au final, tout fonctionne comme si, par l'usage de ces trois masques systématiques que sont Sade, Fourier et Loyola, Barthes se mettait lui-même à distance de son propre penchant au système. Ou plutôt, comme s'il réglait son « utopie interne » – celle qui

---

le renversement carnavalesque de la proposition aristotélicienne et qui oserait penser, au moins dans un éclair : *il n'y a de science que de la différence*. » (*OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 735).

[563] *OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 797.

[564] *Ibid.,* p. 778. À comparer avec : « Ce qui nous sépare de Michelet, c'est, évidemment et principalement, le passage du marxisme : non seulement l'avènement d'un nouveau type d'analyse politique, mais aussi tout un train implacable de démystifications conceptuelles et verbales. Michelet sans doute n'aurait rien compris à la rationalité marxiste. » (*OC* IV [« Aujourd'hui, Michelet », 1973], p. 326).

[565] *OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 780. Dans *Michelet* : « […] le discours de Michelet est un véritable cryptogramme, il y faut une grille, et cette grille, c'est la structure même de l'œuvre. » (*OC* I [*Michelet par lui-même, 1954*], p. 431)

[566] *Ibid.*, p. 785.

[567] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975] et le fragment intitulé « Le retour comme farce », p. 666.

lui fait désirer publier un « livre de savoir et d'écriture, à la fois système parfait et dérision de tout système[568] » – sur la lecture des autres.

6.1.3 Les hommes systématiques (II) : de Guy Le Fèvre de la Boderie à Émile Littré

L'œuvre de Pascal Quignard nous révèle un pareil questionnement critique des rapports entre le savant et son système. Mais si la généalogie de Barthes, de Michelet à Fourier, est principalement ancrée dans un XIXe siècle, qui reste pour une grande part héritier des Lumières, celle de Quignard se tourne davantage vers les figures oubliées de la Renaissance ou de ses avatars. On trouve ainsi, au cœur des *Petits traités* – tomaison dont l'ambition précisément humaniste est tout à la fois affichée et altérée[569] – trois vies d'homme qui vont chacune illustrer la péremption de tout systématisme et de toute totalisation dans l'ordre du savoir : le poète-linguiste Guy Le Fèvre de Boderie, le philosophe-médecin Jérôme Fracastor et le lexicographe-traducteur Émile Littré sont ces soleils noirs d'une tradition systématique que l'auteur simultanément éclaire et abjure[570].

Ces trois œuvres sont toutes portées par une passion du système. La plus impressionnante est sans doute celle de Le Fèvre de la Boderie qui, par bien des aspects, rappelle les désirs cryptographiques de l'Harmonie universelle esquissée par Fourier et que décrit Barthes[571]. Œuvre étrange, emportée par des arborescences excessives de signes, et au terme desquelles se cherche le « secret » éternel de l'être et du monde, révélé par quelque signifiant fondamental. Le livre exerce ici une

---

[568] *Ibid.*, p. 745. Notons que c'est encore Fourier, homme du Prospectus, de l'œuvre fantasmée, et figure centrale de l'essai sur les logothètes, qui appelle cette confidence du *Roland Barthes par Roland Barthes*.

[569] Ce qui fait que la dynamique du traité demeure proprement *intraitable* pour Bruno Blanckeman : « La dynamique du traité intègre ainsi un discours d'érudition qui cultive son héritage pour mieux en altérer, à des fins propres, les données ». (Bruno Blanckeman, « Une écriture intraitable », *in* Jean-Louis Pautrot et Christian Allègre (dir.), *op. cit.*, p. 14).

[570] Cf. successivement : « XXXVIIe traité. *La passion de Guy Le Fèvre de La Boderie* » (*PT II*, 243-283) ; « Le traité. *Jérôme Fracastor* » (*PT II*, 509-524) ; « LIe traité. *Les trois voyages de Maximilien Littré* » (*PT II*, 525-542). Nous rangeons volontairement Littré dans cette généalogie « humaniste » car tout le texte de Quignard insiste sur l'œuvre problématique du « traducteur » – traduisant Dante et Homère dans un ancien français purement légendaire – qui reconduit de façon caricaturale et ambiguë le geste des grands Renaissants.

[571] *OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 780 : « Il s'ensuit que le livre (vue en quelque sorte mallarméenne), non seulement est morcelé, articulé (structure banale), mais encore mobile soumis à un régime d'actualisation *intermittente* : on invertira des chapitres, on précipitera (marche expéditive) ou on ralentira la lecture, selon la classe de lecteurs dans laquelle on désire se ranger ; à la limite, le livre n'est fait que de sauts, troué, comme les manuscrits mêmes de Fourier (notamment *Le Nouveau Monde amoureux*), où des mots manquent sans cesse, rongés par les souris, portés de la sorte aux dimensions d'un cryptogramme infini, dont la clef sera donnée plus tard. »

fascination par le débordement systématique qui l'anime ; Quignard s'emploie minutieusement à décrire graphiquement le fantasme de totalisation dont il est porteur. Il ne s'agit pour Le Fèvre de la Boderie que de « colloger la totalité du monde sous un mot inconnu, éclatant et possible » ou, encore, de « constituer une bibliothèque totale où les histoires, les savoirs et les langues dussent recevoir leur terme ou bien boucler ce "cercle" qu'il leur supposait ». L'imaginaire du cercle – « obsession proprement circulaire », précise Quignard – conditionne alors la forme et le propos de sa principale œuvre poétique intitulée l'*Encyclie :*

> « Le circuit de la logique et de l'ontologie se spécialisa alors ici en une physiologie, une théologie, une anthropologie, et une cosmologie : l'être […] se sacrifia sous l'espèce de la nature, y rassemblant "hommes" et "Dieu" en "monde". "Encyclie" des "Secrets" de "l'Éternité", ce fut alors la mise en vérité et en lumière de ce cercle premier qui encerclerait le monde de façon sans cesse originaire et obscure suivant ce "recèlement", c'est-à-dire en "secret", c'est-à-dire en "retrait" des choses, des hommes, et des pensées des hommes[572]. »

Cette même *compréhension* systématique de la diversité du monde anime Jérôme Fracastor, poète et savant humaniste, qui posa, entre autres, une cosmologie fondée sur un vaste système de 77 ou 79 sphères homocentriques. Mais Quignard s'intéresse davantage au médecin, qui fit de la « contagion » le concept opératoire pour penser, de façon extensive et englobante, une « altération généralisée » de toute chose[573]. De là, il réactive le souvenir de celui qui passe encore pour être le précurseur de l'épidémiologie et qui fut surtout l'inventeur – plus que le découvreur – du mot de « syphilis » pour nommer une infection sexuelle alors *innommable*. C'est précisément cette réduction d'une diversité alors sans nom qui retient l'intérêt de Quignard dans son analyse du mythe philologique que constitue la *Syphilide*. La fable du pâtre Syphilus, puni et recouvert de lèpre pour avoir injurié le soleil, devient un récit de fondation qui conjure par une explication systématique la terreur muette, « la terreur sans nom ». Réflexe symptomatique d'une conscience humaniste, hantée par la nécessité philologique de circonscrire ce qui échappe à ses cercles de savoir, le geste de Fracastor signe en creux la violence ambivalente qui préside à tout processus sémantique, porteur à la fois du remède et du poison :

---

[572] *PT II*, 262-263.

[573] *PT II*, 512-513 : « Le délire de Hieronymus Fracastorius fut celui d'une altération généralisée […]. Ce mouvement, qui agrégeait atomes, groupes, sites, corps, qui les désagrégeait en hâte, précipitamment ne remontait à cran le ressort de sa propulsion qu'à partir de la fonction ancienne, massilienne, de victime émissaire. »

> « […] nulle philologie qui puisse anticiper sur cette écoute de terreur, sur cette "obéissance de violence" au sein des langues, sur cette réticence du pire qui poussa Jérôme Fracastor (la langue de Jérôme Fracastor) à recourir à un dispositif sacrificiel ancien pour expulser en "pharmakos" sous l'espèce d'un nom pseudo-mythologique un corps perdu et contagieux, et de la sorte le "reconquérir" par une sorte de prestidigitation lexicale[574] [...] »

Cette rage philologique, cette création systématique d'une « langue légendaire[575] », dont le but est de parfaire le monde et de le clore dans une forme continue et rassurante, se retrouve de façon paroxysmique dans la vie d'Emile Littré, laquelle suit chronologiquement – non sans dessein – celle de Jérôme Fracastor. De nouveau, Quignard se montre attentif à scruter « la part maudite » de l'œuvre, celle précisément délaissée par les commentateurs, mais révélatrice, à ses yeux, du systématisme profond qui éclaire le projet d'ensemble : pour Le Fèvre de la Boderie, ce sont les poèmes contre les traductions et les dictionnaires ; pour Fracastor, c'est la *Syphilide* contre les traités de médecine ou d'astronomie ; pour Littré, ce sont les deux traductions de Dante et de Homère contre le Dictionnaire : « Les deux traductions de Dante et d'Homère [*dans un ancien français mythique*] entourèrent l'édification du dictionnaire. Le dictionnaire constitua le mythe systématique que supposait la légende[576]. » Aux systèmes circulaires des deux Renaissants, répond chez Littré une obsession de clôture qui confine elle aussi au systématique ; à l'instar de Fracastor, c'est le vertige où pourrait conduire le défaut de la langue – ses béances ou ses trous que rien ne saurait plus expliquer – qui conduit Littré à « tapiss[er] le sol chimérique et illusoirement continu de la langue d'un sens parfait et clos ». De là sa spécialisation pour les langues « non vivantes », langues dont le « lexique est clos » : « Blocs surannés et systématiques que le sens paraît transir de part en part parce qu'il ne s'y renouvelle plus[577] » ; de là aussi cette nécessité de réparer un signe qui, sans cet effort de radoub, serait par trop arbitraire :

---

[574] *PT II*, 521. Cette critique indirecte du renfermement lexical de la maladie – de la réduction de l'Autre à une forme connue que le savoir peut nommer – n'est pas sans rappeler les thèses de Michel Foucault sur l'aliénation de la « folie » dans un discours qui la comprend et la délimite.

[575] *PT II*, 529. Comparer avec ce qu'il dit de Fracastor : « Comme il invente les noms de Syphilus et de syphilis, Jérôme Fracastor cherche à nécessiter ces noms sous l'espèce d'une fiction de caractère historique. […] C'est un récit de fondation. Mythe dans la langue "créant" un mot nouveau "créant" un objet inédit dans le monde sublunaire. » (*PT II*, 514).

[576] *Idem.*

[577] *Ibid.*, p. 528.

> « De même qu'en réparant des significations qu'il jugeait défectueuses, qu'en radoubant et escamotant errances, blancs, chaos, qu'en produisant avec l'appui aisé de citations vieillies et prestigieuses et souvent inventées des chaînes figurées de raison, des maillons surnaturels et vains, des étymologies bouleversantes et improbables, il ne décrivit pas la langue mais bâtit sa fée, en corrigea le visage, en rédigea le conte[578]. »

Le « système » étymologique inventé par Littré dans ses traductions, puis dans son Dictionnaire, apparaît au final comme une chimère désespérée pour « envelopp[er] sa peur [579]» de ce qui demeurerait en excès, et par là même irréductible à tout système.

Chacune de ces vies systématiques engage donc en profondeur une critique de l'épistémologie de la « clôture » qui la sous-tend : celle propre à la pensée humaniste et au monde de la Renaissance[580]. En choisissant à dessein de concentrer ces traités sur l'imaginaire des « cercles », des « encyclies », des « épicycles », des « homocentriques », des « clôtures » ou des « lacs », Quignard ouvre en effet le système et les formes discursives de totalisation du savoir sur leur envers négatif, en révélant à chaque fois le point d'entropie qui les perturbe. Ainsi, il est facile de constater que chacun de ces trois textes converge intentionnellement vers la déflation du système qu'il énonce, vers les formes du vide qui en quelque sorte absorbent progressivement leur inventeur. Guy Le Fèvre de la Boderie est celui qui éprouve physiquement, jusque dans la folie, cette affaissement du crédit accordé au système, et qui en mesure le reflux jusqu'au vertige :

> « Il connut donc cette illusion au sens d'une imposture soudaine au débours d'un crédit absolu ajouté au langage pour qui serait venu à s'y employer sans égards et sans fin. Il connut cette folie du langage. Il connut alors cette démence au sens propre s'il n'est d'esprit, de démence, que de langue. Folie que langue institue. Où la syntaxe cesse d'être tenue à la loi, à la souveraineté, à l'ordre, à l'empire qu'elle consacre. Où les mots soudain sombrent, dépourvus de teneur. Langage qui dément le langage […][581]. »

Même épreuve de la vanité du langage pour Fracastor dont la scène de mort, qui ouvre et clôt le traité, est fortement symbolique : terrassé par une apoplexie, le savant fait un geste « ultime, silencieux, mourant » en direction de sa tête. Quignard voit dans ce geste et dans ce retour imposé au mutisme – chez celui qui précisément créa un langage légendaire pour nommer ce qui n'avait pas alors de nom : la syphilis – une

---

[578] *Ibid.*, p. 529.
[579] *Ibid.*, p. 527.
[580] Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini [1957]*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2003.
[581] *PT II*, 279.

forme paradoxale de guérison : « Peut-être même crut-il que guérir était, reprenant à rebours siècle à siècle, livre à livre, loi à loi, toute l'histoire des langues et des mondes, recouvrer le silence ». L'accès au réel, au secret de l'être lui-même[582], se conquiert donc dans une économie généralisée du « rebours » où l'oubli du langage et des savoirs systématiques valent comme une forme de salut. Littré rejoint ses morts, nous dit Quignard, en épousant le même état d'abandon ; et ce qui s'absente, encore une fois, au rivage du « réel », ce sont toutes les utopies du langage :

> « Le seul rivage est le réel et son site est la mort et son temps est l'instant. Il y a une utopie au sein des livres et il dut s'en écarter. Il y a une achronie au sein des langues et il dut la quitter. Il n'a plus d'*objectus*, de *rem* dans ses mains comme il n'a plus d'ongles au terme de ses doigts[583]. »

Ce point de renversement du système – dans la folie, dans la mort, dans le mutisme – recouvre chez Quignard un soupçon pluriel à l'égard d'une pensée systématique, et a fortiori à l'égard d'un systématisme qui conjure sa peur du vide (de l'infini) dans un crédit démesuré accordé au langage. Ce soupçon est symptomatique d'une conscience postmoderne pour laquelle, on le sait, les « métarécits » porteurs de schémas explicatifs totalisants et globaux sont discrédités[584] ; ici, ce sont bien trois sortes de métarécit – *l'Encyclie*, *La Syphilide, Le Dictionnaire de la langue française* – que Quignard donne à lire dans leur forme excessive et périmée. Partant, il reprend, en la modulant, la contestation du Système menée sur le plan théorique par la génération précédente dans sa confrontation avec Hegel (notamment le Foucault de « Préface à la transgression » qui, comme on l'a vu, cristallise nombre d'enjeux propres à la décennie 1960-1970). Ainsi, comme Barthes, tout en mettant en scène des *vies systématiques*, il cherche à les disqualifier en les cernant d'un soupçon irrémédiable.

Cependant, là où Barthes concilie son plaisir coupable du système avec l'assomption conceptuelle du « systématique », Quignard ne semble pas transiger avec une attirance pour ces schémas excessifs où le savoir se donne à voir dans des mises en réseaux spectaculaires. Et pourtant, il y a bien une force d'attraction manifeste qui demeure perceptible au plan de l'énonciation, ne serait-ce que par le jeu de recouvrement entre la forme du traité et l'objet du traité. D'abord, la volonté

---

[582] Martin Heidegger, « La Chose » in *Essais et conférences* [1958], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980, p. 212 : « La mort est l'Arche du Rien, à savoir ce qui, à tous égards, n'est jamais un simple étant, mais qui néanmoins est au point de constituer le secret de l'être lui-même. »
[583] *PT II*, 541-542.
[584] Cf. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

d'exhumer et de rendre justice à ceux que l'histoire littéraire a maintenus dans l'ombre appartient lui aussi au geste humaniste, par lequel l'écrivain signale discrètement son empathie avec les auteurs qu'il convoque : « Plus ou moins le poète comme poète fut rejeté dans l'ombre. Sa plus intime passion fut peut-être trahie. D'elle je tente de me souvenir [585] », nous dit-il de Le Fèvre de la Boderie ; « Ces deux tours, au haut desquelles se disait la légende, furent oubliées. Textes si opaques, si délibérément apocryphes, qu'il n'osait pas montrer, qu'il dépréciait », précise-t-il à propos des traductions de Dante et d'Homère par Littré[586]. Ensuite, chaque traité est troué par l'œuvre de l'écrivain considéré, comme un palimpseste trop éclatant et dont l'auteur laisse intentionnellement briller les linéaments ; en latin, en moyen-français, en ancien-français réinventé, le texte de Quignard donne à goûter l'étrangeté de langues qui sidèrent autant qu'elles déconcertent : apparaissent ainsi à nu les assises de systèmes que littéralement il *récrit*.

Ce geste de la copie – du « copiste » – n'est pas anodin. Outre qu'il mime la fidélité humaniste au texte source, il signale indirectement une fascination, fût-elle lucide, devant l'étrangeté qui s'y joue : « Je romps quelques vers çà et là du chant premier de l'*Iliade*. J'y mêle les fragments de sa vie que j'emprunte à la biographie de Rey car c'est un même enfer. C'est une même curée[587]. » De même, il y a de nombreux effets spéculaires entre les philologues dont il est ici question (Fracastor, Littré) et le propre travail philologique de Quignard qui vient, paradoxalement, au secours d'une philologie que par ailleurs il semble récuser[588] :

> « Je relève en passant une erreur. Le *Bloch-Wartburg* donne à l'article Syphilis (page 619) un résumé fautif des vers de Jérôme Fracastor. Le *Bloch-Wartburg* omet le double rôle de Syphilus : cause du mal et victime expiatoire. Il disgraphie l'île d'Ophyre en “Ophise”. Il méconnaît le scène sémantique violente qui a présidé à la création de ce terme. Enfin, il décrit un double procès de dérivation qui semble discutable[589]. »

Il s'ensuit une discussion serrée et technique avec le *Bloch-Wartburg* qui se donne à lire sous la forme d'une entrée de dictionnaire étymologique et historique en trois points (a. b. c.). Il y a donc, dans l'énonciation et dans le ton du traité, comme un effet de concurrence à l'érudition qui passe par un outillage philologique propre à

[585] *PT II*, 256.
[586] *PT II*, 529.
[587] *PT II*, 531.
[588] *PT II*, 514 : « Comme il invente les noms de Syphilus et et de syphilis, Jérôme Fracastor cherche à nécessiter ces noms sous l'espèce d'une fiction de caractère historique. »
[589] *PT II*, 519.

l'humanisme que simultanément l'énoncé semble invalider. C'est pourquoi, enfin, et comme chez Barthes cette fois-ci, l'homme systématique tient lieu de miroir déformant – ou de masque grimaçant – dans lequel se contemple et se purge, par un effet cathartique, une même passion pour la systématisation du discours savant (qu'il soit, ici, philologique ou encyclopédique). En effet, c'est bien sous les auspices du tragique que doivent se lire ces trois destins : emportés par l'*hybris* de la spécialisation du langage, ces trois savants sont inéluctablement voués à la folie et à la mort. En moderne donc, et dans un développement qui fait écho à l' « ordre du discours » foucaldien et au « fascisme » de la langue dénoncé par Barthes, Quignard détourne l'arme du langage contre elle-même au moment précis où son systématisme pourrait méduser celui qui s'y laisse prendre :

> « Le langage est géhenne. N'est pas un hôpital. Le pire descend d'un rayon de bibliothèque. Les mots n'habillent pas les choses d'un corps qui soit de gloire. Les livres n'assurent de rédemption et de perpétuité qu'aux ordres des discours qui, digérant les plus grandes menaces, les plus incontrôlables subversions, y puisent à proportion une puissance, une ruse, et une maîtrise d'autant plus implacable. Ceux qui les écrivent meurent des maux qu'ils leur doivent, et qu'ils ont inventés, ou du moins auxquels ils ont donné cours, les ayant réinscrits dans la marge étroite où s'exprime leur pouvoir. Voix, imprécations de sons qui envoûtent les cités et les champs, incantations de monde, esprits jetés, huée d'un sacrifice où les syntaxes détournent peu à peu les mouvements de sang au profit d'un ordre déchaîné et disert, désuet, et qui pue[590]. »

S'il y a donc attraction pour une forme de système, s'il y a aussi comme une mise en avant de l'épistémologie humaniste fondée sur l'imaginaire du cercle et de la clôture, s'il y a même reconduction des réflexes philologiques et goût certain des « langues vieilles », cette attirance est fortement retorse. Le geste humaniste de Pascal Quignard s'affiche thématiquement et formellement sous l'espèce d'une déchirure : les destins narrés sont brisés, les traités sont éclatés et fragmentaires. Cette manière de faire témoigne d'une conscience toute moderne, justement déchirée entre la mélancolie d'une forme de savoir totalisé et la lucidité vis-à-vis de la vanité fondamentale de tout langage. L'œuvre, en conséquence, procède de la même *schize* : de façon palinodique, elle écrit, mime, chiffonne puis détruit à rebours toute tentation systématique.

[590] *PT II*, 521-522.

6.1.4 L'apophatisme de la Méthode

On le voit, chez Barthes comme chez Quignard, la méthode et le système sont des catégories fortement sollicitées, tant sur le plan théorique (nous avons bien un discours – ou un anti-discours – « sur » la méthode) que sur le plan thématique (nous pouvons isoler des généalogies de penseurs systématiques contre lesquelles ces œuvres réfléchissent leur propre rapport à une forme totalisée de savoir). Ce qui unit ces démarches c'est donc peut-être, pour reprendre une nouvelle fois un concept opératoire proposé par Barthes, leur *apophatisme*. Ce qu'elles nous disent en effet des systèmes et des méthodes orthodoxes du discours intellectuel est toujours pris dans un mouvement de négativité active ; elles ne les renversent pas, elles ne les dissimulent pas, elles ne censurent même pas l'attraction qu'elles peuvent en éprouver : elles les désignent en affichant les formes de leur vide. La subversion se fait alors au plus près de la forme contestée, elle joue *contre* elle, dans un mouvement simultané d'empathie et de mise à distance qui tout à la fois l'érige et la ruine.

Cette négation, par affirmation paradoxale, du geste méthodique devient l'un des principaux enjeux des essais barthésiens au cours des années 1970. Barthes, à l'orée de ses ouvrages, pose alors des seuils « méthodologiques » qui engagent une forme de déprise de l'orthodoxie du discours intellectuel, dans la marge même qu'il a pour habitude de se donner ; ses « méthodes » deviennent pour la plupart des contre-ordres opposés à la fixation du savoir, elles ne peuvent porter « que sur le langage lui-même, en tant qu'il lutte pour déjouer tout discours *qui prend*[591] », comme il le précise lors de sa *Leçon*. De cette contradiction systématique d'un système discursif réglé et « tenu » de répondre de l'ordre de son dire, le prologue bien connu de *L'Empire des signes* en détaille les enjeux :

> « Si je veux imaginer un peuple fictif, je puis lui donner un nom inventé, le traiter déclarativement comme un objet romanesque, fonder une nouvelle Garabagne, de façon à ne compromettre aucun pays réel dans ma fantaisie (mais alors c'est cette fantaisie même que je compromets dans les signes de la littérature). Je puis aussi, sans prétendre en rien représenter ou analyser la moindre réalité (ce sont les gestes majeurs du discours occidental), prélever quelque part dans le monde (*là-bas*) un certain nombre de traits (mot graphique et linguistique), et de ces traits former délibérément un système. C'est ce système que j'appellerai : le Japon[592]. »

[591] *OC* V [*Leçon*, 1978], p. 444.
[592] *OC* III [*L'Empire des signes*, 1970], p. 351.

Ce qui nous intéresse ici, au delà d'une forme essayiste qui se cherche une tierce forme – qui ne soit dupe ni des *signes* de la littérature (roman), ni des *signes* de la véridicité (traité) – c'est, si l'on reste au niveau de l'analyse du discours méthodologique, le double mouvement de déprise et de reprise qui l'anime. *Déprise*, d'abord, de toutes les formes de validation et de fixation du discours savant : revendication de l'imaginaire (« fictif », « romanesque », « imaginer », « fantaisie ») ; affirmation forte de la subjectivité (« je veux », « je puis ») ; dénégation de la rigueur de l'examen, que ce soit dans l'ordre du qualitatif, toujours modeste (« sans prétendre », « rien représenter », « prélever »), ou dans l'ordre du quantitatif, toujours lâche et imprécis (« quelque part », « un certain nombre », « moindre réalité »). *Reprise*, ensuite, d'une forme assumée de déclarativité, laquelle précisément élève au rang de « système » cette même déprise des procédures canoniques du savoir : (« déclarativement », « délibérément », « j'appellerai »). Ce « système » (ou cette méthode) qui joue stratégiquement contre le système de la raison occidentale, ou du moins contre ses formes usuelles de validation logique, incarne bien l'actif du négatif que cherche Barthes dans l'ordre méthodologique : tenir « *la vacance des systèmes*[593] » dans une nouvelle forme systématique qu'il place ici, symboliquement, dans l'espace du « là-bas ».

« Comment est fait ce livre », la section qui ouvre les *Fragments d'un discours amoureux*, est l'un des seuils méthodologiques les plus importants de ces années-là ; il a l'avantage d'être le plus développé et de recouper les principaux arguments que Barthes défend au nom d'un contre-méthodisme, lesquels innerveront par la suite les seuils de ses cours au Collège de France. Le mot apparaît dès le premier paragraphe et signe par là même le genre de ce texte liminaire : c'est un « récit de méthode » qui explicite en trois points (« Figures », « Ordre », « Références ») l'objet qui a été visé et la conduite qui a guidé cette visée :

> « Tout est parti de ce principe : qu'il ne fallait pas réduire l'amoureux à un simple sujet symptomal, mais plutôt faire entendre ce qu'il y a dans sa voix d'inactuel, c'est-à-dire d'intraitable. De là le choix d'une méthode "dramatique", qui renonce aux exemples et repose sur la seule action d'un langage premier (pas de métalangage). On a donc substitué à la description du discours amoureux sa simulation, et l'on a rendu à ce

[593] *LA*, 218-219 : « De plus […], le Glossaire est *le témoin juste* de la phase actuelle (dans laquelle je suis engagé mais non sorti) : *la vacance des systèmes* (après le sartro-marxisme, la sémiologie et le Textuel). Cette vacance n'est pas passive, ou du moins on veut lui donner une force, une positivité critique. »

discours sa personne fondamentale, qui est le *je*, de façon à mettre en scène une énonciation, non une analyse[594]. »

Chaque mot a ici son importance, mais le plus significatif est sans doute l'adjectif « dramatique » qui vient qualifier cette méthode. On le sait, et on l'a rappelé à propos de l'écriture théâtralisée des trois logothètes (Sade, Fourier, Loyola), les champs sémantiques du *drame* et de son synonyme *théâtre* insistent puissamment dans l'écriture barthésienne des années 1970 ; ils ont pour vertu de proposer à Barthes, par le truchement de Nietzsche[595], une rhétorique du savoir qui soit juste par la mise à distance qu'elle se négocie à l'égard de tout métalangage. De là la multiplication des associations topiques entre les catégories de Drame et de Savoir : c'est la « Science dramatisée », « la dramatis[ation] de la théorie », les systèmes « théâtralisés », et, donc, la « méthode dramatique[596] ». À cette condition, par l'instillation d'une perturbation d'ordre énonciatif, une certaine forme discursive du savoir devient possible. Ici, la « méthode "dramatique" » rejoint ces mêmes impératifs : elle permet, par la « mise en scène » active d'une énonciation à la première personne, de renverser point par point les catégories traditionnelles de l'imaginaire de la scientificité et de ses canons méthodologiques (les « exemples », le « métalangage », la « description », « l'analyse »). Méthode activement anti-méthodique, donc, et dont les trois points d'application (les figures, l'ordre, les références) se proposent de reconduire cette stratégie active de négation au cœur de trois ordres institués de la discursivité scientifique : la démonstration rhétorique, l'ordonnancement dialectique et l'examen des preuves.

Le choix d'une méthodologie qui opère par « Figures » s'inscrit intentionnellement dans un espace sémantique voisin de la rhétorique. Or, comme on l'a vu, le mot est très labile chez Barthes et peut tour à tour recouvrir des connotations positives (quand elle signale la dimension essentiellement *indirecte* du langage et qu'elle est investie comme telle[597]) ou des acceptions négatives (dès lors qu'elle réfère, de façon plus traditionnelle, à des passages obligés de la langue et que plane sur elle

[594] OC *V* [*Fragments d'un discours amoureux*, 1977], p. 29.

[595] *OC* V [*Entretien*, 1977], p. 401 : « Bien sûr, l'influence de Nietzsche, même si je le déforme beaucoup, a alors été sensible. En particulier, tout ce que Nietzsche apprend sur la nécessité de "dramatiser", d'adopter une méthode de "dramatisation" qui avait pour moi l'avantage épistémologique de me décrocher du métalangage. »

[596] Cf. successivement : *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 733 ; *OC* V [« Barthes en bouffées de langage », 1977], p. 397 ; *OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 703 ; *OC V* [*Fragments d'un discours amoureux*, 1977], p. 29.

[597] On en veut pour preuve la préface bien connue des *Essais critiques* où, comme on l'a vu, la « rhétorique » fait son retour comme « zone vitale » et « dimension *amoureuse* de l'écriture ». (*OC* II [*Essais critiques*, 1964], p. 277-278.).

l'ombre d'une codification hiérarchisée et ancienne du discours[598]). Dans l'orbe de son anti-méthodisme, Barthes emploie le mot de rhétorique – qu'il qualifie souvent d' « ancienne » ou de « classique » – dans ce second sens ; la rhétorique devient suspecte de systématisme et réfère à une énonciation codifiée ou dissertative du savoir [599] . Le choix d'apparenter son modèle méthodologique aux catégories traditionnelles de la rhétorique – « les figures » – n'est alors pas anodin et relève d'une intention toute stratégique : emprunter la voie de la contre-rhétorique dans le lexique précis de la rhétorique, selon ce même principe de la réversion du négatif en actif. Pour ce faire, Barthes scrute, sous l'étymologie, le « vrai » sens des catégories traditionnelles de la rhétorique, qu'il emploie ici au titre de méthode. Ainsi, *le discours*, ce n'est pas ce qui est lié, c'est au contraire le « dis-cursus », les déplacements aléatoires, les « bouffées de langage » ; *la figure* – qui ne « doit pas s'entendre au sens rhétorique », précise Barthes – est avant tout *schéma*, mouvement chorégraphique, dynamique et non fixiste ; les cercles des figures dessinent bien une *Topique,* mais conformément à l'étymologie « topos », chaque figure est plus un lieu de projection que le lecteur va saisir qu'un espace déjà codé où le sens serait arrêté ; s'il y a bien un *argument*, enfin, qui sous-tend chaque figure, celui-ci n'est en rien un discours « sur » l'amour, une thèse défendue à faire valoir : c'est, selon son sens ancien, un « Argumentum », un « petit drame », une « histoire inventée », « un instrument de distanciation », précise Barthes, qui articule la figure sans jamais vouloir la prédiquer.

Si la méthode barthésienne fait le choix des « Figures » dans une proximité destructrice avec le lexique traditionnel de la rhétorique, l'ordonnancement de cette même méthode est encore plus explicitement miné :

> « Aucune logique ne lie les figures, ne détermine leur contiguïté : les figures sont hors syntagme, hors récit ; ce sont des Erinyes ; elles s'agitent, se heurtent, s'apaisent, reviennent, s'éloignent, sans plus d'ordre qu'un vol de moustiques. Le *discursus* amoureux n'est pas dialectique ; il tourne comme un calendrier perpétuel, une encyclopédie de la culture affective (dans l'amoureux, quelque chose de Bouvard et Pécuchet)[600]. »

[598] C'est l'invention du « sujet logique » comme valeur repoussoir (et fascinante) de la modernité théorique ; invention que Barthes cherche à traquer dans son texte sur l'ancienne rhétorique, comme il l'explique à André Bourin : « [...] le Moyen Âge a structuré d'une façon extrêmement sûre tout le monde de la parole dans ce qu'il appelait le "trivium", c'est-à-dire la grammaire, la rhétorique et la dialectique. Disons, en gros, la logique. » (*OC* III [« Critique et autocritique », 1970], p. 643).

[599] C'est notamment l'identification que fait Barthes entre « l'auteur d'un système » et le tenant d'une « rhétorique » dans la préface de *Sade, Fourier, Loyola* ; c'est encore sa volonté de contester « les habitudes rhétoriques du savoir » dans l'écriture de la théorie (*OC* III [« Sur la théorie », 1970], p. 690) et, pour cela, de suivre « la voie anti-rhétorique » du pas-à-pas formulée dans le séminaire sur Sarrasine (*SA*, p. 74).

[600] OC V [Fragments d'un discours amoureux, 1977], p. 31-32.

À la raison dialectique, soumise à une transcendance du sens (« une philosophie de l'amour », ajoute Barthes) et véhicule millénaire du Système, Barthes oppose un ordre qui se veut « absolument insignifiant » ; un ordre pensé comme un contre-ordre, et dont la tentation d'une lecture verticale – aimantée par une téléologie du sens – est déjouée par deux arbitraires contrôlés : celui de la nomination (chaque figure possède un nom, un ordre restreint venu du dictionnaire), celui de l'alphabet (les figures s'enchaînent dans l'ordre alphabétique et tentent de se soustraire aux réunions logiques qu'aurait encore pu susciter la distribution selon le pur hasard). Méthode anti-méthodique donc, dans le sens où sur le *chemin* suivi – « le livre est astreint, par statut, au cheminement » – « les figures ne peuvent se *ranger* : s'ordonner, cheminer, concourir à une fin ». Encore une fois, Barthes prend explicitement le mot de méthode en défaut et au rebours de son sémantisme, à l'instar des excursus qu'il fait au sujet de *sa* méthodologie dans les cours sur *Comment vivre ensemble* et sur *Le Neutre*[601].

Enfin, l'examen scrupuleux des preuves et des exemples, pierre d'angle d'une rhétorique du savoir fondée sur l'attestation référentielle, est lui aussi subtilement parasité. Par une contagion croissante qui va de l'amoureux à l'écrivain, et qui donc superpose la figure de l'amateur (celui qui aime) à la figure d'auteur (celui qui fait autorité), Barthes récuse une méthode soumise aux « bons usages du savoir » : « Car, si l'auteur prête ici au sujet amoureux sa "culture", en échange, le sujet amoureux lui passe l'innocence de son imaginaire, indifférent aux bons usages du savoir. » Innocence et indifférence disent bien, par leur forme privative, la règle buissonnière qui entend (dés-)ordonner une méthode à tous égards hétérodoxe.

La « méthode dramatique » longuement esquissée au seuil des *Fragments d'un discours amoureux* dessine, dans le registre de l'essai, le programme méthodologique qui sera reconduit dans l'ordre magistral pour chacun des cours au Collège de France[602] : même distribution par *figures* pour asseoir le discontinu du dis-cursus (« traits », « figures »), même ordonnancement alphabétique pour fausser la logique du cheminement, même légitimation de références hétéroclites pour souligner l'imaginaire du savoir à l'œuvre chez le savant ; même défense de la *simulation*, surtout, qui constitue le fondement de cette méthodologie dramatique, où

[601] Cf. *CVE*, 33, 180 et *NE*, 36.

[602] *Fragments d'un discours amoureux* demeure, en quelque sorte, le préalable méthodologique, comme le rappelle Barthes lors de sa première année de cours au collège de France (*CVE*, 180-181).

l'énonciation du savoir se met dans la « position » de ce sur qui elle tient discours : position de l'amoureux qui parle ou position de l'écrivain qui s'apprête à écrire[603].

Chez Pascal Quignard, on ne trouverait pas de semblables et paradoxaux seuils méthodologiques, minés aussi systématiquement par le geste anti-méthodique. Pour les deux ensembles qui polarisent notre réflexion – *Les Petits traités* et *Dernier royaume* –, à peine pourrions-nous repérer quelques arguments qui, sous la forme du « prière d'insérer », présentent l'ambition des deux tomaisons. Ambition qui précisément fait défaut car ce qui s'y joue, selon les mots de l'auteur, c'est l'insubordination à quelque ordre ou à quelque genre que ce soit ; une écriture que ne conditionne aucune fin, sinon une double dynamique imagée que soulignent les mêmes formes de déprise : la « joie furieuse » et l'excitation d' « une tête qui tourne à toute allure » :

> « J'écrivais ces traités dans cette joie furieuse qui se dérobe ce qu'elle cache parce qu'elle préfère bondir et parce qu'elle veut foncer. Ces textes n'étaient assujettis à aucun ordre général. […] Tel était le jeu qui disposait ces pages grandes comme des feuilles de bouleau à ne se subordonner à rien. Une passion les a forcés sans savoir où elle mène. »
>
> « Il y a vingt ans j'ai composé les huit tomes des Petits Traités. Ils sont parus aux éditions Maeght. Dernier royaume est un ensemble de volumes beaucoup plus étendu et étrange. […] Enfant, durant toute mon enfance, chaque nuit, je tournais la tête du crépuscule jusqu'à l'aube. […] C'était peut-être un signe de carence mais cela m'excitait. C'est vraiment une tête qui tourne à toute allure que ces volumes. Un éclair de tête. Ce n'est pas un jugement sur le temps ou le monde ou la société ou l'évolution humaine : c'est le petit effort d'une pensée de tout. […] Une vision toute anormale du monde[604]. »

Bien sûr, les thématiques croisées du non-assujettissement, du sans ordre, du sans but, de la liberté baroque du contraste, ou encore de la négation de tous les genres, tout cela ne cesse de désigner par la négative un autre ordre – non moins méthodique – qui est celui de l'anti-méthode et de l'a-systématisme. Éminemment moderne dans le ton, tant il fait ici résonner les grands ordres de la modernité (l'anti-philosophie,

---

[603] Cette « simulation » méthodologique de la parole amoureuse – « On a donc substitué à la description du discours amoureux sa simulation, et l'on a rendu à ce discours sa personne fondamentale, qui est le *je*, de façon à mettre en scène une énonciation, non une analyse » (*OC* V [*Fragments d'un discours amoureux*, 1977], p. 29) – trouve son plein développement dans *La Préparation du Roman I et II*, au moment où Barthes esquisse « la méthode » qui est la sienne : « Dans l'ordre de la critique, de la théorie littéraire, de l'enseignement, je ne connais pas de recours à la simulation comme méthode. J'y vois pourtant un avantage : une combinaison nouvelle de l'analyse intellectuelle et de la subjectivité comme force de Désir ; c'est peu de dire qu'en cherchant à simuler la préparation de l'œuvre, je me mets dans la *situation* de la produire ; il vaut mieux dire : je me mets en *position* » (*PR*, 233).

[604] Cf. successivement *PT I*, 30 et *Dernier royaume*, « Prière d'insérer », [en ligne], *art.cit.*

l'absence de l'auctorialité, le fragment, l'anti-méthode, l'anti-système, l'écriture intransitive, la fureur dionysiaque, etc.), Quignard participe donc à ce mouvement de fond méthodiquement non méthodique que nous avons déjà pointé.

Reste que, passées ces déclarations subversives de principe, rien ne témoigne encore de cet apophatisme porté dans l'ordre de la méthode que nous avons isolé chez Barthes. Comment Quignard nie-t-il activement une forme de systématisme, sinon de méthodisme ? Par quels tours conteste-t-il en l'affichant une forme orthodoxe et réglée du discours savant ? En portant le fer, à la façon de Barthes, dans le vocabulaire même qui codifie la rhétorique de l'exposition systématisée du savoir. Mais ce ne sont pas les « figures », l' « argument » ou la « Topique » qui sont utilisés stratégiquement et à contre-emploi par une inversion étymologique ; c'est l'affiche et l'insistance, à l'intérieur même d'une œuvre qui tient en soupçon toute construction systématique, de tout un vocabulaire tributaire de la raison classique et de sa rhétorique méthodiquement réglée ; c'est, au cœur des paragraphes fragmentaires, que le blanc ou les astérisques conjoignent, l'apparition paradoxale de tout un lexique de la liaison et de la consécution logique : « corollaire », « thèse », « scolie », « argument », le plus souvent numérotés comme pour mieux en signaler l'enchâssement synthétique. Ainsi, entre autres, cette réflexion d'ordre anthropologique sur le *happy end* inhérent à tout récit :

> « Corollaire I. Pourquoi tout récit commence-t-il par un malheur ? Parce que tout récit rapporte l'histoire d'une mort : soit animale, soit humaine.
>
> Corollaire II. Pourquoi tout récit finit-il sur une fin heureuse ? Toute histoire s'achève dans une espèce d'élation parce que joie d'avoir tué, joie de vivre encore, joie de dire sont indistinctes[605]. »

Ou, encore, ces « scolies » qui opposent la pensée du groupe à la pensée pour soi-même :

> « Scolie 1. La foi est préférable à la vue claire. Le bonheur est préférable à la curiosité.
>
> Scolie 2. La communication orale et les dialogues entre les classes ou les communautés en conflit sont préférables à la révolte secrète des individus et au silence absolu que manifestent les livres[606]. »

[605] *A*, 143.
[606] *MP*, 11.

Ces exemples sont légion et vont parfois jusqu'à mimer les formes anciennes de l'art rhétorique, et notamment leur illustration médiévale par tout le courant scolastique. Exégète, glossateur ou scoliaste, Quignard épouse souterrainement les identités canoniques de la rationalité occidentale, toutes attachées à la démonstration systématique de quelque grande vérité. Comment alors comprendre cet usage paradoxal de la jonction rationnelle, de la borne spéculative, de la consécution logique – en un mot de tout un appareillage dialectique – dans un projet d'écriture attiré au contraire par toutes les formes suspensives et inconclusives du discours (*épochè* et *aporia* en tête) ? Comment analyser ces résidus « affichés » d'une pensée systématique dans une œuvre qui se revendique comme précisément a-systématique ? En ne s'en faisant pas accroire : car si Quignard revêt l'habit de l'érudit dialecticien, c'est dans une intention affichée de travestissement ; l'imitation trop visible tient lieu à l'évidence de pastiche. C'est donc selon un mode de fonctionnement proche de ses assertions paradoxales – affirmatives à proportion qu'elles sont gagnées par un sentiment aporétique – que l'on doit comprendre le recours récurrent à ces énoncés de vérité dialectisée : ils usent à l'excès de la codification rhétorique d'un savoir systématisable pour mieux en dénaturer le sens et la visée. En ce sens, ils apparaissent comme des ordonnancements rhétoriques qui sonnent à vide dans un maillage spéculatif qui ne fait que multiplier les figures du désordre (anacoluthes, parataxes, asyndètes, etc.) ; ils sont les vestiges épars d'un grand ordre systématique du savoir qui n'a plus qu'une valeur contrastive : celle de révéler en négatif la ruine dont il fait l'objet.

6.2 La comedie du savoir systematique ou l'encyclopedie comme farce

La tension entre le Système et sa contestation est aussi particulièrement lisible dans le rapport ambivalent que chacune des œuvres entretient avec la notion d' « encyclopédisme », porteuse, s'il en est, d'une philosophie de la totalité. L'axe qui va de Barthes à Quignard témoigne en effet, en s'accentuant, d'une même contrariété générationnelle : à la fois en rupture avec toute idéologie systématique dans l'ordre du savoir – en sécession par rapport aux imaginaires philosophiques qui ont incarné les différentes visions de l'Encyclopédie (des Lumières à Hegel) – et, en même temps, en deuil d'un geste où l'écrivain était dépositaire de tous les savoirs, avant l'essor des sciences humaines et la dépossession symbolique du lettré par le savant spécialisé. Ce qui se cherche alors, d'une œuvre à l'autre, c'est le maintien d'un « geste » encyclopédique qui n'en n'assume plus tout à fait l'éthique totalisante : l'écrivain encyclopédiste joue à l'homme de lettres de façon oblique, il pratique le cumul des savoirs dans une intention clairement soustractive dont le but est de déstabiliser toute prétention globalisatrice au Savoir.

6.2.1 Le geste encyclopédique de Roland Barthes

La question encyclopédique a toujours été prise dans une contradiction chez Barthes, depuis le début et ce jusqu'à la fin. De l'œuvre inaugurale (*Michelet*) – elle-même, on le sait, née d'une mise en fiche obsédée et quasi-encyclopédique – à l'œuvre terminale (*La Préparation du Roman*) – projetant l'écriture d'un Livre-Somme – se maintient en effet une appréciation de l'encyclopédie comme une sorte d'épistémologie refoulée ; on la désire, on tend vers elle mais, en même temps, on ne peut que considérer sa péremption et son impossibilité. Ainsi, très tôt, Barthes pointe chez Michelet un rapport ambigu à l'encyclopédisme ; il nous dit qu'il est à la fois dénié mais tout aussi constitutif de l'imaginaire de l'historien[607] ; 35 ans plus tard, le fantasme de réaliser un livre qui serait la « Somme des Savoirs » revient, mais, là

[607] *OC* I [*Michelet par lui-même*, 1954], p. 411 : « Cette doctrine gnostique [*selon laquelle toute connaissance ne peut découvrir son objet que grâce au sentiment*] s'opposait surtout à la philosophie encyclopédiste, et Michelet s'est trouvé pris dans une contradiction : d'une part, louer sans réserve le XVIIIe siècle, d'autre part, admettre que ses grands hommes, trop "cérébraux", ont été incomplets. »

encore, l'Encyclopédie reste à la place d'un imaginaire – actif certes – mais « transcendé » nous dit Barthes par une écriture[608].

Entre ces deux bornes chronologiques, et si l'on parcourt brièvement les *Œuvres complètes*, on se rend compte qu'à plusieurs reprises, et au gré de commandes, Barthes a été amené à réfléchir à la forme du genre encyclopédique : que ce soit dans des articles de fond, où l'ambition du geste théorique transcende largement l'objet envisagé (« Les Planches de l'"Encyclopédie"[609] »), ou que ce soit dans des publications plus modestes qui, souvent, servent d'introduction à des ouvrages didactiques ou encyclopédiques (« Réflexion sur un manuel » ; « Préface à l'*Encyclopédie Bordas*, tome VIII » ; « Préface à l'*Encyclopédie Bordas*, tome IX »). L'encyclopédie est une forme-livre « aimée », médiatrice de l'imaginaire de l'enfance, comme il le confie encore dans *Roland Barthes par Roland Barthes*[610] ; il l'évoque aussi dans le fragment intitulé « la tentation ethnologique », dans lequel il perçoit chez lui, dans le plaisir de classer et d'ordonnancer le réel de façon exhaustive, toute une gestuelle encyclopédique ; mais comme toute « tentation », la forme encyclopédique reste ici fantasmée plus qu'effective. Plus systématiquement, Barthes remarque dans son écriture une « compulsion de dictionnaire » (laquelle lui fait expérimenter des formes de savoir en réseau) et un goût prononcé de l'énumération (lequel, en saturant une topique, reconduit « le mouvement euphorique de l'*encyclopédie* [car] énumérer, c'est à la fois s'approprier et passer à autre chose, rencontrer et délaisser ; c'est "draguer" le vocabulaire » précise-t-il dans *Le lexique de l'auteur*[611]).

Investie sur le plan théorique comme sur le versant formel, la question encyclopédique recoupe celle du Système et des épistémologies de la totalité ; à ce titre elle constitue une plaque sensible où s'impriment les déplacements de Barthes dans ses rapports critiques à la discursivité scientifique et aux imaginaires du savoir. Et ces rapports sont particulièrement mouvants et n'ont de cesse d'évoluer : car si l'encyclopédisme demeure disqualifié comme forme exemplaire d'une rationalité bourgeoise appropriative et intégrative, elle n'en reste pas moins porteuse de potentialités subversives dès lors qu'elle est pratiquée à titre de « farce » (selon le modèle de *Bouvard et Pécuchet*) ou bien dans des registres décalés qui en reconduisent le geste sans en assumer l'idéologie ; autant de manières de redynamiser l'encyclopédie en misant davantage sur son étymologie que sur son idéologie :

[608] *PR*, 248.
[609] *OC* IV, [*Nouveaux essais critiques*, 1972], p. 41-54.
[610] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 661.
[611] *LA*, p. 104 et 278.

éparpiller le savoir, l'inscrire dans un grand *tournoiement* hétéroclite, pour précisément en perturber la loi et la monosémie; en un mot, encore une fois, éprouver la négativité active d'une forme canonisée du savoir en la travestissant de l'intérieur. à ce titre, si l'encyclopédisme est pratiqué sous la forme d'un « geste », c'est bien davantage pour circonscrire les formes de son vide que pour manifester la sérénité d'un savoir acquis[612].

C'est d'abord dans sa forme historique que Barthes appréhende « l'encyclopédisme » en déconstruisant l'idéologie et les mythologies qui la sous-tendent. Époque de la rationalité triomphante, où tout est numérable, où la nature, réduite à sa qualité d'objet maîtrisable, ne fait qu'affirmer partout la présence de l'homme comme maître et grand ordonnateur de sa pluralité : la cible est très clairement l'imaginaire proto-bourgeois ; le ton est celui – marxiste – de la critique des années 50 :

> « Verne a été un maniaque de la plénitude : il ne cessait de finir le monde et de le meubler, de le faire plein à la façon d'un œuf ; son mouvement est exactement celui d'un encyclopédiste du XVIIIe siècle ou d'un peintre hollandais : le monde est fini, le monde est plein de matériaux numérables et contigus. L'artiste ne peut avoir d'autre tâche que de faire des catalogues, des inventaires, de pourchasser de petits coins vides, pour y faire apparaître en rangs serrés les créations et les instruments humains[613]. »

Cet extrait de la mythologie consacrée au *Nautilus* de Jules Verne noue en faisceaux les différents ordres de ce que Barthes va viser dans un « encyclopédisme » élargi : le positivisme bourgeois de la fin du XIXe, la peinture hollandaise du XVIIe et sa bourgeoisie marchande, la rationalité totalisatrice du XVIIIe incarnée par l'Encyclopédie en tant que telle. À chaque fois, la vocation encyclopédique est épinglée pour son idéologie de l'inventaire et du catalogue que signe une pulsion manifeste d'appropriation symbolisée par la forme pleine du « vaisseau » : c'est le Nautilus chez Jules Verne, l'Arche de Noé dans les « Planches de l'"Encyclopédie" », le « vaisseau hollandais » chez Michelet, les marines hollandaises enfin, où les navires sont comme des villes sur l'eau dans l'article intitulé « Le monde-objet [614] ». En quittant progressivement le terrain de la critique de la propriété – décalque évident de l'essor

[612] *CVE*, 182 : « L'acte encyclopédique n'est plus possible (cf. échec des encyclopédies actuelles) — mais le geste encyclopédique a pour moi sa valeur de fiction, sa jouissance : son scandale. »
[613] *OC* I [*Mythologies*, 1957], p. 732.
[614] *OC* II [*Essais critiques*, 1964], p. 283-292.

de la société de consommation en France[615] – pour celui de la rationalité, Barthes va aller plus loin dans son approche de l'encyclopédisme. L'article consacré aux « Planches de l'"Encyclopédie" » tient alors lieu de pivot dans cette appréciation renouvelée : en substituant l'approche épistémologique à l'approche idéologique, Barthes découvre dans l'hyperbole rationaliste qu'incarne L'*Encyclopédie* les expédients de sa propre contestation. Comment fonctionne ce tour de force ? Comment le symbole même de la Raison triomphante se renverse-t-il en fascination pour « l'envers des choses », ouvert à la déraison et à la surnature ?

Barthes semble y parvenir par un pas de côté intentionnel : en choisissant de porter son analyse sur l'iconographie encyclopédique, sur ces « planches » qui présentent l'objet à des fins didactiques et illustratives mais que le regard peut déjà investir d'enjeux plus gratuits, tels que l'esthétique ou l'onirisme. S'il revient donc encore, au seuil de son article, à la problématique du monde-objet – à « une philosophie de l'objet » propre à la raison encyclopédiste, précise-t-il – c'est dans une intention de *saveur* et non plus seulement de *savoir*[616] ; le geste critique ne se place pas alors au cœur de la discursivité encyclopédiste en tant que telle : il s'ancre à son rebord, sur son versant *imaginaire*, au sens propre comme au figuré ; et cette position autorise à une lecture immédiatement « moderne », attentive certes à toute la mystification idéologique que draine une pratique systématique de l'inventaire (ce que fait d'ailleurs la première partie de l'analyse, très proche par le ton des textes des années 50), mais sensible surtout à tous les phénomènes de réception que ne pouvaient pas prévoir les rédacteurs de l'*Encyclopédie* (ce qu'engage explicitement la seconde partie de l'article) :

> « Tel est le système informatif de l'image encyclopédique. Cependant l'information n'est pas close avec ce que l'image pouvait dire au lecteur de son époque : le lecteur moderne reçoit lui aussi de cette image ancienne des informations que l'encyclopédiste ne pouvait prévoir [...][617] »

Ce pas de côté, qui consiste à rentrer dans l'analyse de l'image encyclopédique et non plus dans la discursivité propre à l'*Encyclopédie*, est relayé par l'usage de

[615] Barthes est proche d'Henri Lefebvre dès la fin des années 40 ; il reconnaît avec lui la nécessité de jeter les bases d'une ethnologie du quotidien fondée sur une critique de l'idéologie de la consommation et de la multiplication des objets. Cf. Tiphaine Samoyault, *op. cit.* , p. 334.

[616] *OC* IV [*Nouveaux essais critiques*, 1972], p. 41 : « […] en séparant les images du texte, l'*Encyclopédie* s'engageait dans une iconographie autonome de l'objet, dont nous savourons aujourd'hui toute la puissance, puisque nous ne regardons plus ces illustrations à des fins pures de savoir, comme on voudrait le montrer ici. »

[617] *Ibid.*, p. 49-50.

plusieurs concepts propres à la modernité. C'est grâce à eux que Barthes va réussir à briser la « clôture » du système encyclopédiste, à ouvrir l'image bien au-delà de sa mission pédagogique et à la faire essaimer loin de ses intentions premières. Pour ce faire, il propose dans un premier temps une lecture de l'image encyclopédique dérivée de la lecture jakobsonienne du système linguistique ; la planche peut alors se lire selon deux axes : l'un, *paradigmatique*, c'est le bas de la planche, l'objet saisi hors contexte ; l'autre, *syntagmatique,* c'est la vignette illustrative qui montre l'objet en contexte, agi par l'homme. De cette perspective linguistique, Barthes infère la possibilité d'une lecture de l'image qui résiste au sens et qui perturbe le didactisme pourtant affiché de la planche :

> « On voit par là combien finalement le didactisme de l'*Encyclopédie* est ambigu : très fort dans la partie inférieure (paradigmatique) de la planche, il se dilue à son niveau syntagmatique, rejoint (sans se perdre vraiment) ce qu'il faut bien appeler la vérité romanesque de toute action humaine. À son étage démonstratif, la planche encyclopédique constitue une *langue radicale*, faite de purs concepts, sans mots-outils ni syntaxe ; à l'étage supérieur, cette langue radicale devient langue humaine, elle perd volontairement en intelligible ce qu'elle gagne en vécu[618]. »

Perturbateur de la logique conceptuelle, ce double étagement de l'image engage plus profondément encore une contestation indirecte de la raison dialectique ; en effet, le sens de lecture inconsciemment préconisé par l'encyclopédiste est un sens qui recompose le cheminement logique de la raison humaine, une lecture qui parcourt le trajet de l'objet depuis sa matière éparse jusqu'à son produit fini.

> « Ce caractère logique de l'image a un autre modèle, celui de la dialectique : l'image analyse, énumère d'abord les éléments épars de l'objet […], puis les recompose, leur adjoignant même pour finir l'épaisseur de la scène, c'est-à-dire de la vie. Le montage encyclopédique est fondé en raison [...][619]. »

Mais, contrairement à l'obligation linéaire de l'écriture, l'image n'est soumise à aucun vecteur logique nous dit Barthes ; c'est donc un précieux avantage qui permet d'engager la lecture dans un processus circulaire – allant indifféremment de bas en haut ou de haut en bas – et dont le luxe consiste précisément à déjouer l'injonction dialectique qui cherche, elle, à conduire une vérité à sens unique. Voilà donc la

[618] *Ibid.*, p. 48.
[619] *Ibid.*, p. 49.

contestation de premier niveau : l'*Encyclopédie* porte paradoxalement en elle, pour qui sait porter un regard sur ses images, une critique de la raison dialectique.

Dans un deuxième temps, Barthes va poursuivre son analyse de l'image encyclopédique en se réclamant de la démarche poétique, « si l'on accepte de définir la Poétique comme la sphère des vibrations infinies du sens, au centre de laquelle est placé l'objet littéral[620]. » Ce second moment lui permet donc explicitement d'ouvrir l'image vers un sens nouveau, toujours en devenir et jamais arrêté à un signifié dernier ; ce travail de mise en vibration de l'objet est rendu possible par tous les effets de coupe, de réduction ou de précision qui ne cessent de le disproportionner et de reverser ainsi la planche du côté du surnaturel et de l'irréel. C'est là le paradoxe final que cherche à affirmer Barthes à l'endroit de l'*Encyclopédie* et qui fait qu'elle demeure porteuse d'une très profonde subversion qui touche, en son principe, la rationalité humaine :

> « Dans son ordre même (décrit ici sous les espèces du syntagme et du paradigme, de la vignette et du bas de page), la planche encyclopédique accomplit ce *risque* de la raison. […] D'une manière générale, l'*Encyclopédie* est fascinée, à force de raison, par l'envers des choses : elle coupe, elle ampute, elle évide, tourne, elle veut passer *derrière* la nature. Or tout envers est troublant : science et para-science sont mêlées, surtout au niveau de l'image[621]. »

Au terme de cette analyse, on perçoit un peu mieux toute la logique d'inversion qui sous-tend l'article de Barthes : l'hyperbole rationaliste (« à force de raison », précise Barthes) se porte d'elle-même à sa limite et expérimente, dans la forme du langage encyclopédique, le « *risque* de la raison ». Voilà la contestation de second niveau : l'Encyclopédie, regardée de très près, et presque avec un regard myope, signale ce lieu-pivot où la Raison verse dans la Déraison.

Ce cheminement, précisément à rebours des intentions premières de l'*Encyclopédie*, est ce qui rend possible aux yeux de Barthes un retour au geste encyclopédique ; dès lors qu'une forme exemplaire de systématisation du Savoir s'avère porteuse d'une contestation à l'endroit de ce même Savoir, ou du moins à ce qui en régule le grand ordonnancement[622], il devient loisible d'en user. Et, fort de cet

[620] *Ibid.*, p. 50.
[621] *Ibid.*, p. 54.
[622] Tout l'article procède à une inversion systématique des termes qui ordonnent traditionnellement le discours de savoir : « clôture » VS « circularité » ; « raison » VS « déraison » ; « science » VS « para-science ».

acquis, Barthes ne va plus cacher toute sa sympathie pour un usage sciemment décalé de l'encyclopédisme dont les figures tutélaires et parodiques, maintes fois convoquées, sont Bouvard et Pécuchet :

> « Les encyclopédies du XVIIIe, du XIXe et même du XXe siècle sont des encyclopédies du savoir, ou des savoirs. Or, au milieu de cette histoire, il y a un moment Flaubert, un moment *Bouvard et Pécuchet,* qui est le moment-farce. L'encyclopédie y est prise comme une dérision, une farce. Mais cette farce s'accompagne, en sous-main, de quelque chose de très sérieux : aux encyclopédies de savoir succède une encyclopédie de langages. Ce que Flaubert enregistre et repère dans *Bouvard et Pécuchet*, ce sont des langages[623]. »

Ce repérage, par Flaubert, des discours scientifiques et non plus seulement des vérités mises en avant par la science, signe pour Barthes la possibilité d'une entrée stratégiquement soustractive dans la forme traditionnellement cumulative du savoir ; à l'encyclopédie des savoirs, Flaubert substitue une encyclopédie des parlures de la science qui vaut comme une déconstruction habile de la rhétorique depuis laquelle elle affirme sa domination ; de même, en juxtaposant tous les savoirs, en les essayant tous tour à tour dans un grand tournoiement vertigineux, les deux copistes ne font qu'annoncer la grande thèse de la modernité selon laquelle il ne saurait plus y avoir un « métalangage » capable de couronner tous les autres langages[624].

C'est là aussi le point d'entrée de Michel Foucault dans *Bouvard et Pécuchet*. Et c'est précisément en cette même année 1964, date de la publication initiale des « Planches de l'"Encyclopédie" », que Foucault publie son grand article sur Flaubert, dans lequel il engage une réflexion profonde sur le savoir et l'imaginaire, la bibliothèque et les songes. Intitulé « Postface à Flaubert » – avant de prendre pour titre, en 1967, « Un "fantastique" de bibliothèque » – Foucault entend repérer dans *La Tentation de Saint-Antoine* un moment clé de l'imaginaire occidental ; c'est, dit-il, le moment où Flaubert – et avec lui une grande partie de la modernité à venir – fait « l'expérience d'un fantastique singulièrement moderne » ; car dans ce livre, nous dit Foucault – patiemment compilé depuis des pans entiers de la bibliothèque, et né

[623] *OC* IV [« La crise de la vérité », 1976], p. 997.

[624] C'est la thèse, bien connue, défendue par Jacques Lacan dans une communication qui porte précisément sur les rapports entre la science et la vérité : « il n'y a pas de métalangage (affirmation faite pour situer tout le logico-positivisme), [...] nul langage ne saurait dire le vrai sur le vrai, puisque la vérité se fonde de ce qu'elle parle, et qu'elle n'a pas d'autre moyen pour ce faire » (*Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1966, p. 867-868) ; Barthes reprend souvent cette thèse à l'orée des années 70 en la prenant à l'envers et en affirmant, dans une perspective plus stricte, qu' « il n'y a que des métalangages » dans le sens où tout discours renvoie fatalement à un autre discours. (*SA*, 100).

précisément d'une compulsion de dictionnaires et d'encyclopédies en tous genres – ce qui s'annonce c'est que la déraison et l'imaginaire puisent à l'exactitude du savoir et des livres :

> « Ce lieu nouveau des fantasmes, ce n'est plus la nuit, le sommeil de la raison, le vide incertain ouvert devant le désir : c'est au contraire la veille, l'attention inlassable, le zèle érudit, l'attention aux aguets. Le chimérique désormais naît de la surface noir et blanc des signes imprimés, du volume fermé et poussiéreux qui s'ouvre sur un envol de mots oubliés […].[625] »

Le constat est exactement parallèle à celui de Barthes : c'est bien depuis le cœur même de la Raison triomphante, depuis ce grand rêve encyclopédique qui est à l'origine du geste de l'écriture flaubertienne, que peuvent se traquer les formes les plus aigües de la Déraison, comme nous l'a montré la fin de l'analyse du texte de Barthes. À l'instar de Barthes, qui voit dans les objets que représentent les planches de l'Encyclopédie des départs en direction d'une rêverie monstrueuse (« monstres anatomiques », « monstres surréalistes », « objets immenses et incompréhensibles »), Foucault traque dans les ouvrages compulsés par Flaubert (Les *Traditions tératologiques*, Les *Mémoires ecclésiastiques*, la *Patrologie* et la *Théologie chrétienne*), les chimères qui deviendront les tentatrices de Saint-Antoine. C'est d'ailleurs à partir d'autres « planches » – celles de l'ouvrage de Creuzer, *Les Religions de l'Antiquité* – que Foucault cherche lui aussi le foyer brûlant où le didactisme illustratif épouse les « formes de l'onirisme érudit. » La symétrie avec Barthes est encore plus frappante si l'on considère que le titre initial de son article sur les « Planches de l'encyclopédie » était « Image, raison, déraison » : dans une gradation et un esprit très proche de la logique foucaldienne.

Mais il y a plus. Foucault va lui aussi aborder plus frontalement la question de l'encyclopédisme en rapprochant *La Tentation de saint-Antoine* de *Bouvard et Pécuchet*. Le dernier mouvement de son texte est ainsi consacré à ce livre, qu'il perçoit comme le « double à la fois minuscule et démesuré du premier[626] ». Ce qu'il distingue, comme Barthes, c'est la dimension « grotesque » de l'entreprise [Barthes parle plus volontiers de « farce », de « comédie » ou de « carnaval »], laquelle n'est cependant pas réductible à une forme mineure et décalée d'Encyclopédie. Au contraire, c'est avec le plus grand sérieux que Foucault analyse le mouvement infini de la *copie* : l'acte de

[625] « Un "fantastique" de bibliothèque » [1964], *in Dits et écrits. Tome 1 : 1954- 1969*, Paris, Gallimard, 1994, p. 297.
[626] *Ibid.*, p. 309.

copier signe à ses yeux un repli triomphal dans le discours, dans la rumeur infinie des mots qui enveloppe le sujet en l'innocentant de toute prise de position ; il marque un désengagement profond hors du sens, dans un *rien faire* quasi-mystique (« rien faire philosophique » dirait Barthes, presque « neutre ») où la finitude et le corps du copiste s'échangent à une forme-livre infiniment étale :

> « […] copier, c'est ne *rien* faire ; c'est être les livres qu'on copie, c'est être cette infime distension du langage qui se redouble, c'est être le pli du discours sur lui-même, c'est être cette existence invisible qui transforme la parole passagère dans l'infini de la rumeur. […] Bouvard et Pécuchet triomphent de tout ce qui est étranger au livre et lui résiste, en devenant eux-mêmes le mouvement continu du Livre. Le livre ouvert par saint Antoine et d'où se sont envolées toutes les tentations, les deux bonshommes le prolongeront sans terme, sans chimère, sans gourmandise, sans péchés, sans désir[627]. »

C'est bien cette « Renaissance[628] » infinie du langage que mentionne également Barthes dans son analyse de *Bouvard et Pécuchet* ; délesté de toute motivation dernière (Dieu, la Science, la Raison), le savoir *fait la roue* sans jamais se figer sous la forme du cercle : et redéfini de la sorte, l'encyclopédisme pose les conditions rhétoriques d'un savoir qui parvient à s'affranchir et à demeurer extérieur à sa propre énonciation.

6.2.2 Dernier royaume *ou la bibliothèque fantastique*

Diagnostiqué et promu par Barthes à la fin des années 1960, ce retour *en farce* de l'encyclopédisme connaît aujourd'hui une forte actualité dans le champ de la littérature française immédiatement contemporaine. On assiste en effet à un dialogue renouvelé, sous des formes souvent carnavalesques, entre la littérature et la pluralité des savoirs. De façon plus significative, là où Barthes enregistrait *Bouvard et Pécuchet* comme « le terme dérisoire » qui porte un coup d'arrêt à la croyance en une clôture euphorique des savoirs, on replace aujourd'hui le roman flaubertien comme *terminus a quo* définitoire d'une généalogie d'écrivains qui usent avec malice de l'érudition et qui la portent au rebord de l'idiotie : c'est la « ligne *Bouvard et Pécuchet* » que met au jour Tiphaine Samoyault et que prolonge Laurent Demanze dans son étude d'ensemble

[627] *Ibid.*, p. 312.
[628] *OC* V [*Sollers écrivain*, 1979], p. 617.

sur *Les fictions encyclopédiques*[629]. S'il est impossible d'homogénéiser des parcours d'écriture qui demeurent irréductibles à une seule et même pratique de l'érudition, on s'accordera toutefois avec Laurent Demanze pour voir en elles le geste polymorphe de l'*encyclomanie*.

Des trois caractéristiques que donne Michel Foucault des romans encyclopédiques de Flaubert, de ces œuvres qui, dit-il, ouvrent la modernité à l'expérience d'une imagination qui ne soit plus le fait du sommeil de la raison, mais bien, au contraire, le produit d'une patiente érudition, d'une inscription d'entrée de jeu dans l'espace du savoir, « entre la lampe et le livre », de ces trois caractéristiques donc, nous pourrions désigner l'ensemble que constitue *Dernier royaume* : « un livre fait de livres, l'encyclopédie érudite d'une culture, la tentation au milieu de la retraite[630]. »

Un livre fait de livres, assurément. C'est même un *topos* concernant Pascal Quignard ; lui qui, sous les traits de La Bruyère, se dépeint volontiers comme un lecteur plus que comme un écrivain, n'écrivant que les « effets de ses lectures[631] », conditionne le geste de l'écriture et de l'imaginaire depuis « la surface noir et blanc des signes imprimés, du volume fermé et poussiéreux qui s'ouvre sur un envol de mot oubliés[632] ». Et si la critique, attentive à cette manière de composer, réactive volontiers à son endroit des dénominations quelque peu antimodernes[633], sinon franchement périmées, c'est pour pointer en lui la figure dissidente de l'*inactuel,* en rupture avec des formes concertées et hiérarchisées de savoirs, plus que pour en faire le parangon d'un humanisme bon teint. En effet, chez lui, se révèle davantage une compulsion des savoirs plus qu'un sage ordonnancement de leurs vérités ; l'érudition est toujours en tension entre une posture éthique héritée des Anciens (lettrés de l'Antiquité, clercs du Moyen Âge, grands Renaissants, encyclopédistes des Lumières) et un souci formel propre à l'épistémologie des Modernes (goût de l'archive, souci de la trace, démembrement, fragmentation et organisation en réseau des savoirs[634]). De cette

[629] Tiphaine Samoyault, « On ne se souvient pas de Flaubert » in *Écrivains contemporains lecteurs de Flaubert*, coordonné par Anne Herschberg Pierrot, *Œuvres et Critiques*, XXXIV, 1, Tübingen, 2009, p. 88-99 ; Laurent Demanze, *Les fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senges*, *op. cit.*
[630] Michel Foucault, « Un “fantastique” de bibliothèque », *art. cit.*, p. 309.
[631] *GT*, 78.
[632] Michel Foucault, «Un “fantastique” de bibliothèque », *art. cit.*, p. 297.
[633] Un « clerc » pour Bruno Blanckeman (*op. cit.*) ; un « érudit » pour Marielle Macé (*op. cit.*), un « archiviste » à la mode chartiste pour Michael Sheringham (*art. cit.*), un « collectionneur » et un « antiquaire » pour Laurent Demanze (*op. cit.*).
[634] D'où le charognage de l'ancien par le moderne qu'aime à pratiquer Quignard : « Les Modernes […] ont le plus de chance parce qu'ils ont le plus d'Anciens où charogner. Jamais le passé n'a été si profond. […] Nous sommes

bibliothèque déballée donc, origine et fin propre de la poétique quignardienne, le seuil de *Dernier royaume* nous en rappelle l'avertissement : nous entrons dans un Livre qui ouvre sur l'infinité des livres et dont les premières pages mettent en abyme cette verticalité à travers deux étagements.

À un premier niveau, on peut distinguer une ligne diégétique, d'ordre confessionnel, qui vaut comme le récit d'une vocation livresque. Le Livre majuscule s'inscrit sous les auspices des livres car à l'origine de la biographie de l'auteur figure une jeune nourrice allemande qui aimait passionnément la lecture : chassé du séjour dans cet « autre royaume » et le vivant sur le mode de la blessure originaire, le futur écrivain va alors penser son attirance pour les livres comme la reconquête de cet espace *princeps*, dans lequel errait la mère de substitution. Le deuxième chapitre, écrit au présent, nous assure de la conversion de cette vocation : l'écrivain se présente à nous sous la figure du lettré, en faisant appelle à la tradition chinoise et au personnage de Wen Bigu, dont le nom engage précisément à faire une œuvre nouvelle depuis la recollection des œuvres anciennes :

> « - 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). […]
>
> 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[635]. »

À un second niveau, la séquence liminaire de *Dernier royaume* déplie une autre ligne – référentielle, livresque, faite de multiples relais citationnels – qui ouvre précisément le Livre qui s'inaugure, dans le trajet même de l'écriture qui ici s'élance, sur la bibliothèque universelle : Suétone, Lucrèce, la correspondance de Descartes, le *Jin Ping Mei*,Thérèse d'Avila et le *Satyricon* de Pétrone se trouvent tour à tour convoqués dans les neuf premières pages ; l'étage des références livresques recouvre ainsi progressivement l'étage de la confession biographique et inscrit en acte, dans

---

les naufrageurs d'une épave dont la largeur, la hauteur, la profondeur n'ont jamais connu d'égales ou de rivales » (*EE*, 238) ; Laurent Demanze souligne cette même conjonction de l'archaïque et du contemporain dans le goût affirmé de Quignard pour les collections de listes : « Entre rémanences archaïques et souci formel contemporain » (*op. cit.*, p. 107).

[635] *OE*, 11-12.

l'intériorité de l'écriture, ce que l'auteur confie par ailleurs, dans une extériorité toute métatextuelle.

L'encyclopédie érudite d'une culture. D'une « somme » à l'autre, ou d'une tomaison l'autre – des *Petits traités* à *Dernier royaume –,* il est évident que les grands ensembles quignardiens jouent, ne serait-ce que de façon oblique, avec l'héritage de la forme encyclopédique. Dans les travées du savoir livresque que chaque tome nous engage à traverser, il y a comme une volonté récapitulative, un tour de propriétaire qui cherche à s'amorcer depuis les rayonnages d'une bibliothèque, tout à la fois particulière et universelle[636]. L'encyclomanie de l'écrivain se manifeste autant dans les masses de savoirs déplacés que dans la forme qui les organise. Ce sont d'abord des pans entiers de la bibliothèque occidentale que l'auteur donne à lire par coupes successives ; les strates les plus visibles constituent de larges ensembles chronologiques : il y a bien évidemment l'Antiquité gréco-latine (ses mythologies, son histoire, sa philosophie, sa littérature, sa physique), le Moyen Âge (pour une grande part sa légende dorée et sa bibliothèque chrétienne – hagiographes, mystiques, théologiens, patrons de l'Eglise, etc.), la Renaissance (fortement picturale, avec ses vies de peintres ou ses ekphrasis), un très large dix-septième siècle (les musiciens baroques, les historiographes, les anecdotiers, les jansénistes), la modernité (plus théorique que littéraire, avec ses anthropologues, ses philosophes, ses psychanalystes, ses écologistes, etc.) ; en amont et en aval des savoirs déposés dans le creuset des livres, *Dernier Royaume* se montre aussi de plus en plus inspiré par la pensée d'un certain continuum entre les espèces, on discerne alors quelques lueurs vives où se croisent différentes sphères scientifiques telles que la biologie, la géologie, la génétique, la paléoanthropologie, l'anthropologie sociale et, à un certain degré, l'écologie politique. Il y a du Lartet, du Leroi-Gourhan, du Moscovici, du Lamarck, du Lyell, du Linné, ou encore une forme de « darwinisme secret » comme le confessent *Les Désarçonnés*, qui escortent toute une théorisation complexe et variée de ce que Quignard, à la suite de Mauss et de Bataille, nomme le « continu[637] ».

[636] Pour Bruno Blanckeman, cette urgence récapitulative fait des *Petits traités* un livre-bilan, une encyclopédie du Livre et de ses formes dérivées (la lecture, la langue, la grammaire, la philologie, la lettre ou l'écriture) : « Dans son urgence érudite, [l'œuvre de Quignard] semble offrir un tour du propriétaire, un bilan du Livre dressé en pleine mutation technologique, le passage du texte littéraire imprimé au texte virtuel, porteur de bouleversements culturels peut-être aussi considérables que ceux jadis provoqués par l'imprimerie.» (Bruno Blanckeman, *op. cit.*, p. 200.)

[637] Cf. *D*, 274 et *SLJ*, 156

Ensuite, c'est par l'architecture même du Livre que *Dernier royaume* singe le grand rêve encyclopédique : à la vaste tomaison où chaque unité fait varier un même thème (au hasard : le Jadis dans *Sur le Jadis*, la mort dans *La Barque silencieuse*, la chute et la résilience dans *Les Désarçonnés*, la part maudite dans *Sordidissimes*, etc.) répond un chapitrage aux titres datés par lequel l'ensemble se rattache à des formes intentionnellement périmées d'exposition du savoir (il n'est qu'à constater l'emploi massif du « *de* » latin ou de la préposition française « sur » qui pluralise indéfiniment les objets que l'auteur se propose de *traiter* : « Sur la joie foudroyante », « Sur le petit orient », « Sur le mot grec aorista », « De vita beata », « De situ terrae sanctae », « De similitudine carnis », « De Antiquissima », etc). Au final, c'est donc bien sans ambiguïtés que le lettré de *Dernier royaume* se portraiture sous la figure de l'encyclopédiste :

> « 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.
>
> Un des derniers livres de raison du royaume – à ranger dans le tiroir de droite du buffet d'un vieux lettré qui prit la décision de se perdre dans sa province parce qu'il ne comprenait rien de rien à ce monde[638]. »

Mais dans la forme même de l'aveu qu'il en donne, Quignard annule tout ce que son encyclopédisme pourrait avoir d'universel et de prestigieux ; à rebours des représentations canoniques du genre, il mise en effet sur une ambition soustractive de l'Encyclopédie, non sans humour. Celle-ci est gagnée par une humilité quasi-régressive qui renverse la somme du côté du minuscule et du marginal en accentuant une représentation périphérique, sinon provinciale, du savoir : c'est une écriture en « patte de mouches », à « usage privé », un « livre de raison » à ranger dans un « buffet » (et non sous la vitrine d'une bibliothèque) de maison de « province ». La minoration de l'objet-livre encyclopédique se fait par des références constantes à des formes faibles de capitalisation du savoir – formes d'enregistrement plus que de démonstration : « le livre de raison », bien sûr, avec tout ce qu'il draine d'ordinaire et de familier, mais ailleurs aussi cette confession qui assimile l'écriture de *Dernier royaume* à un modeste « *De Antiquissima* », sous l'égide des antiquaires plus que des historiens. On touche là à la poétique du registre ou de la liste qui valent comme autant d'incisions dans les grandes pages constituées – et instituées – du savoir ; légende

[638] *A*, 226.

noire des rebuts, des sordides, des laissés-pour-compte, des *ruta caesa* prélevées sur les corps des vies obscures, des anecdotes attestées retenues pour la grisaille mate qu'elles diffusent, *Dernier royaume* est avant tout l'encyclopédie des savoirs infâmes arrachés aux livres des savoirs plus fameux[639]. De là, certainement, toutes ces formes de redoublement du geste compilatoire : recollection de collections, encyclopédie d'encyclopédies, recueil de recueils, Quignard ne fait que démembrer le grand ordre encyclopédique qui cherche à se solidifier ; ses préférences vont aux anas, aux anecdotiers, aux historiographes, aux archives judiciaires, aux recueils de vitae, aux ensembles mythologiques.

À cette poétique de brisure des cercles institués du savoir s'ajoute, à un degré second, la volonté manifeste d'évider les ordres qu'ils consacrent : les saints de *La Légende dorée* de Voragine sont reversés du côté des obscurs ; les infâmes des archives judiciaires « s'éclairent peu à peu d'une irradiation autonome[640] ». Cette pesée ruiniforme sur le savoir guide en secret l'obsession cumulative de ce *Dernier royaume* :

> « Aller du vide au plein. Aller du plein au vide. Il est possible de faire d'un délire un jeu et de fouiller l'étude jusqu'aux ruines.
>
> Il est possible de faire d'un mauvais symptôme un dernier royaume.
>
> D'un délire un relire[641]. »

Enfin, donc, le point de bascule où l'encyclopédie s'annule en son contraire – le vide, l'aphasie, l'agraphie – est ce qui aimante plus que tout la curiosité de Quignard. Et il n'est pas anodin que, à l'instar d'un Barthes fasciné par le tournoiement à vide des langages, ou à l'instar d'un Foucault attiré par l'*anéantissement* des deux copistes, Quignard inscrive comme un symbole, au coeur de son *Dernier royaume*, la dépression de saint Thomas interrompant le Livre majuscule par excellence, la *Somme théologique*, au centre du *scriptorium*. Ce qui s'y cherche, c'est une même fascination

[639] C'est pourquoi aussi Quignard fait jouer l'image de la collection hétéroclite contre l'image de la capitalisation ordonnée ; à la « tomaison » encyclopédiste il superpose discrètement « le cabinet de curiosité » renaissant : « Ces nombreux tomes, ces quatorze petits pavés de pages qui se superposent et qui s'encastrent, sont les vestiges des cabinets de curiosité que les Renaissants fabriquaient à l'aide des résidus du monde antique qu'ils cherchaient à exhumer du bout de leur pelle et à faire renaître en les traduisant. » (*ICS*, 34)

[640] *S*, 190. L'image rappelle les « vives lueurs » de Roland Barthes (*OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 705) ou encore « la lumière qui vient d'ailleurs » de Michel Foucault (« La vie des hommes infâmes », *art. cit.*, p. 240), à propos des mêmes vies minuscules.

[641] *MP*, 183.

pour l'affaissement des savoirs, ce moment de dépressurisation ou le plein s'ouvre sur le vide :

> « C'est ainsi qu'au cours même de la crise dépressive le plus grand théologien qu'ait connu l'Eglise a encore le courage d'une ultime métaphore – la culture conçue *comme* quelque chose qui ne vaut rien, comme un pauvre végétal desséché. Comme du foin. La bibliothèque qui l'entoure est considérée par lui *comme* une poignée de paille. Puis il ne parle plus. Il laisse inachevé la *Somme théologique*[642]. »

La tentation au milieu de la retraite. On pourrait dire enfin que, à l'instar de saint Antoine au désert ou des deux bonshommes retirés à Chavignolles, la retraite institue la condition de l'imaginaire encyclopédique ; en se soustrayant au monde, le sujet s'ouvre aux livres et repeuple sa solitude d'êtres de papier. L'argument vaut comme un *topos* dans une civilisation qui a posé le Livre au fondement de sa mythologie ; il devient plus dissonant au sein d'une époque où l'on enregistre précisément sa péremption. Le geste de Quignard s'inscrit alors dans cet entre-deux : il mime ostensiblement une forme éculée de l'*otium* lettré en investissant simultanément ce stéréotype d'une charge détonante. Partout – depuis le titre même de la tomaison : « dernier royaume » – l'auteur joue avec le mythe de la sécession lettrée et de l'habitation enclose, à la marge, dans une succession graduée[643]. C'est d'abord en empruntant à des formes culturellement marquées – et amalgamées – de la retraite savante que l'auteur désigne son mode de vie : 1° l'*otium* latin fantasmé à partir des figures en repli de la République romaine (« Penser suppose l'otium, la paroi, la sécurité, l'angle de deux murs, le toit, l'invisibilité du refuge, le lieu franc [...] ») ; 2° le *scriptorium* médiéval, dans lequel Quignard campe sous la figure du glossateur ou du clerc lettré (« Je reprends la Bible. Vieille Bible latine que je pris à ma grand-mère maternelle quand elle mourut [...]. Sans cesse je tourne les pages [...]. Sans cesse je recopie le latin mystérieux [...]. » ; 3° l'honnête homme provincial, sur son versant à la Montaigne, compulsant ses « vieux livres Garnier bilingues latin-français, duveteux à force d'usage, d'âge, de soleil, de poussière » ; 4° le solitaire lettré de Port-Royal enfin, type M. de Pontchâteau, dont Quignard reprend la formule issue de *L'Imitation de Jésus Christ* : « J'ai cherché dans tout l'univers le repos et je ne l'ai trouvé nulle part ailleurs que dans un coin avec un livre[644]. » On le voit, à chaque fois,

[642] *MP*, 49.
[643] La « retraite » est un puissant ferment mythologique dans la représentation classique du lettré. Voir à ce sujet William Marx, *op. cit.*
[644] Cf., successivement : *MP*, 211 ; *BS*, 87-88 ; *OE*, 58.

la mise en scène de la retraite sur le plan métatextuel commande tout un programme encyclopédique dont *Dernier royaume* est à la fois la promesse et le produit fini ; livre-espace, le *royaume* qui se bâtit sous nos yeux configure peu à peu un territoire des savoirs livresques gagné sur une absence au monde.

Cependant, cette posture d'auteur joue trop intentionnellement avec la multiplicité des masques qu'elle se donne et avec le démodé volontaire de leurs attributs pour qu'on lui accorde un crédit sans faille ; il y a du jeu et du sourire qui résonnent derrière ce *persona*. En ce sens, les différentes figurations cultivées de la retraite lettrée – *otium*, *scriptorium*, honnête homme, janséniste – ne font jamais le jeu de quelque conservatisme que ce soit ; et si l'auteur paraît *réactionnaire,* c'est dans la volonté assumée d'un retour, certes, mais d'un retour à des formes non ordonnées de savoir, précisément non délimitées par quelque *statu quo* ; la régression qu'entend alors viser son « encyclopédisme » est une régression d'ordre originaire : il s'agit de revenir de la science vers le savoir, c'est-à-dire, dans l'esprit de l'auteur, d'une forme civilisée et légalisée de la connaissance à une forme plus prédatrice qui sache retrouver le « jeu omnivorique » d'une curiosité toujours aux aguets. C'est le sens de sa conception de l'esprit encyclopédique :

> « Être vraiment scientifique, à partir du XXIe siècle, ce fut cesser de prétendre au jeu omnivorique originaire (même si l'omnivorie comme la métamorphose persistent à être le fond).
>
> […] Partout ma propre curiosité se heurtait à des têtes qui avaient des portes, qui étaient fermées, connaissaient des frontières, qui se multipliaient, se consolidaient, s'emmuraient.
>
> Les spécialisations se sont accrues. Sur un même objet, plus il est précis, plus son champ est limité, plus il se trouve des bibliographies internationales substantielles.
>
> Rien pour la cura antiqua.
>
> La science est devenue une figure morale, lointaine, interdictrice, irréelle, plus même consciente de ce qu'elle met au jour. Rien pour les Renaissants du XVe siècle. Rien pour les Encyclopédistes du XVIIIe siècle. Rien pour Dante et rien pour Thomas. Rien pour Vinci. 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[645]. »

[645] *A*, 227.

À l'heure de l'avènement numérique d'une encyclopédie planétaire, parfaitement réalisée dans sa forme achevée d'une circulation des savoirs – où tous les circuits, les cercles et les réseaux communiquent en relais – Quignard en revient à une définition plus fondamentale de l'encyclopédisme et dont les trois maîtres-mots (omnivorie, court-circuit, errance) rappellent la pensée humaine à ses formes premières de capitalisation.

TROISIÈME PARTIE

SAINT POLYCARPE ET SAINT ALEXIS

Chapitre 7

Mythographies du lettré

Introduction

Ce que révèle l'infléchissement de la figure majuscule de l'auteur dans le champ de la théorie littéraire, et ses modalités de réécriture sous la forme de quelques inflexions charnelles dans la création fictionnelle (« biographèmes » ou « fictions biographiques »), c'est d'abord un fantasme de l'écrivain cerné dans sa quotidienneté ordinaire, dans un anonymat d'autant plus spéculaire qu'il a quelque chose d'universel et de transhistorique. Le « lettré » – nouvelle projection de l'auteur par miniaturisation – devient alors cette figure hautement désirable, d'autant plus facilement habitable qu'elle réactive sur un mode mineur la mémoire d'une entité bifrons (mi-savante, mi-artiste) dans laquelle nos auteurs aiment à se représenter.

L'idéal-type du clerc retranché dans sa bibliothèque dessine alors un « scénario auctorial[646] » que Barthes et Quignard ont en partage et dont nous avons voulu éclairer les différentes facettes, comme autant de voyages dans le *scriptorium*[647]. Ce lieu du retrait et de l'étude quadrille d'abord un espace fantasmatique, mélange d'érémitisme et de vie communautaire minimale, que chacun de nos auteurs place sous un toponyme historique : pour Roland Barthes, c'est le Mont Athos et la vie des moines athoniques du IVe siècle ; pour Pascal Quignard, c'est le jansénisme dix-septiémiste de Port-Royal des Champs et sa galerie de Solitaires. C'est là bien sûr une toponymie d'ordre mythique qui est goûtée pour le signifiant monacal de la vie lettrée qu'elle reflète et non pour le signifié Dieu qui en est intentionnellement vidé. Aussi, derrière *l'espace historique* de l'athonisme ou du jansénisme, c'est *l'espace proxémique* de la vie lettrée qui intéresse nos auteurs, cet espace de l'absolu quotidien qui est affectivement investi dans le rituel de l'étude : la chambre, la bibliothèque, les horaires, les régimes, les manies. Ce changement d'échelle quant à l'espace envisagé nous permet alors de suivre tous les jeux de spécularité qui sont à l'œuvre dans l'imaginaire du *scriptorium* : le solitaire ou le moine veillent à élaborer une même scénographie d'auteur entée dans l'idéal stéréotypique de la vie lettrée. Le *scriptorium* nous invite ensuite à un voyage mimotextuel où, en bon clerc, chacun des auteurs

[646] Le lettré ou le stéréotype de l'écrivain ermite constitue un « prêt-à-être auteur », un rôle fourni par la mémoire du champ littéraire, et qui dessine ce que José-Luis Diaz a analysé sous le nom de « scénographie auctoriale ». Nous nous référerons ici à ses analyses sur l'imaginaire de l'auteur (*L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007).

[647] Nous empruntons l'expression au titre « littéral » du livre de Paul Auster, *Travels in the Scriptorium*, Londres, Faber and Faber, 2007 [2006] ; *Dans le scriptorium*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2007.

s'essaie à une pratique du commentaire qui semble héritée de l'herméneutique canonique. Ou nostalgie amusée ou déconstruction subversive, ce geste trahit une forte innutrition du geste classique de l'exégèse et réinvestit, pour l'occasion, la figure médiévale du lettré, mi-scoliaste, mi-copiste. Enfin, sous couvert d'une réflexion croisée sur les modes de vie infra-communautaire reculés dans le temps, ces voyages dans le *scriptorium* sont aussi porteurs d'une interrogation socio-politique sur notre présent. En relisant côte à côte le *Comment vivre ensemble* de Roland Barthes et *Sur l'idée d'une communauté de solitaires* de Pascal Quignard, on voit combien l'espace du *scriptorium* se pense alors comme lieu politique intentionnellement en marge des processus du pouvoir communautaire. Tache neutre dans le tissu du *vivre ensemble*, le lettré se marginalise en deçà de la « communauté » comme pour entériner cette minoration de la figure d'auteur par un genre de vie clandestin. Cependant, comme on va le montrer, à force de spectaculariser son retrait, le lettré ne fait que vouloir reconquérir les gages symboliques qu'il prétend par ailleurs refouler.

7.1 MORTS ET VIES DU LETTRE

7.1.1 Vies du lettré

Si depuis les années 1980 le discours déclinologue sur « la » littérature ne s'essouffle pas [648], tout un travail critique d'analyse de la production littéraire contemporaine – des premiers panoramas aux cartographies plus récentes[649] – place au contraire la question de la vitalité et de la diversité de la littérature au centre de ses préoccupations. Ce mouvement de fond a accompagné l'émergence d'un questionnement fondamental cherchant à réhabiliter l'une des fonctions premières de la littérature : sa capacité à dire notre rapport au monde. En témoignent les récentes interrogations sur ses finalités pragmatiques ou transitionnelles : *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?* ; *La littérature, pour quoi faire ?* ; *Comment écouter la littérature ? ; La littérature comme zone à défendre?* [650] L'expérience littéraire et la culture livresque se revendiquent comme des valeurs irréductibles alors même que la littérature se trouve concurrencée par d'autres modalités discursives.

Aussi, à la *mort* sans cesse annoncée de la littérature – fortement corrélée à celle de l'Auteur majuscule – correspond un goût renouvelé et un intérêt fantasmatique pour la *vie* de l'écrivain, ressaisie dans une configuration à la fois plus large et plus modeste sous la modalité plurielle de la « vie du lettré ». Sur le plan symbolique, la mythographie du lettré fascine car l'on se met à redécouvrir les possibilités de refiguration mémorielle et existentielle qu'induit une pratique littéraire du monde[651] ; sur le plan fictionnel on se rend compte que le personnage de l'auteur

---

[648] Dominique Maingueneau, *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006 ; Richard Millet, *Désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard, 2007 ; Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007 ; *LHT*, n°6, « Tombeaux pour la littérature », 10 juin 2009 [En ligne]. URL : http://www.fabula.org/lht/6. ; William Marx, *La Haine de la littérature*, Paris, Minuit, 2015.

[649] Jean Lebrun et Claude Prévost, *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor, 1990 ; Dominique Viart, *Écritures contemporaines I et II,* Paris, Lettres Modernes, Minard, 1998 et 1999 ; Bruno Blanckeman, Marc Dambre, Aline Mura-Brunel, *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004 ; Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010),* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.

[650] On aura reconnu, dans l'ordre, le titre des ouvrages d'Yves Citton (*Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007), d'Antoine Compagnon (*La Littérature, pour quoi faire* ?, *op. cit.*), de Thomas Pavel (*Comment écouter la littérature ?, op. cit.*) et d'Hélène Merlin-Kajman (*Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf-Essais », 2016). Nous pouvons ajouter celui de Jean-Marie Schaeffer, *Petite écologie des études littéraires : pourquoi et comment étudier la littérature ?*, Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse, 2011.

[651] William Marx, *Vie du lettré*, *op. cit.*

investit massivement les récits contemporains depuis une vingtaine d'années : déplacé dans la fiction, le lettré suscite un imaginaire nouveau qui prend le relais des questionnements théoriques sur la figure de l'auteur[652] ; sur le plan matériel et éditorial, on assiste à une reviviscence de livres, de formes et de collections qui font la part belle à l'érudition et aux mises en scène de savoirs déambulatoires, où l'hybride et l'épars réinstaurent l'imaginaire du cabinet de curiosité et la conscience organisatrice de « l'homme de lettres »[653] ; sur le plan de la théorie littéraire, enfin, on observe un large mouvement de revalorisation des études « sur » l'auteur, qui dépassent l'interdit formulé par la Nouvelle critique dans les années 1960 pour se consacrer non plus aux questions d'intentionnalité ou aux effets de superposition entre la vie et l'œuvre, mais bien aux « scénographies auctoriales » qui régissent les mises en scène diverses qu'adoptent – inconsciemment ou non – les auteurs[654]. De ces différents *plans* naissent, depuis les années 1980, de multiples figurations de l'attitude lettrée comme l'a montré une journée d'études que nous avons organisée sur le sujet[655].

Tout cela nous prouve que, contrairement à une antienne trop vite répétée, l'auteur est une figure qui se porte bien. Présent au centre de multiples scénarios heuristiques, sa vivacité se nourrit paradoxalement de sa disparition supposée ; c'est un trait d'époque que William Marx appelle le post-littéraire :

> « Il me semble que le goût pour Borges, depuis quelques décennies, relève un peu de ce que l'on pourrait appeler le post-littéraire. D'une certaine manière la fictionnalisation du lettré – ou du personnage de l'écrivain – coïncide avec sa disparition, ou plutôt avec les menaces de sa disparition dans la réalité. Il y aurait donc une sorte de jeu de vases communicants : la quête de l'écrivain chez Tabucchi par exemple, ou bien le rapport un peu nostalgique à une érudition fictive comme on a chez Pierre Michon pourrait être interprété comme cela. […] Il y aurait donc peut-être d'abord cette catégorie-là de la fiction lettrée, catégorie où se fait sentir la quête nostalgique d'un monde passé par le truchement de l'érudition imaginaire[656]. »

[652] Charline Pluvinet, *op. cit.*
[653] Voir les études de Laurent Demanze, notamment : *Les fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senges*, *op. cit.* et, plus précisément, « Patrick Mauriès : "la passion du disparate" » [en ligne], *art. cit.*
[654] Voir notamment José-Luis Diaz, *op. cit.* et en particulier le Chapitre I : « Pour une théorie de la fonction auctoriale », p. 11- 48.
[655] Mathieu Messager et Anne Sennhauser, « L'*ethos* du littéraire. Figurations de l'attitude lettrée dans la littérature contemporaine (1980-2010) ». Les actes de cette journée d'étude ont été publiés dans *Les Cahiers du Ceracc*, nº 6, juillet 2013 [en ligne]. URL : http://www.cahiers-ceracc.fr/introcahier6.html
[656] William Marx, « L'*ethos* lettré, au-delà ou en deçà de la littérature ? [en ligne], *art. cit.*

Cette tension entre les formes de disparition symbolique de l'écrivain dans la société et ses multiples vies fictionnelles constitue le cœur de ce que Charline Pluvinet nomme quant à elle « l'équation de l'auteur » ; il n'y a pas deux interprétations exclusives l'une de l'autre : nous n'avons pas d'une part une scène romanesque qui rejouerait sur le plan fictionnel « la mort de l'auteur » en thématisant sa disparition sur le plan fictionnel ou, d'autre part, une renaissance indubitable de l'auteur que manifesterait au contraire son retour au premier plan dans la littérature romanesque. Les deux termes de l'équation doivent être envisagés relationnellement ; il apparaît alors plus juste de considérer que la fiction contemporaine redonne « vie » à la figure de l'auteur tout en attestant aussi sa « mort »[657]. Ainsi, c'est peut-être à mesure qu'il devient fantomatique, qu'on se met à chercher les formes les plus tangibles d'existence de l'auteur : que ce soit dans l'imaginaire avec les fictions d'auteur, que ce soit dans les sciences sociales avec l'intérêt que l'on porte à la « condition littéraire[658] », ou que ce soit sur le plan théorique, comme on l'a vu, où c'est l'auteur comme fantasme – du côté de l'émission comme du côté de la réception – qui génère un désir pluriel de figuration. Il y a donc un *désir d'auteur*, au sens fort et discrètement charnel que Barthes a donné à cette expression[659], qui réclame les inflexions les plus incarnées et les plus ténues qui soient : on veut tout savoir de sa vie, de ses lieux, de ses moyens de subsistance, de ses doutes, de son quotidien, de ses horaires, de ses régimes, en somme c'est l'auteur dans sa matérialité concrète qui est visé. Et si la métaphore scopique est souvent utilisée pour désigner ce que José-Luis Diaz appelle *l'écrivain imaginaire* – figure, fantasme, *imago* – c'est que c'est bien une certaine image mentale qui demande à être comblée.

Barthes et Quignard, à l'échelle de la littérature française de ces quarante dernières années, constituent deux pôles qu'il est intéressant de mettre en regard quand on s'intéresse au mixte de disparation et de renaissance qui caractérise l'*imagologie* récente de l'auteur. D'abord, ils forment de précieux relais qui éclairent la façon dont on passe d'une réfutation de la figure de l'auteur sur le plan institutionnel à sa reprise sur le plan du fantasme et de l'imaginaire ; ils nous montrent ainsi comment l'infléchissement théorique d'un Barthes – progressivement propice au « retour amical de l'auteur » sous la forme d'une figure et d'un déplacement dans la fiction – inaugure l'assomption d'un genre ouvertement biographématique qui, dans

[657] C'est cette thèse, que Charline Pluvinet défend en s'inscrivant dans la continuité de Lucille Kerr (*Reclaiming the author. Figures and fictions from Spanish America*, Durham – Londres, Duke university press, 1992).
[658] Cf. Bernard Lahire, *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.
[659] *OC* IV, [*Le Plaisir du texte*, 1973], p. 235 : « […] *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à "babiller") ». Nous allons revenir en détail sur cette expression.

la génération d'un Quignard, va trouver un véritable écho à travers les fictions biographiques où la figure du lettré – réel ou imaginaire – devient un modèle central[660]. Ensuite, de Barthes à Quignard, on peut lire une même volonté de saisir l'auteur *a minima*, ce qui fait que la régénération de ce dernier sur le plan existentiel et humoral se paie d'une déflation sur le plan symbolique. Car c'est bien la vie trouée, minorée, universelle à force d'être ouverte sur l'infra-ordinaire dont il est question chez chacun des deux auteurs. Partant, quand bien même l'auteur fait retour dans les marges d'une ressaisie fantasmatique, il le fait par le truchement d'une présence inquiète où pointent toujours les formes menaçantes de sa disparition. C'est pourquoi, enfin, cette équation qui articule sur le plan fictionnel la vie et la mort de l'auteur trouve à se résoudre en convertissant la mort de l'auteur en vie dans la lettre, dans une forme d'involution qui signale le retour à une exigence à la fois plus modeste et plus radicale du « lettré » ; car l'écrivain qui étudie, ou symétriquement le savant qui écrit, modélise mythiquement un scénario auctorial bifrons (mi-savant, mi-artiste) dans lequel nos auteurs se projettent, et qui rejoue en mode mineur l'idéal-type de « l'homme de lettres ».

7.1.2 Le retour amical de l'auteur

Le programme barthésien d'un « retour amical de l'auteur » est tout entier contenu dans les bribes d'une théorisation qu'il développe succintement par deux fois, dans la préface du *Sade, Fourier, Loyola*, puis dans *Le Plaisir du texte*.

> « Le plaisir du Texte comporte aussi un retour amical de l'auteur. L'auteur qui revient n'est certes pas celui qui a été identifié par nos institutions (histoire et enseignement de la littérature, de la philosophie, discours de l'Eglise) ; ce n'est même pas le héros d'une biographie. L'auteur qui vient de son texte et va dans notre vie n'a pas d'unité ; il est un simple pluriel de "charmes", le lieu de quelques détails ténus, source cependant de vives lueurs romanesques, un chant discontinu d'amabilités, en quoi néanmoins nous lisons la mort plus sûrement que dans l'épopée d'un destin ; ce n'est pas une personne (civile, morale), c'est un corps[661]. »

[660] Rappelons encore une fois que c'est Pascal Quignard qui, à la demande de Patrick Mauriès, a rédigé l'argumentaire de la collection du « Cabinet des lettrés » chez Gallimard. Il a aussi donné le premier ouvrage à cette collection avec *La Raison*, une vie fragmentaire de Porcus Latro écrite à partir d'une *collatio* de traits glanés dans la littérature latine contemporaine du rhéteur. Il n'est pas non plus anodin que Patrick Mauriès, éditeur du « Cabinet des lettrés », puis du « Promeneur », amateur déclaré de biographèmes d'auteur, ait participé activement au séminaire de Roland Barthes sur le « biographématique » à l'École Pratique des Hautes Études durant l'année 1973-1974 (cf. *LA*, p. 354).

[661] *OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 705. Barthes reprend et prolonge l'analyse en 1973 : « Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle

Comment comprendre cette conversion de langage en moins de trois années, entre « La mort de l'auteur » et son « retour » ici fantasmé sous le signe du désir[662]? C'est justement en prenant toute la mesure de ce maître-mot – « retour » – que l'on peut commencer à en percevoir la logique profonde ; car ce n'est pas une régression vers un s*tatu quo ante* que vise ici Barthes, c'est-à-dire le retour à l'auteur psychologique, à l'auteur en tant qu'unité substantielle et voix originaire du texte, ce n'est nullement un infléchissement de sa propre pensée, c'est plutôt un déplacement sémantique au sein de sa propre terminologie théorique que Barthes cherche ici à faire entendre. S'il y a donc un retour, c'est celui d'un certain lexique, d'une nouvelle distribution de signifiants que la Nouvelle critique, dans sa radicalité, avait jusqu'ici pour habitude de refouler. Ces signifiants sont tous agrégés autour de la notion, stratégiquement lâche, du « plaisir » : c'est le « désir », « le charme », « l'amabilité », la « figure » ; et celui même de « corps », qui semble encore pris dans le système d'une certaine radicalité moderne (« ce n'est pas une personne (civile, morale), c'est un corps »), résonne en fait d'un sens tout singulier que la suite de la préface éclaire. Ce n'est pas un corps neutre, froid, régi par ses seules scansions humorales, c'est un corps tout entier promis au régime de l'empathie : le corps de l'auteur est un corps à « toucher » et qui, en retour, inscrit le corps du lecteur dans le champ de l'étreinte[663], sans démentir la nouvelle assomption de son statut que pointait la fin de l'article sur « La mort de l'auteur ».

Le « retour » de l'auteur est donc un retour sur une omission, sur une place théorique laissée vide par le fait même de sa « mort » : celle de son corps, de sa finitude et, surtout, du destin propre à la vie posthume. En ce sens, le déplacement qu'opère Barthes est fortement parallèle à celui qu'accomplit Foucault dans son article célèbre de 1969 (« Qu'est-ce qu'un auteur ?[664] »). Pour Foucault, il n'est pas non plus question de remettre radicalement en cause les thèmes conjoints de la disparition et de la mort de l'auteur, ni de récuser cette « indifférence » pour l'auteur dans laquelle il voit « l'un

---

n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à "babiller"). » (*OC* IV [*Le Plaisir du texte*, 1973], p. 235).

[662] *OC* III [« La mort de l'auteur », 1968], p. 40-45.

[663] *OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 706 : « […] des "biographèmes", dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion […]. »

[664] Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et écrits I (1954-1969)*, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.

des principes éthiques fondamentaux de l'écriture contemporaine », il s'agit plus profondément de s'interroger sur « l'espace ainsi laissé vide par la disparition de l'auteur » et d'envisager des possibilités de reprise, de faire jouer des fonctions laissées libres dans l'ombre de cette mort sans cesse répétée[665]. Parmi elles, et comme le fera Barthes, Foucault repère qu'un espace est à nouveau découvert pour « réexaminer les privilèges du sujet », d'un *sujet-auteur* qui ne renvoie plus au thème du sujet originaire ni à l'écrivain maître et possesseur du sens dernier de son dire, mais d'un sujet qui réfère à « une fonction variable et complexe de discours[666] » ; un auteur qui ne soit plus au final l'instance de référence « derrière » le texte, mais bien une pluralité d'*ego* disséminés et perdus à même le texte[667]. Il faut donc bien mesurer tout ce que ce retour de l'auteur possède de dimension mortifère sur le plan théorique : il ne se fait qu'en lieu et place d'une disparition déjà acquise, et en relation étroite avec elle, où c'est précisément depuis la place du mort que miroite tout un désir de reviviscence (« si j'étais écrivain et mort », précise Barthes dans une hypothèse qui allie subtilement la mort *et* la vie posthume[668]).

Hors ces quelques remarques d'ordre réflexif, qu'inscrit-on dans l'intervalle laissé vide par la mort de l'auteur ? Comment négocie-t-on dans l'écriture ce « retour amical de l'auteur », qu'on ne saurait plus désormais confondre avec les anciennes appréciations sur la vie majuscule de l'Auteur ? À la faveur de quels réajustements peut-on formuler notre désir d'auteur sans retomber dans les anciennes formes qui en ont périmé l'approche ? Pour Barthes, cette translation ne peut se réaliser qu'au terme d'un déplacement stratégique qui consiste à faire passer l'auteur dans la catégorie du « romanesque[669] », c'est-à-dire, de façon presque littérale, dans la catégorie de la fiction. C'est bien en déplaçant l'auteur *dans* la fiction, en assumant la part

---

[665] *Ibid.*, p. 796 : « Mais il ne suffit pas, évidemment de répéter comme affirmation vide que l'auteur a disparu. De même, il ne suffit pas de répéter indéfiniment que Dieu et l'homme sont morts d'une mort conjointe. Ce qu'il faudrait faire, c'est repérer l'espace ainsi laissé vide par la disparition de l'auteur, suivre de l'œil la répartition des lacunes et des failles, et guetter les emplacements, les fonctions libres que cette disparition fait apparaître. »

[666] *Ibid.*, p. 811.

[667] *OC* IV [*Le Plaisir du texte*, 1973], p. 234 : « Le texte me choisit, par toute une disposition d'écrans invisibles, de chicanes sélectives : le vocabulaire, les références, la lisibilité, etc. ; et, perdu au milieu du texte (non pas *derrière* lui à la façon d'un dieu de machinerie), il y a toujours l'autre, l'auteur. »

[668] *OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 706. Voir aussi l'étreinte du corps mort de la littérature, d'autant plus vivante qu'elle est en train de périr : « […] ce désir de la littérature peut être d'autant plus aigu, plus vivant, d'autant plus présent que je puis précisément sentir la littérature en train de dépérir, de s'abolir : dans ce cas, je l'aime d'un amour pénétrant, bouleversant même, comme on aime et on entoure de ses bras quelque chose qui va mourir. » (*PR*, 353)

[669] « L'auteur qui vient de son texte et va dans notre vie n'a pas d'unité ; il est un simple pluriel de "charmes", le lieu de quelques détails ténus, source cependant de vives lueurs romanesques […] » (*OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 705)

d'imaginaire qui préside au désir que le lecteur en a, que le fantasme de l'écrivain[670] peut trouver à se dire, fût-ce aux travers de bribes hyper-réalistes, que Barthes recueille sous la forme de traits signifiants ou d'instants prégnants[671] :

> « L'Auteur lui-même – déité quelque peu vétuste de l'ancienne critique – peut, ou pourra un jour constituer un texte comme les autres : il suffira de renoncer à faire de sa personne le sujet, la butée, l'origine, l'autorité, le Père, d'où dériverait son œuvre, par une voie d'*expression* ; il suffira de le considérer lui-même comme un être de papier et sa vie comme une *bio-graphie* (au sens étymologique du terme), une écriture sans référent, matière d'une *connexion*, et non d'une *filiation* : l'entreprise critique (si l'on peut encore parler de critique) consistera alors à *retourner* la figure documentaire de l'auteur en figure romanesque, irrepérable, irresponsable, prise dans le pluriel de son propre texte : travail dont l'aventure a déjà été racontée, non par des critiques, mais par des auteurs eux-mêmes, tels Proust et Jean Genet[672]. »

En cela, Barthes n'est pas le théoricien univoque de la mort et de la révocation de l'auteur, il est aussi le très contemporain promoteur – parmi d'autres – de sa transposition dans la fiction, de son déplacement dans des formes de configurations imaginaires[673].

Après avoir instruit le procès contre le privilège accordé à l'auteur par la critique traditionnelle, Barthes amorce donc un mouvement dialectique qui, après le déblaiement théorique de la notion d'Auteur, lui permet de revenir à celle-ci mais depuis un nouvel angle de vue, en lui attribuant une place neuve. Ce n'est pas une palinodie, car la position ancienne de Barthes ne se révoque pas point par point, c'est davantage un retour dans la différence qui, selon le symbolisme de la spirale qu'affectionne particulièrement Barthes, règle la dialectique du nouveau et de l'ancien en faisant certes revenir la chose, mais à un autre niveau. C'est pourquoi cette nouvelle *situation* de l'auteur est garantie simultanément par un déplacement et par un maintien : en proposant un nouveau cadre générique (le « biographème », l'écriture fragmentaire des petits traits signifiants de la vie d'auteur), Barthes déplace l'auteur

---

[670] Cf. Jean-Claude Bonnet, « Le fantasme de l'écrivain », *Poétique*, n°63, septembre 1985, p. 259-277.
[671] *LA*, p. 351.
[672] *OC* III [*S/Z*, 1970], p. 296.
[673] À ce titre, il faut nuancer la critique de José-Luis Diaz selon laquelle le retour amical de l'auteur chez Barthes ne marquerait qu'une « coquetterie » singulière, qu'un « épiphénomène » et « non une proposition théorique à part entière » qui aurait vocation à être reprise (*L'écrivain imaginaire. Scénographie auctoriales à l'époque romantique*, *op. cit.*, p. 14). Au contraire, tant sur le plan de la théorie littéraire que sur le plan de la création fictionnelle, les réflexions de Barthes prouvent aujourd'hui combien elles étaient porteuses d'une certaine prescience : la théorie littéraire est revenue à la question de l'auteur en s'intéressant pour une large part aux scénarios fantasmatiques qui en régissent la figure ; la création littéraire, au moins depuis la fin des années 1970, accuse une nette recrudescence des fictions d'auteur, comme si, selon la formule de Charline Pluvinet, la question de l'auteur se trouvait « déplacée » dans la fiction.

dans le romanesque ; en invalidant sa saisie sur le plan théorique et en lui substituant une approche « fictionnelle », il assure pourtant les conditions d'un maintien de l'auteur dans le champ du questionnement littéraire. Mais comme sur le plan théorique où l'on a vu que le « retour amical » de l'auteur portait l'empreinte mortifère de la disparition symbolique de l'auteur majuscule – institutionnel et institué –, la fiction biographématique redonne vie à la figure de l'auteur tout en attestant paradoxalement sa mort. Les deux restent intimement corrélés. Car la fiction d'auteur créée ou voulue par Barthes est une fiction trouée, ce n'est pas une réinvention pleine de la vie de l'auteur, pourvue d'une origine et d'une narration où se lirait le déploiement rassurant d'un destin, ce sont des éclats incomplets, gorgés des matériaux tangibles et ordinaires qui font la vie de chacun, et ouverts en ce sens, par spécularité, sur le vide qui les rend tout à la fois si particuliers et si universels. En somme, le biographème d'auteur se détache toujours sur le fond d'une mort certaine : il est du côté de l'urne funéraire et non de la stèle monumentale, et la discontinuité même qui en fait tout le sel (« vives lueurs », « chant discontinu d'amabilités », « pluriel de charmes ») ne sont que les interstices lumineux qui bâillent au travers d'un linge mortuaire, ils dessinent « le lieu de quelques détails ténus […] en quoi néanmoins nous lisons la mort plus sûrement que dans l'épopée d'un destin[674] ». Comme le regard du spectateur s'arrête à un détail photographique qu'il fétichise et qu'il investit de tout un scénario imaginaire (un col blanc, un ongle sale, une chaussure à brides), le lecteur de biographies isole un biographème (un manchon blanc, une mort parmi les pots de fleurs, des yeux toujours embués) qu'il arrache à la nécessité de sa destinée et qu'il réduit à un pur objet signifiant[675]. Ce décollement qui se fonde sur le *punctum* du détail est aussi et avant tout un *punctum* où c'est la vérité déchirante du temps qui affleure ; car l'attestation décontextualisée d'un objet partiel et ordinaire renvoie toujours le destinataire à la contingence de son propre corps, en sorte que c'est sa dispersion future qu'il ne cesse de voir dans le corps blasonné que donne à lire le biographème d'auteur[676].

---

[674] *OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 706.

[675] Barthes fait ce rapprochement dans *La Chambre claire* : « Cela, la Photographie peut me le dire, beaucoup mieux que les portraits peints. Elle me permet d'accéder à un infra-savoir ; elle me fournit une collection d'objets partiels et peut flatter en moi un certain fétichisme : car il y a un "moi" qui aime le savoir, qui éprouve à son égard comme un goût amoureux. De la même façon, j'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certaines photographies ; j'ai appelé ces traits des "biographèmes" ; la Photographie a le même rapport à l'Histoire que le biographème à la biographie. » (*OC* V [*La Chambre claire*, 1980], p. 811).

[676] Cette dialectique qui unit le corps mort de l'auteur à la mort à venir du destinataire se dit à plusieurs reprises dans la définition qu'il donne du « biographème » : « […] des "biographèmes", dont la distinction et la mobilité pourraient […] venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion

7.1.3 « Parce que j'étais lui, parce qu'il était mort »

« J'en reviens sans fin à Albucius comme à l'ami de mes jours. Parce que j'étais lui, parce qu'il était mort[677]. » C'est par cette formule, si riche en ce qu'elle recèle d'emprunt et de libre réorientation de la phrase de Montaigne, que Pascal Quignard souligne le compagnonnage qui le lie au rhéteur romain Caius Albucius Silus, mort au début du Ier siècle après J.-C. Plus qu'un compagnonnage, il s'agit explicitement d'une « amitié », comme le laisse entendre à la fois l'intertexte de Montaigne (« De l'amitié[678] ») et le qualificatif « ami » dont est gratifié Albucius. Étrange amitié à vrai dire, par-delà les siècles et les textes, pour un auteur qui serait à jamais resté obscur si un autre « ami », contemporain d'Albucius celui-là (Sénèque le Père), n'en avait pas conservé les déclamations sous la forme d'un recueil[679]. Ami auquel on revient sans cesse comme cet autre auteur, plus générique mais non moins essentiel, dont le « retour amical » est formulé par Barthes au titre d'une injonction libératrice.

La figure de l'auteur ami est originellement liée à la figure du disparu chez Quignard, à la figure de l'absent sans retour : que celui-ci soit relégué par des siècles d'oubli, plus ou moins concerté, c'est alors la longue liste des « effacés » de l'histoire littéraire que Quignard se plaît à recolorer[680] ; ou que celui-ci, plus contemporain, soit précisément placé à la « naissance » de l'écrivain-Quignard sous la figure tutélaire d'une ombre errante, trop tôt suicidée ou morte accidentellement. Comme si l'advenue de notre auteur devait se payer de la disparition de ses *pères/pairs*. C'est dans ce climat crépusculaire qu'est dépeinte l'entrée de l'écrivain dans le champ littéraire. La parution de son premier livre coïncide ainsi, étrangement, avec une hécatombe d'auteurs :

[…] » (*OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 706) ; « Le biographème est un trait de vie *signifiant* […] qui renvoie au corps du lecteur : imprégnation érotique, dé-foulement). » (*LA*, 351).

[677] *S*, 248.

[678] « Si on me presse de dire pourquoi je l'aimais, je sens que cela ne se peut exprimer, qu'en répondant : "Parce que c'était lui, parce que c'était moi". » (Montaigne, *Essais*, Livre Ier, chapitre XXVIII, Paris, Gallimard, 1965, coll. « Folio » n°289, p. 269).

[679] Sénèque le Père, *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs (controverses et suasoires)*, *op. cit*. Ajoutons que le chapitre LXXXVIII de *Sur le jadis* s'intitule « Un ami de mille ans » ; il reprend pour l'essentiel la préface que Pascal Quignard a donnée à la traduction de Sénèque le Père par Henri Bornecque.

[680] *SLJ*, 17-18 : « Il y a des absents sans retour. Des effacés au souvenir du monde. Gorgias, Kong-souen Long, Latron, Li Yi-chan, le sieur de Sainte-Colombe, le sieur de Marandé, Mellan, Siegen, l'abbé Kenkô ne sont pas des petits-maîtres que la reconnaissance a injustement omis. Ce sont des grandes œuvres dont le désir ne s'est pas soumis. […] Il faut sans cesse ramener des preuves qu'on part prélever dans le sous-sol de la terre et l'ombre de l'histoire. C'est la friche d'enchantement. »

> « Durant la même année, en 1969, j'avais fait paraître un livre sur Leopold von Sacher-Masoch que Gilles Deleuze avait aimé et sur lequel il avait écrit. Je voyais Deleuze chez Vuarnet. Vuarnet vivait rue Servandoni dans l'appartement situé juste au-dessous de celui qu'occupait Roland Barthes. On entendait Barthes jouer *dum loquimur*. Paul Celan se jeta d'un pont. Gilles Deleuze se jeta par la fenêtre. Jean-Noël Vuarnet, lui aussi, par la fenêtre. Pour Barthes, ce fut une camionnette qui ramassait le linge[681]. »

La naissance de l'écrivain est ici contemporaine d'une mort plurielle d'auteurs, au détriment de la réalité biographique qui attesterait au contraire des disparitions espacées dans le temps. Ce rapprochement est favorisé par un rapide télescopage qui mise essentiellement sur deux figures : d'une part, sur l'anadiplose, qui enchaîne sur le modèle « marabout bout de ficelle » une rapide généalogie d'élection (Masoch appelle Deleuze qui appelle Vuarnet qui appelle Barthes) ; d'autre part, sur l'anaphore qui régit le modèle des dernières phrases, toutes intentionnellement lapidaires dans le récit qu'elles donnent de chacune des morts (« Paul Celan se jeta », « Gilles Deleuze se jeta », « Pour Barthes ce fut », etc.). Ajoutons que le *dum loquimur* horacien, rattaché à la figure de Barthes au piano, dispense symboliquement une touche de vanité en inscrivant le motif topique du temps qui passe[682]. De manière rétrospective, l'auteur se dépeint *ab origine* comme un auteur en sursis, vivant de son vivant une étrange vie posthume, dans un temps en « reste », inscrite auprès de *contemporains* qui ne sont plus[683].

Parce que j'étais lui, parce qu'il était mort. Cette étrange formule peut aussi se lire dans une intense proximité avec celle, non moins ambiguë, de Roland Barthes : « si j'étais écrivain, et mort […] ». Ces formules sont en effet presque symétriques dans leur tournure : là où Barthes énonce un conditionnel à valeur prospective (« si j'étais…comme j'aimerais »), Quignard énonce une double causalité à valeur rétrospective (« parce que j'étais…parce qu'il était ») ; là où Roland Barthes se projette dans une vie posthume sous les traits d'un « écrivain » disparu, Pascal Quignard se

---

[681] *LZ*, 148-149.

[682] Le texte complet d'Horace est dans *Ode* I, 11 : *Dum loquimur, fugerit invida aetas : carpe diem quam minimum credula postero* (« Pendant que nous parlons, l'heure jalouse a fui. Cueille le jour, en te fiant le moins possible au lendemain. ») (Horace, *Œuvres* [trad. François Richard], Paris, GF-Flammarion, 1967, p. 55.)

[683] La notion d'amitié est originellement attachée au motif de la mort chez Quignard ; l'« ami » est le cœur-tombeau où s'impriment les traits du proche disparu. C'est la citation qui ouvre les *Petits traités* : « Tacite dit qu'il n'y a qu'un tombeau : le cœur de l'ami. Il dit que la mémoire n'est pas un sépulcre mais une arrestation dans le passé simple » (*PT I*, 13) et qui se complète dans le chapitre premier d'*Albucius* : « À Rome, dans les premières années de l'empire, des hommes parlaient d'autres hommes après que la mort les avait enlevés aux plaisirs de la lumière. On les nommait des "amici". Des amis. » (*ALB*, 11). Mentionnons enfin que le *cognomen* de « carus » est le surnom qui sert de titre au premier roman de Pascal Quignard et qui désigne la qualité propre à l'ami (*carus amicus*), de l'ami qui survit dans la mémoire sous cette valeur après sa disparition.

transpose quant à lui dans une vie posthume mais sous les traits d'un écrivain également disparu qu'il campe par identification. Par-delà les différences locales, ce qui demeure c'est une même projection de soi sous les traits d'un auteur dont l'écriture de vie ne peut advenir qu'en raison même de la mort qui l'a consommé. La fiction d'auteur se gagne toujours sur un vide originaire. Mais il faut aller plus loin encore et percevoir sous l'adresse barthésienne complète (« 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 »), la formule exacte de ce qui deviendra, à partir de 1990, ce qu'on pourrait appeler l'*Albuciusisme* de Pascal Quignard, à savoir l'écriture biographématique de la vie des auteurs morts :

> « Je n'ai pas le dessein en composant ces pages de dérouler comme un fil la vie d'Albucius Silus. J'évoque une œuvre que je juge méconnue. J'indique quelques sons, quelques lumières peut-être qui se portaient sur un corps. Je prélève à vrai dire les traits qui m'émeuvent, parce qu'ils m'émeuvent […][684]. »

Ce qu'on lit ici, c'est le même réductionnisme que celui invoqué par Barthes, le même goût du trait signifiant, le même souci de l'inflexion, la même « amicalité » empathique pour l'auteur, le même ordonnancement épars et fragmentaire sans souci de la totalité ni de la continuité[685]. Pascal Quignard apparaît explicitement comme le « biographe amical » désigné par Barthes qui trouve à accueillir, dans le déplacement qu'autorise l'écriture romanesque, le « retour amical » de l'auteur.

Si Pascal Quignard n'en est pas à son coup d'essai biographématique avec *Albucius – Les Tablettes de buis d'Apronenia Avitia* consistaient déjà à recueillir dans un récit homodiégétique la liste des goûts et des dégoûts d'une vieille patricienne romaine –, c'est bien ce dernier roman qui polarise un souci de génération et qui enregistre, à l'échelle française, le déplacement de la figure de l'auteur réel dans la fiction. C'est le même « fantasme de l'écrivain » qui caractérise de nombreuses publications rapprochées dans le temps[686] et qui, très vite, va conduire la critique à identifier ce nouveau genre – la « fiction biographique » – qui investit massivement le

---

[684] *ALB*, 19.

[685] *LA*, 352 : « La seconde biographématique (du signifiant) devrait à chaque fois provoquer la protestation de la "personne" : tout de même je ne suis pas *que* ça. Recueil de traits signifiants (biographèmes) sans considération pour le continu, le syntagme, le récit, le destin. »

[686] *Rimbaud le fils* de Pierre Michon paraît en 1991. Quignard fait aussi paraître *La raison*, biographie fictive d'un autre rhéteur (Latron), durant l'année 1990. Mentionnons également, entre autres, Henri Raczymow, *Le Cygne de Proust* (Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre »,1990) ; Bernard Pingeaud, *Adieu Kafka ou L'imitation* (Paris, Gallimard, 1990) ; ou encore Philippe Sollers, *Casanova l'admirable* (Paris, Plon, 1998).

champ littéraire[687]. *Albucius* se présente bien comme une fiction biographique dans laquelle la vie de l'auteur se réduit à quelques interstices. Et plutôt que de combler les « blancs » biographiques de ses sources, dans le dessein de reconstituer un parcours de vie unaire que l'on pourrait suivre comme un fil, Pascal Quignard fait fond sur cette rareté afin d'alimenter la création de nouveaux îlots détachables et mobiles. En somme, Quignard ajoute des lacunes imaginaires aux lacunes réelles et mise sur une *vie trouée* dont le caractère non rapiécé entend faire ressentir plus vivement l'impression de lambeaux[688]. Ainsi, en refusant un liant narratif trop manifeste, Pascal Quignard s'en tient à la lettre au *romanesque* de la vie d'auteur tel que le pense Roland Barthes ; à ce *romanesque* qui est niché à la cime des petites choses attestées et qui, plus que les grandes arches fictionnelles, invitent à la rêverie et à l'imaginaire. Aussi, s'il déclare inventer et céder parfois à l'improvisation, c'est toujours dans l'intention de dupliquer la réserve de ce matériau anecdotique, sans se soucier d'une signification d'ensemble[689].

Ce romanesque *a minima*, qui serait tout entier contenu dans le biographème d'auteur, Pascal Quignard en livre la logique structurale en soulignant combien un patron de vie squelettique présente une homologie troublante avec un roman de plein droit. D'abord, en soutenant que la chose la plus vraie assure paradoxalement mieux du faux que n'importe quelle fiction reconstituée ; il en va des biographèmes d'auteur comme des déclamations fictives des rhéteurs : en eux, le réel est si fort qu'il verse à l'irréel. C'est ce même paradoxe qui fait que le vrai abrite toujours mieux le faux que la pure invention : « Ce qui fut vrai protège mieux le faux et les désirs auxquels le faux cède le passage qu'une simple intrigue anachronique qu'on rapièce et qu'on tire par les cheveux[690]. » Ensuite, à l'instar de la phrase grammaticale dont la structure de base

---

[687] Pour un état des lieux de la notion, déjà largement balisée, voir Robert Dion & Frances Fortier, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010 ; voir aussi le compte-rendu de Damien Fortin qui réinscrit cet essai dans un contexte plus large d'études (« Les "fictions biographiques" contemporaines, un nouveau "sacre de l'écrivain" ? », *Acta fabula*, vol. 12, n° 4, Essais critiques, Avril 2011 [en ligne]. URL : http://www.fabula.org/revue/document6259.php, page consultée le 26 mai 2016.

[688] En cela, et en suivant Quignard dans son refus de dérouler « comme un fil la vie d'Albucius Silus », nous n'allons pas dans le sens de Bénédicte Gorrillot qui, au contraire, insiste sur les phénomènes de re-liaison : « Pascal Quignard *ajoute* le liant narratif d'une biographie d'auteur et comble les trous d'une "vie" impossible à reconstituer par de multiples scènes inventées » (« L'auteur Pascal Quignard », *Littérature*, n°155, sept. 2009, p. 77).

[689] Il n'est qu'à considérer la déclaration liminaire qui souligne combien l'invention partielle du personnage n'est d'abord qu'humorale ; ce n'est nullement une psychologie d'auteur qui est ainsi recréée, mais un corps dans toute sa précarité : « Caius Albucius Silus a existé. Ses déclamations aussi. J'ai inventé le nid où je l'ai fourré et où il a pris un peu de tiédeur, de petite vie, de rhumatismes, de salade, de tristesse. Ce fantôme y a peut-être gagné quelques couleurs et des plaisirs, et peut-être même de la mort. » (*ALB*, 9)

[690] *ALB*, 9. Voir aussi, p. 22 : « Le "réel irréel", tel était l'objet psychologique, judiciaire et rhétorique des romans des déclamateurs et des sophistes. »

est catalysable à l'infini, l'ossature d'une vie réduite à quelques inflexions ordinaires ne demande qu'à être virtuellement saturée, jusqu'à pouvoir former un véritable roman ; c'est cet effet démultiplicateur du biographème qu'apprécie particulièrement Quignard, il a pour lui une fonction de remplissage qui le fait se tenir au plus près du dépliement romanesque : « Il aimait plus les bosquets que les statues et plus les animaux sauvages que les tableaux », « Il aimait peu la lyre », « Il aimait bien sauter à pieds joints », « Il pêchait à la ligne », « Il aimait jouer aux osselets, aux dés, aux noix avec des petits enfants », « Il éprouvait à l'égard des orages et de leurs signes précurseurs une épouvante qui ne pouvait être calmée », « Il faisait chaque jour une sieste en chaussures », « Il boitait de la jambe gauche », « Il voyageait en litière, par minuscule étapes [691] ». Enfin, en recelant d'objets concrets (« le pot de fleur », « le petit mirliton » ou « la savate » chez Fourier, « le compotier de chêne noir », « le chapeau blanc à jugulaires » ou le « marabout à gorge rose » chez Albucius), le trait biographématique a partie liée avec la réalité très matérielle qui fait le fonds des contes et des proto-fictions : Quignard appelle cela la « zone d'enchantement » et pose qu'elle est au principe de tout biographème comme de tout roman[692]. *Albucius* souscrit ainsi scrupuleusement au régime du *romanesque* de la vie d'auteur promu par Barthes : il exploite les qualités « fictionnelles » du biographème en faisant de la vie trouée de l'écrivain un roman *a minima*, un modèle réduit et homologiquement fidèle de la grande fiction.

[691] *ALB*, 136-140.

[692] *ALB*, 44 : « Depuis la nuit des temps la plus noire, la plus nocturne, depuis l'enfance, tout conte digne de porter ce nom observe cette consigne de ramener dans la vie ordinaire une ou deux preuves prélevées dans la zone d'enchantement : des petits cailloux, un pain d'épices, un chaperon rouge, un pudding, des taches de sang au nombre de trois, des galettes, une goutte d'huile brûlante qui tombe par mégarde. C'est exactement ce qu'Albucius Silus entendait par "sordidissime" : un rhinocéros noir d'Afrique avec un buphaga agrippé sur son dos, l'odeur forte des latrines et les gestes bas qui s'y font, à quoi il ajoutait du pouliot et du vinaigre. Le roman consistait à ses yeux dans une corbeille de jonc où toute chose abandonnée ou plutôt muette allait être recueillie. » Ajoutons, bien sûr, que c'est précisément en quoi consiste l'écriture biographématique de Quignard.

7.2 VOYAGES DANS LE *SCRIPTORIUM*

7.2.1 Des « communautés de solitaires »

Si chacune de nos deux œuvres entreprend un *voyage* dans le scriptorium, on peut d'abord dire qu'elle le fait à travers un espace et un lieu qui lui sont propres et qui progressivement dessinent une toponymie aux contours fantasmatiques. Deux hauts lieux mythiques forment ainsi les points cardinaux de ce cadastre imaginaire : le Mont Athos et ses moines athonites pour Roland Barthes ; Port-Royal des Champs et ses « Solitaires » pour Pascal Quignard. Par le truchement de ces deux communautés de solitaires, c'est une même projection dans une forme de monachisme qui se donne à lire, une même attention pour les modes de vie semi-anachorétique. Bien sûr, derrière cet idéal conventuel – ou plutôt pré-conventuel[693] –, c'est un autre idéal-type qui affleure, qui est à la fois corrélé au modèle religieux mais indépendant de ses finalités d'édification spirituelle, l'idéal-type du clerc retranché dans son scriptorium ; c'est donc, comme le dit Barthes, un « fantasme secondaire de culture », pour lequel le signifié Dieu est absent et qui vise essentiellement l'enveloppe signifiante de la vie religieuse (sa retraite, son silence, ses horaires, ses lieux, son rituel de lecture, etc.) sans le sur-moi de la transcendance. En ce sens, le mont Athos ou Port-Royal, font explicitement partie d'un *scénario,* c'est-à-dire, dans la terminologie d'époque à laquelle se réfère Barthes, à la mise en scène d'un « fantasme » où le sujet prend part à une rêverie gratifiante :

> « Or ce fantasme, à l'occasion d'une lecture gratuite (Lacarrière, *L'Été grec*), a rencontré le mot qui l'a fait travailler. Sur le mont Athos : des couvents cénobitiques + des moines à la fois isolés et reliés à l'intérieur d'une certaine structure […] = des agglomérats idiorrythmiques. Chaque sujet y a son rythme propre. Il faut bien comprendre que pour qu'il y ait fantasme, il faut qu'il y ait scène (scénario), donc lieu. Athos (où je ne suis jamais allé) procure un mixte d'images. […] Au fond, c'est un paysage. Je me vois là, au bord d'une terrasse, la mer au loin, le crépi blanc, disposant de deux chambres à moi et autant pour quelques amis, non loin + occasion de synaxe (bibliothèque)[694] »

De là, c'est une certaine prédominance du modèle religieux qui sollicite Barthes comme un ordre de vie fantasmatique, qui essaime progressivement à tout scénario de retraite où l'ordonnancement du temps intérieur se hiérarchise selon des moments de

[693] *CVE*, 43.
[694] *CVE*, 37-38.

langage : ici, les *Exercices spirituels* de Loyola ; là « la vie méthodique » de l'écrivain qui *entre* en écriture[695]. À chaque fois, c'est le rituel de l'étude qui se goûte pour lui-même, par-delà les connotations sacrées :

> « (vivre avec Loyola ? – Pourquoi pas ? encore une fois, il ne s'agit pas de transporter dans notre intériorité des contenus, des convictions, une foi, une Cause, ni même des images ; il s'agit de recevoir du texte, une sorte d'ordre fantasmatique : savourer avec Loyola la volupté d'organiser une retraite, d'en napper le temps intérieur, d'en distribuer les moments de langage : la jouissance de l'écriture est à peine étouffée par le sérieux des représentations ignaciennes)[696]. »

Chez Pascal Quignard, l'imaginaire de Port-Royal puise directement aux « vies » des Solitaires par le truchement de la lecture de Sainte-Beuve, selon une dynamique qui est donc déjà fantasmatique. Le support est aussi explicitement imaginaire et immédiatement élargi à un imaginaire livresque plus large encore, dans un déport intertextuel évident :

> « J'ai découvert les jansénistes à l'aide de Sainte-Beuve. Les anecdotes concernant les Solitaires de Port-Royal des Champs qui avaient été collectées par Sainte-Beuve constituent un merveilleux recueil de paraboles chinoises, sauvages et presque taoïstes. On pioche dans le refus du siècle, la fuite des châteaux, des remparts, des douves, des Cours. On y rencontre la modestie des vertus et la passion de la nature[697]. »

Grande réserve pour l'imaginaire (« collect[e] », « recueil »), immédiatement pensée comme un riche matériau littéraire (« anecdote », « parabole »), que l'on traverse dans le sens de la coupe (« on [y] pioche », « on y rencontre »), sans égard pour sa singularité historique ou spirituelle (le jansénisme coïncide ici avec le taoïsme) et pour le seul plaisir des archétypes fictionnels qu'elle charrie (ce ne sont qu'histoires « sauvages », « fuite », « chateaux », « vertus » et « passion » qui discrètement convoquent le panel des invariants structuraux propres à tout récit folklorique). Port-Royal, à l'instar des grands ensembles mythologiques – épopées, sagas, contes et légendes –, constitue alors pour Pascal Quignard une source romanesque inépuisable, un motif pour la reprise et la réécriture, comme si les « vies » des Solitaires rejouaient sur le plan laïque ce qu'étaient les « vies » des saints pour tout un courant hagiographique. Bien qu'éparpillée dans ce grand ensemble que forme *Dernier*

[695] *PR*, 267 et suivantes.
[696] *OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 705.
[697] *ICS*, 41. Sainte-Beuve publia son *Port-Royal* en 5 volumes de 1840 à 1859.

royaume, la vaste lignée des Solitaires se recompose au fil des chapitres ; ce sont avant tout des noms que Quignard aime faire résonner, des noms qui, précédés du titre mondain de « Monsieur » (ou « Mademoiselle »), miment ironiquement les usages de la mondanité tout en se situant à la marge du siècle : il y a bien sûr les illustres, les confesseurs des religieuses de Port-Royal ou les pionniers des Granges (Monsieur de Saint-Cyran, Monsieur Lemaître, Monsieur Arnauld) ; il y a aussi les grands lettrés et écrivains (Monsieur Nicole, Monsieur Pascal, Monsieur Racine) ; mais il y a enfin et surtout les personnages secondaires, proches ou affiliés à Port-Royal, parmi lesquels on trouve des médecins, des précepteurs, des cordonniers, des jardiniers (Monsieur Hamon, Monsieur de Bures, Monsieur de La Petitière, Mademoiselle de Joncoux, Monsieur de Sévigné ou encore Monsieur de Pontchâteau). Ces derniers, en raison de la maigreur des documents biographiques qui entourent leur existence, sont précisément ceux qui appellent le plus grand déploiement imaginaire. Ainsi de Mademoiselle de Joncoux, dont la vie se résume à la seule anecdote de la « brouette » dans laquelle elle parcourt le tout Paris en ne cessant d'y lire, à l'abri d'un toit gris qu'elle y a fait construire[698] ; ainsi surtout de Monsieur de Ponchâteau, figure archétypique du Solitaire à laquelle revient sans cesse l'auteur et qui concentre à elle seule tout le « scénario » fantasmatique du Port-Royal de Quignard[699] :

> « Monsieur de Pontchâteau avait fait son ermitage des Granges de Port-Royal des Champs. Autrefois Monsieur de Pontchâteau avait fait collection de miniatures – avant qu'il s'entêtât des livres. Dès l'instant où il se plut dans leur lecture, il ne vécut plus que pour eux. Il avait toujours à la bouche ce mot qu'il avait lu dans l'Imitation : - *in omnibus requiem quasivi et nusquam inveni nisi in angulo cum libro.* (J'ai cherché dans tout l'univers le repos et je ne l'ai trouvé nulle part ailleurs que dans un coin avec un livre)[700]. »

On le voit, ce qui guide cette vaste recollection des *vitae* de Port-Royal c'est encore une fois le plaisir du trait biographématique (une anecdote, un mot, une manie, etc.). Mais c'est surtout une projection dans un idéal de la vie lettrée où le livre, la lecture et l'étude forment un réseau capital de signification, et dans lequel l'auteur se projette

[698] *OE*, 131 : « Dans toutes ces courses perpétuelles elle n'usait pas d'un carrosse ; ni même d'une chaise à porteurs. Elle s'asseyait dans une brouette. / On disait brouette, berouette, vinaigrette. / On chantait alors. / Aussitôt assise, Mademoiselle de Joncoux se mettait à lire. […] / Mademoiselle de Joncoux ne cessa pas de lire plus de dix ans durant. »

[699] Monsieur de Ponchâteau, ainsi que sa fameuse citation, reviennent notamment dans « Qu'est-ce qu'un littéraire ? » (*art.cit.,* p. 430-431) et dans *Sur l'idée d'une communauté de solitaires* (*op.cit.*, p. 27-35) où il fait l'objet d'un court chapitre.

[700] *OE*, 58.

intentionnellement. La réécriture fantasmatique de Port-Royal est donc fortement circulaire comme le prouve cette dernière citation : Pascal Quignard (lecteur de Sainte-Beuve) donne à lire la figure de Monsieur de Ponchâteau (lecteur de l'*Imitation*) qui lui-même donne à lire la parole de Thomas a Kempis (lecteur des Évangiles). Le processus spéculaire, particulièrement retors quand on cherche à le déplier, se fonde essentiellement sur le principe de récursivité : dans le moment où Pascal Quignard se réfère à la démarche citationnelle de Ponchâteau, il renvoie dans le même moment à la sienne propre. Dans ce tissu des voix liseuses, où chaque source est comme ventriloquée, il est difficile de remonter à une borne originaire ; or, c'est précisément c'est indistinction propre à la condition de l'entre-lecture lettrée que semble viser Pascal Quignard.

Comme chez Barthes où le fantasme de la retraite se légitime par l'oubli du signifié religieux[701], la connotation spirituelle propre à Port-Royal est entièrement recouverte par la dimension laïque de la cléricature lettrée. La dernière citation, extraite de l'*Imitation* et répétée par Monsieur de Ponchâteau, symbolise à elle seule cet infléchissement de tonalité. En effet, la traduction de *libro* par le seul générique « livre » répond à cette volonté de réduire la portée édifiante de la citation de Thomas a Kempis, car le « livre » auquel semble renvoyer le théologien janséniste a toutes les chances d'être l'Ur-livre par excellence, à savoir la Bible, et non pas n'importe quel livre. Or Quignard maintient sans cesse cette *version*, parfois même en la radicalisant et en préférant à l'attitude médidative l'attitude intentionnellement politique du lettré, pour qui l'angle du livre (« in angulo cum libro ») forme un repli salutaire et une zone d'invisibilité hors-pouvoir. Ainsi, quand Monsieur de Ponchâteau fait retour dans « Qu'est-ce qu'un littéraire ? », il revient d'abord sous les traits du simple « lecteur » avant d'être identifié au jansénisme : « L'angle du mur où se rencoigne le lecteur face à l'angle que configurent les pages entrouvertes du livre composent une attitude politique. Monsieur de Ponchâteau disait : – j'ai vécu dans un coin avec mon livre[702] ». Le recouvrement va dans le même sens chez Barthes : quand il évoque le fantasme de la vie athonite, il subsitue la « bibliothèque » au « synaxe » dans une parenthèse

[701] *CVE*, 43 : « Les références au monachisme (sous sa forme semi-anachorétique et égyptienne, byzantine) seront donc nombreuses. J'espère que cela ne vous lassera pas trop […]. À ce sujet, je dois préciser ceci : une théorie (en ce sens nouvelle) de la lecture est possible (lecture contre-philologique). Lire en s'abstrayant du signifié : lire les Mystiques sans Dieu, ou Dieu comme signifiant (alors que Dieu = signifié absolu, puisqu'en bonne théologie, il ne peut être le signifiant de rien d'autre que de lui-même : "Je suis celui qui suis") ».

[702] « Qu'est-ce qu'un littéraire ? », *art. cit.*, p. 431. Quignard ajoute : « Il vivait, face à Versailles, à Port-Royal les Champs. Il était janséniste. […] "In angulo cum libro" signifie aussi "à la marge du siècle, sans adhésion, sans révérence, sans obéissance, sans courtisanerie". [...] Les pages entrouvertes d'un livre non "cassé" forment déjà un angle de mur où faire sécession. »

correctrice ; quand il évoque Loyola, il minore le « sérieux des représentations » pour apprécier seulement la « jouissance d'écriture », encore une fois en goûtant le « texte » sans son signifié ; inversement, quand il s'intéresse aux rituels réglés de l'écriture littéraire dans *La Préparation du roman*, il le fait sous couvert d'un lexique para-religieux (dans lequel l'écrivain « se sacralise » ou entame une « vie méthodique » à l'égal de la Règle qui prévaut dans certains couvents). Ce que prouvent ces effets constants de réversibilité, c'est la création d'un scénario fantasmatique exactement parallèle dans lequel une vision plurielle et diffractée du *scriptorium* satisfait à un même idéal de vie lettrée.

Ce « scénario » où agit au premier chef le fantasme constitue bien sûr, au second degré, une « scénographie auctoriale » où, sous la figure de *l'écrivain imaginé* (en l'occurrence, ici, le lettré de type monacal), pointe celle de *l'écrivain imaginaire* par laquelle l'auteur se portraiture de façon oblique. Cette superposition devient parfaitement lisible quand la figure du lettré n'est plus seulement fantasmée dans la distance de sa localité historique (le monde athonite du IVe siècle ou le jansénisme de la vallée de Chevreuse du XVIIe siècle), mais quand elle est scénarisée dans la proximité de son lieu coutumier de travail ; autrement dit, quand on observe un glissement symbolique de *l'espace mythique*, assigné à un nom propre, à une transcendance (la « topo-nymie » du lettré identifiée au Mont Athos et à Port-Royal), à *l'espace proxémique*, inscrit au contraire dans l'immanence d'un corps, dans une distance affective avec lui (la « topo-graphie » du lettré dont le cadastre intime épouse ses *lieux* fétiches : son bureau, sa lampe, son lit, son régime, son habit). La notion de « proxémie », que Barthes emprunte à Edward Twitchell Hall, désigne en effet l'ensemble des espaces subjectifs en tant que le sujet les habite affectivement[703]. Si elle est importante pour penser les espaces réduits où joue l'imaginaire de la clôture monacale (notamment dans le cours qui porte sur le *Comment vivre ensemble*), elle devient essentielle pour représenter le rituel de l'écriture dans son confinement matériel, au moment où Barthes tâche d'en quadriller les espaces tant ordinaires que sensuels (dans le cours de *La Préparation du Roman*[704]). Ainsi, imperceptiblement, un lien se tisse entre le monachisme lettré (celui du mont Athos) et sa reprise sous la

[703] *CVE*, 155 : « Pour ma part, j'utiliserai le mot, en l'appliquant seulement à l'espace très restreint qui entoure immédiatement le sujet : espace du regard familier, des objets que l'on peut atteindre avec le bras, sans bouger (presque à l'aveuglette […]) ; espace privilégié du sommeil, du repos, du travail sédentaire chez soi […]. »

[704] *PR*, 303 et suivantes : « Dans cette exploration de l'espace de travail, je suis l'ordre d'une proxémie croissante (*proxemics* : espace où l'on peut atteindre les objets par un geste : fauteuil, lit, table. J'en ai parlé au premier cours) […] »

forme d'un bénédictisme laïque (celui de l'âge romantique qui constitue le corpus littéraire avoué de Barthes) par le concept de « proxémie » : seulement, d'une réalité à l'autre, on observe un infléchissement vers le lieu familier et ordinaire de l'écrivain, plus immédiatement partageable et, par conséquent, plus apte aux projections de soi. C'est donc toujours un peu de lui-même qu'il en va quand Barthes expose tour à tour les espaces affectifs de l'étude et de l'écriture, que ce soit la Maison (celle, mythique, de Bouvard et Pécuchet à Chavignoles, celle poétique de Christophe Plantin ou celle réelle de Mallarmé), la Chambre (celles de Flaubert, Proust ou Schopenhauer), la Table de travail (celle de Kafka), le Lit (celui de Proust, bien sûr, mais encore celui de Flaubert). À chaque fois, dans l'épaisseur *a priori* futile de toute cette culture matérielle du lettré, Barthes trouve à s'insérer par la voie du fantasme, par la proximité d'affects qui demeurent proprement locatifs :

> « […] l'*installation* ; s'il s'agissait de moi, ce serait le scénario le plus fort de la *Vita Nova* : partir s'installer quelque part ; le fantasme porte sur les préparatifs de cette installation : choisir le lieu, combiner ce qu'il faut emporter, etc. ; fantasme romanesque des anciens longs voyages en bateau : le vaisseau-maison, le thème du *Nautilus*. Il faut (fantasmatiquement) un nouveau lieu : *Vita Nova*, *Locus Novus* → Modèle de l'Installation pour une vie nouvelle : *Bouvard et Pécuchet* → infaillible : je ne relis jamais la scène d'installation à Chavignolles, malgré les traits comiques, dérisoires, sans exaltation et envie […], il s'agit bien d'une *Vita Nova*, à l'Ombre du livre[705]. »

La vie matérielle à l'ombre du livre définit assez bien l'univers lettré tel que le fantasme Pascal Quignard. Chacun de ses portraits investit également l'espace proxémique de l'écriture et de la lecture ; toujours attentif aux détails et aux lieux qui ritualisent la vie consacrée à l'étude, il cherche à en faire goûter la force sensuelle. Comme Barthes, il s'inspire de toute une littérature référentielle (celle des biographies d'écrivain) pour sélectionner et récrire en quelques traits les menus actes de cette existence livresque. Par le truchement de Jean Corelus, il nous dépeint l'humble vie de Spinoza dans sa retraite à Voorburg : son habit (sa « robe de chambre souillée », ses « souliers gris à boucle d'argent », ses bas en « sayette », son « habit turc noir »), sa bibliothèque (constituée de « cent soixante livres »), son régime (un repas quotidien

[705] *PR*, 301. La formule « j'ai moi-même » revient souvent pour se manifester en surimpression ; ainsi, lorsqu'il évoque le lit de l'écrivain, Barthes note : « J'ai moi-même connu, en sana, le travail au lit : table de lit, système bricolé pour pupitre soutenant le livre; j'y ai pris sans doute la jouissance d'une "proxémie" close (je n'avais rien écrit avant d'aller en sana), d'une organisation de l'entour du lit (cf. Matisse à la fin de sa vie, très confortable) : lit = parfait pour lire et prendre des notes, mais pas pour écrire. Peut-être lit / table → induit à, ou se déduit des types d'écriture : pressée, coulée, spontanée (= lit, dans n'importe quelle posture) ≠appliquée, réfléchie, difficile (table) → " le lit et la syntaxe". » (*PR*, 307).

fait d'une « soupe au lait » et d'un « pot de bière »), son travail matinal (à la « bougie », sur « l'établi »), son lit, enfin, converti en coin lecture[706] ; par la lecture de Sainte-Beuve, c'est le carrosse-cabinet de lecture de Mademoiselle de Joncoux qui retient toute son attention : espace confiné, mobile, structuré selon les manies de sa propriétaire, il a tout de l'objet proxémique par excellence. Mais, de façon quasi systématique, c'est l'espace indistinct qui tient à la fois de l'appartement, de la chambre et du cabinet qui retient toute son attention : chambre de Monsieur de Ponchâteau au premier étage des Granges de Port-Royal ; cabinet de Massillon à Montataire, dans un appartement privé du château de Crozat ; chambre de Jean de La Bruyère, rue des Grands Augustins ; chambre de George Sand à Nohant qu'elle nomme son « petit coin » ou encore « L'Absence » ; chambre de Descartes décrite comme un « pensoir » sous les combles, etc [707]. La chambre définit l'*hortus conclusus* paradisiaque, le recoin idéal où faire sécession, physiquement (en se retirant de l'espace social pour regagner le lieu intime) et oralement (en se retranchant du langage articulé pour *se mettre au silence* dans le livre ou dans l'étude). En ce sens, sa forte thématisation vaut pour l'avatar laïcisé de la cabane monacale ou du *scriptorium* médiéval selon une analogie qui revient sans cesse.

Et c'est bien sûr dans ce même espace proxémique où se croisent la chambre, le lit, l'éclairage, la lecture et l'écriture que se scénographie l'auteur lui-même, par d'imperceptibles glissements, au terme desquels, après l'évocation des chambres de Descartes, de Colette et de Freud, on se retrouve à arpenter les escaliers qui mènent à l'*antichambre* du lettré :

> « "Là-haut" est une petite chambre sous le toit. Ce n'est qu'un matelas d'enfant de quatre-vingts centimètres de large sous un Velux. Et ce n'est qu'un vieux corps nu qui, chaque jour, au milieu de la nuit, se glisse sous le drap, se glisse sous le ciel, se glisse sous la lune […]. Page du ciel toujours lisible entre les tuiles et les rebords de zinc. Les nuages aux milles formes qui défilent au travers de ce rectangle – de ce petit templum qui ajoure le plafond et qui perce le toit – projetant leurs ombres sur la feuille de papier, sur le plancher de bois blanc, sur la blancheur du drap […]. Ce lieu, ce mouchoir de lieu, ce sudariolum de lieu, changer la bouteille d'eau, changer l'ampoule nue qui pend au bout de son fil qui éclaire admirablement la page lue ou la page qui s'écrit, laver les draps, les petites boîtes contenant les recharges d'encre par terre pour les stylos, faire le ménage, chaque dimanche, au terme du travail, comme une pauvre messe, […] travailler dans ce lieu, rendant ma vie nécessaire, plus modeste, plus désenténébrée,

[706] *PT I*, 37-41. Barthes se réfère lui aussi beaucoup à la « Vie de Spinoza » par Jean Corelus dans son *Comment vivre ensemble* ; l'ermitage de Voorburg constitue un lieu proxémique par excellence qui appelle des développements sur sa « chambre », ses « repas » et son « lit » : « Nourriture du philosophe solitaire : nourriture sobre et heureuse. Spinoza, à la fin de sa vie, retiré dans une chambre à Voorburg. Un jour entier d'une soupe au lait accommodée avec du beurre et un pot de bière. Un autre jour : rien que du gruau apprêté avec des raisins et du beurre — un litre de vin par mois. → Sobriété, frugalité, naturalité […] » ; et plus loin, cette interrogation : « Spinoza, philosophe de la proxémie ? » (*CVE*, 151 et 158).

[707] Cf., successivement : *OE*, 58 ; *SLJ*, 49-50 ; *GT*, 77-78 ; *D*, 13 ; *MP*, 213-214.

plus offerte, plus simple. Ma vie devient plus claire tant elle se fait plus simple, mon corps plus maigre se fait plus absent, mon esprit plus vide, plus avide[708] »

Ce large extrait résume à lui seul le fantasme de la vie lettrée que nous cherchons à décrire. Il montre notamment combien Quignard se projette dans un imaginaire érémitique laïcisé où la *cella* du moine se confond avec la proxémie de la chambre d'étude. Tout ici témoigne de ce jeu de superpositions. En bon « ermite », l'écrivain insiste dans un premier temps sur la modestie et l'humilité constitutives du lieu. D'entrée de jeu, les deux tournures déclaratives à valeur restrictive (« ce n'est que ») minorent la qualité réputée *haute* de l'endroit qu'annonçait pourtant l'attaque de phrase (« là-haut »). Car ce « là-haut », signalé par des guillemets, s'affiche en fait dans une distance ironique : tout le texte insiste au contraire sur la posture du rabais, dans laquelle l'horizontalité prévaut sur tout mouvement d'élévation verticale : le corps du lettré se chorégraphie toujours dans la position de l'humilié comme le signale la multiplication de la préposition « sous » (« sous le toit », « sous le Velux », « sous le drap », « sous le ciel », « sous la lune ») ; il mène une existence au ras du sol (lisant sur un « matelas » posé « par terre », recueillant son encre à même le « plancher »). La modestie caractérise à la fois la pièce (dans ses dimensions – « petite chambre », « quatre-vingts centimètres », « mouchoir de lieu » – dans ses matériaux constitutifs – « tuile », « zinc », « bois blanc » – et dans son mobilier – « ampoule nue », « drap », « matelas », « bouteille d'eau », « stylos », « petites boîtes », « papier ») et l'*ethos* de l'écrivain, parfaitement homogène au lieu (« modeste », « simple », « pauvre », « vide ») et dont la qualité morale – la pureté – semble prendre sa teinte du chiasme central qui impose la vision du blanc (« sur le plancher de bois blanc, sur la blancheur du drap »). Mais cet effort insistant de minoration ne prend tout son sens, son sens monacal pourrait-on dire, que si l'on porte attention dans un second temps au registre liturgique qui affleure en sous-texte ; soit parodie, soit rémanence d'une identité lettrée archaïque (celle du clerc, du moine, du prêtre), le paragraphe est en effet comme troué de trois substantifs latins d'origine diverse dont l'ensemble forme un réseau sémantique volontairement dégradé. Ainsi, c'est la marque « Velux » qui, sous la forme d'une fenêtre percée dans le toit, acquiert la noblesse du « templum » en renvoyant incidemment au rectangle sacré que l'augure dessinait dans le ciel pour y lire des présages[709] ; mais au final, malgré cette vélléité d'élévation spirituelle, la

[708] *MP*, 214-216.

[709] Mentionnons au passage que cette étymologie de « templum » est fortement prisée par Barthes. Cf. le fragment intitulé « Le geste de l'aruspice » dans *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 627-628 :

chambre n'accède jamais vraiment à la qualité du *temple* car elle ne peut connoter qu'un « sudariolum », qu'un lieu confiné, réduit à la dimension d'un mouchoir de poche, lequel ne peut appeler en conséquence qu'une « pauvre messe ». C'est ainsi, dans ce mixte de sacralité fânée et d'ascétisme laïque, que Pascal Quignard singe le « lettré », en jouant exagérément de ses signes topiques[710].

7.2.2 Pratiques du scriptorium *I : l'« exégète » et le « copiste » (Roland Barthes)*

S'il est présent à titre de motif proxémique (sous la forme du cabinet de lecture ou de la chambre du lettré) ou d'espace fantasmatique (sous l'avatar du synaxe au mont Athos ou des Petites écoles à Port-Royal), l'imaginaire du *scriptorium* innerve aussi discrètement toute une pratique du commentaire imitée de l'herméneutique canonique. Même si elle s'affiche par un ensemble de traits mimotextuels qui trahit ou la nostalgie amusée ou l'intention subversive, cette pratique témoigne surtout d'une forte innutrition du geste classique de l'exégèse. Chaque œuvre possède ainsi une figure archétypale qu'elle refoule autant qu'elle exhausse : le *copiste* chez Barthes et le *scoliaste* chez Quignard.

Il y a une proximité retorse avec l'exercice canonique de l'exégèse chez Roland Barthes. *S/Z* est peut-être l'ouvrage qui en porte le plus profondément l'empreinte. En faisant le pari du commentaire intégral d'un texte *unique* jusqu'à l'extrême du détail, en en proposant une lecture « pas à pas » qui a charge de découper quelque 561 « lexies » à même le corps organisé du texte source, en brisant ce texte tuteur sous formes de petits blocs erratiques qui sont eux-mêmes étoilés de commentaires formant un réseau complexe d'abréviations et de symboles, et, au final, en passant l'ensemble des lexies à travers le tamis d'une grille analytique composée de cinq codes prédéfinis (proaïrétique, symbolique, sémique, herméneutique, gnomique), l'ouvrage ressemble

« Dans *S/Z* (129, III), la lexie (le fragment de lecture) est comparée à ce morceau de ciel découpé par le bâton de l'aruspice. Cette image lui a plu : ce devait être beau, autrefois, ce bâton pointé vers le ciel, c'est-à-dire vers l'impointable ; et puis ce geste est fou : tracer solennellement une limite dont il ne reste immédiatement *rien*, sinon la rémanence intellectuelle d'un découpage, s'adonner à la préparation totalement rituelle et totalement arbitraire d'un sens. »

[710] On notera, pour conclure l'analyse, que la contraction ici présente du *vieillard* et de *l'enfant* (« le vieux corps nu » sur « le matelas d'enfant ») symbolise l'archétype même du lettré comme aime à le rappeler Pascal Quignard en convoquant l'étymologie de Laotseu : « Laotseu : *lao* (vieux) et *tseu* (enfant). Le lettré est tour à tour Enfant de Vieux et Vieil Enfant. » (*OE*, 12)

à un exercice de *sur-exégèse*, proche dans son apparence à ces anciennes Bibles annotées, mouchetées de commentaires et de bulles interprétatives qui n'ont de cesse, dans un dessin infini de traits graphiques, d'encercler le sens tapi dans le texte de la Révélation. Prenons, à titre d'illustration, le commentaire de la lexie suivante :

> « (129) la jeune enfant baisa respectueusement le cadavre ambulant, et sa chaste caresse ne fut pas exempte de cette câlinerie gracieuse dont le secret appartient à quelques femmes privilégiées. ★ ACT. "Adieu" : 2 : embrasser. ★★ HER. Enigme 3 : position et formulation (quel type de rapport peut impliquer une "chaste caresse", une "câlinerie respectueuse" ? parental ? conjugal ?). ★★★ REF. code proverbial : les Femmes Supérieures. »

On voit immédiatement que le texte tuteur est comme rongé par toute une panoplie de signes graphiques qui en arrêtent la lecture. Le nombre 129, inscrit entre parenthèses, renvoie au numéro du commentaire, ici la 129ème lexie découpée par Barthes (sur un total de 561) ; l'extrait en italique et en gras est issu du texte commenté (*Sarrasine*, de Balzac), elle est d'une dimension qui ne correspond pas exactement à une phrase car le critique se garde le droit de déterminer empiriquement le passage selon la densité de ses connotations ; chaque commentaire spécifique à un code est devancé par un astérisque puis chaque code est identifié par une abréviation en majuscule : ACT. pour « actions » ou code proaïrétique (suite générique d'actions) ; HER. pour « herméneutique » ou code herméneutique (lié au déroulement de l'intrigue) ; REF. pour « références » ou code culturel (tout ce qui renvoie aux stéréotypes de la sagesse commune) ; enfin, comme les codes proaïrétiques et herméneutiques s'organisent sous la forme de séquences diverses, l'on retrouve les chiffres (« 2 » et « 3 ») qui en signalent l'ordre et la progression.

Même si l'exégèse traditionnelle est ce contre quoi précisément réagit *S/Z,* en déconstruisant la logique de l'unicité du sens et en désoriginant le texte de tout signifié profond que l'interprétation aurait à charge de révéler, il n'empêche que ce livre est baigné par l'ombre du rêve exégétique. En effet, bien que systématiquement subvertis, les atours de l'herméneutique biblique demeurent, comme une enveloppe, certes fissurée, mais par où filtre encore tout un air *scripturaire,* fût-ce au titre d'un geste d'écriture qui tient plus de l'allusion que de l'imitation *stricto sensu*. La théorie des quatre sens de l'Écriture qui était largement appliquée au Moyen Âge (historique, allégorique, tropologique, anagogique), dans un souci d'interprétaion codifiée sous l'autorité de l'Église, est proche dans sa forme et dans sa distribution lexicale du souci de codification barthésien (proaïrétique, symbolique, sémique, herméneutique,

gnomique) ; mais, bien sûr, l'ambition de Barthes est de détruire l'idée même d'un sens dernier – le sens anagogique – que la lecture chrétienne approche par relais hiérarchisés jusqu'à sa mise au jour finale ; ces cinq codes se distribuent au contraire de façon horizontale, ils ne se figent jamais en un réseau structuré – et se structurent encore moins entre eux –, tant ils ne consistent qu'en départs et en retours interprétatifs, témoins essentiels d'un sens en déport permanent, jamais assignable à une instance fixe et dernière. Il n'empêche que dans son exercice de destabilisation permanent du prestige que recouvre « le » sens – aux yeux notamment des analyses texto-centrées de « la » vérité du texte –, Barthes retrouve dans le lexique traditionnel de l'herméneutique chrétienne des signifiants prêts à l'emploi, ou, devrait-on dire, prêts-à-porter, qui constituent les étoffes de choix pour ce grand travestissement théorique. Les termes de Livre, de Sens, d'Interprétation, de Voix ou encore de Vérité, souvent avec majuscule pour l'occasion, témoignent de cet effort de couture – de rapiècement – entre la terminologie canonique et sa reprise dans une axiologie toute moderne du *texte*.

À ce titre, il n'est pas anodin que Barthes, par deux fois, ait cherché à faire passer des textes du Canon (un extrait de la *Genèse* et un autre issu des *Actes des apôtres*) à travers son réseau des cinq codes[711]. Dans cette brûlante proximité avec les textes bibliques, dont le processus anagogique fait précisément la marque, Barthes effleure amoureusement l'exégèse classique autant qu'il cherche à en perturber la finalité didactique. Sa position reste duplice : d'un côté, son propos consiste à affirmer que l'analyse textuelle est une forme laïque de l'herméneutique qui ne vise plus à rendre lisible un sens caché, mais bien à détruire l'idée même de sens[712] ; d'un autre côté, cette thèse se formalise dans le geste canonique de l'exégèse, en donnant une lecture exhaustive du passage avant de le *commenter* verset par verset (ou plutôt lexie par lexie) et d'y voir se refléter un ensemble miroitant de codes simultanément en action. Si bien que de l'exégète au sémiologue, on a parfois l'impression que la différence tient davantage à une évolution théorique du statut de l'herméneutique qu'à une opposition d'ordre structurel (du moins, d'un point de vue homologique[713]) ; pour le reste, c'est

[711] Cf. *OC* III [« L'analyse structurale des récits : à propos d'"Actes" 10-11 », 1970], p. 451-476 et *OC* IV [« La lutte avec l'ange : analyse textuelle de "Genèse" 32.23-33 », 1972], p. 157-169.

[712] *OC* III [« L'analyse structurale des récits : à propos d'"Actes" 10-11 », 1970], p. 46 : « Bien entendu, si, dans un texte, il y a un sens, une monosémie, s'il y a un processus anagogique, ce qui est exactement le cas de notre texte des *Actes*, nous traiterons cette anagogie comme un code du texte, parmi les autres codes, et donné comme tel par le texte. »

[713] Notons que ces deux textes ont originellement été publiés dans des ouvrages collectifs où la question de l'exégèse religieuse se retrouve débattue à l'aune des avancées théoriques dans le champ des sciences humaines

un même plaisir mêlé de découpe, d'annotation, de numération et de codification sans fin.

C'est peut-être en faisant un pas de côté qu'on mesure le mieux l'imprégnation durable du modèle exégétique sur l'écriture de Roland Barthes. Non plus en considérant directement ce nœud où se joue l'invention d'une herméneutique nouvelle – et par là même les formes de reprise-déprise que l'on vient d'analyser à travers les mimotextes de l'exégèse canonique –, mais en étant attentif au plaisir profond que prend Barthes à « étoiler » ses productions, qu'elles soient tapuscrites (livres imprimés) ou manuscrites (feuillets ou brouillons fac-similés). C'est-à-dire non plus forcément considérer les effets textuels du pastiche exégétique, mais mesurer concrètement ce que la dimension graphique et picturale du commentaire *en étoile* peut engager de plaisir esthétique, à l'instar de ces anciennes Bibles qui frappent d'abord l'œil par leurs bulles d'annotations, par les entrelacs de leurs lettrines ou par le graffiti des symboles laissés dans la marge par le commentateur anonyme. Car l'étoilement du commentaire est d'abord un geste plastique pour Roland Barthes : il est ce trait qui consiste à découper dans la masse coulée du texte une zone à interpréter, autour de laquelle on trace une ligne nette de démarcation et qui devient une pièce détachée dans laquelle on va pouvoir lire l'essaimage du sens ; sous l'exégète biblique, qui lui aussi découpe une section dans le grand Livre de la révélation, il faut alors repérer cette autre figure, plus élémentaire, mais non moins sacrée, qu'incarne l'augure antique :

> « On étoilera donc le texte, écartant, à la façon d'un menu séisme, les blocs de signification […]. Le signifiant tuteur sera découpé en une suite de courts fragments contigus, qu'on appellera ici des *lexies*, puisque ce sont des unités de lecture. […]. Le texte, dans sa masse, est comparable à un ciel, plat et profond à la fois, lisse, sans bords et sans repères ; tel l'augure y découpant du bout de son bâton un rectangle fictif pour y interroger selon certains principes le vol des oiseaux, le commentateur trace le long du texte des zones de lecture, afin d'y observer la migration des sens, l'affleurement des codes, le passage des citations[714]. »

L'association du commentateur et de l'*archi-exégète* figuré par l'aruspice est ici explicite et soulignée par une comparaison filée (« le texte » / « le ciel » ; « tel l'augure » / « le commentateur » ; « découpant du bout de son bâton » / « trace le long

(le premier dans *Éxégèse et herméneutique : parole de Dieu*, Paris, Seuil, 1971 ; le second dans *Analyse structurale et exégèse biblique*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, coll. « Bibliothèque théologique », 1972).

[714] *OC* III [*S/Z*, 1970], p. 129.

du texte » ; « un rectangle fictif » / « des zones de lecture » ; « pour y interroger […] le vol des oiseaux » / « afin d'y observer la migration des sens ») ; si elle a le précieux avantage d'ouvrir le geste herméneutique au-delà de son support traditionnel (en subsituant à la Bible, « bord[ée »] par un signifié dernier, un ciel, illimité dans la « profond[eur] » toujours reculée de ses sens), elle n'en perd pas pour autant l'identification du commentateur à la figure du lecteur sacré ; mais, surtout, elle a le mérite d'insister sur la fonction plastique du geste de l'aruspice (dont tout ici relève du champ pictural : depuis la préparation du cadre – « rectangle », « plat », « lisse » – jusqu'à l'animation des formes – « migration », « affleurement », « passage » – en passant par l'inscription du trait – « étoilera », « trace », « découpage »), fonction hautement prisée par Barthes et qui lui fait goûter dans le principe de l'étoilement une qualité qui reste d'abord d'ordre sensible et visuel[715].

C'est à cette lumière nouvelle qu'on perçoit, par exemple, tout ce que le dispositif éditorial des *Fragments d'un discours amoureux* doit encore, de manière certes lâche et comme en sourdine, au dispositif de l'exégèse classique ; sur une même page, avant même de recevoir le sens de ce qui est dit, on est en présence de plusieurs blocs de textes qui s'étoilent sur un large fond blanc : on a le chapeau (constitué du titre de la figure suivi de son argument), la succession toujours numérotée des paragraphes (séparés entre eux par un « blanc »), les annotations marginales (inscrivant dans le contre-texte les sources diverses qui ont pu inspirer chaque fragment), les références infra-paginales (développant dans le pied de page les textes ou citations des références inscrites en marges). Ainsi constituée de *notatio* en réseau, ventriloquant des voix d'origines diverses – tantôt celle de l'amoureux ou du grand Livre anonyme de la culture affective (chapeau), tantôt celle de l'essayiste (argument), tantôt celle des sources livresques ou amicales (marge), tantôt celle des citations (bas de page) –, chaque page agrège, dans le pourtour de ses paragraphes, autant de bandeaux ou de paperoles imaginaires qui redoublent le texte tuteur. On a là, sous la forme d'un souvenir visuel, le grand étoilement des Bibles commentées[716]. On pourrait

[715] C'est ce « plaisir d'étoiler » que revendique Roland Barthes en regard des corrections qui émargent l'une de ses fiches reproduite dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (*OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 676).

[716] De manière beaucoup plus poussée, Jacques Derrida, autre grand déconstructionniste du geste herméneutique, reconduira un pareil travail éditorial dans *Circonfession* (Seuil, 1991). Tout son texte, qui occupe sous la forme d'un bandeau un tiers du bas de chaque page, s'inscrit en contrepoint d'un texte écrit par Geoffrey Bennington et qui est une tentative de résumé de la pensée théorique de Jacques Derrida, sans jamais le citer. Commentaire oblique sur le commentaire de Bennington, le texte de Derrida profite de son portrait d'homme-théorique pour interroger le processus de la « confession », en se référant systématiquement à un autre texte – abondamment cité – celui des *Confessions* de saint-Augustin…

aller plus loin et soutenir que l'ensemble des *Fragments d'un discours amoureux*, de manière peut-être inconsciente ou alors de façon fortement encryptée, cherche à produire l'exégèse des *versets* qui forment la trame citationnelle du grand Livre de l'amoureux ; dans cette perspective, chaque figure apparaît alors comme le commentaire de cette prière que l'amoureux articule en lui-même ou, si l'on préfère, comme la glose du texte qui se trouve inscrit dans l'incipit sous la forme d'une *cantilation*[717].

Face à l'exégète, se dresse une autre figure issue du *scriptorium* et que Barthes aime à convoquer sous les traits du « copiste ». Figure topique du Moyen-Âge, identifiée à la stérilité de l'imitation dans le réseau thématique du *Michelet*[718], le copiste incarne le degré zéro de la création, il est l'homme de la passivité du sens, engagé de toute éternité à répéter la Parole sans l'interroger ni la faire travailler. Pour Barthes, les deux personnages emblématiques de cette maladie de la copie sont Bouvard et Pécuchet ; les bonshommes de Chavignoles copient le Livre, d'abord en l'imitant point par point, en cherchant à le « réaliser » dans la vie (de manière plus littérale encore que leur aînée, Emma Bovary), puis, au terme de leurs aventures catastrophiques, en l'imitant à la lettre, en « copi[ant] comme autrefois », en s'enfermant dans un *scriptorium* meublé d'un « double pupitre[719] ». Bien que répulsive, comme peut l'être aux yeux de Barthes la figure de l'exégète dès lors qu'il est condamné à la monosémie, à l'élucidation d'un signifié dernier (ou parole originaire ou révélation téléologique), l'image du copiste n'en est pas moins révélatrice d'une problématique du sens qui passionne la modernité théorique et qui, en quelque sorte, l'annonce. Car ce que le livre de Flaubert anticipe, c'est un étrange triomphe : le triomphe sur tout ce qui est étranger ou extérieur au livre par un repli définitif dans le

[717] Barthes assimile discrètement chaque pli de langage qui surtitre la figure à un fragment de texte religieux : c'est, sous une forme écrite, le « verset » ou, sous une forme articulée, la « cantilation » (*OC* V [*Fragments d'un discours amoureux*, 1977], p 31). Dans le séminaire préparatoire du livre, il est encore plus explicite et associe les figures-phrases qui ouvrent les chapitres aux versets d'une Bible d'amour : « L'exemple d'un autre discours qui fonctionne à fond par *Figures-Phrases* : l'Écriture dite sainte, qui fonctionne par versets : phrases qui essaiment dans des milliers de situations. Leur polysémie importe moins que leur *frappe*, qui les constitue en découpes du discours imaginaire. Nos enseignes sont les versets du livre de l'amour, de la Bible d'Amour. » (*DA*, 292)

[718] *OC* I [*Michelet*, 1954], p. 330 : « L'Histoire endormie produit pire que le néant : le radotage. Le Moyen Âge devient vite une civilisation de copistes : dès 1300, l'architecture ne fait que se répéter à l'infini : plus de chants, plus de livres. Les églises se volent les unes les autres ; des marbres de Ravenne, on fait Aix-la-Chapelle ; la société entière reste prisonnière du premier et du dernier mot du Moyen Âge : l'Imitation. »

[719] Ce sont les derniers plans du livre projetés par Flaubert : « *Copier comme autrefois*. Confection du bureau à double pupitre. — (Ils s'adressent pour cela à un menuisier. Gorju, qui a entendu parler de leur invention, leur propose de le faire. — Rappeler le bahut.) Achat de livres et d'ustensiles, sandaraque, grattoirs, etc. Ils s'y mettent. » (Gustave Flauvert, *Bouvard et Pécuchet*, in *Œuvres. tome II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 943.)

mouvement continu du Livre ; en cessant de vouloir faire ce que disent les livres, en délaissant l'épreuve pratique de leurs vérités et en retournant copier les livres à leur pupitre, les deux bonshommes abandonnent l'idée qu'il existerait *du sens* en deçà ou au-delà de l'écriture, comme une réserve inviolée où brillerait encore un langage vierge de toute formulation antécédente[720]. C'est en ce point que la contre-exégèse du copiste rejoint la sur-exégèse de l'herméneute mimée dans *S/Z* : que l'on s'enferme dans la rumeur infinie du livre que l'on copie ou que l'on cherche à faire entendre la partition inépuisable de cette même rumeur, il en va à chaque fois de l'image d'un sens en excès, toujours en devenir ou jamais complètement arrêté, même dans les tentatives les plus silencieuses de retranchement.

7.2.3 Pratiques du scriptorium *II : le « copiste » et le « scoliaste » (Pascal Quignard)*

Du copiste, Pascal Quignard aime lui aussi prendre la pose :

> « Je reprends la Bible. Vieille Bible latine que je pris à ma grand-mère maternelle quand elle mourut [...]. Sans cesse je tourne les pages que sans fin mouillant son doigt, elle tournait, les lunettes posées tout au bout de son nez, une grosse loupe dans la main, à l'angle de la fenêtre. Sans cesse je suis alors à ses côtés. Sans cesse je recopie le latin mystérieux : *Petrus dixit ad Jesum : Domine, bonum est nos hic esse* […][721]. »

Ce passage a quelque chose de pictural dans sa composition, tant tout ici rappelle la scène de genre à la mode Renaissance : le choix d'un sujet bas (la vieille femme lisant), la mise en relief des objets quotidiens (« grosse loupe », « lunettes »), le motif de l'humilité (« tout au bout de son nez », « mouillant son doigt »), le clair-obscur propre aux intérieurs et au rendu de l'intimité (« à l'angle de la fenêtre »). Ce tableau d'une scène de lecture, qui donc copie un genre pictural pleinement identifiable en usant de l'*ekphrasis*, a aussi l'avantage de mettre en abyme le motif même de la copie, et ce sur deux plans distincts : en faisant d'abord de l'auteur, par filiation, la *copie* conforme de la vocation lettrée incarnée par la grand-mère ; en figurant ensuite l'auteur sous les

[720] Critiquant la visée anagogique de l'exégèse traditionnelle, Barthes défend au contraire la nature d'un sens toujours pluriel :« L'investigation philosophique de Jacques Derrida a repris d'une façon révolutionnaire ce problème du signifié dernier, en postulant qu'il n'y a jamais au fond, dans le monde, que l'écriture d'une écriture : une écriture renvoie toujours finalement à une autre écriture, et le prospect des signes est en quelque sorte infini. Par conséquent, décrire des systèmes de sens en postulant un signifié dernier, c'est prendre parti contre la nature même du sens. » (*OC* III [« L'analyse strucurale des récits : à propos d'"Actes" 10-11 », 1970], p. 472.

[721] *BS*, 87-88.

traits du *copiste* médiéval tel qu'il s'est fixé dans l'imaginaire occidental, à savoir un moine dont la tâche largement itérative (rappelée ici par la répétition de la locution « sans cesse ») consiste justement à « recopie[r] le latin » des textes religieux. *Copie de copie(s)*, l'extrait symbolise tout le travail mimologique qui œuvre à la construction d'un autoportrait de l'auteur en lettré.

La fascination qu'exerce la Bible se dit ainsi à de nombreuses reprises dans *Dernier royaume* : l'auteur imite l'attitude du clerc, feuilletant et annotant le Livre saint et toute la littérature liturgique qui lui est afférente. Cela se voit par les nombreux traits mimotextuels que Pascal Quignard adopte pour coller à la figure de l'exégète médiéval. Ainsi, il n'est pas rare de le voir s'adonner à un strict commentaire du corpus chrétien. L'hypotexte est alors convoqué de façon fidèle, souvent dans sa version originale et avec les références qui en indiquent la source : « [...] la mort apporte avec elle *l'imprévisible*. Matthieu XXV 13 : *Nescitis diem neque horam*. Vous ne savez ni le jour ni l'heure. La définition de la mort est le temps pur[722] ». L'Évangile, cité en latin puis traduit en français, est encadré par des propos qui cherchent à en développer le sens. L'auteur médite ici sur la temporalité hasardeuse de la mort, qui cueille chacun d'entre nous dans l'imprévisibilité la plus pure. Fidèle à la glose médiévale qui avait pour objet principal la Bible, Quignard commente les Écritures à la marge ou, comme ici, verset par verset :

> « Jésus de Nazareth dit :
>
> – *Ego novi virtutem de me exiisse.* (Moi j'ai connu une vertu qui est sortie de moi.) La phrase que Jésus répond pour finir à la femme est mensongère, en tout cas inexacte : s'il a senti une force (*virtus*) quitter son corps pour le secourir, ce n'est pas la foi (*fides*) qui a porté secours à la femme mais cette force (*virtus*)[723]. »

De même, l'auteur dialogue avec les Pères de l'Église comme le faisaient les scoliastes :

> « Dans Augustin, dans les *Confessions*, l'âme dit souvent à ce qui l'a créée : *Tu autem eras interior intimo meo*. Vous étiez plus intérieur que le noyau le plus intime. Il y a chez les vivipares un noyau plus interne que le moi et qui n'est pas lui[724]. »

[722] *BS*, 127.
[723] *S*, 171. Le lecteur sait, depuis le début du chapitre, que Quignard évoque l'épisode tiré de *Luc,* 8 : 46 (la guérison de la femme atteinte d'hémorragie).
[724] *P*, 108.

Toutefois, la glose savante a tendance à se faire plus lâche en oubliant de mentionner le passage exact d'où sont extraites les citations. Souvent aussi, Quignard propose une traduction immédiate sans inscrire le texte d'origine. L'extrait peut être alors rattaché ou non à une œuvre précise (« Ephrem dans ses *Hymnes* dit que la vie sur le Mont du Paradis est "réduite et calme comme celle qui occupe l'embryon dans le sein maternel"[725] ») ; ou, de façon plus distendue encore, l'inscription du corpus chrétien a le plus souvent l'allure d'une réminiscence qui s'intègre dans un passage n'ayant, *a priori*, rien à voir avec le texte convoqué. C'est une première distorsion évidente de l'intertexte : ni traduit, ni référencé, ni rattaché à aucun auteur, l'extrait pourrait passer pour le *latinicon* de Pascal Quignard. Seule une étude de détail nous révèle les emprunts à un corpus étranger. Que dire, en effet, des bribes latines qui s'insèrent dans un développement où l'on peut lire très clairement la pensée singulière de l'auteur ? Il en va ainsi de cette réflexion sur le temps, pierre d'angle de *Dernier royaume* avec son concept de « Jadis », et qui est perçu comme une force procédant de l'Avant : « Le temps est un feu dévorant. / *Ignis consumens*. / Dieu est une lampe à acétylène[726] ». Le renvoi au contexte initial aurait voulu que Pascal Quignard écrive : « *Cave nequando obliviscaris pacti Domini Dei tui quod pepigit tecum et facias tibi sculptam similitudinem eorum quae fieri Dominus prohibuit quia Dominus Deus tuus ignis consumens est Deus aemulator*[727] » (*Deutéronome*, 4 : 23-24). Le passage évoque l'interdiction faite par Dieu de subvertir la foi par le culte des idoles. De même, subrepticement, des mots empruntés à saint Augustin se glissent dans une analyse sur l'impossible « identification » à l'autre. Bouleversé par la lecture de Claude Lévi-Strauss, Pascal Quignard nous narre la révolution intellectuelle qui en découle en s'inspirant du père de l'Église : « Brutalement, l'identité de l'idem, voilà ce qui devint pour moi le mystère. *Tabescere sicut araneam* : toute la *similitas*, aussi bien que la *simultas* devinrent brusquement, ensemble, "comme une toile d'araignée toute sèche" [728] ». La conversion à *l'intelligence* chez Augustin (c'est-à-dire à la reconnaissance de la vérité irréductible de Dieu) se dit en effet en ces termes :

[725] *P*, 248.
[726] *A*, 248.
[727] *La Bible : Traduction œcuménique : TOB*, Paris, Cerf-Société biblique française, 1991 [3e éd.], p. 361 : « Gardez-vous bien d'oublier l'alliance que le SEIGNEUR votre Dieu a conclue avec vous, et de vous faire une idole, une forme de tout ce que le SEIGNEUR ton Dieu t'a défendu de représenter. Car le SEIGNEUR ton Dieu est un feu dévorant, il est un Dieu jaloux. »
[728] *P*, 33.

> « cognovi, quoniam pro iniquitate erudisti hominem et tabescere fecisti sicut araneam animam meam, et dixi : "numquid nihil est veritas, quoniam neque per finita neque per infinita locorum spatia diffusa est ?" et clamasti de longinquo : *immo vero ego sum qui sum*[729] ».

Hors contexte, le passage, qui à l'origine met en avant la présence divine, est ici fortement laïcisé : il n'est plus qu'une simple rémanence d'une pensée qui a perdu tout référent. Ainsi, dans les interstices du texte, l'usage du corpus chrétien s'avère être l'enjeu d'une discrète réappropriation.

Subtilement altéré dans des passages qui en gomment le sens originel, le corpus d'inspiration chrétienne peut aussi être intentionnellement récrit. C'est là que l'on assiste à une réorientation évidente du sens premier des textes mentionnés. Soit par coupe (réduction), soit par ajout (interpolation), les citations latines qui se donnent sous le sceau de l'authenticité sont en fait des masques constitutifs de la pensée de Quignard. Examinons le passage suivant : « *Infantia usque ad mortem*. On appelle enfance la grande fondation silencieuse dont chacun reste captif au sein du groupe jusqu'à la mort [730].» Quignard développe dans ces lignes le concept de l'*infantia* (« a-parlance » du tout petit encore privé du langage) qu'il oppose habituellement à la *pueritia* (« parlance » affleurant chez l'enfant dans ses premières années). La thèse alors défendue est un axiome quignardien : le langage n'est pas acquis en nous, il peut défaillir et nous rendre *captif* du silence originel. On aurait cependant trop vite fait de passer sur une citation latine qui se rapproche, en fait, du *Livre des Juges*. La Bible dit ceci : « *erit enim puer nazareus Dei ab infantia sua et ex utero matris usque ad diem mortis suae* » (« car le garçon sera consacré à Dieu depuis le sein maternel jusqu'au jour de sa mort[731] ».) On le voit, si le texte latin a pour intertexte (probable) la Bible alors Quignard en réduit considérablement l'économie afin de développer une réflexion toute profane sur le langage. Toute référence à Dieu s'en trouve éliminée. Plus souvent, certains renvois bibliques – cette fois-ci en français – semblent interpolés. Quignard paraît ajouter des passages qui ne se trouvent pas dans le texte initial. Ainsi de cet extrait des Évangiles (*Matthieu*, 17 : 1-9) que l'auteur évoque :

---

[729] Saint Augustin, *Les Confessions* [trad. Patrice Cambronne], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, VII, X, 16, p. 918 : « Et alors j'ai compris : / *Pour son iniquité, tu as corrigé l'homme*, / *Et fait se dessécher mon âme*, / *Telle une toile d'araignée.* / [...] Mais voici que de loin tu as crié : "Mais si ! / *Je suis Celui qui suis.*" » Précisons que l'image de la « toile d'araignée » est empruntée aux *Psaumes*, 39, 12-14.

[730] *S*, 210.

[731] *La Bible*, *op. cit.* (*Livre des Juges*, 13: 7), p. 498. La femme de Manoah, fille de mauvaises mœurs, reçoit ordre de l'Éternel de s'abstenir de toute vie impure car elle enfantera un enfant consacré à Dieu.

> « Un jour Pierre dit à Jésus :
>
> – Seigneur, nous sommes bien ici.
>
> Or, Jésus répondit à Pierre :
>
> – Non nous ne sommes pas bien ici[732] »

Si la Bible fait bien référence aux propos de Pierre, elle ne signale jamais – du moins à notre connaissance – une réponse explicite de la part de Jésus[733]. L'auteur souhaite peut-être mettre en avant une opposition entre une vision finie du monde (le paradis *hic et nunc* où le séjour de l'homme est aussi son « dernier royaume ») et une vision transcendante (la vie après la mort dans le royaume de Dieu, seul lieu où l'on est bien selon le Christ). Cet échange inventé, ou du moins fortement interpolé, sert en fait une réflexion de Quignard sur la possibilité d'une épreuve immanente du monde. De même, quand il cherche à définir les conditions d'une liberté radicale, Pascal Quignard souligne qu'elle ne peut se faire que par une sécession totale à l'égard de la société et de sa morale dominante. Il en vient alors à penser, qu'à l'instar de la plupart des mythes et des contes, la Bible pourfend tout écart du groupe social pour asseoir des valeurs collectives : « La Bible dit : Malheur à l'homme seul ! Un homme seul est un homme mort. Mais c'est faux. C'est toujours ce que la société dit. Dans toute littérature orale le narrateur est la société[734] ». Là encore, le texte biblique (*Ecclésiaste*, 4 : 10) est moins péremptoire. Développant la nécessité du travail à deux voilà ce que dit l'Ancien Testament : « Deux hommes valent mieux qu'un seul, / car ils ont un bon salaire pour leur travail. / […] Mais malheur à celui qui est seul ! /S'il tombe, il n'a pas de second pour le relever[735]. »

Bien qu'épousant en apparence l'allure de la glose, le processus citationnel de la bibliothèque chrétienne nous révèle en profondeur de subtiles distorsions sémantiques et contextuelles. Disséminée, puis altérée par une invisible réappropriation, la culture religieuse d'inspiration judéo-chrétienne peut alors servir les intérêts spéculatifs d'une œuvre essentiellement athée.

Il faut constater enfin que la subversion de la bibliothèque chrétienne passe par une réappropriation toute singulière des codes de l'écriture théologique. Comme si, en dernier lieu, la confrontation d'ordre exégétique avec les textes d'inspiration sacrée

---

[732] *BS*, 87.
[733] *La Bible*, *op. cit.* (*Matthieu*, 17, 4-5), p. 2350 : « Intervenant, Pierre dit à Jésus : "Seigneur, il est bon que nous soyons ici ; si tu le veux, je vais dresser ici trois tentes, une pour toi, une pour Moïse, une pour Élie." Comme il parlait encore, voici qu'une nuée lumineuse les recouvrit. »
[734] *OE*, 145.
[735] *La Bible*, *op. cit.*, p. 1646.

imprégnait la poétique de Quignard jusque dans sa forme. Cette étrange transposition prend l'apparence de « versets » profanes où ce n'est plus Dieu qui est désigné mais bien un Temps originaire fortement divinisé : « Il y a un être qui échappe à tout regard dans ce monde. [...] Celui que nul ne voit et qui séjourne partout est le temps[736] ». À la fois partout et nulle part, ce principe rappelle la présence divine décrite notamment par Maître Eckhart. Le chapitre LXXV d'*Abîmes* est encore plus explicite et s'intitule « *Dieu devenu Passé* ». Plus lyrique, Pascal Quignard va jusqu'à invoquer son « Dieu » en de brefs « psaumes » : « Sans cesse plus immense Celui que ne saura jamais exterminer la course du temps, / lui que le temps accroît, [...] / ô Passé ![737] ». Que ce soit la majuscule du démonstratif, la désignation emphatique ou encore la disposition typographique proche du verset, tout ici trahit un détournement profane des codes de l'écriture sainte. Même la logique du raisonnement quignardien emprunte ses traits à la tradition scolastique. En effet, il n'est pas rare de voir ce défenseur de l'athéisme agrémenter ses paragraphes du terme *scolie* pour en souligner l'organisation. Initialement rattaché à la *lectio divina*, ce mot désigne la courte glose que les scoliastes inscrivaient en marge du texte saint. De même, quand Quignard emploie le terme *quaestio* pour rythmer une réflexion sur l'intimité, il n'est pas sans savoir qu'il transpose, encore une fois dans un contexte désacralisé, un terme de la scolastique définissant les « commentaires » qu'engage la lecture biblique[738].

Peut-être que cette dernière étape de la réappropriation du corpus chrétien, détourné puis assimilé jusqu'à l'imitation d'une certaine forme d'écriture, éclaire le rapport profond qui unit Quignard au texte sacré. Ce lien, comme on l'a vu, ne se fonde pas sur une communauté de croyances. Au contraire, Pascal Quignard est suffisamment vindicatif pour réclamer une complète « déliaison » avec tout ce qui lie dans la *re-ligio* : « Les religions tissent d'abord des ligatures qui n'inventent qu'après coup des "dieux" – que ces dons plus forts qu'eux-mêmes obligent[739]. » En revanche, l'attraction qu'exerce le Livre sur le livre en train de se constituer (*Dernier royaume*) s'explique plus profondément par le fait que la Bible incarne, depuis deux millénaires, l'objet livresque par excellence. Engageant la lecture silencieuse, le commentaire écrit des extraits lus et la méditation solitaire, les Écritures illustrent la triple vocation du *littéraire* définie et incarnée par Pascal Quignard. Si la littérature est, à l'instar de la

[736] *SLJ*, 238.
[737] *A*, 208-209.
[738] *P*, 101 : « *Quaestio Intus*. Y a-t-il une involution du corps en lui-même capable de créer un monde interne pas trop troué ni orificiel ? […] *Quaestio Interior.* Y a-t-il une intériorité du corps à lui-même dans lui-même ? […] *Quaestio Intimus*. Y a-t-il une intimité du corps à lui-même dans lui-même ? […]. »
[739] *S*, 91.

glose croyante, « le souci atomique des *litterae* », alors le lettré radical qu'est Quignard trouve dans le corpus chrétien la justification de son projet. Extraits bibliques ou théologiques, une fois décontextualisés, peuvent ainsi entrer en parfaite résonance avec le souci de l'auteur. Par exemple, la citation « *Veritatem meditabitur guttur meum* » (*Livre des Proverbes*, 8 : 7[740]), permet à Quignard de proposer l'analyse suivante : « Le *guttur* interne, le guttural intime, [...] c'est cela que lève la lecture [...]. La littérature consiste tout entière dans le mystère de cette oralité silencieuse.[741] » Ailleurs, l'écrivain relie la lecture à la prière, même « enstase » dit-il, même possibilité d'extase aussi : « En appelant la solitude une "prière" et cette prière une "lecture" j'évoque une polarisation extrême entre deux pôles[742]. »

Bien que l'usage du corpus chrétien s'avère être l'enjeu d'une discrète réappropriation, il ne contredit toutefois pas l'intention globale qui est de faire affleurer un texte sacré à la surface de l'ensemble constitué, à la manière d'un palimpseste laïc que l'on aurait mal gratté. Ainsi donc, par l'enveloppement de toutes ces citations bibliques, par les nombreuses réécritures hagiographiques, par la glose des textes saints, par l'annotation des Pères de l'Église ou encore par le souci de la lecture analogique qui rejoue le geste originel de l'herméneute, l'*auctor* Pascal Quignard se définit à la lettre comme *celui qui augmente* les textes du canon sans s'en distinguer ; par l'adoption répétée de la posture du commentateur, il feint de déléguer toute auctorialité à une voix inoriginée qu'il ne ferait que reprendre, tel un copiste, *non nova sed nove*.

7.2.4 Le scriptorium *comme lieu d'« élargissement »*

C'est dans *La Barque silencieuse* que l'on trouve la plus longue référence de Pascal Quignard à Roland Barthes. Elle concerne le fantasme d'une conduite de vie clandestine, par laquelle la contestation du pouvoir ne se ferait pas dans la forme d'une opposition pleine et remarquée mais qui, au contraire, se signalerait par l'exercice paradoxal d'un vide, d'une soustration irrepérable, d'autant plus perturbatrice qu'elle agirait comme une tache neutre dans le tissu des forces sociales en présence :

> « Dans la dernière interview qu'il a donnée avant de mourir renversé par une camionnette alors qu'il traversait la rue Roland Barthes affirmait que la vie indépendante

[740] *La Bible*, *op. cit.*, p. 1554 : « Oui, ma bouche profère la vérité / car la méchanceté est abominable à mes lèvres. »
[741] *P*, 107-108.
[742] *BS*, 76.

> allait devenir un véritable défi dans les sociétés démocratiques. Il ajoutait que celui qui prétendrait vivre son indivisibilité radicalement se lancerait dans une vie très difficile. Il amorcerait une aventure aussi énigmatique que celle à laquelle avaient été confrontés la plupart des chevaliers de l'ancienne matière de Bretagne pénétrant dans la forêt aventureuse. Il est vrai que cette attitude désormais heurte non seulement le mode de vie des classes les plus jeunes mais la surveillance générale, la solidarité morale, la santé collective, la science et ses réseaux d'autorisation et de validation. Roland Barthes disait expressément : "La seule chose qu'un pouvoir ne tolère jamais c'est la contestation par le retrait. Cela ne peut se vivre que par des conduites clandestines. Par des tricheries. On peut affronter un pouvoir en l'attaquant. Le retrait est beaucoup moins assimilable par une société."
>
> L'amour définit ce "cela" : la communication séparée et sacrée, la vie secrète, la vie intense à l'écart de la société, de la famille, du langage commun[743]. »

La citation prend place dans un long chapitre intitulé « La communication séparée et sacrée », lequel propose une vaste réflexion sur la valeur jugée négative de la « société » – de la communauté et de ses espaces endoxaux de communication – en regard des expériences désolidarisantes qui, au contraire, regagnent pour l'auteur l'espace salvateur du secret. Si, résumée à grands traits, la thèse peut paraître un brin stéréotypée, notamment dans l'opposition paradigmatique qu'elle esquisse entre nature et culture, elle se place pourtant plus subtilement au niveau de l'ontogenèse et engage un argumentaire hiérarchisé : 1° le cerveau humain porte en lui la trace d'une origine averbale, d'un lieu aphone, solitaire et obscur, qui lui vient de son origine vivipare et de sa gestation *in utero* 2° cette non-communication, située loin en amont de la communication et farouchement infra-communautaire, doit être préservée dans l'espace atmosphérique au titre de la part la plus intime qui soit 3° il existe dans le tissu social des « kryptadia », des petites cryptes qui sont autant de réserves donnant accès à cette expérience du plus lointain sous la forme d'une rémanence : ce sont toutes des épreuves où la conscience de soi et du groupe se désynchronise (désorientation onirique, appétit et jouissance sexuels, passion amoureuse, solitude de l'agonie, etc.) 4° en dehors de ces expériences limites, la possibilité d'un recouvrement de la « vie secrète » existe sous une forme plus clandestine dans l'attitude lettrée de celui qui lit ; là, au milieu de tous, le lecteur *quitte* le groupe et se constitue un ermitage d'autant plus invisible qu'il demeure non spectaculaire. En conviant les premières communautés monacales de Palestine, Pascal Quignard reverse une nouvelle fois l'expérience lettrée du côté d'un érémitisme laïque, en faisant clairement dériver l'acte

[743] *BS*, 65-66. Pascal Quignard respecte la chronologie car il s'agit bien de la dernière interview donnée par Roland Barthes si l'on en croit l'appareil critique proposé par Éric Marty dans les *Œuvres complètes* (2002) : il s'agit de l'entretien du *Nouvel Observateur* intitulé « La crise du désir », réalisé par Philip Brooks et publié le 20 avril 1980 (*OC* V, p. 941-945).

de penser et de lire de la prière religieuse[744]. Et c'est à ce point précis qu'il retrouve Roland Barthes, le Barthes du *Comment vivre ensemble*, qui au cœur de cette interview renvoie indirectement à ses propres réflexions sur la marginalité des laures athonites et sur leur lien au pouvoir, et qui, de façon plus spécifique, interroge aussi la place structurellement « folle » qu'occupe celui qui entend se retrancher de la dialectique du pouvoir : *ni pour, ni contre*, mais dans l'espace d'un « neutre » qui échappe à cette logique de l'opposition binaire[745].

Il faudrait montrer dans le détail comment Quignard interpole ici le propos de Barthes, en le tirant progressivement à lui, et en superposant ses traits particuliers à la figure générique que le sémiologue semble invoquer derrière « celui qui prétendrait vivre son indivisibilité ». Restons-en à la forme de la citation et notons simplement que, dans son ordonnancement à trois étages (résumé du propos, citation directe du propos, glose du propos), elle est déjà soumise à une subtile altération. D'abord, la forme initiale du résumé et du discours indirect (« il affirmait que », « il ajoutait que »), permet d'insérer des jugements ou des digressions qui ne sont pas dans le propos d'origine (comme la référence à « la matière de Bretagne » qui en mythifie la portée, mais qui surtout annexe la figure de l'auteur sous le masque de Lancelot, *persona* récurrente de Quignard[746]). Ensuite, la citation elle-même, celle qui se donne au discours direct, est par deux fois altérée : par l'adverbe corrélé à la tournure déclarative et qui sous-entend une qualité psychologique dans le ton de Barthes (« Roland Barthes disait expressément ») ; par la légère falsification qui consiste à rapprocher des bribes issues de deux réponses différentes puis à les refondre dans quatre phrases successives, et dont la scansion particulière est en fait le résultat du chevillage grammaticale opéré par Quignard[747]. La glose, enfin, qui inaugure un

[744] *Ibid.*, 63 : « C'est la solitude comme prière radicale. C'est la solitude au sens d'un culte rendu au détriment du social, à la désinhibition du doxal, au désentravement collectif. 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. »

[745] *CVE*, 133 : « La norme, c'est le commun, la communauté. Le fou est anormal. Peut-être n'y a-t-il pas d'autre définition du fou (sauf pour le paranoïaque) que celle-ci : celui qui est pur de tout pouvoir. D'où position exorbitante, parce que neutre : n'est ni pour, ni contre le pouvoir (ni maître, ni esclave), veut se maintenir en dehors. Ce qui est intenable, d'où intense tension sociale provoquée par le fou, le marginal. »

[746] L'appel de la forêt et la nécessité de s'ensauvager participe de l'*ethos* de l'auteur : « Puis je regardai en contrebas la forêt verte que la brume qui montait de la rivière envahissait peu à peu. Je m'en allai. Lancelot erra. » (*OE*, 129)

[747] Cf. Le propos original de Barthes *in OC* V [« La crise du désir, 1980], p. 943-944 : « *Mais comment peut-on vivre ainsi ?* Ça ne peut se vivre qu'avec tricherie, par des conduites clandestines, non dogmatiques, non philosophiques – par des tricheries, je ne trouve pas d'autre mot. *Est-ce une contestation contre le pouvoir ?* Oui, et la seule qu'aucun pouvoir ne tolère jamais : la contestation par le retrait. On peut affronter un pouvoir par attaque ou par défense ; mais le retrait, c'est ce qu'il y a de moins assimilable par une société. »

« commentaire » du propos de Barthes dans un nouveau paragraphe tend à lui donner une inflexion propre (« L'amour définit ce "cela" »), en l'assimilant notamment à une catégorie chère à l'univers intellectuel de Quignard comme la « vie secrète ».

Il est tentant, à la lumière de ce rapprochement, de creuser le parallèle et d'y voir les ferments d'une réflexion croisée qui met en tension les concepts de clandestinité et de communauté. En effet, par-delà l'invocation quelque peu *forcée* à Barthes, Quignard semble prendre le relais de cette pensée difficilement concevable qui cherche à articuler l'exigence de solitude dans une forme particulière de sociabilité et que Barthes a patiemment dépliée dans son *Comment vivre ensemble*. Mieux, l'ouvrage de Quignard intitulé *Sur l'idée d'une communauté de solitaires* se propose, sous un titre volontairement paradoxal, l'exploration d'un même programme, l'investissement d'un même imaginaire particulier :

> « On a souhaité, cette année, explorer un imaginaire particulier : […] le "vivre ensemble" de groupes très restreints, dans lesquels la cohabitation n'exclut pas la liberté individuelle ; s'inspirant de certains modèles religieux, notamment athonites, on a appelé cet imaginaire fantasme d'idiorrythmie. » (*Comment vivre ensemble?*[748])
>
> « Le propre de Port-Royal pour moi, c'est l'invention passionnante – même si elle difficilement concevable pour l'esprit – d'une *communauté de solitaires.* » (*Sur l'idée d'une communauté de solitaires*[749])

Si l'espace toponymique de référence varie – ici Port-Royal, là le mont Athos –, chacun place sa réflexion sous le signe d'une même aporie. Barthes, sous le patronage de Nietzsche, cherche à éclairer « le paradoxe, la contradiction, l'aporie d'une mise en commun des distances[750] » ; Quignard ne cesse d'être fasciné par toutes les traditions de groupuscules centrifuges, micro-sociétés périphériques, marginales du pouvoir central et dont il se plaît aussi à souligner le caractère paradoxal en jouant de la collision oxymorique des signifiants (« société asociale », « société des inassociés », « communauté de solitaires »). Mieux, les deux auteurs semblent médiatiser leur réflexion en faisant usage d'un même réseau de références qui emprunte à un large tissu fait d'érémitisme et de spiritualité, avec deux pôles privilégiés : la proto-chrétienté orientale et le taoïsme chinois. L'érudition des différentes formes de

[748] *CVE*, 221.
[749] *ICS*, p. 28.
[750] *CVE*, 37. Aporie qui trouve son signifiant dans l'« idiorrythmie » qui en fait le concept fondateur du cours.

monachisme est goûtée de la même manière : elle fait montre d'un souci typologique commun (les nombreuses sectes que rapporte *l'Histoire lausiaque* par exemple[751]), d'une datation voisine (les derniers siècles de l'Empire romain avant le passage du christianisme comme religion d'état[752]) et d'un scrupule étymologique qui les amène souvent à discriminer les catégories les plus courantes du monachisme (moines, ermites, anachorètes, autarkès, etc.). Loin d'être secondaire, le parallèle est évident et donne à certaines pages croisées une connotation toute proche[753].

Comme on l'a vu, notamment à travers la longue citation de Quignard, ce fantasme de culture érémitique porté à travers les siècles a pour point d'aboutissement une réflexion sur notre présent et sur l'institution d'une forme d'anachorèse laïque que recueillerait la figure actualisée du « lettré[754] ». Mais le *scriptorium* n'est pas seulement un motif fantasmatique, un scénario auctorial hors du temps et totalement dépolitisé, il est au contraire chargé d'une forte tonalité polémique tant il est vrai qu'il se construit de façon problématique en regard du concept de « communauté », si lourd d'implications théoriques et politiques, depuis la fin des années 70 et jusqu'aujourd'hui, c'est-à-dire depuis les réflexions de Barthes sur le *vivre-ensemble* jusqu'aux formulations récentes de Quignard sur les *sociétés d'inassociés*.

7.2.5 Le scriptorium *contre la « communauté »*

Il est vrai qu'on assiste depuis le début des années 1980 à la reprise d'une large réflexion politique et philosophique sur la notion de *communauté*[755]. Cette nécessité

[751] *CVE*, 47 : « En grec : dédié à Lausus, chambellan de Théodose II. = Anecdotes sur les moines d'Égypte, de Palestine et de Syrie. Pallade, 363-425, évêque d'Hélénopolis, en Bithynie (sur le Pont-Euxin, nord-ouest Asie Mineure). Voyages en Égypte — à Alexandrie et dans le désert de Nitrie (388-399). Grand charme, souvent, drôlerie innocente. Riche en "traits" (= signifiants).»

[752] *Ibid.*, 41.

[753] Cette page issue des *Désarçonnés* pourrait servir d'argument au cours de Barthes : « Dans les derniers siècles de l'Empire romain, la ferveur des moines orientaux de la vallée du Nil, de Palestine, de Chalcédoine, de Syrie, de Mésopotamie, engendra la multiplication d'un mode de vie tout neuf, esseulé, apolis, comtemplatif, farouche, qu'ils reprirent aux ascètes indiens. On appelait ces moines ou anachorètes (c'est-à-dire déviants), ou apolis (c'est-à-dire "sans cité" à la façon d'Œdipe errant aveugle), ou ermites (c'est-à-dire vivant au désert), ou reclus (comme les bêtes qui hibernent en se recroquevillant sous la terre ou en se rencoignant au fond des grottes), ou solitaires (comme les bêtes qui quittent les bandes et s'esseulent dans la nature avant de mourir). Après un noviciat de plusieurs années, le prieur du couvent autorisait le moine (monos en grec voulant dire seul) qui en faisait la demande et qui paraissait en avoir la force, à s'éloigner à jamais des autres membres de la cité. » (*D*, 253-254)

[754] *D*, 255 : « Stupéfiante tradition centrifuge dès l'aube à l'extérieur des sociétés humaines au fur et à mesure qu'elles se constituent. Chamanes de la Sibérie et du Japon ancien, errants taoïstes, […], ascètes d'Héliopolis, thérapeutes d'Alexandrie, anachorètes romains, moines chrétiens, enfin lettrés partout où les langues se dédoublèrent dans l'écrit. »

[755] Ce paysage est surtout franco-italien comme en témoigne l'origine des auteurs ; on retiendra, pour la proximité de leurs titres : Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Bourgois, 1983 et *La Communauté*

d'une refonte conceptuelle du terme trouve son origine dans l'épuisement historique de ce qui faisait traditionnellement le sentiment du « commun » : le soupçon à l'égard des grands récits téléologiques, incarnés à la fin du XXe siècle par l'échec des systèmes *totalisants* – dont le plus fameux alla jusqu'à proposer une expérience *communiste* – a entraîné une défiance vis-à-vis de toutes les formes essentialistes ou unitaires du politique. Le commun a perdu de son évidence et c'est bien dans l'espace laissé vide par cette absence, ou dans le contre-champ des formes dégradées qui tentent de s'y substituer (comme le repli « communautariste » ou la communauté sans substance qu'incarne la « globalisation »), que les penseurs de la communauté se fraient un cheminement théorique. Il s'agit donc de proposer de nouvelles approches qui se défont des catégories classiques de la pensée politique (Nation, Peuple, Communisme – au sens de régime institutionnalisé) et qui tâchent, par la mise en circulation de néologismes ou de nouvelles désignations, d'inventer des modalités nouvelles de l'être-ensemble : c'est le « sensible » et la communauté des égaux chez Rancière ; c'est le « désœuvrement » comme dotation en partage chez Nancy ; c'est la « singularité quelconque », chez Agamben, qui fait de l'absence partagée du *propre* (de la propriété), la condition d'une appartenance nouvelle fondée sur l'appropriation collective de *l'impropriété*[756].

Bien sûr, il n'est pas question ici de chercher à *situer* la pensée de Barthes et de Quignard par rapport à ces propositions philosophiques contemporaines, encore moins d'essayer de voir en quoi leurs arguments pourraient concurrencer des théorisations qui se sont construites sur le temps long, dans un souci de systématicité qui en fait aujourd'hui des contributions de référence sur la notion de communauté. En revanche, leur parti-pris sur la question, même de manière oblique – que ce soit de façon annonciatrice chez Barthes ou dans l'évidence d'une reprise défiante chez Quignard –, signale des phénomènes manifestes d'échos et des zones de croisement dans la géographie intellectuelle de leur temps. Par conséquent, il permet de « dater » un objet intellectuel commun – la « communauté » de solitaires ou le « vivre-ensemble » idiorrythmique – qui en apparence se retranchait dans l'anachronisme :

---

affrontée, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2001 ; Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983 ; Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990 ; Jacques Rancière, *Le Partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000 et « La communauté comme dissentiment », entretien avec François Noudelmann, Rue Descartes, n°42, 2003, p. 86-99. ; Robert Esposito, *Communitas, Origine et destin de la communauté*, Paris, PUF, 2000 ; Marc Augé, *La Communauté illusoire*, Paris, Payot et Rivages, 2010.

[756] Pour une analyse croisée de la pensée de la « communauté » chez Jacques Rancière, Giorgio Agamben et Jean-Luc Nancy, on peut consulter Nadejda Koromyslova, « Repenser la communauté politique, Rancière, Nancy et Agamben », in *Cahiers des imaginaires*, n°9, Québec, Éditions du GRIPAL, 2012, p. 3-29.

hors du temps présent, hors des murs de la communauté, dans des toponymies reculées de l'imaginaire historique, Port-Royal et le mont Athos sont en fait les supports mythiques d'un questionnement ancré dans une actualité théorique identifiable, fût-ce de façon contrastive. Donc, et c'est cela qui nous intéresse, cette réflexion croisée permet de voir dans le *scriptorium* (arête où se rejoignent l'érémitisme et la communauté) un lieu qui est *aussi* politique, et qui témoigne en creux d'une pensée subtilement soustractive à l'égard de l'exigence communautaire et de l'être-en-commun, ou plutôt qui tâche de réinventer des formes du commun étrangement aporétiques, partagées entre le singulier et le pluriel[757].

Et dans cet effort de conceptualisation étrangement à revers du lexique ambiant – lequel se fonde sur l'idée plurielle de la co-existence[758] – on peut aussi lire un même souci de refondation sémantique, qui passe par la réinvention d'un contre-lexique théorique dont les entrées privilégient en majorité les formes privatives du mot « commun[759] ». À quelques exceptions près, ces mots viennent tous d'un « réseau grec [760] » comme le confesse Barthes ; en eux pointent à la fois le désir d'une connotation autre, dont le dépliement étymologique comble une épaisseur imaginaire inédite et fait travailler le signifiant dans le sens de l'innovation sémantique (c'est le cas avec le néologisme d' « idiorrythmie »), et le souci philologique, qui discrètement replonge aux racines du vocabulaire occidental pour proposer des voies de traverse qu'a effacées le lexique contemporain du politique.

C'est dans cette perspective qu'on peut déceler chez Pascal Quignard la tentation de récrire le dictionnaire européen des concepts politiques. En reprenant les termes canoniques à leur source étymologique (*stasis*, *politeia*, *natio*, *res publica*[761]), l'auteur cherche toujours à révéler les principes de violence et d'aliénation qui les fondent. En face des mots usuels de la « chose publique », et de ses formes politiquement institutionnalisées, il fait alors courir un tout autre lexique, systématiquement à rebours des modalités du vivre-ensemble ; cette contre philologie sécessive a pour mots *autarkeia*, *anachorèsis*, *ekstasis*, *épochè*, ou encore *secessio plebis* ; tout en elle prône les vertus de l'*ex-communion* volontaire et appelle au retrait de la « communauté » : soit en disqualifiant directement la notion et en faisant alors

[757] On reconnaît ici, en filigrane, la thèse de l'« avec » et de la « co-existence » du nous et des autres comme condition *a priori* de l'existence que développe Jean-Luc Nancy (*Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996).
[758] Entre autres : *communitas*, *mitsein*, partage, être-ensemble, singulier-pluriel.
[759] Chez Barthes, c'est *l'idios-rhuthmos*, la *xeniteia*, *l'autarkeia* ou encore *l'épochè* ; chez Quignard, outre l'*autarkeia* et l'*épochè* qui sont également longuement développées, c'est l'*anachorèsis*, la *secessio plebis* ou encore l'*ekstasis*.
[760] *CVE*, 49.
[761] Cf. successivement : *D*, 230-233 ; *D*, 253-255 ; *D*, 256-259 ; *BS*, 54.

de l'injonction socialisante un mensonge d'ordre mythique[762], soit en valorisant les formes immédiatement privatives du terme « commun » par le jeu de la préfixation (il faut alors préserver la part « incommunicable », cultiver la « non-communication » comme une chose sacrée ou voir dans l'« excommunion » une chance plus qu'un malheur[763]). Dans un débat critique qui promeut une *politique de la littérature* fondée sur *le partage du sensible* et qui, à l'intérieur de l'expérience émancipatrice de la fiction, voit une possibilité de redistribuer les places socialement auto-assignées et une chance nouvelle *d'être-en-commun*[764], la voix de Pascal Quignard semble fortement divergente. D'abord, parce que l'exigence de la littérature invite chez lui à une éviction radicale du politique, de l'être en commun et de quelque forme de partage que ce soit. C'est précisément une expérience de dessaisissement « communautaire », puis individuel – entendu que l'individu est la conscience de soi créée par la *doxa* – qui témoigne de l'expérience lettrée, qui en fait son trésor. Il n'en va pas d'un loisir aristocratique dont le pré carré serait à défendre aux noms de valeurs anti-démocratiques, il en va d'une sécession radicale dont la logique ne relève plus du comblement (de l'infatuation de soi, de la reconnaissance d'une culture élitiste en partage), mais au contraire de l'évidement (de la perte du rapport de soi à soi, de l'approche d'un vide linguistique où la conscience de l'*ego* s'absente). C'est pourquoi l'attitude lettrée impose toujours les images de la déliaison chez Quignard : qu'elle soit perte, vertige, vide, renoncement, sécession ou déchirure, elle est sans cesse régressive en regard de la communauté ; occuper un trou dérobé à l'espace social comme on habite le blanc entre les lettres imprimées, voilà l'homologie constitutive de la vision radicale du littéraire chez Quignard[765].

---

[762] *OE*, 144-146 : « Toutes les communautés recherchent la reconnaissance sociale […]. Le refus de l'appartenance sociale fut condamnable aux yeux de tous les groupes humains. Cette condamnation est le fond de chaque mythe. / […] Homère disait : Un individu *apolis* est une guerre civile. / Le vieil aède entend par là que tout homme sans cité est une graine de guerre civile. / Hérodote a écrit : Aucun individu humain isolé ne peut se suffire. / Mot à mot : Ne peut être *autarkes.* / La Bible dit : Malheur à l'homme seul ! […] / Mais c'est faux. C'est toujours ce que la société dit. […] Car il y eut des hommes seuls, des ermites, des chamans, des centrifuges, des solitaires qui furent les plus heureux des hommes. »

[763] C'est pourquoi aussi on peut tenir Pascal Quignard comme éloigné de tout un courant fictionnel qui s'attache précisément à proposer des « fictions de la communauté », et qui distingue aujourd'hui toute une jeune génération d'auteurs (voir à ce sujet Aurélie Adler, « Fictions de la communauté : effraction, reconstitution et altération chez Oliver Rohe, Mathieu Larnaudie et Arno Bertina », in Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010), op. cit.*

[764] On aura reconnu, de façon très circonscrites, les thèses de Jacques Rancière sur les capacités « politiques » des régimes fictionnels.

[765] Pascal Quignard, « Le mot littérature "est d'origine encore inconnue" » in *Autour d'Emile Benveniste*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2016, p. 273 : « […] le litteratus, le lettré, est celui qui est capable du "litteratum otium", celui qui va du vide qui sépare les lettres jusqu'au vide qu'il va occuper dans l'espace social et jusqu'au vide qu'il impose par son silence dans le dialogue oral ».

Ce « devenir-insignifiant » du sujet dans l'angle mort de la communauté est ce que poursuit secrètement la réflexion de Barthes dans son *Comment vivre ensemble*. La plupart des signifiants retenus dans son « réseau grec » connotent en effet, comme chez Quignard, un lexique de la dissimulation au regard de l'injonction communautaire : que ce soit par la quête d'un rapport auto-suffisant à soi-même (*autarkeia, monosis, idios, eremos*), par l'attitude suspensive ou les techniques de désinvestissement du désir social (*hèsuchia*, *épochè*, *akèdia*) ou encore par des formes plurielles de retraite – intérieure (*xenitéia*) ou extérieure (*anachorèsis*) –, la large réflexion annoncée sur le *vivre ensemble* est d'abord et avant tout imprégnée par une sécession d'ordre philosophique où miroite, sur le plan de l'éthique de la vie sociale, ce que le *Neutre* développera l'année suivante sur le plan plus essentiel de l'éthique de vie[766]. Symboliquement, le cours s'ouvre et se ferme sur deux concepts empruntés aux origines du monachisme chrétien qui tous deux relaient, à des degrés différents, ce dépatriement intérieur : l'*akèdia* (désinvestir ce qui fait l'objet de la foi, que cet objet soit spirituel ou mondain) et la *xéniteia* (se rendre étranger au monde, s'exiler volontairement de la communauté). Ce qui intéresse Barthes, ce n'est pas le seul examen historique de ces notions, c'est l'application *hic et nunc* que l'on peut en faire dans l'aujourd'hui de notre vie[767]. Si la première aboutit à une aporie (je n'arrive plus à investir dans *le monde* ni dans *les autres,* mais en même temps je ne peux supporter une complète solitude, je suis condamné à vivre comme un « déchet » social sans lieu d'intégration), la seconde offre une forme de résolution et peut maintenir le fantasme de vivre en étranger depuis un lieu intégré (je peux vivre comme un *xénos*, « soustrait au grand Autre comme patrie commune[768] », en me dissimulant au regard des hommes, ou plutôt en me rendant invisible à leurs yeux, en habitant une fausse image qui me rende insignifiant ou négligeable) ; cette fausse image – également apparentée à une forme de déchet, mais souverain cette fois-ci – consiste à me rendre activement méconnaissable aux yeux du monde, à investir une conduite clandestine qui « vise à ne pas me faire remarquer[769] ».

---

[766] *CVE*, 222. C'est ce qu'annonce le résumé de Roland Barthes pour l'annuaire du Collège de France, quand le Professeur mesure que tout son cours a d'abord consisté à réfléchir sur la « distance critique » qui doit régler tout rapport communautaire : « Le Cours ne pouvait donc déboucher que sur un problème d'éthique de la vie sociale, qui sera repris sous une autre forme dans le cours de l'année prochaine. »

[767] *Ibid.*, p. 55-56 : « Acédie (moderne) : quand on ne peut plus investir dans les autres, dans le Vivre- avec-quelques-autres, sans pouvoir cependant investir dans la solitude. » ; p. 175 : « La *Xéniteia* qui est en nous — lorsqu'elle est en nous — en nous, aujourd'hui : pourquoi pas ? — peut prendre la forme d'un double fantasme […]. »

[768] *Ibid.*, p. 175.

[769] *Ibid.*, p. 172.

Par la *xéniteia*, Barthes retrouve donc l'image du « déchet » social, mais celui-ci n'est plus relié à une forme de délaissement pathétique comme c'était encore le cas dans la figure consacrée à l'acédie[770] : il s'apparente à la figure souveraine de l'Actant-Déchet, du paria, de celui qui joue la démence sans pour autant se faire remarquer comme tel, c'est-à-dire sans être encore identifié par la communauté comme un abcès de fixation où celle-ci puisse exorciser une forme de tabou[771]. Le meilleur exemple de cette simulation du « déchet », par laquelle s'ouvre la possibilité d'une *xéniteia*, Barthes le trouve dans un chapitre de *L'Histoire lausiaque* où est narrée l'histoire de saint Pitéroum : averti par un ange qu'une femme plus pieuse que lui réside au monastère des femmes tabennésiotes, Pitéroum s'y rend et la découvre sous les traits d'une sœur feignant la démence et que l'ensemble du couvent a mise au rebut ; une fois sa sainteté découverte, la femme quitte le monastère pour maintenir sa *xéniteia* dans une forme clandestine. Le *Dernier royaume* de Pascal Quignard fait une large place à ces actants-déchets, eux-aussi sélectionnés dans les *memorabilia* de l'histoire érémitique, élus pour l'exil intérieur qui les caractérise et qui en fait des figures contre-communautaires par excellence. Si le personnage de saint Alexis demeure le modèle paradigmatique de la *xéniteia* – Alexis est en effet deux fois « étranger » : en quittant d'abord sa patrie et son rang pour rejoindre le portique de la basilique d'Édesse et y vivre comme un miséreux ; en regagnant ensuite le palais paternel et en s'y installant comme un « étranger » aux yeux de tous, abrité sous l'escalier comme un mendiant au titre de l'hospitalité[772] –, c'est encore dans la vie communautaire que Quignard l'inscrit, dans un conte zen dont le motif demeure très proche de l'histoire lausiaque relatée par Barthes. « Le dernier abbé » nous narre en effet l'histoire d'un moine, mis au ban par les autres frères, vivant à la périphérie de la communauté et balayant sans cesse la cour comme s'il était pris de démence ; or, le jour de la visite du gouverneur du district, alors que la communauté assemblée désespère de ne pouvoir répondre à l'énigme posée par le gouverneur, on fait venir le moine au « balai » (représentant symboliquement l'« actant-déchet ») qui répond au gouverneur et qui révèle ainsi sa supériorité spirituelle[773].

---

[770] *Ibid.*, p. 56 : « Le déchet de tout, sans même qu'il y ait une place pour ce déchet : le déchet sans poubelle. »
[771] *Ibid.* Barthes consacre une figure à cet Actant-Déchet dans la figure « Éponge » (p. 111-122) ; il prend pour exemple Mélanie dans *La Séquestrée de Poitiers* de Gide ou encore Adèle dans *Pot-Bouille* de Zola.
[772] Alexis est « l'Éponge » par excellence : « Il rongeait les miettes des banquets, les arêtes des poissons. Il grattait la chair blanche des bogues des marrons qui se trouve sous leurs piquants. Il grignotait les os des viandes, les trognons des fruits, les côtes des melons, les écales des noix, les coquilles des huîtres, des moules. C'était une poubelle. » (*P*, 141-142)
[773] *BS*, p. 51-53.

Enfin, il n'est pas anodin de rappeler que Barthes donne à lire le concept de *Xéniteia* dans un contraste paradigmatique avec la notion de *Parrèsia*[774]. Précédant de quelques années Michel Foucault qui en fera l'objet particulier d'une investigation à partir de 1982, notamment dans trois de ses cours au Collège de France[775], Barthes anticipe une proximité d'intérêt tout autant qu'il fait montre d'une profonde divergence sur la question. Là où Foucault va quêter dans le dire-vrai et le « courage » de la vérité la possibilité d'une transformation de soi dans un rapport toujours actif à l'autre, Barthes y décèle au contraire une parole du dogmatisme, de l'arrogance discursive et de l'intimidation de langage ; au courage de la vérité spectaculaire, au franc-parler qui engage le *parrésiaste* dans un rapport militant aux autres et au monde, Roland Barthes préfère une éthique des distances langagières pour laquelle le véritable courage consiste à savoir taire son opinion, à la maintenir dans une forme de clandestinité neutre ; ainsi, ne voulant tenir personne sous le joug de son discours, l'homme qui se dissimule dans la *xéniteia* reste lui-même en dehors des formes de coercition discursive[776].

Si donc Barthes et Quignard semblent partager une même défiance à l'égard de la notion de « communauté », en préférant élire des figures soustractives dont l'héroïsme consiste précisément à se rendre insignifiant aux yeux du pouvoir communautaire, c'est encore dans un lexique fortement marqué (*xéniteia*, *épochè*, *autarkeia*, etc.) qui signale par contraste combien les concepts de « commun » ou de « vivre-ensemble » sont présents en sous-texte. Partant, en refusant de céder à « l'exigence de la communauté[777] », du moins dans la forme d'une actualisation immanente, ils n'en dessinent pas moins des modalités nouvelles de co-appartenance qui demeurent irréductibles aux conditions d'appartenance classiques et pleinement identifiables par le pouvoir[778] ; par là même elles signalent leur discrète proximité avec

---

[774] « Franchise, liberté de parole » ; « *Parrèsia* : opposé sans grandeur, opposé mesquin, purement social, mondain […]. → *Parrèsia* : fondamentalement liée à un excès social de langage, à une arrogance de langage, à une volonté d'appropriation par le langage, à un vouloir-saisir par le langage (je dirai pour ma part : *Parrèsia* : la forme dogmatique du langage) » (*CVE*, 172).

[775] La *parrêsia* (que Foucault orthographie différemment de Barthes) apparaît dans le cours au Collège de France de 1982, *L'herméneutique du sujet,* et sera le thème principal des cours de 1983, *Le gouvernement de soi et des autres,* et de 1984, *Le courage de la vérité.*

[776] Éric Marty a étudié cette opposition entre le « dernier » Foucault et le « dernier » Barthes sous la forme du paradigme *bios philosophikos* / *Vita nova* (Éric Marty, « *Vita nova* contre *bios philosophikos*. Roland Barthes et Michel Foucault », *in* Marie Gil et Frédéric Worms (dir.)*, La Vita nova. La vie comme texte, l'écriture comme vie*, Paris, Hermann, 2016, p. 233-244.).

[777] Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, *op. cit*., p. 60.

[778] « Que des hommes co-appartiennent sans une condition d'appartenance représentable constitue ce que l'État ne peut en aucun cas tolérer » (Giorgio Agamben, *Moyens sans fin : notes sur la politique*, Paris, Rivages, 2002, p. 89). Cette citation n'est pas sans rappeler la valorisation des conduites de vie clandestine que Quignard valorise dans la longue citation qu'il donne de Barthes et qui ouvre cette sous-partie.

cet effort de refondation de la pensée du commun, si tant est qu'il est lui aussi porté à valoriser des formes de communautés sans destinalité et sans territoire propres, que l'on songe à la communauté sans cesse « à venir » d'Agamben ou encore à la communauté « désœuvrée » de Nancy, lesquelles se disent justement fortes de leur indécidabilité[779].

[779] C'est la conclusion à laquelle arrive Nadejda Koromyslova dans son examen des formes politiques de communauté chez Rancière, Nancy et Agamben (*art. cit.*, p. 16) : « La manifestation de la communauté qui vient est plutôt à trouver du côté d'un "devenir-insignifiant" à l'égard de l'État, un mouvement de retrait de l'appareil étatique le minant de l'intérieur : elle est le dégagement d'un espace a-territorial, laissant place pour une citoyenneté sans nation, dans une continuité indécidable entre multitude et peuple. »

Chapitre 8

La grammaticalité de l’existence

Introduction

Jusqu'à présent, nous nous sommes intéressés au « scénario auctorial » qui consistait à faire de la figure ancienne du « lettré » une figure stéréotypique née de la marginalisation symbolique de la fonction-auteur. En suivant le concept de *scénographie auctoriale* emprunté à José-Luis Diaz, nous avons placé notre analyse dans la lignée des études récentes sur les figurations et les postures d'auteur ; mais plutôt que de le faire en toute rigueur et avec une systématicité qui aurait sans doute un peu forcé les *traits* de nos auteurs, nous avons préféré piocher en elles des signifiants qui ont l'avantage de référer à un imaginaire théâtral, et donc d'articuler relationnellement les concepts de figure, d'espace, de masque, de mise en scène ou encore de jeu. C'est ainsi que la « scénographie » d'ensemble propose un actant référent (le rôle stéréotypé du « lettré »), un espace modulable (le scriptorium), des personnages secondaires (le copiste, l'exégète, le scoliaste) et un chœur (la communauté placée dans le contre-bas de la scène, dans l'orchestre). Sans oublier, bien évidemment, l'effet produit et recherché par toute mise en scène, à savoir le « spectacle ». Aussi, ce qui est spectacularisé à travers la figure du « lettré », c'est une forme de marginalisation symbolique du grand écrivain : contesté sur la grande scène sociale, le lettré se retire dans la coulisse mais n'en abandonne pas pour autant les signes et les masques qui l'identifient pleinement à un « rôle », fût-il clandestin.

On voudrait maintenant compléter cette scénographie et voir comment l'on passe d'une spectacularisation de l'attitude lettrée à une spectacularisation d'un rapport affecté aux formes du langage. Ce changement de plan scénique, qui nous conduit de la scène de l'extériorité (le lettré dans le monde) à la scène de l'intériorité (le lettré dans le langage), entérine une forme de radicalisation dans la mise en scène. En effet, faire l'épreuve intime des *litterae* (Pascal Quignard), ne pouvoir vivre sa « vie [qu']en forme de phrase » par la médiation de patrons syntaxiques (Roland Barthes), constituer une catégorie grammaticale (le « neutre » barthésien ou « l'aoriste » quignardien) en allégorie de valeurs existentielles, c'est à coup sûr accentuer une posture lettrée qui ne peut s'affecter que par une réalité d'ordre *grammatique* ; c'est aussi la reverser d'autant plus spectaculairement sur la scène de l'intériorité – avec ses dramatisations, ses allégories, ses hyperbolismes – que sa reconnaissance et son efficace semblent de plus en plus menacées sur la scène extérieure. En utilisant l'expression de « scénographie du dedans », on voudrait donc montrer que nos auteurs

se portraiturent comme des êtres doués d'une hyperesthésie devant les formes du langage. Que ce sentiment de la langue passe par un déploiement du thème pathologique ou qu'il rejoue, en sourdine, le grand motif de la misologie, il s'inscrit à chaque fois à même le corps de l'écrivain et fait de celui-ci la plaque sensible où s'imprime toute une activité linguistico-sensorielle. Ce théâtre du dedans, sur la scène duquel les problèmes du langage ou les troubles qu'ils suscitent sont doués d'une véritable force d'incarnation, et acquièrent par là même une expressivité inédite, témoignent en creux d'une auto-figuration de soi toute singulière : ce que vise ici la posture d'auteur, c'est la mise en avant d'une identité qui se veut, à la lettre, « littérale ». Une subjectivité, donc, qui s'éprouve et s'auto-affecte depuis la *littera*, depuis le signe graphique ou la texture du langage, et qui fait de la grammaticalité de l'existence l'objet même de son dire.

8.1 UNE SCENOGRAPHIE DU DEDANS

8.1.1 Voir le langage

Le fragment de *Roland Barthes par Roland Barthes* intitulé « Je vois le langage » traduit et résume le grand thème de la « pathologie » du langage que Barthes promène de façon plus ou moins masquée depuis ses *Mythologies* :

> « J'ai une maladie : je *vois* le langage. Ce que je devrais simplement écouter, une drôle de pulsion, perverse en ce que le désir s'y trompe d'objet, me le révèle comme une "vision", analogue (toutes proportions gardées !) à celle que Scipion eut en songe des sphères musicales du monde. À la scène primitive, où j'écoute sans voir, succède une scène perverse, où j'imagine voir ce que j'écoute. L'écoute dérive en scopie : du langage, je me sens visionnaire et voyeur.
>
> Selon une première vision, l'imaginaire est simple : c'est le discours de l'autre *en tant que je le vois* (je l'entoure de guillemets). Puis, je retourne la scopie sur moi : je vois mon langage *en tant qu'il est vu* : je le vois *tout nu* (sans guillemets) : c'est le temps honteux, douloureux, de l'imaginaire. Une troisième vision se profile alors : celle des langages infiniment échelonnés, des parenthèses, jamais fermées : vision utopique en ce qu'elle suppose un lecteur mobile, pluriel, qui met et enlève les guillemets d'une façon preste : qui se met à écrire avec moi[780]. »

Ce texte illustre parfaitement le déplacement d'échelles que nous voulons signaler : la scène de l'intériorité, réduite à une petite pathologie d'ordre synesthésique (« voir » ce que d'ordinaire on est censé « écouter ») s'étend presque à une scène de dimension cosmique (où le Songe de Scipion et sa révélation des mystères du monde rejoignent la manie linguistique du critique). Il y a donc, clairement, une héroïsation de la posture de l'écrivain affecté par le langage, un reversement du petit drame minuscule dans une révélation d'ordre majuscule, quasi mystique. Et cette majoration est même redoublée par l'usage du lexique psychanalytique qui prend ici en charge la « maladie » en la recodant à travers deux de ses grands archétypes que sont la scène primitive et la perversion ; le prosaïsme du constat clinique se retrouve alors abrité sous une justification d'ordre symbolique : la simple « vision » du début est donc complétée par la pointe finale du premier paragraphe qui fonctionne comme le second terme du chiasme ouvert par la phrase inaugurale (« je *vois* le langage. [...] du langage, je me sens visionnaire et voyeur »). Le *visionnaire* Scipion et le *voyeur* pervers ne sont ici que les deux masques prestigieux que se donnent l'auteur pour accréditer sa petite

[780] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 735.

fiction pathologique : l'un comme l'autre doue l'écrivain d'une capacité scopique inédite qui parvient à défaire la Loi du langage, à *voir* plus loin que son seul signifié et que la fixité de son sens. En effet, que ce soit par le songe ou par la perversion, le « voyeur » est toujours en capacité de se décentrer par rapport à un langage volontiers grégaire : le premier, par sa vision, en investissant l'au-delà ou l'en deçà de ses présuppositions ; le second, par sa fétichisation, en restant dans l'épaisseur mobile des signifiants, en pervertissant la logique de la seule signification. Au final, donc, la maladie qui consiste à « voir le langage » est plus émancipatrice qu'handicapante ; elle conforte l'image mythique de l'écrivain voleur de feu, ayant accès à « la vision utopique » par excellence, celle où le sens dernier des mots se fissure et où les langages s'échelonnent à l'infini. Ce que Barthes semble ici rejouer – dans le lexique de la modernité théorique, nourri de psychanalyse et de concepts textualistes – c'est le geste inaugural de la modernité poétique esquissé par Rimbaud dans ses lettres dites du « voyant[781] ». La perturbation du procès de la symbolisation et l'accès à une conscience visionnaire se fondant sur un même dérèglement utopique du langage :

> « Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens.* Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant ! — Car il arrive à l'*inconnu*![782] »

L'alliance du *grand malade* et du *suprême Savant* dit assez bien la duplicité dans laquelle est pris le thème de la pathologie du langage chez Barthes. On aurait tort en effet de n'y voir qu'une affectation d'ordre terroriste, propre aux grandes déclarations de la modernité et auxquelles Barthes a prêté sa voix à travers sa fameuse accusation du « fascisme » de la langue[783]. En fait, cette maladie du langage, connotée de façon immédiatement négative par l'image de la morbidité, se situe plus vraisemblablement au carrefour de deux registres : l'un terroriste (dans lequel le « malade » ne perçoit en effet que les formes d'aliénation et d'oppression du langage) ; l'autre émancipateur (dans lequel le « malade », à force de fétichisation du langage, va au contraire

[781] Arthur Rimbaud, lettre à Georges Izambard (13 mai 1871) et lettre à Paul Demeny (15 mai 1871)
[782] Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny » in *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, *op. cit.*, p. 202-203.
[783] Déclaration problématique, lourde de malentendus, et sur laquelle on aura l'occasion de revenir plus bas : « Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire. » (*OC* V [*Leçon*, 1978], p. 432.)

destabiliser son inféodation et son pouvoir). Les deux étant d'ailleurs chez Barthes dans un rapport incessant de recouvrement, car c'est précisément en prenant conscience de la terreur du langage – de sa naturalisation mythologique comme de son fascisme – que le « malade » parvient à s'en désaliéner par une focalisation perverse qui relève d'une habile déconstruction.

« Voir le langage » est donc tour à tour terrorisant et jouissif. Si bien que, longtemps avant de voir en lui-même les symptômes de cette étrange maladie, Barthes pointait la pathologie du langage au revers de ses propres positions : le malade étant alors, précisément, le *non voyeur*. Celui qui, incapable de percevoir la pluralité des sens ou l'échelonnement des significations, est affecté d'« asymbolie ». L'attaque vise à la fois l'ancienne critique littéraire et la petite bourgeoisie empêtrée dans les « mythologies » qu'elle véhicule et qu'elle demeure incapable d'analyser en raison même de sa cécité idéologique. Cette maladie de l'asymbolie est référée par Barthes à un ouvrage très sérieux de psycho-pathologie précisément intitulé *Pathologie du langage* :

> « Rappelons que la cécité ou la surdité au symbole (disons *a minima* et sans entrer dans aucune polémique : à la coexistence des sens) est une maladie, connue et classée par les pathologues du langage : c'est l'*asymbolie* (H. Hécaen et R. Angelergues, *Pathologie du langage*). Maladie de la critique pendant très longtemps, maladie de civilisation peut-être, qui fait que la vie réflexive n'est aujourd'hui possible que dans quelques territoires "surveillés", tolérés et cantonnés où le droit au symbole est reconnu : la psychanalyse, le "structuralisme", l'écriture. Il est très naturel que ce soient les pathologues du langage qui aient défini l'asymbolie : il s'agit bien d'un trouble du langage et bien plus. L'homme est malade de son impuissance à symboliser (la psycho-somatique). L'asymbolie empêche de parler, car elle ne permet plus que la tautologie[784]. »

L'homme *malade de son impuissance à symboliser* caractérise alors très précisément cette critique petite-bourgeoise – « muette et aveugle » – qui refuse stratégiquement de « voir » le langage et qui substitue à la clairvoyance symbolique la cécité tautologique d'un langage automate et tout en surface (« Racine est Racine[785] »). Face à ce malade, le *suprême Savant* est au contraire celui qui voit le langage, celui qui pénètre ses mécanismes idéologiques (le mythologue) ou celui qui en essaime le sens

[784] *SA*, 245-246. Un renvoi identique est fait à l'ouvrage de H. Hécaen et R. Angelergues lorsque Barthes répond aux attaques virulentes de l'ancienne critique : « Ce silence, cet échec, on peut, sinon l'expliquer, du moins le dire d'une autre façon. L'ancien critique est victime d'une disposition que les analystes du langage connaissent bien et qu'ils appellent l'*asymbolie* : il lui est impossible de percevoir ou de manier des symboles, c'est-à-dire des coexistences de sens […] » (*OC* II [*Critique et vérité*, 1966], p. 777-778.)

[785] Nous renvoyons ici aux deux mythologies du langage qui fustigent l'usage d'une critique intentionnellement « aveugle » : « Critique muette et aveugle » et « Racine est Racine » (*OC* I, [*Mythologies*, 1957], p. 697-698 et p. 745-746.)

en percevant ses connexions symboliques (le sémiologue ou le critique d'obédience structuraliste). Tout cela nous montre combien le terme de « pathologie » est réversible à l'endroit du langage chez Barthes ; la véritable discrimination se faisant autour de la capacité à « voir » le langage, laquelle si elle demeure fortement dramatisée (au niveau postural) n'en est pas moins définitoire d'une hyperesthésie indirectement valorisée.

8.1.2 Pathologie ou Terreur ? : Barthes, Paulhan et Sartre

Cette hyperesthésie des formes du langage, cette pathologie positive qui engage le sujet à le ressentir plus fortement que quiconque, à s'en soucier de manière presque *maladive*, constitue donc un trait postural net qui inscrit Barthes dans une conscience d'époque. À ce titre, la « Terreur » peut apparaître comme l'autre grand motif développé par Jean Paulhan pour désigner la misologie à l'œuvre chez nombre d'écrivains – depuis la période post-romantique jusqu'à l'entre-deux guerres – qui tous mettent en accusation l'usage d'un langage trop volontiers rhétorique, chargé de clichés et de nombreux lieux communs, lesquels empêchent pour eux l'expressivité immédiate et transparente de la pensée :

> « L'on appelle *Terreurs* ces passages dans l'histoire des nations (qui succèdent souvent à quelque famine), où il semble soudain qu'il faille à la conduite de l'État, non pas l'astuce et la méthode, ni même la science et la technique – de tout cela l'on n'a plus que faire – mais bien plutôt une extrême pureté de l'âme, et la fraîcheur de l'innocence commune. D'où vient que les citoyens se voient eux-mêmes pris en considération, plutôt que leurs œuvres : la chaise est oubliée pour le menuisier, le remède pour le médecin. Cependant l'habileté, l'intelligence ou le savoir-faire deviennent suspects, comme s'ils dissimulaient quelque défaut de convictions. […] la Terreur admet couramment que l'idée *vaut mieux* que le mot et l'esprit que la matière : il y a de l'un à l'autre différence de dignité, non moins que de nature. Telle est sa foi, et, si l'on aime mieux, son préjugé. Le second [point] porte que le langage est essentiellement dangereux pour la pensée : toujours prêt à l'opprimer, si l'on n'y veille. La définition la plus simple du Terroriste, c'est qu'il est *misologue*[786]. »

Il ne s'agit bien évidemment pas de revenir ici en détail sur les linéaments de la pensée de Jean Paulhan, sur l'opposition entre « Terreur » et « Rhétorique » et sur ses tentatives de dépassement, esquissées ou avortées[787] ; il s'agit plutôt de prendre acte

[786] Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres* [1941], *in Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 2011, pp. 134 et 146.
[787] *Ibid.*, p. 202 : « Mettons enfin que je n'ai rien dit » constitue la clausule bien connue de l'essai. Quant aux travaux sur le couple Terreur et Rhétorique, nous renvoyons à Laurent Jenny (*La terreur et les signes. Poétiques*

de ce terme de « misologue » – que revendiquent d'ailleurs, dans une filiation durable et comme on va le montrer, Barthes et Quignard[788] – et de voir en quoi il est révélateur d'une position qui affiche sa très grande réactivité devant un « pouvoir des mots » que fustige précisément Paulhan. Barthes est-il pour autant tout unimement « terroriste » ou « misologue » pour manifester à plusieurs reprises son ressenti d'ordre pathologique à l'endroit du langage ? À l'évidence, bien que de nombreux traits le distinguent dans la posture du corps affecté par le langage – c'est l'allégorie du « corps en état de langage » ou encore de son corps comme lieu et plaque sensible des formes littéraires[789] – et que toute une part de son entreprise critique soit justement dévolue à révéler la part terroriste du langage, ce « langage volé[790] » précise Barthes, toujours déjà capturé par les formes du stéréotype ou du mythe, malgré donc tous ces arguments qui le rangent immédiatement du côté des partisans de la Terreur, Barthes n'en demeure pas moins proche de certaines perspectives déployées par Paulhan.

D'abord, en mesurant très vite l'impasse qu'il y a à camper la radicalité terroriste, Barthes reste conscient de l'imposture qui menace toute poétique fondée sur un « antilangage » et dont la finalité ultime serait d'atteindre l'essence des choses en misant sur « un système sémiologique régressif[791] ». Barthes prend pour exemple la poésie contemporaine, qui reste volontairement lâche dans ses significations afin de donner le moins de prise possible à la réduction de son sens ; il rappelle aussi les tentatives d'écriture blanche dans la prose contemporaine, celles de Blanchot, Cayrol ou Camus qu'il analysait déjà dans *Le Degré zéro de l'écriture,* et qui valent toutes comme une volonté d'échapper à un « ordre marqué du langage[792] ». Il conclut cependant très vite à l'imposture qui guette pareille démarche : dans une perspective terroriste, le meurtre du langage conduit toujours à des œuvres qui deviennent le *signe littéraire* du sabordage et qui, partant, n'échappent pas à une nouvelle solidification sous la forme du lieu commun[793].

---

de rupture, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1982), Michel Beaujour (*Terreur et Rhétorique. Breton, Bataille, Leiris, Paulhan, Barthes & Cie. Autour du surréalisme*, Paris, Jean-Michel Place, 1999), et Éric Trudel, *La Terreur à l'oeuvre. Théorie, poétique et éthique chez Jean Paulhan*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, coll. "L'Imaginaire du texte", 2007.

[788] Voir notamment le IIIe traité de Pascal Quignard intitulé « Le misologue » (*PT I*, 43-74) et le *Comment vivre ensemble* de Barthes où Barthes revient sur la notion de misologie développée par Platon (*CVE*, 188 et suivantes).

[789] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 719. Voir aussi p. 632. : « Son lieu (son *milieu*), c'est le langage : c'est là qu'il prend ou rejette, c'est là que son corps *peut* ou *ne peut pas*. »

[790] *OC* I [*Mythologies*, 1957], p. 843.

[791] *Ibid.*, p. 845.

[792] *OC* I [*Le Degré zéro de l'écriture*, 1953], p. 217.

[793] *Ibid.*, p. 216 : « Cette écriture sacrée, d'autres écrivains ont pensé qu'ils ne pouvaient l'exorciser qu'en la disloquant ; ils ont alors miné le langage littéraire, ils ont fait éclater à chaque instant la coque renaissante des clichés, des habitudes, du passé formel de l'écrivain ; dans le chaos des formes, dans le désert des mots, ils ont pensé atteindre un objet absolument privé d'Histoire, retrouver la fraîcheur d'un état neuf du langage. Mais ces

Ensuite, et là dans une dynamique très proche de Paulhan, Barthes va faire de la rhétorique et du langage indirect – c'est-à-dire du langage travaillé dans sa forme et dans son ornement – la condition paradoxale d'une communication réussie, qui sache précisément toucher *l'autre* de la façon la moins insincère qui soit. Cette réévaluation de la rhétorique procède d'un renversement complet des arguments traditionnellement avancés à son endroit : la rhétorique n'est pas un langage figé, dépositaire de tous les lieux communs et des signes les plus conventionnels de la littérature ; la rhétorique est au contraire la seule possibilité d'accès à un langage transparent, car les formes les plus codifiées de l'expression humaine se trouvent paradoxalement dans la parole de tous les jours – dans celle que l'on perçoit à tort comme étant la plus naturelle car la moins lestée sur le plan formel. C'est donc parce que le langage premier qui nous vient aux lèvres est un langage déjà chargé d'un sens trop plein, et truffé de lieux communs malgré qu'on en ait, qu'il faut le tourner en un langage second, seul capable d'en redresser l'originalité et d'accéder à une parole vraie. En bref, et selon la formule centrale qui en organise l'inversion sous la forme du paradoxe, il faut confier à l'écriture le soin « d'inexprimer l'exprimable », de tricher la langue ordinaire qui nous échoit dans sa simple et pauvre expressivité[794]. Cette foi renouvelée dans la force vive de la rhétorique, si elle semble tourner le dos aux arguments terroristes en donnant raison à Paulhan et à sa conception plus innovante que sclérosante de la rhétorique, et en s'opposant surtout à une conception immédiate de l'expression verbale, pure de tout travail du langage, cette conversion à la rhétorique ne fait pourtant que déplacer l'objet de la Terreur en lui faisant désormais recouvrir un territoire qui s'étire bien au-delà de la seule littérature : pour Barthes, le Terroriste ultime et indépassable demeure bien « l'espèce en tant qu'elle parle[795] ».

De là peut-être ce soupçon jamais démenti à l'endroit du langage qui s'alimente davantage des acquis récents de la linguistique que des grandes thèses terroristes de la génération précédente, celle des années 30-40 et que parcourt le Sartre de

---

perturbations finissent par creuser leurs propres ornières, par créer leurs propres lois. Les Belles-Lettres menacent tout langage qui n'est pas purement fondé sur la parole sociale. […] Ce sabordage bouleversant de la Littérature, enseigne que, pour certains écrivains, le langage, première et dernière issue du mythe littéraire, recompose finalement ce qu'il prétendait fuir, qu'il n'y a pas d'écriture qui se soutienne révolutionnaire, et que tout silence de la forme n'échappe à l'imposture que par un mutisme complet. »

[794] *OC* II [*Essais critiques*, 1964], p. 279.

[795] *OC* V [*Leçon*, 1978], p. 432 : « […] la langue n'est pas épuisée par le message qu'elle engendre ; qu'elle peut survivre à ce message et faire entendre en lui, dans une résonance souvent terrible, autre chose que ce qu'il dit, surimprimant à la voix consciente, raisonnable du sujet, la voix dominatrice, têtue, implacable de la structure, c'est-à-dire de l'espèce en tant qu'elle parle […]. »

Situations I dans une proximité affichée avec Paulhan[796]. Systématiquement, les articles critiques sur les grandes œuvres des années 40 dessinent le portrait d'une génération engagée dans une « lutte furieuse contre le langage » qui se porte aux « extrêmes du terrorisme[797] ». De la « hantise du silence » avec laquelle joue le style de *L'Étranger*, jusqu'à la « destru[ction] des mots par les mots » que cherche *Le Parti pris des choses*, en passant par la haine du « langage tout entier[798] » que poursuit l'anti-intellectualisme mystique de Bataille, Sartre prend le soin d'historiciser ce doute fondamental à l'égard du langage en l'expliquant par les bouleversements socio-politiques récents et en le réduisant à un phénomène générationnel dans lequel il faut y voir des écrivains plus *terrorisés* que *terroristes*. Ce que Sartre tisse alors en sous-main dans cette prise de distance – parfois ironique et violemment injuste[799] – c'est un aperçu en contrepoint de ce que sera « son » existentialisme : ce dernier, au rebours d'un sentiment qui fait l'épreuve de la solitude nouvelle de la conscience moderne (depuis la mort de Dieu) par le « devoir douloureux d'être sujet », postule au contraire une confiance dans l'essence humaine, capable de faire éclore le monde par son engagement et par le maniement déterminé de son vocable. Ce que fustige alors Sartre, sans ambages, c'est la génération du « fantastique moderne », celle qui, selon lui, cherche à retrouver l'extériorité d'un regard sur soi en s'absentant de l'ordinaire de son langage et en conférant à la matérialité du monde une perception jusque-là portée par la conscience humaine ; le fantastique, pour Sartre, c'est l'homme regardé par les choses, c'est l'homme réifié sous l'œil de la nature[800]. C'est donc naturellement à propos du *Parti pris des choses* de Francis Ponge que l'analyse se fait la plus fine, et aussi la plus vive :

> « Mais cela n'est pas possible [*la fusion réelle de la conscience et de la chose*]. Qu'il nous fasse osciller aussi vite qu'il veut, c'est lui qui nous balance ainsi d'un extrême à l'autre. Qu'il referme le monde sur lui-même avec tout ce qui s'y trouve, du même coup il se trouve dehors, hors du monde, en face des choses, seul. Cet effort pour se voir par les yeux d'une espèce étrangère, pour se reposer enfin du devoir douloureux d'être sujet,

[796] Voir à ce sujet, et outre les renvois successifs que Sartre fait à Paulhan dans les textes qu'il consacre à Camus, Blanchot, Bataille et Parain, la lettre que publie Arlette Elkaïm-Sartre en annexe de la nouvelle édition de *Situations I*. Dans cette « Lettre à Jean Paulhan » datée du 1er août 1938, Sartre soutient la position de Paulhan contre les partisans trop naïfs d'un « Pouvoir des mots » qu'expriment notamment les articles des *Nouveaux Cahiers* : « Je viens de lire votre lettre sur le Pouvoir des mots et je suis entièrement d'accord avec vous. Vous avez exprimé avec toute la force et la clarté désirable ce qu'il convenait de dire aux gens des *Nouveaux Cahiers* et à tant d'autres. » (*Situations I*, Paris, Gallimard, 2010, p. 378.)

[797] *Ibid.*, 280-281.

[798] *Ibid.*, p. 138, 282 et 176.

[799] Notamment envers Blanchot dont la force et la polysémie des écrits sont fortement réduites.

[800] *Ibid.*, p. 150 : « […] ce qui est fantastique, c'est la nature quand elle obéit aux fées, c'est la nature hors de l'homme et en l'homme, saisie comme un homme à l'envers. »

> nous l'avons déjà rencontré cent fois, sous des formes différentes, chez Bataille, chez Blanchot, chez les surréalistes. Il représente le sens du fantastique moderne, comme aussi celui du matérialisme si particulier de notre auteur. À chaque fois, il a avorté. C'est que celui qui fait l'effort, par cela même qu'il le fait, s'échappe et se pose au-delà de son effort. C'est Hegel, ne pouvant, quoi qu'il fasse, entrer dans l'hégélianisme. La tentative de Ponge est vouée à l'échec comme toutes les autres de même espèce[801] ».

Est-ce pour échapper à une pareille aporie et pour inscrire son geste dans une nouvelle modernité – celle du structuralisme, *ab origine* anti-sartrien, puis celle de la théorie textualiste, attentive en principe à l'échelonnement des métalangages et à la contestation d'une intentionnalité pleinement créatrice – que Barthes maintient malgré tout la posture misologique caractéristique de la génération précédente ? Est-ce, de façon plus modeste, pour en rester à l'analyse strictement linguistique, plus surveillée, mais non moins décisive, et échapper par là même aux déclarations par trop abstraites d'un langage qui serait originellement vicié par nos sociétés[802] ? Cette emprise délétère de la société qui érode et aplatit les « mots » en les figeant dans une stéréotypie généralisée et contre laquelle réagissent Brice Parain ou encore Francis Ponge, certes à des degrés différents selon Sartre, mais sous le couvert d'une même accusation. Et bien que Barthes perçoive lui aussi le langage de la société civile comme éminemment mythologique – c'est-à-dire comme un « langage volé » –, sa perspective va devenir plus archéologique en confrontant sa pensée du langage aux analyses de Roman Jakobson. Dès lors, c'est la langue, considérée dans son entière codification et dans ses rubriques syntaxiques obligatoires, dans ses « arrogances » grammaticales précise Barthes, qui de façon radicale se transmue en entité irréductiblement oppressive. C'est là l'argument qui préside à la thèse du « fascisme » de la langue et dont on fait trop vite l'économie[803]. Cette nouvelle conviction emporte une réactivité plus fine aux problèmes du langage désormais pensé dans sa *structure*, dans la forme même de son tissu verbal ; d'où peut-être un portrait de soi en grand sensitif du langage qui va fonctionner de manière oblique : ce n'est plus exactement la génération

---

[801] *Ibid.*, 317-318.

[802] Thèse que Sartre attribue notamment à Brice Parain et à Francis Ponge, à des degrés différents. La perspective de Barthes devient, si l'on peut dire, plus archéologique dès lors qu'il épouse les thèses de Roman Jakobson.

[803] Voir à ce sujet un passage du *Discours amoureux* où Barthes, de façon plus modérée, développe le même argument en se référant explicitement à Jakobson : « Cependant, le fait majeur, c'est que par ses *rubriques obligatoires* la langue oblige chaque sujet individué à parler masculin *ou* féminin : les arrogances de la grammaire (voir Jakobson, *Essais de linguistique générale*) ». Claude Coste, dans une note de bas de page, renvoie de façon éclairante au passage en question chez Jakobson : « Les langues diffèrent essentiellement par ce qu'elles *doivent* exprimer, et non par ce qu'elles *peuvent* exprimer. Dans une langue donnée, chaque verbe implique nécessairement un ensemble de choix binaires spécifiques : le procès d'énoncé est-il conçu avec ou sans référence à son accomplissement ? Ce procès de l'énoncé est-il présenté ou non comme antérieur au procès de l'énonciation ? Naturellement, l'attention des locuteurs et auditeurs indigènes sera constamment concentrée sur les rubriques qui sont obligatoires dans leur code. » (*DA*, p. 287.)

des « terroristes » à laquelle se rattache Barthes, trop immédiatement identifiable à un même soupçon générationnel et à quelques grands mots d'ordre, c'est à une « famille posturale[804] » élargie, plus hétérogène et aussi plus dispersée dans le temps, une famille qui ressent la langue *comme en surimpression* – qui la voit au lieu de l'entendre (les répétitions de Flaubert) ou qui en fait l'écoute au lieu de la voir (les anagrammes de Saussurre) –, et qui en fait surtout l'expérience sous une forme plus pathologique que philosophique. Cette manière stratégique d'antidater son positionnement signale aussi une *fabrique de singularité*, pour reprendre l'expression de Jérôme Meizoz.

8.1.3. La pensée du corps en état de langage : Barthes et sa famille posturale (Saussure, Flaubert, Michelet et Valéry)

La *grammaticalité de l'existence* suppose donc la capacité de faire une épreuve affective et singulière des structures du langage. Barthes, de façon d'abord indirecte puis de manière explicite, cherche à dire ce rapport charnel qui l'unit à la langue et cette épreuve « hyperesthésique » qui le saisit devant les catégories syntaxiques. Il nous faudra ici revenir à Saussure, Flaubert, Michelet et Valéry pour montrer combien – à travers eux – Barthes projette son obsession d'un langage corporéisé.

D'abord il y a Saussure. Ou plutôt le « drame » de Saussure. Quand on s'intéresse aux apparitions successives du linguiste suisse dans l'œuvre de Barthes, on ne peut qu'être frappé par un effet de disproportion : d'un côté, des rappels souvent allusifs et convenus aux concepts forgés par Saussure ; de l'autre, une multitude de renvois à l'anecdote psycho-pathologique des *Anagrammes*. Il faudrait bien sûr en mesurer le ratio exact, mais un simple survol fait déjà apparaître une inclinaison nette en faveur de ce que Barthes appelle le « petit drame scientifique de Saussure », à savoir les recherches inabouties que le linguiste a entreprises entre 1906 et 1909 sur la poésie saturnienne et homérique. En quoi consistent ces *Anagrammes ?* Sans entrer dans les détails, rappelons seulement que c'est en lisant de près les poètes grecs et latins que Saussure en est venu à l'intuition que nombres d'entre eux composaient leurs vers en partant d'un mot-thème dont chacun des phonèmes devait être réutilisé

[804] Cf. Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007, p. 25 : « Le champ littéraire regorge de récits fondateurs, de biographies exemplaires, et tout auteur le devient par référence à de grands ancêtres auxquels il emprunte des croyances, des motifs mais aussi des postures. C'est une forme de socialisation à la pratique littéraire. »

conformément à certaines règles ; d'où l'image d'un Saussure écoutant « les mots sous les mots », selon le livre de Jean Starobinski[805], obsédé par les anagrammes phoniques et graphiques. Cette anecdote, probablement découverte par l'intermédiaire de Julia Kristeva et des premiers articles de Starobinski, imprègne durablement la pensée de Barthes :

> « Cette audition d'un langage dans le langage (fût-il fautif) rappelle une autre audition, tout aussi vertigineuse : celle qui faisait entendre à Saussure dans la plupart des vers de la poésie grecque, latine et védique un second message, anagrammatique. »

> « Un autre Saussure existe, on le sait : celui des *Anagrammes*. Celui-là *entend* déjà la modernité dans le fourmillement phonique et sémantique des vers archaïques : alors plus de contrat, plus de clarté, plus d'analogie, plus de valeur : […] On sait combien cette écoute a affolé Saussure, qui semble ainsi avoir passé sa vie entre l'angoisse du signifié perdu et le retour terrifiant du signifiant pur. »

> « Il avait beaucoup profité du *Cours* de Saussure, mais Saussure lui était indéfiniment plus précieux depuis qu'il connaissait la folle écoute des Anagrammes. »

Et ailleurs, presque au hasard : c'est l'écoute des anagrammes qui « obsèd[e] Saussure » ; « le grouillement [des] voix » qu'entend Saussure ; le langage qui « affol[e] Saussure[806] ».

On le voit, ce qui retient Barthes, et que son lexique met en avant (fou, folle écoute, drame, angoisse, désespoir, malheur, etc.), c'est le corps du savant en état de souffrance langagière, mis en douleur par une perception trop accrue du langage. L'insistance indique assez bien la mutation du linguiste en objet d'ordre fantasmatique. Par ailleurs, le registre anecdotique montre l'infléchissement du problème scientifique vers un traitement romanesque : Saussure a tout d'un personnage de fiction dans lequel tendent à se refléter les obsessions pathologiques de Barthes. À travers lui, ce sont ses propres affects que Barthes fait résonner dans un vaste élan de « sausurrisme », il voit et entend *comme* Saussure :

> « Autrement dit le sens obtus n'est pas situé structuralement, un sémantologue ne conviendra pas de son existence objective (mais qu'est-ce qu'une lecture objective ?), et

[805] Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1971.

[806] Cf., successivement : *OC* IV [*Nouveaux essais critiques*, 1972], p. 82 ; *OC* IV [« Saussure, le signe, la démocratie », 1973], p. 333 ; *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 733 ; *SA*, 58 et 124 ; *DA*, 87.

> s'il m'est évident (à moi), c'est peut-être *encore*, (pour le moment) par la même "aberration" qui obligeait le seul et malheureux Saussure à entendre une voix énigmatique, inoriginée et obsédante, celle de l'anagramme, dans le vers archaïque. »

Ailleurs, à propos des « coups » que lui seul perçoit à l'audition de Schumann, Barthes dit reconnaître : « la structure même du paragramme : un texte second est entendu, mais, à la limite, tel Saussure à l'écoute des vers anagrammatiques, *je suis seul à l'entendre*[807]. »

Le plaisir pris aux troubles psycho-pathologiques des savants – *a fortiori* des savants faisant l'épreuve douloureuse des structures du langage – est une constante chez Barthes. Ils constituent ce qu'il appelle les bonheurs de « La science dramatisée » :

> « […] il aimait les savants chez lesquels il pouvait déceler un trouble, un tremblement, une manie, un délire, une inflexion ; il avait beaucoup profité du *Cours* de Saussure, mais Saussure lui était indéfiniment plus précieux depuis qu'il connaissait la folle écoute des Anagrammes ; chez beaucoup de savants il pressentait ainsi quelque faille heureuse, mais la plupart du temps, ils n'osaient aller jusqu'à en faire une œuvre : leur énonciation restait coincée, guindée, indifférente[808]. »

Au-delà de Saussure – lequel constitue, on l'a vu, une sorte de cellule romanesque, relancée selon les besoins de la réflexion – les cas « cliniques » de Flaubert, Michelet et Valéry sont également convoqués. Le grand article intitulé « Flaubert et la phrase » (1967) revient sur le mythe flaubertien de l'écrivain polissant ses phrases jusqu'à la perfection. Barthes substitue à la vision convenue et parfois trop hagiographique, une analyse attentive à une linguistique de la correction (permutation, censure, expansion) qui emprunte beaucoup à André Martinet ; très vite il fait émerger le vertige qui saisit Flaubert devant l'expansion quasi-infinie de ses corrections. Ce qui est intéressant ici, ce n'est pas tant la finesse de l'analyse que le registre martyrologique mis en place par Barthes pour décrire le travail de Flaubert. Les fautes de Flaubert sont ses « croix » ; les corrections « engagent l'écrivain à vivre la structure du langage comme une passion » ; la phrase est pour Flaubert un « drame ». Comme chez Saussure – que Barthes relie significativement à Flaubert dans une note de bas de page – ce qui fascine Barthes, c'est l'écoute d'un langage sous le langage, la perception pathologique des

[807] Cf. *OC* III [« Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », 1970], p. 500 et *OC* IV [« Rasch », 1975], p. 830.
[808] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 733

structures verbales. Il y revient d'ailleurs dans *Roland Barthes par Roland Barthes* en unissant à nouveau le couple : « Au dossier de la double écoute : […] les délires auditifs de Flaubert (en proie à ses "fautes" de style) et de Saussure (obsédé par l'écoute anagrammatique des vers anciens)[809]. »

Le *Michelet* annonçait déjà pareil souci ; on se souvient du premier chapitre sur le corps souffrant de l'historien et de ses fameuses « migraines historiques » ; Michelet est « malade de l'Histoire » car il « voit » l'histoire à la manière d'un écrivain voyant la substance du langage :

> « Le corps entier de Michelet devient le produit de sa propre création, et il s'établit une sorte de symbiose surprenante entre l'historien et l'Histoire. Les nausées, les vertiges, les oppressions ne viennent plus seulement des saisons et des climats ; c'est l'horreur même de l'histoire racontée qui les provoque : Michelet a des migraines "historiques". Ne voyez là aucune métaphore, il s'agit bien de migraines réelles […][810]. »

Même si Barthes reconnaît dans un entretien de 1980 n'avoir rien écrit sur Valéry, les allusions à l'auteur de *M. Teste* décrivent un homme travaillé par la « condition essentiellement verbale de la littérature », un penseur de la matérialité de la phrase ; dans *La Préparation du Roman,* il dit de lui ce qu'il dit de lui-même à propos de la vision du langage : « (il) pense la pensée en termes de quantité syntagmatique ; très paradoxal pour l'époque (ce fut l'originalité de Valéry de voir les formes textuelles […] ». Est-ce à ce titre que, à l'instar de Flaubert, il se trouve rapproché de Saussure dans « Saussure, le signe, la démocratie » ? : « Saussure a du langage une conception qui est très proche de celle de Valéry – ou réciproquement : peu importe : ils n'ont rien connu l'un de l'autre[811]. »

Cette éthologie des intellectuels affectés d'une hyperesthésie des formes du langage peut se lire comme un « réseau organisé d'obsessions » propres. En effet, tous ces plis d'ordre pathologique valent comme un autoportrait oblique de l'auteur. Barthes projette avant tout ses affects et ses fantasmes dans ces autres corps, qui valent tous étrangement comme le corps étendu du critique. Tous ces traits épars se lisent comme autant de biographèmes transpersonnels auxquels il faut relier la figure de Barthes. C'est d'abord une communauté discrète de sensation : Barthes nous dit qu'à l'instar de Saussure, il est capable d'« entendre » le sens obtus ou le battement

[809] *Ibid.*, p. 651.
[810] *OC* I [*Michelet*, 1954], p. 302.
[811] Cf. successivement : *PR*, 145 et *OC* IV [« Saussure, le signe, la démocratie », 1973], p. 332.

schumannien ; plus concrètement, c'est par la catégorie du « voir » que l'identification est la plus nette ; si Michelet *voit* « l'histoire », si Saussure *voit* « les mots sous les mots » et si Valéry *voit* les « formes textuelles » sous les syntagmes, c'est qu'avant tout Barthes *voit* le langage et pense son corps dans une relation pathétique avec la grammaire. Dans un sens étendu, bien sûr, au sens où c'est la *gramma* (le « signe écrit », la « lettre ») qui imprime au corps une certaine affectivité ; dans un sens restreint aussi, dans le sens où c'est bien la grammaire – d'un point de vue plus étroitement syntaxique – qui semble régir le corps barthésien. S'échafaude ainsi, avec le plus grand sérieux, une scénographie auctoriale qui met en scène un corps grammatical, ou comme le dit énigmatiquement Barthes, une « pensée du corps en état de langage ». Posture ? Pose ? Mode ? Pas véritablement, car de telles déclarations demeurent souterraines, elles se formulent par l'indirect et dans les aveux marginaux du texte ; et pourtant, quelque chose s'affirme avec insistance, quelque chose qui est une réactivité particulière devant la grammaire :

> « J'ai ressenti à quel point la syntaxe pouvait protéger celui qui parlait. Elle est une arme à double tranchant parce qu'elle peut aussi être un instrument d'oppression – elle l'est très souvent –, mais quand le sujet est très démuni, très offert, très seul, la syntaxe le protège[812]. »

Souffrir de la syntaxe, se lover dans la syntaxe. Le sujet s'auto-affecte – advient à la reconnaissance de soi-même, de son ipséité – dans le face-à-face grammatical :

> « […] par le poids de la syntaxe, il doit être *ce* sujet-là et non un autre (par exemple : devant fatalement se déterminer, dès qu'il parle, par rapport au *masculin* / *féminin*, au *vous/tu*) : les rubriques de la langue sont des lois coercitives, qui l'obligent à parler […][813]. »

C'est donc une proposition existentielle forte et singulière qu'esquisse ici Barthes et qu'il nous invite à questionner.

[812] *OC* V [« Entretien », avec Jacques Henric, 1977], p. 404.
[813] *NE*, 72.

8.1.4 Homo grammaticus *ou le « littéraire » selon Quignard*

Dans ce texte au titre modestement interrogatif (« Qu'est-ce qu'un littéraire ?[814] »), que l'on a déjà eu l'occasion de parcourir, Pascal Quignard pose avec une sourde violence la condition d'être du « littéraire ». Ce dernier, à l'inverse des politiques (hommes des phrases), des religieux (hommes des commandements), des philosophes (hommes des mots), est tout simplement un « homme de lettres », ou plus exactement un homme à la *lettre*, replié de façon fondamentale dans la *gramma* qui articule le tout du langage. Cette position quasi nucléaire, entée sur le noyau linguistique, n'a rien d'une mise à l'abri ni d'un culte vitrifiant des étymologies ; au contraire, le souci atomique des *litterae* porte en lui, si l'on peut dire, la fission de l'atome[815] : il force à la décontextualisation permanente, au déficelage, au *Cut up*, à l'hourvari ou encore à la sécession d'avec tout sens qui viendrait déjà constitué. Cette posture activement déchirante se veut d'une très grande violence : elle intime de se défaire de son patronyme, de perdre la foi, d'amuïr en soi la conscience individuelle (qui n'est que la voix apprise de la société), de sortir du rang des parleurs et d'habiter le seul espace qui vaille, l'espace littéraire, dans ce recoin de pages où « le corps quitte le monde[816] ». On le voit, l'argumentaire n'a rien de bien neuf en regard de l'œuvre déjà constituée et reprend notamment les grands thèmes développés dans les *Petits traités*. Cependant, ce qui est nouveau, c'est la revendication existentielle d'une telle posture qui fait se recouvrir la « lettre » et la « vie » par l'intermédiaire d'une citation d'Augustin qui ouvre le texte :

> « 1. Car il en va de chaque homme comme d'une lettre dans un mot : il est comme un élément du règne. Augustin De civitate dei IV 3 149. Nam singulus quisque homo ut in sermone littera, ita quasi elementum est regni. Car il en va de chaque humain comme d'une lettre à l'intérieur d'une phrase ; on peut presque dire qu'il constitue une parcelle de la terre où il vit[817] ».

On retrouve ici, bord à bord, l'existentiel et le littéral que développe sur un plan moins métaphysique l'idée maîtresse de « vie en forme de phrase » postulée par Roland

[814] Pascal Quignard, « Qu'est-ce qu'un littéraire ? », *art.cit.*
[815] *Ibid.*, p. 423 : « Le point de vue de la molécule n'est pas celui de l'atome. L'individuum insécable n'est pas apprécié par ceux qui aiment s'associer en molécules mais il a un point de vue. Le point atomique dissout le point de vue individuel. »
[816] *Ibid.*, p. 433.
[817] *Ibid.*, p. 421.

Barthes[818]. Toutefois, la teinte religieuse n'est ici qu'apparente et même, pourrait-on dire, stratégiquement infléchie. D'abord, par le redoublement de la traduction qui encadre le propos d'Augustin : la seconde version, en substituant « parcelle de la terre » à « élément du règne », et bien que paradoxalement moins littérale, donne pourtant une interprétation qui se veut plus littérale qu'anagogique ; le sens théologique se trouve presque gommé du fait de cette légère altération. Par conséquent, c'est tout le propos d'Augustin qui peut se lire à rebours de sa signification première. En effet, à l'inverse du théologien, Quignard entend l'identité littérale (l'homme-lettre) comme une séparation originaire, le maintenant dans un devoir permanent de déliaison (d'avec le mot, d'avec la phrase, d'avec le règne du sens constitué), et non pas comme un idéal de coalescence qui fait au contraire de la « lettre » un élément du « Verbe », c'est-à-dire, dans un sens allégorique, qui fait de l'homme un élément du divin (du Royaume). Le recours à Augustin, même s'il est comme on le voit détourné, n'en pose pas moins une réflexion sur l'*homo grammaticus* qui s'arroge le prestige de la grandeur. Et comme chez Barthes – dont le face à face avec la grammaire se dit, comme on va le voir, sous la forme de la lutte avec l'Ange –, le soin minuscule du littéraire tire encore du côté du majuscule par la voie de l'héroïsation mythique.

Ce portrait de l'écrivain en « homme grammatique » conduit Pascal Quignard à spectaculariser son rapport à la grammaire, étant entendu que c'est en elle, dans sa topologie privilégiée, que la subjectivité *littérale* du littéraire trouve naturellement à s'énoncer. Aussi, à l'instar des allégories linguistiques de Roland Barthes[819] – qui trouvent à articuler toute une grammaticalité de l'existence –, il n'est pas rare de trouver dans *Dernier royaume* pareilles allégorisations des catégories de la syntaxe. Et parce qu'il engage une spéculation de fond sur les catégories du temps, en fondant toute son attention sur la rémanence en nous et dans le monde de quelque avant-temps originaire, c'est naturellement le temps grammatical qu'il en vient à envisager. Voici, à titre d'exemple, la façon dont sont glosées les désinences de l'imparfait de l'indicatif :

> « Gertrude Stein demanda : Pourquoi écrire à l'imparfait rend-il une action plus complètement présente ? Car l'imparfait décale. […]
>
> Il était… Il allait… Il aimait… Il voulait… Il n'y a plus qu'à remplir. L'usage du passé est le roman même. La rime intérieure en ait, en lait est la rime magique du perdu dès l'instant

[818] Nous pensons à la proposition barthésienne d'une « vie en forme de phrase » (*PR*, 147-150) pour laquelle les formes mêmes du langage – la phrase, le rythme, mais aussi et surtout ses assises grammaticales (le neutre, l'adjectif, l'assertion) – peuvent se convertir en allégories de valeurs existentielles.
[819] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 699.

où il fait retour. Tous les verbes sont augmentés d'un suffixe identique qui les rassemble dans ce son. […]

Inflatio des verbes de la phrase dans leur suffixe.

Verbes qui se gonflent comme des seins qui se gonflent.

Verbes qui s'agrandissent comme des sexes qui s'enflent et se redressent.

Voilà ce que hèle le "- ait" : l'autre temps.

Le temps chaud[820]. »

Immédiatement, on retrouve cette mise en dérive métaphorique dont parle Barthes et qui fait que l'objet grammatical se constitue en quelque allégorie d'ordre existentiel. Ici, c'est le regard du littéraire – accommodé précisément à la *lettre* – qui perçoit les formes de la syntaxe comme s'il était doué d'hyperesthésie et qui progressivement les éloigne de leurs définitions premières. C'est d'abord la vue qui perçoit dans la succession des désinences en - *ait* le visage troué d'un roman toujours à venir (« Il était… Il allait… Il aimait… Il voulait. Il n'y a plus qu'à remplir. ») ; c'est ensuite l'ouïe qui parvient à entendre sous « la rime » le « son » du temps perdu qui « hèle » et qui entend faire retour ; c'est enfin par le toucher que les imparfaits se signalent, autant par leurs qualités métamorphiques (« se gonflent », « s'agrandissent », « s'enflent », « se redressent »), que par la chaleur qui s'en dégage (« le temps chaud »). Cette synesthésie grammaticale obéit bien à la dynamique barthésienne qui tend à instituer la syntaxe en « réserves d'image » ; ici, tout contribue à animer la grammaire, à en faire une matière anthropomorphe douée d'une vie propre : outre leur position d'agent dans des tournures verbales réfléchies (« se gonflent », « s'agrandissent »), les verbes à l'imparfait possèdent, par la voie de la comparaison, des attributs typiquement humains et, parmi eux, des organes sexuels ou génésiques (« sexes », « seins ») qui en soulignent la vitalité. Au final, la grammaire – allégorisée – trouve ici à articuler une vision du monde polarisée par un temps originaire, par « un temps chaud » ou un « autre temps », mû par une poussée fondamentale, une « *inflatio* » dit Quignard, qui a tous les traits de la *physis* des anciens grecs[821].

---

[820] *SLJ*, 118-119.

[821] On notera, qu'à ce titre, la racine du verbe être fait l'objet d'une même allégorie linguistique : « La racine *bhu*, *phu*, *phusis*, fui, je fus, buith, ich bin, to be pousse derrière l'esse, derrière l'être, derrière l'einai. » (*SLJ*, 305). Cette dernière citation est intéressante par l'articulation subtile – philosophico-philologique – que Quignard fait entre l'aoriste (temps du passé indéterminé en grec) et la phusis. En nouant le passé simple (*je fus*) – l'aoriste donc pour Quignard – à la racine *phu* que l'on retrouve dans *phusis*, il fait preuve d'un certain cratylisme : la forme écrite de l'aoriste porte en elle l'image de la phusis. Pour des développements parallèles sur le temps imparfait, on consultera également *S* (chapitre LXXVI) et *SLJ* (chapitre XCIII)

8.2 *PERSONA GRAMMATICA*

Roland Barthes et Pascal Quignard possèdent un même rapport ambigu à la grammaire. Ce dernier se fonde tout d'abord sur une dénonciation commune – conséquence d'un soupçon partagé à l'endroit de la langue – qui veut que les lois syntaxiques soient toujours l'apanage du pouvoir et de l'assujettissement. Paru dans le journal *Combat,* l'un des premiers textes de Barthes s'intitule significativement « Faut-il tuer la grammaire ? » et dit déjà, avant les pages critiques consacrées au « passé simple » ou au pronom « il » dans *Le Degré zéro de l'écriture,* le *credo* qui sera le sien vis-à-vis d'une certaine grammaire normative, et ce jusqu'à la déclaration bien connue du « fascisme de la langue » qui, derrière le terrorisme propre aux formules incantatoires de l'époque, accuse surtout la syntaxe française et ses catégories obligatoires qui toujours situent le locuteur[822] ; *Carus*, le premier roman de Pascal Quignard, met en scène un personnage de grammairien, « Ieurre[823] », qui fait de l'asservissement à la langue, à ses règles syntaxiques et à ses obligations grammaticales, le ferment d'une paradoxale liberté : l'extrême maîtrise de la langue valant à ses yeux comme un esclavage conscient et libérateur. Cependant, cet anathème constant jeté sur la syntaxe n'a rien d'univoque car, en creux, il se double de tout un travail de réévaluation, sinon de réappropriation, qui cherche précisément à investir plusieurs concepts clefs issus de la grammaire. Les catégories grammaticales du « neutre », de « l'aoriste », de « l'assertion » ou encore de « la négation » sont ainsi des entrées conceptuelles fortes dans chacune de ces œuvres et qui, patiemment réélaborées, notamment par un creusement étymologique qui les ouvre à une figuration inédite, deviennent porteuses de propositions critiques nouvelles, voire de possibilités pragmatiques qui vont trouver dans la grammaire des ressources pour un repositionnement éthique et existentiel[824].

[822] Texte qui, sous un titre moins corrosif, deviendra « Responsabilité de la grammaire » [*OC* I, 1947, p. 96-98].

[823] Ce prénom est, bien sûr, immédiatement significatif et souligne l'aveuglement de celui qui s'adonne avec un soin trop extrême à démêler les rêts de la syntaxe ; la paronymie avec le mot « leurre » ne tient qu'à l'indécidabilité entre le « i » majuscule et le « l » minuscule.

[824] Cette pesée des « phrases » et du « style » dans le guidage de l'existence a été analysée par Marielle Macé à travers ce qu'elle nomme « le bovarysme des formes » dans *Façons de lire, manières d'être* (Paris, Gallimard, coll. « Nrf-Essais », p.186 et suivantes). C'est en proximité avec cette proposition d'une performativité affective des formes littéraires que nous mènerons notre réflexion.

8.2.1 Barthes et l'héritage ambigu du « moment grammatical » de la littérature française

Gilles Philippe a montré dans le détail combien la représentation de la littérature était nourrie d'un imaginaire grammatical dans l'entre-deux guerres[825]. On se querelle sur le style de Flaubert en se demandant s'il est permis d'être un grand écrivain sans être, avant tout, un bon grammairien ; on enseigne la grammaire à partir des textes littéraires et on enseigne la littérature depuis une juste appréciation grammaticale ; la critique d'auteur est avant tout une critique de la langue littéraire et Lanson s'affirme comme le grand critique et réformateur de son temps. Comme enfant de la IIIe République, Roland Barthes est un rejeton de ce « moment grammatical » ; il s'ouvre à la littérature après la grande réforme de 1902 et on peut affirmer à bon droit que sa culture scolaire – bourgeoise de surcroît, au lycée de Bayonne puis à Louis-Le-Grand – va en porter la marque. Cette atmosphère grammairienne de l'enfance transparaît remarquablement – mi-ironique, mi-nostalgique – dans une petite anamnèse du *Roland Barthes par Roland Barthes* :

> « Très distingué, M. Grandsaignes d'Hauterive, professeur de Quatrième, maniait un lorgnon d'écaille, avait une odeur poivrée ; il divisait la classe en "camps" et "bancs", pourvus chacun d'un "chef". Ce n'était que joutes autour des aoristes grecs[826]. »

Et ses premiers textes héritent encore des tics d'une certaine critique grammairienne, telle qu'a pu la pratiquer Sartre dans l'entre-deux guerres, notamment dans ses analyses du « passé composé » chez Camus ou du passage du « je » au « il » chez Cayrol[827].

Cependant, le geste critique de Barthes – inauguré dans l'après-guerre, au moment même où la littérature commence à sortir de son intermède grammatical – va être constamment amené à s'inscrire en faux par rapport à cet héritage. L'un de ses premiers articles, publié sous le titre « Faut-il tuer la grammaire ? » dans le journal *Combat,* dit assez bien le *credo* qui sera celui de Barthes vis-à-vis d'une certaine grammaire normative. L'idée jamais dessaisie est que l'image d'une grammaire universelle et d'une langue pure n'est que l'expression du pouvoir en place : elle relève

[825] Gilles Philippe, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française. 1890-1940*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2002.
[826] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 685.
[827] *OC* I [« Réflexion sur le style de "L'Etranger" », 1944], p. 75-79 ; *OC* I [« Jean Cayrol et ses romans », 1952], p. 141-162.

du mythe. Il y a autant de grammaires que de parlers sociaux et l'écrivain contemporain doit donc évacuer de sa représentation langagière l'idée de norme grammaticale et envisager une *diction* du monde dans une dimension moins monolithique. C'est peu ou prou la même condamnation que fait Barthes du roman bourgeois dans *Le Degré zéro de l'écriture*. La cible est là encore grammaticale mais plus précise dans ses visées. L'usage du « passé simple » vaut comme l'expression factice d'un ordre stable ; il instaure une vraisemblance et une continuité là où précisément il n'y a que désordre et turbulence des existences. L'attaque se veut aussi politique dans le sens où le « passé narratif » est au service d'une aliénation du réel par la société bourgeoise[828]. Le pronom de « troisième personne » subit le même anathème ; bien que plus nuancé, Barthes nous dit qu'il est la convention même qui signale le rituel des Belles-lettres ; le *il* « fournit à ses consommateurs la sécurité d'une fabulation crédible et pourtant sans cesse manifestée comme fausse[829]. »

Très vite la grammaire apparaît comme un concept repoussoir qui recueille tous les attaques ; identifiée en tant que telle, elle incarne la pression normative et le « bon » code syntaxique que la société bourgeoise se donne à elle-même et qu'elle entend naturaliser. Les *Mythologies* poursuivent la charge et cherchent à déceler sous certains emplois topiques de la syntaxe tout un inconscient de classe ; « Grammaire africaine » ou la « grammaire ultra » soulignent combien la grammaire infléchit le mythe politique en cherchant à le naturaliser[830]. Plus tard, c'est encore « contre » la grammaire que vont se théoriser les grands acquis de la modernité et l'appréciation des œuvres les plus audacieuses. Car c'est précisément dans la turbulence du code grammatical que celles-ci prennent toute leur force subversive aux yeux de Barthes. L'enjeu – comme au temps de la démystification mythologique – n'est plus de dénoncer un inconscient de classe sous l'emploi d'un code que l'on naturalise ; il s'agit, à un niveau plus anthropologique, de tricher avec la structure même de la langue – avec son code grammatical et son maillage prescriptif – qui aliène le locuteur. L'attaque est ici solidaire d'une certaine philosophie de la « Déconstruction » et notamment des thèses de Jacques Derrida[831]. Plus vraisemblablement encore, il semble que Barthes ait souvent à l'esprit le texte-manifeste de Derrida donné à Johns Hopkins en 1966[832] et qui vise à *désituer* la parole du locuteur dans le code qui

[828] *OC* I [*Le Degré zéro de l'écriture*, 1954], p. 191 : « La finalité commune du Roman et de l'Histoire narrée, c'est d'aliéner les faits : le passé simple est l'acte même de possession de la société sur son passé et son possible. »
[829] *Ibid*., p. 192.
[830] *OC* I [*Mythologies*, 1957], p. 777-785 et p. 971-973.
[831] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op.cit.
[832] Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », *art.cit.*

l'exprime, cela afin ne plus être soumis à l'injonction de la prédication ou à l'expression d'un signifié dernier ; ouverte au jeu et au caractère « supplémentaire » du signifiant, la langue peut ainsi commencer à tricher avec sa syntaxe[833]. Dans ces années « textualistes », fortement inspirées par les thèses déconstructionnistes, le procès de la « grammaire » se mue en procès de la structure phrastique (la Phrase), lui-même doublé en procès d'une certaine littérature jugée trop soumise à la syntaxe prédicative. Un tel « scandale » grammatical ne va pas, aux yeux de Barthes, sans une certaine pratique d'oppression, d'autant plus invisible qu'elle se cache dans des processus hiérarchiques inhérents au code que, *naturellement*, l'on emploie. Ce sont toutes ces « arrogances de la grammaire » que le critique s'emploie alors à traquer : arrogance de la Phrase car elle est « hiérarchique » et qu'elle « implique des sujétions, des subordinations, des rections internes[834] » , arrogance du pronom qui oblige à situer hiérarchiquement celui dont on parle ou à qui l'on parle[835], arrogance du genre qui classe sans qu'il soit possible de rencontrer un troisième terme (neutre), etc. Tous ces arguments seront refondus par Barthes dans la déclaration *choc* de sa Leçon inaugurale au Collège de France sous l'accusation du « fascisme » de la langue ; mais on oublie trop vite que l'anathème est d'abord fondé sur un examen « grammatical » et sur les catégories obligatoires de la langue décrites par Jakobson[836] ; Barthes y dénonce surtout ce qu'il appelle la « censure positive » de la grammaire, qui oblige – au sens plein, qui *lie* – plus qu'elle n'empêche[837].

Par cette hostilité affirmée et progressive à l'égard de la grammaire, on est tenté – à l'instar de Gilles Philippe – de voir en Barthes le *terminus ad quem* de ce moment grammatical de la littérature française. Pour Barthes, la littérature ne saurait plus se confondre avec un emploi codifié de la langue ; au contraire, l'important est maintenant de « tricher » la langue, là où la génération antérieure voulait la canoniser. Cependant, peut-on pour autant conclure à une « dégrammaticalisation » complète de la pensée littéraire de Barthes ? Si les arguments avancés par Gilles Philippe sont certes convaincants (ils montrent notamment, avec précision, comment la critique de Barthes se déprend progressivement des tics grammaticaux qui sont au contraire très présents chez le Sartre d'avant-guerre[838]), ils tendent toutefois à donner l'image d'un complet refoulement de la question grammaticale chez Barthes. Or, la redécouverte de

[833] *OC* V [*Sollers écrivain*, 1979], p. 583-585.
[834] *DA*, 287 et *OC* IV [*Le plaisir du texte*, 1973], p. 250.
[835] *DA*, 476 et *OC* III [« Ecrire, verbe intransitif ? », 1970], p. 621.
[836] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale, t. I : Les Fondations du langage*, Paris, Minuit, 1963, p. 84.
[837] *DA*, 700.
[838] Gilles Philippe, *op. cit.*, p. 200-201.

Saussure et le compagnonnage constant de la pensée de Barthes avec des linguistes comme Benveniste ou Jakobson lui offrent une force de réserve toujours vive, porteuse d'enjeux épistémologiques et existentiels toujours féconds.

8.2.2 La grammaire sur le bout de la langue : Charles Bruneau en héritage

Par l'incidence biographique, Pascal Quignard rejoint souterrainement cette Troisième République des Lettres. En effet, alors même qu'il hérite d'une génération littéraire marquée par le besoin de gauchir la syntaxe du « bien écrire » et de desserrer un joug grammatical jugé par trop suspect, il demeure paradoxalement attaché au *souci* de la langue[839]. Surtout dans le premier mouvement de son œuvre – celui des *Écrits de l'Éphémère*, contemporains de ses essais les plus ardus et de ses premiers récits d'allure blanchotienne – son style affecte une sur-grammaticalité qui semble contester l' « asyntaxie » alors en vigueur[840] ; il fait un usage massif du passé simple, du subjonctif imparfait, de la subordination imbriquée et n'hésite pas par ailleurs, sur le plan lexical, à jouer de multiples archaïsmes. Le personnage de Ieurre, dans *Carus*, vaut à ce titre comme une projection tout à la fois amusée et distante de soi-même ; sa dépendance à la grammaire, comme le souligne ironiquement un autre personnage, est celle du « bœuf à l'herbe » :

> « La langue qu'il appelait de ses vœux eût immobilisé en elle-même ce qu'elle tâchait exprimer, déjà entravé et vigoureusement lié dans la syntaxe de sa phrase. Rien n'eût pu agresser alors, ni ne fût susceptible de surprendre, de rendre fou. Que tout ce qui tombait sous le regard passât d'emblée au travers d'un vitrail compliqué et sombre, dont les mille morceaux fussent cerclés du réseau inextricable des plombs. Que tout ce qu'il vivait, il le passât au préalable à ce tamis d'immobilité et de mort[841]. »

---

[839] *PT I*, 49 : « On peut nommer écrivain celui qui s'occupe de la langue dont il use avec un soin particulier. […] Non le "soin du langage", au sens de ce que soigne, et qu'on entoure de soins. […] Mais le soin comme "souci". L'extrême soin (dénué d'attention. Passionné de fragilité, de la destruction. Où la langue est le plus en péril). »

[840] Le mot est de Gilles Deleuze *(L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, en collaboration avec Félix Guattari, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 158-159) : « C'est cela le style, ou plutôt l'absence de style, l'asyntaxie, l'agrammaticalité : moment où le langage ne se définit plus par ce qu'il dit, encore moins par ce qui le rend signifiant, mais par ce qui le fait couler, fluer et éclater – le désir. ». « Asyntaxie » caractéristique de la langue littéraire des avant-gardes des années 1960-1970, comme l'a bien montré Julien Piat ; langue de Sollers ou de Guyotat, langue du « bruissemement » comme le dit Barthes, qui s'inscrit au seuil de l'illisibilité et du démantèlement grammatical pour ne plus s'inféoder à l'ordre syntaxique.

[841] *CA*, 74.

La langue et la préciosité syntaxique sont ici comme des étais qui ont pour charge de soutenir, en le filtrant, le tout de l'expérience humaine ; le narrateur prend d'ailleurs incidemment à son compte l'objet de sa réflexion en mimant dans la forme le soin de la métrique syntaxique (double négation, subjonctif imparfait, construction anaphorique des subordonnées sujets, etc.). Épuisée dans les rêts de la syntaxe, étouffée dans ses mailles, toute affectation ou tout sentiment qui puisse prendre de cours la vigilance du locuteur est immédiatemment recodé dans le savoir linguistique. Le lit grammatical constitue alors un tamis de mort lui-même tendu contre l'assaut de la mort qui peut venir à tout moment, dès lors que la langue nous prend justement en défaut. Ce bouclier de la grammaire contre la langue-méduse, l'auteur l'a figuré sous les traits maternels dans *Le Nom sur le bout de la langue* : le visage pétrifié, crispé comme un masque mortuaire, le regard de la mère s'absente tout à coup à la recherche d'une étymologie ou d'une dérivation sémantique qui ne lui vient plus et qui reste en arrêt sur le bout de sa langue. La saynète a bien sûr la valeur d'une allégorie, elle « image » une spéculation plus serrée sur le langage et sa mise en défaut ; cependant elle esquisse aussi, en creux, la marque qu'a pu imprimer l'ascendance grammairienne sur l'écrivain. Car derrière la mère, figure d'une éducation « grammaticale, sévère, classique et catholique[842] » – on notera la préséance du mot « grammaticale » – se lève une ombre bien plus insistante en la personne du grand-père, le célèbre grammairien de l'entre-deux-guerres Charles Bruneau. Cette présence n'est pas à minorer ni à reverser au compte d'une trop facile interprétation de la « psychologie de l'auteur » par l'explication biographique ; nous pensons au contraire qu'elle aimante, par sa convocation récurrente sur le pan essayiste de l'œuvre ou par ses projections sur le pan fictionnel (« Ieurre », entre autres), une réflexion d'ordre génétique sur l'*obligation* à la langue française, fût-elle vécue dans la douleur du tiraillement[843]. Elle permet surtout, pour la ressaisie de cette grammaticalité à l'œuvre qui nous intéresse ici, de faire se conjoindre, par le jeu des diagonales générationnelles, les préoccupations barthésiennes et quignardiennes relatives à la grammaire.

---

[842] *LS*, p. 24.

[843] *NSB*, p. 60-61 : « Je m'identifiais tout entier au mouvement de penser de ma mère reparcourant avec détresse les canaux et les chemins où un mot s'était dérouté. 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 prénom – Charles, Emond. Enfant, il me parut qu'il fallait acquérir le savoir philologique, grammatical et romain de mon grand-père pour devenir le poète qu'aurait voulu être mon arrière-grand-père. Tous les deux avaient professé à la Sorbonne. Tous les deux avaient collectionné les livres. C'est ainsi que j'aurai absurdement cherché à rebrousser le temps. […] Nos vies sont les sujettes d'étranges tyrannies qui sont des erreurs. »

Car si le hasard veut que le grand-père de l'un fut aussi le directeur de thèse – certes éphémère – de l'autre[844], l'histoire retient surtout que Charles Bruneau fut l'un des hérauts, aux côtés de Ferdinand Brunot, dont il fut le disciple et le continuateur, de ce moment grammatical de la littérature française décrit par Gilles Philippe. Co-auteur puis continuateur de la monumentale *Histoire de la langue française*[845], refondateur à la demande de Ferdinand Brunot du *Précis de grammaire historique de la langue française*[846], Charles Bruneau est, davantage qu'un grammairien au sens strict, un éminent dialectologue. En effet, son champ de recherche est d'abord territorial et ancré dans la parole vive des hommes ordinaires. Ses premières études l'ont ainsi conduit à étudier les patois ardennais et à parcourir sa région natale, notamment les communes situées aux alentours de Givet (tant en France qu'en Belgique), muni d'un phonographe Pathé pour archiver ces langues en train de disparaître. L'exploration de ces contrées linguistiques donne une dimension anthropologique au projet et à la figure grand-paternels. La description qu'en fait Quignard tient tout à la fois de l'anecdote biographique et du récit ethnologique, codifié dans sa forme littéraire[847] :

> « Mon grand-père Charles Bruneau en haut-de-forme avec un âne et une charrette grava dans la cire tous les morceaux de patois wallon dans les fermes et dans la forêt des Ardennes en compagnie de Ferdinand Brunot (en redingote et en chapeau melon) et de l'ânier (en casquette)[848]. »

Cette association scientifique, ce couple « Brunot-Bruneau », demeure dans les consciences comme la double figure de la philologie à la mode Troisième République. Philippe Bonnefis ne s'y trompe pas en postulant que ce doublon onomastique possède la force d'une marque en rappelant qu' « entre philologues on disait Brunot-Bruneau,

[844] Cf. Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 233 et p. 238-240. C'est sur les conseils de son ami Georges Matoré, récent docteur sous la direction de Charles Bruneau, qu'en 1952 Roland Barthes se rapproche de celui qui est alors titulaire de la chaire de langue française à la Sorbonne ; il lui propose un sujet de thèse qui porte sur *Le Vocabulaire des rapports entre l'État, les patrons et les ouvriers de 1827 à 1834, d'après les textes législatifs, administratifs et académiques*. Barthes abandonnera rapidement ce projet de thèse. Pour un aperçu circonstancié de « la thèse barthésienne », on se reportera à la thèse récemment soutenue par Charles Coustille à l'EHESS (*Antithèses. Thèses d'écrivains français aux XXe et XXIe siècles*, 21 novembre 2015) et notamment à la partie IV consacrée à Roland Barthes.

[845] Ferdinand Brunot et Charles Bruneau, *Histoire de la langue française* (1905-1953, 12 vol.), rééd. Armand Colin, 1966. À la mort de Ferdinand Brunot, Charles Bruneau rédigea les volumes 12 et 13 (ce dernier fut achevé par Maurice Piron).

[846] Publié pour la première fois en 1887 chez Masson, l'ouvrage a connu 4 éditions avant d'être épuisé. C'est à la demande de Ferdinand Brunot, pour tenir compte des nouveaux progrès scientifiques, que Charles Bruneau a entrepris de refondre l'ouvrage et de proposer une nouvelle édition en 1933 (toujours chez Masson).

[847] À la manière de ce que Vincent Debaene (*op. cit.*, p. 14) a appelé le « deuxième livre de l'ethnographe ».

[848] *S*, 239.

comme entre marins on dit Bora Bora[849]. » Mais au-delà du mythe – ou en deçà – il faut revenir à l'éclairage de Gilles Philippe ; il faut mesurer combien un homme comme Charles Bruneau a pu incarner un penchant à la grammaticalisation de la langue littéraire avant que la discipline linguistique, dans un souci accru de scientificité, cherche précisément à se détacher du corpus littéraire pour repenser le fonctionnement de la langue en dehors du canon. Pour Bruneau, en cela continuateur de Brunot et proche des déclarations d'un Maupassant ou d'un Proust, les marqueurs de littérarité ne sont plus à chercher du côté du lexique, de la prosodie ou de l'emploi des figures, ils sont à quêter dans le maniement syntaxique des phrases, dans la grammaire de l'écrivain. Cependant, il ne faut pas s'y tromper, cette perspective n'a rien de fixiste : plutôt que de soutenir un bon usage de la grammaire française à l'aune de la langue des écrivains, elle fait de la littérature un laboratoire grammatical, un lieu de « consécration de la liberté du locuteur[850] ». En ce sens, Bruneau refuse de considérer la langue littéraire comme une valeur normative et figée ; s'il s'y attache, c'est en raison même de sa plasticité, et la langue de l'écrivain, par ses innovations et ses libertés d'usage, possède à ses yeux la représentativité la plus large qu'un linguiste puisse analyser[851].

C'est donc sous l'égide d'une telle parenté qu'il faut penser le rapport particulier de Pascal Quignard à la grammaire. Car si, comme on l'a vu, les personnages de grammairiens sont d'abord refoulés et comme moqués dans leur pathologie maniaque – que l'on pense à Ieurre ou, à un autre degré de projection, au portrait douloureux d'Émile Littré –, l'empreinte grammairienne et philologique ne cesse pourtant d'agir consciemment sur l'écriture de l'œuvre et sur la mise en scène de l'écrivain. Quignard se portraiture volontiers en héritier hétérodoxe de cet esprit grammatical propre à l'entre-deux-guerres ; et la figure de Charles Bruneau, bien que souvent présentée de

[849] Philippe Bonnefis, *Une Colère d'orgues. Pascal Quignard et la musique*, Paris, Galilée, 2013, p. 43. Ce duo recueille d'ailleurs, en lui-même, tous les ingrédients pour servir de « mythe » à une biographie croisée : même origine provinciale (région Alsace-Champagne-Ardennes-Lorraine), même humilité de l'ascendance (Brunot est fils d'un marchand de drap forain ; Bruneau est fils d'un receveur à l'Enregistrement), même ascension par l'école de la République jusqu'à gagner la Sorbonne (la chaire d' « Histoire de la langue française » créée pour Brunot et reprise par Bruneau).

[850] Gilles Philippe, *op. cit.*, p. 91.

[851] Selon ses détracteurs, Charles Bruneau aurait trahi la pensée de Brunot en privilégiant l'analyse grammaticale depuis le canon littéraire alors que son prédécesseur ouvrait l'analyse aux parlers du quotidien et aux revues ouvrières. Gilles Philippe (*op. cit.*, p. 88) s'oppose à cet argument en montrant que la perspective critique doit être inversée : « […] quant au procès fait à Charles Bruneau, il est en partie injuste : non que Brunot eût conçu son *Histoire de la langue française* comme un inventaire des styles littéraires, mais il affirmait, dès l'introduction générale de l'ouvrage, qu'au XIXe siècle la langue littéraire avait plus influencé la langue commune qu'elle n'avait été influencée par elle, inversant ainsi l'ordre de priorité qu'avaient connu les siècles classique […] ».

façon austère et sarcastique[852], n'en continue pas moins d'animer les réflexes philologiques de l'auteur :

> « 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 appartînt[853]. »

Certes, par un déplacement tout stratégique, Pascal Quignard substitue le dialectologue au grammairien au sens strict, le « maître des étymologies » à l'auteur du *Précis de grammaire historique*[854]. Ce repli sous les lettres, davantage encore que sous les mots, dans la contingence des étymologies et de leurs origines toujours incertaines, participe d'un attrait pour le vertige lexical que ne saurait reconduire une simple inféodation grammaticale, laquelle passera toujours pour plus coercitive qu'émancipatrice. Du grand-père, donc, le soin étymologique, mais doublé d'une fascination pour le vide qui semble s'inscrire au rebours des grandes reconstitutions diachroniques du lexique :

> « 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 un peu sous la forme étrange qu'ils finissent pourtant par habiter. Ils ne disent ni ne cachent : ils font signe sans repos[855]. »

Suit alors, dans cet incipit *de La Barque silencieuse*, une investigation étymologique du mot « corbillard ». En lui se rejoignent le motif essentiel du livre (la barque) et la contemporanéité que veut penser l'auteur entre la naissance (le « corbeillat » comme coche d'eau pour les nouveaux-nés en partance chez leurs nourrices) et la mort (le « corbillard » comme ultime carosse conduisant à la dernière demeure). À l'occasion d'un tremblement lexical et étymologique (corbeillat/corbillard) l'auteur nous donne

---

[852] *ALB*, 41-42 : « Enfant, je descendais au métro Alésia. […] Je prenais un ascenseur à parois de verre. La porte de l'appartement de ma grand-mère s'ouvrait. Je tombais sur des savants ou sur des imposteurs. Je saluais Emile Benveniste, Verdun-Louis Saulnier ou je reculais devant René Etiemble ou Albert Dauzat. Grammairien respecté et sarcastique, dans un pyjama pourpre, mon grand-père n'écoutait que la forme de ce qui était dit. Le langage humain n'avait jamais eu de sens. Il haussait les épaules. Il disait : "C'est bêler". Il mesurait les vibrations du bêlement. Ses lèvres ne touchaient pas mon front. »

[853] *SLJ*, 168.

[854] Voir encore le portrait de Charles Bruneau dans *Sur l'idée d'une communauté de solitaires* (Paris, Arléa, 2015, p. 74) : « Mon grand-père était grammairien. Avec Bloch, Meillet, Dauzat, Benveniste, Chantraine, Wartburg, c'était le maître des étymologies. »

[855] *BS*, 7.

donc à lire une allégorie très ramassée de la destinée humaine, où vie et mort se superposent dans un même instant source, où le sens se renverse en son contraire dans l'épaisseur d'un même signifiant.

C'est là que se situe toute la duplicité de l'empreinte grammairienne que porte en lui l'auteur : l'aveu de la dette se creuse toujours dans l'ombre d'une volonté émancipatrice ; l'érudition avouée de la matérialité de la langue, que ce soit le creusement du lexique par l'investigation étymologique ou le maillage complexe d'une syntaxe patiemment travaillée, est indissociable d'une volonté de donner congé à la langue, de se défaire de ses rections et de ses régissements qui soumettent toujours celui qui ne la détisse pas. C'est ainsi, pourrait-on dire, que la recherche de l'agrammaticalité, qui fut longtemps le souci de plusieurs générations d'écrivains voulant contester la légitimité du « bien écrire »[856], procède ici par la mise en avant paradoxale d'une sur-grammaticalité ; c'est bien en jouant des archaïsmes, des étymologismes ou encore des registres temporels complexes que le gauchissement syntaxique et lexical opère – par un trop plein qui a tous les traits du masque troué.

8.2.3 Le grand défoulement : désécrire la grammaire

La « grammaire » demeure donc trop présente dans l'imaginaire et la réflexion de Barthes – et ce jusqu'aux derniers textes – pour que l'on puisse parler de refoulement[857]. Au contraire, la sollicitation permanente des analyses syntaxiques formées par les linguistes – Benveniste, Hjelmslev, Jakobson, Saussure, Guillaume, etc. – montre un intérêt constant pour la pensée d'ordre grammatical et la charge conceptuelle qu'elle recèle. Deux articles majeurs soulignent que Barthes cherche à fonder une théorie de la littérature *depuis* un examen approfondi des structures fondamentales du langage (« Littérature et linguistique », « Ecrire, verbe

[856] Cf. Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, et notamment la section intitulée « expérimentations linguistiques et gauchissement stylistique » (p. 509 et suivantes).

[857] Nous préférerons ici – et sans ignorer le débat sémantique qui pourrait être sous-jacent – le terme de « grammaire » à celui de « linguistique ». D'abord, parce que Barthes l'emploie à l'envi (en concurrence avec celui de « syntaxe »), pour justifier sa très grande réactivité devant la matérialité d'une langue qu'il décompose volontiers en éléments. Ensuite, parce qu'il demeure très attentif, même dans l'usage qu'il fait des écrits linguistiques, à des catégories grammaticales précises plus qu'à une saisie globale du langage en fonctionnement (le neutre, l'adjectif, l'aoriste, la négation, le passé simple, etc.). Enfin, car – comme le souligne justement Gilles Philippe – les mots « grammaire » et « grammatical » possèdent encore un « sens relativement instable » (*op. cit.*, p. 11) chez quelqu'un qui hérite à la fois d'un enseignement grammatical propre à l'entre-deux-guerres et accompagne l'émergence d'une pensée linguistique jusque dans les années 1970.

intransitif ?[858] »). À ce titre, on voit que « l'écrire moderne[859] » comme dit Barthes se pense en miroir des notions grammaticales forgées par les linguistes de son temps : l'aoriste et le temps du récit (Benveniste) ouvrent sur une réflexion relative à la temporalité de l'énonciation ; les structures des relations de personne dans le verbe (Benveniste, Jespersen, Jakobson) appellent à une appréhension beaucoup plus lâche et beaucoup plus indécidable du « je » tel qu'il se distingue dans les récits contemporains (Sollers, Robbe-Grillet) ; la diathèse, et son opposition topique entre passif/moyen (Benveniste, Meillet), devient l'expression même de la « voix moyenne » caractéristique de l'écriture moderne, écriture où l'écrivain affecte la langue tout autant qu'il s'auto-affecte à son contact. Nous ne sommes certes plus ici dans l'appréciation de la littérarité de l'œuvre depuis la « grammaire normative » mais bien dans une relation critique au littéraire depuis les outils de la « grammaire descriptive ». Il n'empêche que ces jeux multiples de va-et-vient entre grammaire et théorisation littéraire prouvent que le « moment grammatical » demeure, même sous une forme évolutive.

Voilà pourquoi, à notre sens, l'argument qui cherche à faire de Roland Barthes l'un des maillons d'une « sortie » du moment grammatical, en pointant chez lui un progressif *refoulement* de la grammaire, dans l'appréciation de la littérarité des textes, mais aussi dans un désinvestissement théorique plus lâche, est en partie erronné[860]. Pour juste qu'elle soit, l'analyse n'envisage pas les réinvestissements nombreux de cette même culture grammaticale, non plus à des fins scientifiques certes, mais à des fins subjectives. Or, c'est là un chapitre essentiel du dernier Barthes : la grammaire n'est pas exactement « refoulée » dans son écriture, elle recouvre au contraire des enjeux épistémologiques nouveaux en favorisant l'épreuve de l'affectivité et en s'articulant à une écriture de soi. On pourrait presque affirmer alors que, bien loin de participer d'un *refoulement*, la grammaire travaille davantage à un *défoulement* de l'écriture.

---

[858] Cf. successivement, *OC* III [« Linguistique et littérature », 1968], p. 52-59 et *OC* III [« Écrire, verbe intransitif ? », 1970], p. 617-626.

[859] *OC* III [« Écrire, verbe intransitif ? », 1970], p. 623.

[860] « [Barthes] est un enfant de la IIIe République, même s'il trouve, pour sa part, *l'héritage bien embarrassant*. Il va donc s'agir ici de comprendre pourquoi Barthes a toujours considéré que la littérature était une affaire de grammaire et comment il a toujours tenté de proposer une théorie et une méthodologie littéraires qui *nient* cette intuition première. » (Gilles Philippe, *op. cit*., p. 197, nous soulignons). La même catégorie psychologique du « refoulé » est avancée par Julien Piat : « S'il commence par vouloir tenir la grammaire à distance, l*e retour du refoulé* est constant : dans chacune de ses analyses, dans chacune de ses propositions – dans ses propres choix d'écriture aussi. » (Gilles Philippe et Julien Piat, *op. cit.*, p. 492, nous soulignons encore).

Il y a en effet un accueil intentionnel et dévoyé de l'héritage (grammatical) qui peine à s'accommoder avec l'idée d'une auto-censure, laquelle, si on la comprend bien, semblerait plutôt indiquer un penchant coupable pour les questions de grammaire. Ne voir que cela, ce n'est pas justement mesurer la complexité de la question du « refus d'hériter » propre à Barthes, où le *refus* est doué de valeurs essentiellement actives et non immobilisé par l'action du seul déni. Thématisé dans sa réflexion « sur » Racine, à travers le besoin impérieux de Néron de se disjoindre de sa mère, dans un « sentiment brut d'expansion [861] », le « refus d'hériter » revient à nommer topiquement le travail de Sollers à l'égard des pères et des cadres théoriques de la pensée occidentale[862]. « Refuser », c'est alors très concrètement « désécrire », nous dit Barthes, dans un geste qui patiemment détisse les habitudes rhétoriques en les prenant à rebours, et en acceptant stratégiquement de les parcourir à l'envers pour mieux s'en défaire. Ce retour amont, au lieu natif du non-savoir, où l'héritage se défait dans l'instant même où il s'annule, est encore celui qui guide l'ultime étape du parcours intellectuel de Barthes sous l'enseigne du « désapprendre ». Autre verbe essentiel qui, dans sa forme privative et à l'instar du *désécrire*, formule cette action particulièrement active de l'oubli[863].

Pascal Quignard développe en des termes voisins son rapport problématique à l'héritage. Celui-ci ne saurait être naïvement refoulé ou, pire, absenté dans un geste souverain d'*originalité*. C'est pourquoi il impose à l'écrivain une double injonction contradictoire – ce *double bind* du « lettré » que l'on a déjà mentionné – qui veut que l'exigence de renouvellement soit partie prenante d'un exercice de reprise[864]. Tout comme Barthes, Quignard assimile la tâche d'hériter au principe – actif – de la déprise ; le « dénouement » qui en constitue alors l'image, en son sens littéral, exige lui aussi un détissage conscient des rêts qui nous configurent et nous donnent forme :

> « Nous délivrer nous-mêmes – non de l'existence du passé – mais de son lien, voilà l'étrange et pauvre tâche. / Dénouer un peu le lien de ce qui est passé, de ce qui s'est passé, de ce qui passe, telle est la simple tâche. / Dénouer un peu le lien[865]. »

---

[861] *OC II* [*Sur Racine*, 1963], p. 126.
[862] *OC V* [*Sollers écrivain*, 1979], p. 601.
[863] *OC V* [*Leçon*, 1978], p. 446 : « Vient peut-être maintenant l'âge d'une autre expérience : celle de *désapprendre*, de laisser travailler le remaniement imprévisible que l'oubli impose à la sédimentation des savoirs, des cultures, des croyances que l'on a traversés. »
[864] *OE*, 11-12 : « 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. »
[865] *A*, 259.

« Désécrire », « désapprendre », « délivrer » ou « dénouer », chacun de ces verbes implique bien un regard frontal vers l'amont, vers la part héritée qui se refuse à mesure qu'elle se retraverse. Si bien que les résistances induites sous la notion de « refoulement » n'ont pas lieu d'être en regard de la grammaire, laquelle, comme chaînon fondamental qui articule toute la connaissance acquise, doit être reprisée et non passée sous silence[866].

8.2.4 Les allégories linguistiques ou la grammaire à des fins existentielles

Dès lors, le « défoulement » grammatical que l'on suppose dans ces écritures ne se perçoit que si l'on envisage avec le plus grand sérieux la nouvelle place où la grammaire se trouve dorénavant instituée, son lieu *en propre* par excellence : le corps subjectif de l'écrivain. Barthes le dit sans détours, à de multiples reprises, jusqu'à cette confession dans le cours sur le *Neutre*, par laquelle il cherche justement à légitimer une réflexion continue sur les catégories d'ordre grammatical :

> « Souvent ici référence à des faits de langue : affirmation, adjectif, et même des faits de grammaire. C'est que pour moi – j'y crois dur, de toute la force obstinée de mon affect – la langue est pathétique : je lutte avec la grammaire ; je jouis par elle : par elle me vient une existence dramatique […][867]. »

Cette forme d'auto-commentaire, *a priori* incident, sur un trait de pensée et d'écriture, dit en fait tout du rapport nouveau que Barthes entretient avec la grammaire : celle-ci ne constitue plus une réserve d'outils linguistiques, aptes à objectiver, dans un geste de maîtrise, un corpus de texte ; elle est toute entière replongée dans la sphère de l'existentiel, avec ce que cela induit de dépossession de soi et de mise en dérive du sujet. Barthes insiste d'ailleurs suffisamment sur les éléments de cette « lutte » pour en faire un corps à corps permanent dans lequel l'auteur demeure toujours en état de soumission passive : le « pathétique » de la langue dit bien cette *souffrance* subie – au sens littéral – qui pénètre l'affect de l'écrivain ; de même, toutes les tournures verbales soulignent le fait que le sujet est agi *par* la grammaire plus qu'il ne réussit à agir sur elle ; et cela est particulièrement marqué par le chiasme final qui réduit la subjectivité

[866] Le mythe du « désapprendre », du retour amont par la retraversée des choses sues, trouve sa figuration mythologique la plus manifeste dans *Le Fleuve Alphée* de Roger Caillois (Paris, Gallimard, 1978).
[867] *NE*, 84-85.

de l'écrivain à un pur pivot (« je jouis *par elle : par elle* me vient […] »). L'image est forte, volontairement forte. On pourrait même avancer que Barthes joue intentionnellement de la dimension iconique de cette « lutte » – nouvel avatar d'une « lutte avec l'Ange », par ailleurs analysée par lui[868] – en cherchant à lui conférer une épaisseur mythologique dans laquelle le sujet-écrivain serait affronté à la grammaire-Dieu[869]. Ainsi reversé du côté du mythe, le combat existentiel avec la grammaire – qui resterait autrement cantonné au plan de l'intime et de la petite manie toute personnelle – s'agrandit considérablement par l'usage de ce registre ; et c'est bien cette *spectacularisation* du rapport avec la matière grammaticale qui est finalement visée : car si celle-ci fait souffrir continuellement le sujet de l'écriture dans sa chair, elle ne lui en offre pas moins, en retour, la possibilité d'une « existence dramatique », qui vaut à coup sûr comme un accroissement d'être, fût-il mythifié par les voies de l'hyperbolisation.

On a souligné chez Barthes un traitement intentionnellement « dramatique » de la question méthodique[870]. On a notamment rappelé que le dispositif théâtral déployé à la lisière des *Fragments d'un discours amoureux* s'inspirait de la « méthode dramatique » nietzschéenne et qu'elle entendait substituer à l'exposition canonique du savoir une stucture énonciative mobile fondée sur le *dis-cursus* de l'amoureux, sur ces bouffées de langage circulaires et ouvertes sous le masque desquelles l'écrivain entend faire résonner sa voix (« c'est donc un amoureux qui parle et qui dit… »). On a aussi avancé que cette scénographie de la parole amoureuse engageait plus profondément toute une réflexion sur la dramaturgie de la parole savante, et notamment sur les mises en scène du discours magistral lors des ultimes cours au Collège de France. Il n'est qu'à rappeler, à ce titre, combien *La Préparation du Roman* est animée, dans sa construction, par la pensée du théâtre grec[871]. Ce que l'on a moins considéré, en revanche, c'est la façon discrète par laquelle Barthes construit sa

[868] OC *IV*, [« La lutte avec l'ange : Analyse textuelle de "Genèse" 32.23-33 », 1972], p. 157-169.

[869] Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles* [trad. Henri Albert] *in Œuvres*, Paris, Flammarion, coll. « Mille & une pages », 2000, p. 1043 : « Je crains bien que nous ne nous débarrassions jamais de Dieu, puisque nous croyons encore à la grammaire… ».

[870] Cf. notre chapitre 6.1, intitulée « Méthodiquement non méthodiques ».

[871] *PR*, 185 : « Quant […] au Cours lui-même, sa structure sera assez semblable à celle d'une pièce de Théâtre — […] c'est-à-dire qu'il y aura : a) un Prologue : le Désir d'écrire, comme départ de l'Œuvre à faire ; b) trois chapitres (livre), trois actes (Tragédie ou Comédie ?) ou trois épreuves (Rite, Initiation) […] c) une Conclusion ? Un Épilogue ? […] J'ai l'intention de ménager entre le Prologue et la Narration proprement dite […] une brève intervention ou digression (au sens propre) sur la Méthode d'exposition. Ceci ne sera pas tellement aberrant par rapport à notre comparaison Cours = Théâtre […] dans la Comédie grecque […], il y avait une partie intercalaire où l'acteur représentant l'auteur venait sur le devant de la scène et s'adressait aux spectateurs en tant que l'auteur lui-même : la Parabase. »

réflexion sur le discours amoureux en partant d'une pensée grammaticale précise ; car c'est bien en considérant le monologue que se tient l'amoureux à lui-même comme un « air syntaxique », impersonnel et sans âge, qu'il en vient à postuler que l'entièreté de la vie affective s'articule d'abord et avant tout dans un patron phrastique ; il n'y a pas de pensée transcendante du sentiment amoureux qui ne soit alors réductible à quelque modalité grammaticale déjà existante :

> « […] au fond de chaque figure gît une phrase, souvent inconnue (inconsciente ?), qui a son emploi dans l'économie signifiante du sujet amoureux. […] Son principe actif n'est pas ce qu'elle dit, mais ce qu'elle articule : elle n'est, à tout prendre, qu'un "air syntaxique", un "mode de construction". Par exemple, si le sujet attend l'objet aimé à un rendez-vous, un air de phrase vient à ressassement dans sa tête : "Tout de même, ce n'est pas chic... " ; "il/elle aurait bien pu... " ; "il/elle sait bien pourtant... " : pouvoir, savoir quoi ? […] Ces phrases sont des matrices de figures […] : elles disent l'affect, puis s'arrêtent, leur rôle est rempli. Les mots ne sont jamais fous (tout au plus pervers), c'est la syntaxe qui est folle : n'est-ce pas au niveau de la phrase que le sujet cherche sa place – et ne la trouve pas – ou trouve une place fausse qui lui est imposée par la langue ?[872] »

C'est en ce point précis que Barthes en vient à considérer la phrase, dans sa *frappe* grammaticale, comme marqueur de toute l'économie affective et existentielle du sujet. L'objet phrastique, comme au temps des *Mythologies* ou de l'hyperphrase flaubertienne, n'est plus un pur objet de pouvoir qui impose ses rections et sa normativité asséchante[873], il devient une réserve déposée et disséminée dans le corps de chacun, et sur laquelle la subjectivité doit précisément se régler. C'est là le point d'entrée théorique de cette « existence dramatique » qui s'articule et se théâtralise depuis la grammaire.

Marielle Macé a donc raison de souligner, dans son analyse éclairante du « bovarysme des formes », et en paraphrasant la citation de Barthes issue du *Neutre*, que « c'est par la grammaire que lui est venue une existence dramatique, sur un terrain où les problèmes vitaux se déploient en une sorte de théâtre verbal[874] ». Comme on l'a

---

[872] *OC* V, [*Fragments d'un discours amoureux*, 1977], p. 31. Les pages inédites des *Fragments d'un discours amoureux*, que donne à lire la publication du *Discours amoureux* édité par Claude Coste, contiennent un fragment intitulé « hallucinations verbales » et qui précise : « Caractère impressionnant d'une syntaxe — de ce que les stylisticiens appelaient justement — sans le savoir — la *frappe* : car ils voulaient dire que la phrase était frappée comme une médaille, une monnaie — vieille image — alors que, tout au contraire, c'est la phrase elle-même qui vient me frapper — à la manière d'une petite "frappe". […] Mais dans cette phrase, ce qui me poursuit et m'effraie, ce n'est nullement le message […], c'en est la partie vide, le signet grammatical, d'où surgit pour moi une sorte d'épouvante fantastique […]. » (*DA*, 680).

[873] Voir, à ce sujet, les analyses d'Éric Marty sur l'aspiration progressive de Barthes à la « non-phrase », dans « Roland Barthes : une conférence sur la phrase », Genesis, 30 | 2010 [En ligne]. URL : http://genesis.revues.org/150 (consulté le 20 septembre 2015).

[874] Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, *op. cit.*, p. 196.

vu, le mot a ici son importance : il tire le rapport au langage – à « son signet grammatical » – du côté de la spectacularisation et de la mise en scène. Sans équivoque, ce nouveau réglage de la subjectivité depuis la matière syntaxique participe d'un défoulement clair de la grammaire dans l'ordre de l'écriture du critique ; au lieu d'en refouler les effets dans l'espace de l'intime, Barthes constitue cet espace en théâtre à ciel ouvert, sur la scène duquel trouvent à se dire les linéaments de la subjectivité. Aussi, il n'est pas anodin que ce soit encore par l'allusion dramaturgique – ce qu'il appelle « l'allégorie linguistique » – que Barthes explicite son usage des concepts grammaticaux à des fins de reconfigurations subjectives :

> « Ce procédé est constant chez vous : vous pratiquez une pseudo-linguistique, une linguistique métaphorique : non pas que les concepts grammaticaux aillent chercher des images pour se dire, mais tout au contraire parce que ces concepts viennent constituer des allégories, un langage second, dont l'abstraction est dérivée à des fins romanesques : la plus sérieuse des sciences, celle qui prend en charge l'être même du langage et fournit tout un lot de noms austères, est aussi une réserve d'images, et telle une langue poétique, elle vous sert à énoncer le propre de votre désir [...][875]. »

La *constance* du procédé – soulignée ici par Barthes – indique bien l'insistance du souci grammatical dans son écriture, fût-il déplacé à un niveau plus métaphorique qu'analytique, et ce bien au-delà des années 60, *terminus ad quem* supposé du moment grammatical barthésien selon Gilles Philippe. La réflexion ici déployée est centrale pour comprendre l'enjeu de cette translation.

D'une part, Barthes souligne que son habitude est de s'emparer des « concepts grammaticaux » d'un point de vue personnel sans forcément tenir compte de leur signification précise. C'est ainsi qu'une abstraction linguistique particulière – dont l'application scientifique obéit à un contexte réglé (le verbe *être*, la phrase, le neutre, l'adjectif) – devient souvent l'image concrète (c'est le sens premier de l'allégorie) d'autre chose. Cette allégorisation de la grammaire correspond bien, à un premier niveau, à la catégorie du *romanesque* chez Barthes ; en mettant en dérive l'objet scientifique, elle participe bien à l'hétérologie du discours savant que Barthes appelle de ses vœux. Par exemple, le concept grammatical du Neutre devient l'allégorie d'une abolition généralisée du sens. En effet, en n'ayant plus à choisir un terme plutôt qu'un autre à l'intérieur d'une distribution binaire (il / elle ; masculin / féminin ; présent / passé), le Neutre offre l'image d'une suspension du *sens* car le *sens* – dans l'acception linguistique qu'en propose Barthes – naît justement de l'opposition paradigmatique.

[875] « Les allégories linguistiques », in *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 699.

C'est ainsi que l'on peut suivre un investissement imaginaire du Neutre depuis *S/Z* jusqu'aux réflexions sur la matité de la photographie dans *La Chambre claire* (1980) en passant par *L'Empire des Signes* (1970) et, bien sûr, le cours sur *Le Neutre* au Collège de France (1976). Allégorisé, le concept grammatical est donc bien utilisé à des « fins romanesques ».

Mais, d'autre part, « l'allégorie » ainsi créée est à prendre en son sens spécifiquement dramatique (on retrouve là « l'existence dramatique » depuis la grammaire[876]) étant donné qu'elle travaille surtout à une mise en scène toute théâtrale de la subjectivité profonde de l'auteur ; c'est bien le sens de la précision qui indique que la grammaire constituée en allégorie devient une « langue poétique » qui « sert à *énoncer le propre de votre désir* [nous soulignons]». En travaillant à une distorsion évidente de l'objectivité scientifique au profit d'un récit de la subjectivité, l'allégorisation de la grammaire ouvre alors à un second niveau du *romanesque* : elle se lie à une énonciation de soi, à une mise en scène de l'imaginaire du sujet par l'usage indirect du concept grammatical. Si l'on reprend l'exemple du Neutre, outre qu'il allégorise une suspension utopique de la tyrannie du sens, il devient une véritable catégorie éthique, une valeur existentielle propre à l'auteur qui entend régler sa conduite dans le monde en refusant l'assertion et le dogmatisme du sens. L'usage de la grammaire à *des fins romanesques* recouvre donc au final une projection existentielle, une possibilité subtile de créer une fiction de soi par l'intermédiaire de certaines catégories syntaxiques.

Mise en scène, dramatisée ou encore allégorisée, la grammaire travaille à une théâtralisation d'un rapport affectif au langage. Objet tout autant spéculaire que spectaculaire, elle marque surtout chez Barthes une forme de repli tout en extension : repli, car le choix d'une spéculation qui prend à même les catégories topiques de la syntaxe semble marquer une forme de myopie, sinon une démission devant des sujets théoriquement plus ouverts (le politique, le texte, la création, etc.) ; extension, car, paradoxalement, c'est depuis ce resserrement sur la *gramma* que cherche à se formuler une identité très sérieusement *littérale*, laquelle trouve dans cette implication grammaticale de nouvelles formes de conduites existentielles.

[876] Rattachée au genre de la « moralité », l'allégorie dramatique, née au Moyen Âge, met en scène des personnages allégoriques qui représentent les vices et les vertus des hommes ainsi que les défauts propres à la société.

8.2.5 L'aoriste grec chez Pascal Quignard

C'est bien tout le *Dernier royaume* qu'il faut considérer pour ressaisir l'importance d'une pensée ouvertement livrée à la grammaire ou, pour le dire avec les mots de Mireille Calle-Gruber, d'un « corps grammatical voué à l'événement d'écriture[877] ». Car ce qui fait la force d'une telle tomaison, engagée depuis quelques milliers de pages et encore en devenir, ce n'est pas tant ce qu'elle dit que la force patiente et solitaire qui porte son dire ; que cette recherche obstinée d'un signifiant majuscule – le Jadis – qui nomme un désir de savoir sans jamais réussir à recouvrir l'objet de ce même savoir. Par là même, par ce besoin impérieux de nouer la spéculation à une innovation sémantique, l'écriture de Pascal Quignard tend à se rapprocher d'autres grandes œuvres de la modernité, dont les plus remarquables ont également fait de la recherche d'un signifiant-maître la singularité de leur parole[878]. Or, si *Dernier royaume* ne cesse de cartographier les mêmes lieux, de traverser les mêmes époques, de déplier les mêmes concepts, d'interroger les mêmes obsessions structurantes, en dessinant par là une poétique de l'éternel retour qui oblige son auteur à la figuration toujours vacillante d'un *Jadis* aussi difficilement nommable que fortement polarisant, cette écriture *en toupie* ne cesse pas moins de creuser : cela participe même de sa giration[879]. Et à force de creuser, il lui arrive parfois de rencontrer un mot-talisman, une trouvaille sémantique qui offre à son auteur comme un nouvel horizon de parole. L'*aoriste* est de ces mots-là ; suivre son investissement conceptuel nous permet de voir comment un temps spécifique de la grammaire grecque en vient à articuler une vision du monde fondée principalement sur les images métamorphiques que l'étymologie de ce mot révèle.

L'aoriste – dont l'étymologie signifie « indéterminé », « indéfini » – est à la fois un temps et un aspect de la grammaire grecque ancienne. Sans rentrer dans les détails, et en se fondant exclusivement sur les valeurs reconnues de l'aoriste en grec ancien,

---

[877] Mireille Calle-Gruber, « Pascal Quignard », *Siècle 21. Littérature & société*, n°16, Printemps-été 2010, p. 113.

[878] C'est bien cette « force obscure » qui a guidé l'assomption du Neutre, par exemple, chez Blanchot ou chez Barthes. L'analyse qu'en propose Éric Marty nous paraît à ce titre tout à fait éclairante et en rapport avec le principal *signifiant* quignardien (le Jadis) : « […] ce qui fait lien et qui en effet lui donne sens, c'est la force obscure même qui a amené ces penseurs vers quelque chose dont la recherche leur semblait simultanément nécessaire et impérieuse, un signifiant – le Neutre –, dont ils étaient certains précisément qu'il échappait à toute maîtrise, à toute saisie, à toute domination, bref quelque chose donc qui était au plus proche d'une parole vraie, du désir de *savoir*. » (Éric Marty, « Maurice Blanchot, Roland Barthes, une "ancienne conversation", *in* Éric Hoppenot et Alain Milon (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 310.)

[879] *D*, 263 : « L'empereur Marc Aurèle aimait dans les toupies qu'elles ne fissent que revenir. / Sans cesse revenir. / Sans fin revenir. »

nous pouvons dire que ce temps exprime : 1° un passé indéterminé, car il est impossible de définir exactement le moment dans le passé par rapport auquel est localisé le procès 2° un fait pur et simple ou une vérité d'ordre général (aoriste dit « gnomique »), dont la charge intemporelle tient précisément à ses valeurs originelles de passé indéfini. Il est difficile de « traduire » l'aoriste en français moderne car les langues latines ont perdu la spécificité de ce temps ; on le rend alors par des équivalences : soit par le passé simple ou certaines tournures aptes à retranscrire l'indétermination propre à ce passé (comme le *il était une fois* des contes par exemple), soit par le présent de vérité générale que l'on trouve dans les maximes et qui rend l'aoriste à valeur « gnomique » (*il ne faut pas vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué*).

À l'échelle de la modernité théorique, l'aoriste a été réinvesti sur un versant linguistique en pleine période structuraliste. Émile Benveniste est peut-être celui qui en a le plus popularisé la notion, dans les années 60, au moment de sa fameuse distinction entre les deux régimes d'énonciation (*discours* vs *récit*[880]). En 1966, en sémiologue des signes littéraires, Barthes creuse la distinction établie par Benveniste et s'intéresse à une écriture qui raconte de « façon aoristique[881] », déplaçant par là ses déterminations purement grammaticales et l'amenant au rebord de l'allégorie linguistique ; dans *La Chambre claire* ou encore dans ses derniers cours au Collège de France, comme on l'a vu, il cherche à donner une charge plus phénoménologique à « l'aoriste » en tentant d'y voir le régime temporel spécifique à deux de ses productions esthétiques préférées (le haïku et la photographie). L'aoriste donne donc à penser à partir d'une catégorie manquante dans notre système verbal. On ne l'obtient que par analogie, sans jamais pouvoir complètement recouvrir ses valeurs. D'où, sa plasticité et peut-être aussi son emploi à des fins plus conceptuelles que strictement grammaticales. Pascal Quignard est un enfant de 1966 – de cette *annus mirabilis* des sciences humaines – et, en tant que tel, un héritier de toute cette modernité intellectuelle, fût-elle parfois refoulée et dénigrée au profit d'une attitude plus anté-archaïque que post-moderne. S'il revient à l'aoriste, c'est donc dans un geste ambigu : en moderne, il en réinterroge les potentialités conceptuelles et enrichit par son approche les différentes contributions à la « pensée » de ce temps[882] ; en archaïque, il

[880] Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard [1966], coll. « Tel », p. 237-250.
[881] OC *III*, [« Écrire, verbe intransitif ? »,1970], p. 620.
[882] Il ne faut pas oublier combien Émile Benveniste compte dans la cartographie intellectuelle de Pascal Quignard. Que l'on songe aux déclarations faites à Jean-Pierre Salgas (*La Quinzaine littéraire*, n°565, 1er novembre 1990), au chapitre VIII des *Paradisiaques* intitulé « L'étreinte fabuleuse » ou encore à la participation

se défait de toutes les analyses modernes et revient à une acception première, étymologique, imagée, dont il va s'attacher à déployer toute la force heuristique. Les deux chapitres fondateurs de la pensée de l'aoriste chez Quignard se trouvent au cœur de *Sur le Jadis*. Les titres sont sans équivoque : « L'aoriste » (Chapitre XLV) et « Sur le mot grec aorista » (Chapitre XLVI). Le premier vaut comme une autoscopie d'écriture et pointe les formes temporelles qui reviennent le plus souvent sous sa plume. Pascal Quignard remarque alors, chez lui, une prédominance du « passé simple » et compare ses valeurs avec d'autres temps du passé :

> « Pourquoi suis-je un homme qui écrit toujours au passé simple ? Parce que j'écris au singulier. / Rien de général ne doit jamais se développer à partir des scènes historiques [...] que je veux faire sourdre. [...] / 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. [...] *Fuit*. / Il n'est plus[883]. »

L'acception de l'aoriste est ici relativement classique et s'apparente, pour l'essentiel, au passé simple. L'auteur se réfère surtout à son aspect imperfectif pour déployer ensuite une réflexion plus générale sur la perte[884]. Le deuxième chapitre propose une entrée beaucoup plus philologique. Quignard nous offre un dépliement étymologique du mot aoriste fondé sur différents textes sources (Apollonios le Dyscole, Plotin) ; *aoriste* signifiant alors « indéfini », « illimité », « sans fond » dans une large dynamique synonymique qui est mise en avant. Le déploiement conceptuel est ici beaucoup plus vaste et conduit progressivement à une pensée métamorphique du temps qui se double d'une ontologie singulière :

> « Seul Dieu peut avoir une vie finie, horistique, découpée dans l'infinité de sa nature […] / Pour les hommes la vie est 1. inachevable, 2. interrompue, 3. malmenée de part en part par cette coupe imprévisible. Telle est la condition temporelle de l'homme. / Par l'interruption de leur sexe les femmes et les hommes sont voués à la vie aoristique[885]. »

---

de Pascal Quignard en forme d'hommage à Benveniste lors du séminaire d'Irène Fenoglio et Giuseppe Dottavi à l'ENS, le 6 décembre 2013 (« Génétique du texte et théories linguistiques ». Pôle linguistique de l'ITEM – UMR 132 CNRS/ENS). Son texte vient d'être repris dans Jean-Claude Coquet, Irène Fenoglio, Julia Kristeva, Charles Malamoud, Pascal Quignard, *Autour d'Émile Benveniste. Sur l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2016, p. 267-326.

[883] *SLJ*, p. 116.

[884] La sécheresse aspectuelle de l'aoriste est encore rapprochée du passé simple par la décomposition étymologique que l'auteur fait de ce temps : « simple » venant de *semel plex* qui veut dire d'un « seul pli ».

[885] *SLJ*, p.130.

L'amplitude sémantique donnée au terme d' « aoriste » est ici particulièrement saisissante. On assiste à une *métamorphose* des acceptions premières – strictement linguistiques, grammaticales – et à une conversion de celles-ci en quelques figurations plurielles d'un temps sans fond, illimité, porteur en définitive de toutes les valeurs du « Jadis ». Les images se déploient à partir d'une pesée sur le signifiant, visible dans l'important travail de réévaluation littérale du terme, et perceptible presque graphiquement par les dérivations étymologiques, par le jeu des translittérations, par l'usage intentionnel des troncatures ou encore par les choix d'adjectivation du substantif. Tout cela est bien sûr caractéristique de la manière de faire de l'écrivain qui, en tant que « littéraire » revendiqué, passe son temps à éplucher les mots, à « mettre à nu les *etyma* » comme il le rappelle dans « Qu'est-ce qu'un littéraire ? »[886].

Mais il se joue ici quelque chose de plus singulier qui fait que nous assistons presque *in vivo* à l'invention d'un concept neuf. Comment ? Selon le trajet très précis décrit par Paul Ricœur pour cerner l'invention conceptuelle : on part de la reviviscence du sens littéral contenu sous une étymologie (*aoriston* = « non fini », « sans bord », « sans fin ») avant de créer une nouvelle *métaphore vive* qui deviendra capable de traduire quelque concept neuf[887]. L'aoriste possède donc tous les traits d'une innovation sémantique ; il inaugure bien une « allégorie linguistique » dans le sens où, par dérivation, un concept grammatical précis en vient à se convertir en allégorie porteuse de valeurs existentielles.

Métamorphose d'un temps, donc, qui de catégorie grammaticale précise en vient à articuler une vision allégorique ; temps de la métamorphose, surtout, au sens où l'aoriste marque à coup sûr une borne dans le trajet spéculatif de Pascal Quignard. Véritable trouvaille d'ordre conceptuel, il permet désormais, par assimilation et parenté progressive, d'articuler le Jadis dans un fait grammatical précis. Il en est comme sa « face B », sa déclinaison pratique, immédiatement dicible. Car le Jadis, pour insistant qu'il soit, demeure plus intuitif que directement formulable[888] ; l'aoriste, en quelque sorte, l'ouvre à la nomination, propose par l'iconicité nouvelle de son concept, une « aurore de parole » à l'écrivain. Ainsi, il est très fréquent de retrouver le Jadis accolé à la forme adjectivée d'aoriste (« aoristique »), comme s'il y avait là une

[886] Pascal Quignard, « Qu'est-ce qu'un littéraire ? », *art. cit.*, p. 423.
[887] Cf. Paul Ricœur, *La Métaphore vive, op. cit.*
[888] Voir à ce sujet, la poétique du perdre et le motif orphique de l'impossible rétrospection qui font le cœur d'*Abîmes,* p. 177-186. On notera combien cette approche du cœur de la nuit originaire – du Jadis – est aussi nourrie des approches blanchotiennes du mythe d'Orphée, et notamment de la thématique du « regard » nocturne et de l'épreuve, toute aporétique, de la « dissimulation qui apparaît » (Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 227.)

prédication heureuse du premier terme : « Le fait de découvrir c'est le *jadis aoristique* en acte » ; « C'est le *jadis* [...] ; la plénitude océanique, *aoristique*, aporétique, abyssale, sans limites, d'avant que nous soyons séparés, que l'objet se soit perdu, que nous soyons devenus sexués et respirants[889]. » Comment voit-on que nous sommes ici à un moment-carrefour de l'œuvre, sur un seuil où se dessine un acquis théorique nouveau ? Peut-être par la hâte et l'obsession à dire qui s'affichent au mépris de toute explicitation didactique ; ainsi, dans le chapitre XLV de *Sur le Jadis*, nombreux sont les passages que l'on pourrait qualifier de « tachysémiques » et qui signalent un emballement de la parole, une superposition paratactique des sens du mot aoriste : « L'aoriste est lié à l'achronie », « L'aoriste du désir sexuel a le visage du Simple », « Le lettré par rapport à la collectivité contemporaine [...] est l'aoriste fait homme », « Les tortues sont des petits crocodiles trapus. [...]. C'est du *jadis à l'aoriste* qui avance à quatre pattes. ». Les tournures déclaratives jointes à l'insistance du verbe « être » reflètent la certitude d'un acquis théorique et non plus une postulation d'ordre logique.

D'abord surinvesti, explicité, décomposé, l'aoriste s'inscrit donc, progressivement, comme un terme réflexe dans l'avancée de *Dernier royaume* ; et son apparente dilution – après les chapitres fondateurs de *Sur le Jadis* – correspond davantage à une fixation dans l'usage d'un lexique – le lexique de l'auteur Quignard – qu'à une disparition. À cet égard, l'emploi de plus en plus adjectivé du mot prouve – en termes de morphogenèse lexicale – que le concept est déjà en voie de lexicalisation à l'intérieur du corpus quignardien. Ainsi quel nouveau lecteur de Pascal Quignard serait familier avec la « blancheur aoristique du lait » ou la « danse aoriste » des amants ? L'aoriste relève donc, par l'allégorisation de ses valeurs grammaticales, du mot-talisman : il offre à Pascal Quignard une nouvelle possibilité de dire et d'articuler une vision toute singulière du monde, fondée sur une perception d'un temps originaire en continuelle expansion.

[889] *SLJ*, 290 et *A*, 172.

8.3 UNE SCÉNOGRAPHIE DU DEHORS

8.3.1 De Neutre en Jadis

Cette *scénographie du dedans*, illustrée essentiellement par la spectacularisation d'un rapport affecté à la langue, par une auto-création de soi comme grand sensitif du langage, serait incomplète si l'on n'esquissait pas les tentatives d'excès qui cherchent précisément à en déborder le lieu d'assignation. C'est que, en effet, chacun de nos auteurs est attiré par l'envers de la scène énonciative que par ailleurs il institue, par son lieu antagoniste par excellence : celui où l'hyperesthésie des formes du langage est levée et convertie en quelque acédie fondamentale, à la frange du silence et de l'exemption du sens. La *scénographie du dedans* (du langage perçu dans son for intérieur et mis en scène depuis le corps affecté du sujet) se double alors d'une *scénographie du dehors* (dans laquelle, au contraire, le sujet dénoue en lui tout impératif de langage et quête alors cette expérience du « dehors » qu'a bien décrite Foucault[890]).

Cette expérience du dehors, attirée en son principe par toutes les formes d'annulation ou de transgression du langage, est fondamentalement ambiguë. En effet, la violence qui consiste à contester le règne de la parole – à se porter à son défaut, au lieu de son extériorité négative (silence, cri, transgression, épuisement, aphasie, etc.) – est toujours menacée par une forme d'impossibilité. C'est le cas, nous dit Foucault, des tentatives mystiques ou des tenants de la théologie négative : en cherchant le silence de toute nomination et la dilution de toute forme de subjectivité, ils ne font en fait que reconduire une positivité hyperbolique de la *parole* (le Verbe) et du *sujet* (le Dieu) ; l'extériorité recherchée dans l'épreuve d'une sortie de soi se paie paradoxalement d'un accueil dans la plus profonde des intériorités[891]. Si bien que, pour approcher cette lueur du pur dehors, il ne faut plus le considérer comme un lieu ou comme un espace recouvrable, car cela en annulerait précisément la dimension d'extériorité, en le reversant du côté d'une logique nouvelle de l'appropriation (et non plus, précisément, de la dépropriation) ; il faut au contraire l'accepter comme un vide ouvert, qui recule sans cesse devant nos tentatives de compréhension, mais qui doit

[890] Michel Foucault, « La pensée du dehors » [1966], in *Dits et écrits I*, *op. cit.*, p. 518-539.
[891] *Ibid.*, p. 521 : « […] dans une telle expérience il s'agit bien de passer "hors de soi", c'est pour se retrouver finalement, s'envelopper et se recueillir dans l'intériorité éblouissante d'une pensée qui est de plein droit Être et Parole. Discours donc, même si elle est, au-delà de tout langage, silence, au-delà de tout être, néant. »

justement être poursuivi pour sa force d'étincellement, qui se révèle toujours comme en creux, dans le cœur même du langage. Aussi, pour *se dire*, cette expérience du dehors doit donc assumer le paradoxe qui consiste à rester dans l'intériorité d'un certain *discours*[892]. Ce pourquoi nous parlons alors de *scénographie du dehors*. Car la contestation radicale d'un langage qui souhaite émarger à son extériorité ne peut se mettre en scène que depuis la crête même du langage. C'est donc bien cet enchevêtrement qui se joue dans les œuvres croisées de Barthes et de Quignard : l'attirance pour le *dehors* du langage complète une posture d'écrivain habité par les formes terroristes du *dedans* du langage ; et le masque de l'homme littéral trouve alors dans cette quête toujours en avant d'une exemption effective du langage l'autre face, soustractive, de son hyperesthésie.

Cherchant à dire ce scintillement d'une langue versée dans son ailleurs, et quand bien même cette pensée du dehors ne pourrait se donner un langage fidèle, chacune de nos œuvres va pourtant se forger un signifiant-maître pour figurer cet espace du défaut. Polarité plus qu'espace à vrai dire. Champ gravitationnel dans l'orbe duquel la pensée va tâcher de se maintenir sans jamais prétendre recouvrir son noyau, seuil qui hèle et depuis lequel s'éprouve cette si profonde « attirance[893] » dont Foucault fait le moteur des récits blanchotiens – étrangement ouverts vers un dénuement suspensif –, point aveugle, enfin, dans lequel on peut lire la configuration croisée des deux concepts clés que sont le *Neutre* et le *Jadis*. Chacun à sa manière, en effet, et par-delà bien évidemment les particularités locales et les variations théoriques qui les affectent, le Neutre et le Jadis incarnent les deux principaux actants qui président, chez Barthes et Quignard, à une scénographie du dehors. En eux se rejoint très exactement cette quête – toujours déceptive – d'une fusion avec un réel hors langage ; ils sont les deux mots-talismans qui parviennent un tant soit peu à en circonscrire l'expérience du dehors. Dominique Rabaté, de façon indirecte et dans une réflexion qui prend pour point de départ l'écriture fragmentaire, esquisse un rapprochement tout à fait inédit entre Barthes et Quignard à propos des petites formes

[892] *Ibid.*, p. 522 : « […] [*le*] cœur même du langage, devenu, bien que notre culture cherche toujours à s'y réfléchir comme s'il détenait le secret de son intériorité, l'étincellement même du dehors […] ». Et Foucault, de tenir la généalogie de ces premiers « expérimentateurs » du dehors, dans le langage et par la destabilisation de celui-ci : Nietzsche et sa contestation de la métaphysique par la grammaire, Mallarmé et son théâtre aléatoire des mots, Artaud et ses cris, Bataille et sa transgression, etc. Jusqu'à, bien sûr, Blanchot, auquel l'article est consacré.
[893] *Ibid.*, p. 526 : « Loin d'appeler l'intériorité à se rapprocher d'une autre, l'attirance manifeste impérieusement que le dehors est là, ouvert, sans intimité, sans protection ni retenue (comment pourrait-il en avoir, lui qui n'a pas d'intériorité, mais se déploie à l'infini hors de toute fermeture ?) ; mais qu'à cette ouverture même il n'est pas possible d'avoir accès, car le dehors ne livre jamais son essence »

brèves, quasi épiphaniques et d'inspiration orientale, avec lesquelles ils aiment trouer leurs essais. Il décrit alors cette tension en acte vers le dehors du langage dont chacune des œuvres est porteuse :

> « […] pour Barthes comme Quignard, […] élèves de Lacan sur ce point, le langage est ce qui toujours rate le Réel. Si l'on atteint parfois à un accord ou à une fusion qui mette en prise avec le réel, c'est – me semble-t-il – chez Barthes par le *satori* ou la jouissance, c'est-à-dire par ce qui interdit de parler. C'est pour Quignard du côté de l'enfance comme âge de l'*in-fans* ou dans une quête toujours contrariée de l'originaire muet, du *jadis*. Dans les deux cas, on est à la limite d'une pure bouffée de langage, tendue vers ce qui doit l'abolir. On recherche soit ce qui excède le langage, soit ce qui est en-deçà[894].»

Les deux formes infra-discursives que pointent ici Dominique Rabaté (le « satori » barthésien ; l' « in-fans » quignardien) ne sont en réalité que les formes hypostasiées – parmi de nombreuses autres – du Neutre et du Jadis[895]. S'il s'agit bien, à travers ces bouffées salutaires, de retrouver quelque aperception d'une réalité hors langage, leur seule incidence ne saurait recouvrir la puissance conceptuelle autrement polarisante des deux signifiants-maîtres qui les englobent.

Leur force d'attraction est proportionnelle à la contrariété à laquelle ils exposent et qui oriente par là même une attirance toujours recommencée. C'est que, comme le souligne Dominique Rabaté, l'essence du Neutre comme du Jadis est prise dans un mouvement irréductiblement aporétique : chaque pas vers ce dehors en recule un peu plus la portée, chaque esquisse de nomination le perd dans l'instant même de sa formulation. Barthes, à l'orée de son cours consacré au Neutre, en perçoit très bien la dynamique déceptive dans une allusion où se lit sa proximité avec Blanchot ; c'est de façon très lucide et dans une réflexion sur la dimension fondamentalement assertive du langage – face à laquelle le « repos du négatif » est de l'ordre de l'impossible – que Barthes en vient à définir le Neutre comme l'horizon d'un langage à vide, ouvert sur un ailleurs refusé et où se dénouerait la coalescence entre l'être et le langage :

---

[894] Dominique Rabaté, *Le Chaudron fêlé*, *op. cit.*, p. 219.

[895] Barthes pose un parallèle explicite entre le Neutre et le satori, en faisant de ce dernier une sous-figure de son cours sur le Neutre. Il le décrit comme une parole du « dehors », en refusant à l'illumination dont il est porteur les qualités de la certitude intérieure ou de la claire conscience : « […] le satori n'est pas descente en soi d'une vérité, d'un dieu, mais plutôt brusque débouché sur le vide. » (*NE*, 219-220). Dans *La Préparation du Roman*, « le Neutre déictique ("ça") » recoupe encore le « tilt » du satori (*PR*, 125). Quignard associe quant à lui très souvent le Jadis – lueur ou rémanence du monde originaire – à la thématique de l'*infans*, du sans langage : « L'enfant *infans* est un rayonnement originaire » (*A*, 87).

> « On comprend maintenant où tend le Neutre (je ne dis pas : “ce qu’il est” car dogmatisme définitionnel ; plutôt : découvrir une région, un horizon, une direction). Blanchot : “L’exigence du neutre tend à suspendre la structure attributive du langage <“C’est ceci, cela”>, ce rapport à l’être, implicite ou explicite, qui est, dans nos langues, immédiatement posé, dès que quelque chose est dit.” Parce qu’il vise radicalement le rapport de l’être et de la langue, le Neutre ne peut se contenter des modes (modalités), qui codent officiellement dans la langue l’atténuation de l’affirmatif[896] […]. »

Chez Pascal Quignard, le Jadis favorise également un discours qui se vit dans le sentiment de sa propre déprise. En de nombreux endroits, on remarque qu’il cherche à donner un visage à ce qui justement ne semble pas pouvoir en posséder. On peut repérer cette tension qui voudrait figurer l’infigurable à travers les éléments d’une description qui est essentiellement privative. Le Jadis, à bien des égards, ne souffre aucune sémantisation et c’est essentiellement comme tel qu’il advient dans le texte. Le Jadis est tour à tour asémantique, invisible et inconnaissable. Pascal Quignard rattache la scène originaire (une des modalités du Jadis pour l’auteur) à ce que Plotin nomme « L’Hypostase d’Éros ». Il ne retient de la citation que son caractère essentiellement privatif : « L’hypostase d’Éros, dit-il, est à la fois sans langage, sans limite, sans fin. / *Alogos*, *aoristos*, *apeiros*, tels sont les mots de Plotin[897]. » Les successions privatives du même genre se retrouvent tout au long des tomes de *Dernier royaume* :

> « Ce que l’œil n’a pas vu a envahi le cœur à partir de l’homme et de la femme qui le précèdent et qui le firent. / Ce que l’oreille n’a pas entendu questionne sans répondre dans la langue acquise, inépuisable. / Ce qui n’est pas monté du cœur de l’homme envahit comme un abîme[898]. »

Les définitions du Jadis qui manifestent son impossible saisie se multiplient alors. Le concept renvoie essentiellement à ce qui ne peut pas être mis en mots ; il constitue la part *asème* sur laquelle le langage ne saurait obtenir de renseignements : « Il y a eu une fusion jadis, obscure, sans voix, sans langage, sans mémoire. Il y a eu une grotte[899] ». Le Jadis définit justement l’avant de l’acquisition de la langue et, comme tel, la zone située en amont à partir de laquelle le parlant s’est constitué. Dès lors l’appréhension du monde par le langage est contemporain de l’oubli du Jadis : « Il y a un noyau asème au cœur du langage. Jadis qui prend en otage le corps *avant*

[896] *NE*, 76. Barthes parle plus directement de « l’aporie du Neutre » au lancement du cours (*NE*, 57)
[897] *SLJ*, 129.
[898] *A*, 246.
[899] *SLJ*, 151.

l'extraordinaire infiltration du langage due à la mère à l'égard du non-parlant chez qui elle le suppose[900]. » Peu à peu c'est donc tout le propos de *Dernier royaume*, à savoir la démonstration d'une vérité singulière du temps fondée sur le concept du Jadis, qui tend à affirmer l'inanité de sa quête. Ce qui anime l'objet du discours de Pascal Quignard semble être dans le même temps ce qui lui fait irrémédiablement défaut. En de nombreux endroits, et conséquemment à son caractère asémantique et invisible, le Jadis devient « l'inconnaissable » alors même qu'il habite toute la démarche noétique qui porte *Dernier royaume*.

Le Neutre et le Jadis sont donc simultanément l'objet d'une quête et d'une déprise, ils dessinent un lieu très resserré où s'affirment et se contestent, dans le même mouvement, les possibles d'une parole du dehors. Aussi, est-ce avec le mythe d'Orphée – celui-là même qui image le mieux cette relation de la promesse à la perte –, que Barthes et Quignard vont donner la figure la plus signifiante qui soit à toute cette scénographie du dehors. Orphée, par son impossible rétrospection, par son regard porté sur une promesse qui toujours s'absente dans le plus irrémédiable des *dehors* (le vide, la mort, la nuit), définit en effet le retrait inatteignable depuis lequel Neutre et Jadis sont regardés. Comme Euridyce constitue ce silence en amont, cet ailleurs de la parole qui avance dans les pas de l'écrivain, le Neutre et le Jadis, de la même manière, définissent l'instant le plus aigu où brille la promesse d'un dehors toujours dissimulé, ouvert sur un vide qui à jamais se creuse pour qui prétend s'y retourner. Le recours à la figure orphique, s'il complète avantageusement cette mise en scène de l'écrivain attiré par le retrait du langage, en lui offrant notamment son masque (sa *persona*) le plus signifiant, permet surtout à nos auteurs de confirmer leur parenté avec cette « pensée du dehors » inaugurée par Maurice Blanchot et théorisée par Michel Foucault[901]. En suivre l'inscription croisée dans nos œuvres nous permettra donc encore une fois de révéler les échos qui se trament d'une génération à l'autre par lectures interposées.

[900] *Ibid.*, p. 223.
[901] Figure centrale de la démonstration de Foucault et empruntée, bien sûr, aux grands textes de Blanchot, elle définit l'expérience topique du dehors.

8.3.2 Orphée et le Neutre

Comme le rappelle Éric Marty, l'orphisme est un thème qui s'inscrit en profondeur dans l'œuvre de Roland Barthes, depuis un article précoce écrit au sanatorium de Saint-Hilaire jusqu'à la mise en scène de la catabase finale, dans *La Chambre claire*, où l'écrivain inspiré de la mythologie grecque va simuler une descente en direction de la Mère-morte[902]. Dans ce long parcours, le Neutre apparaît toujours à l'horizon du motif orphique, comme la promesse d'une parole juste offerte à celui qui, à l'instar du héros grec, saura ne pas se retourner trop frontalement sur l'objet de son désir : le Réel, dans sa nomination la plus exacte, ne peut être approché que par un langage du détour ; sans cette esquive de parole, et avec les seuls *mots de la tribu*, l'écrivain perdrait irrémédiablement la qualité de son dire. Le Neutre, ainsi esquissé, définit donc bien cette qualité d'un langage qui sache amuïr en lui le trop plein de sens d'une parole déjà solidifiée par l'usage commun, et aussi, inversement, qui puisse excéder par le travail de la forme le mensonge de toute nomination trop directe.

C'est ainsi, nous dit Barthes dès *Le Degré zéro de l'écriture*, que « les écritures neutres » tendent à accomplir « le rêve orphéen » en portant l'exigence du détour à son plus haut degré de radicalité : se détourner des signes mêmes de la Littérature, se faire écrivain *sans* littérature pour ne sauver ce que l'on aime qu'en y renonçant[903]. Le dégagement du langage littéraire se signalant alors par une écriture blanche, neutre, silencieuse, absentée jusqu'à sa propre négation. Barthes, contrairement à Blanchot, et en cela moins habité que son aîné par un certain mysticisme du désœuvrement, ne conditionne pas la réussite du mythe à l' « impatience » d'Orphée, à ce regard meurtrier qui transgresse la loi du jour en bafouant l'interdiction qui lui a été faite de se retourner. Pour Blanchot, en effet, seule « la décision du regard » ouvre à l'expérience la plus authentique : non plus épreuve de *l'œuvre*, car la possibilité du chant et de la résurrection meurent dans l'instant même du regard, mais épreuve de *l'origine de l'œuvre*, accès à ce très profond moment où l'écrivain insouciant de l'œuvre éprouve la liberté transgressive de son désir et côtoie le moment le plus brûlant de son inspiration, l'incertitude encore palpable de sa propre nuit[904]. Barthes en revanche

---

[902] *OC* V [*La Chambre claire*, 1980], p. 847 : « Les Grecs entraient dans la Mort à reculons : ce qu'ils avaient devant eux, c'était leur passé. Ainsi ai-je remonté une vie, non la mienne, mais celle de qui j'aimais. […] »

[903] *OC* I [*Le Degré zéro de l'écriture*, 1953], p. 217 : « Ce langage mallarméen, c'est Orphée qui ne peut sauver ce qu'il aime qu'en y renonçant, et qui se retourne tout de même un peu ; c'est la Littérature amenée aux portes de la Terre promise, c'est-à-dire aux portes d'un monde sans littérature, dont ce serait pourtant aux écrivains à porter témoignage. »

[904] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 230-231 : « Le regard d'Orphée est le don ultime d'Orphée à l'œuvre, don où il la refuse, où il la sacrifie en se portant, par le mouvement démesuré du désir, vers l'origine,

perçoit très tôt les impasses d'une telle approche du Neutre, d'un regard frontal porté sur le neutre du langage ; il y a selon lui un risque de solidification seconde qui menace toute écriture de l'épuisement à se structurer comme *signe* littéraire de l'épuisement ; ainsi systématisée, l'écriture du neutre rate son projet d'échapper à la littérature et devient un nouveau mythe formel définitoire d'une Littérature du neutre[905].

C'est pourquoi, Barthes conserve du mythe orphique l'exigence de la non transgression, du regard nécessairement détourné. En témoigne, de façon exemplaire, la préface des *Essais critiques* où la parole en apparence la plus simple, la parole de réconfort donnée à l'ami endeuillé, la parole « neutre » qui pourrait se soutenir du seul mot de *condoléances*, devient précisément la parole fausse en raison même de sa « neutralité » et de sa tournure trop directe. De ce petit drame quotidien de la parole ordinaire, Barthes tire l'exigence pour l'écrivain de toujours varier le langage, de faire de la communication *indirecte* l'accès privilégié à la vérité de parole, à cette fusion souhaitée avec le réel que l'imaginaire d'une parole située dans « un avant langage » ne fait que rater :

> « S'il en était autrement, si l'écrivain avait vraiment pour fonction de donner une première voix à quelque chose d'*avant le langage*, d'une part il ne pourrait faire parler qu'un infini ressassement […], et d'autre part la littérature n'aurait nul besoin de ce qui l'a pourtant toujours fondée : une technique. […] l'écrivain et Orphée sont tous deux frappés d'une même interdiction, qui fait leur "chant" : l'interdiction de se retourner sur ce qu'ils aiment[906]. »

Cette parole d'*avant le langage*, ce langage ouvert sur son *rien*, cette coalescence entre le réel et un certain silence de la nomination définit très exactement l'espace du neutre comme impossible saisie et comme nécessité de s'en approcher par une allusion déceptive, à la manière, encore une fois pour Barthes, dont Orphée doit se ressaisir d'Eurydice par un impossible regard[907]. À ce titre, Philippe Sollers fait office, aux yeux de Barthes, d'Orphée heureux : il est celui qui continue à parler malgré son soupçon

---

et où il se porte, à son insu, vers l'œuvre encore, vers l'origine de l'œuvre. […] Tout se joue donc dans la décision du regard. C'est dans cette décision que l'origine est approchée par la force du regard qui délie l'essence de la nuit, lève le souci, interrompt l'incessant en le découvrant : moment du désir, de l'insouciance et de l'autorité. »

[905] *OC* I [*Le Degré zéro de l'écriture*, 1953], p. 218 : « Malheureusement rien n'est plus infidèle qu'une écriture blanche ; les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord une liberté, un réseau de formes durcies serre de plus en plus la fraîcheur première du discours, une écriture renaît à la place d'un langage indéfini. L'écrivain, accédant au classique, devient l'épigone de sa création primitive, la société fait de son écriture une manière et le renvoie prisonnier de ses propres mythes formels. »

[906] *OC* II [*Essais critiques*, 1964], p. 279-280.

[907] *OC* IV [*Nouveaux essais critiques*, 1972], p. 109 : « […] tel Orphée qui perd Eurydice en se retournant vers elle, *rien* perd un peu de son sens, chaque fois qu'on l'énonce (qu'on le dé-nonce). Il faut donc tricher. Le *rien* ne peut être pris par le discours que de biais, en écharpe, par une sorte d'allusion déceptive […]. »

fondamental à l'égard du langage ; il est celui qui donne à l'écrivain sa parole juste en maintenant en lui l'exigence d'une esquive à l'endroit de toute parole instituée :

> « Orphée ne peut se retourner, il doit aller de l'avant et chanter ce qu'il désire sans le considérer : toute parole juste ne peut être qu'une esquive profonde ; le problème, en effet, pour quelqu'un qui croit le langage excessif (empoisonné de socialité, de sens fabriqués) et qui veut cependant parler (refusant l'ineffable), c'est de s'arrêter *avant* que ce *trop* de langage ne se forme : prendre de vitesse le langage acquis, lui substituer un langage inné, antérieur à toute conscience et doué cependant d'une *grammaticalité* irréprochable […][908]. »

C'est bien donc par cet art orphique que Sollers, depuis un usage apparemment topique du langage, parvient à recouvrer ce *dehors* du langage, cette extériorité (où le langage est « antérieur à toute conscience ») qui demeure entée sur sa plus profonde intériorité (sa « grammaticalité irréprochable »).

Il y a une toute autre catabase dans l'œuvre de Barthes, d'une ampleur et d'une profondeur qui recouvrent toutes ces approches critiques du mythe d'Orphée. C'est, bien sûr, la longue quête orphique qui ouvre la seconde partie de *La Chambre claire* et qui, sans jamais faire référence au personnage du mythe, mime une descente aux pays des morts, à la recherche de la Mère, la seule femme puissamment aimée. Cette catabase se fait pour Barthes en son nom propre et dans une forme consciemment narrative, qui emprunte les chevilles syntaxiques du récit (« Or, un soir de novembre […], je rangeai des photos ») et la coloration mythologique qui le redouble (il y est tour à tour question de Sisyphe, des Grecs accédant aux Enfers et du fil d'Ariane[909]) ; plus explicitement encore, elle s'impose comme un impératif au narrateur-Orphée qui se fait un devoir d'engager une « descente » et une « palinodie » selon la loi du genre[910]. Chemin au rebours de la méthode jusque-là suivie pour retrouver l'essence de la photographie, à reculons donc (« Les Grecs entraient dans la mort à reculons[911]… »), et dans un sacrifice du passé et du savoir qui rappelle la plus stricte *nekuia*. Mais au-delà du motif mythologique amplement narrativisé, ce qui fait l'intérêt de cette séquence orphique, c'est que Barthes – pour la première fois – y valorise la

---

[908] *OC* V, [*Sollers écrivain*, 1979], p. 592.
[909] *OC* V [*La Chambre claire*, 1980], p. 843, 847 et 848.
[910] *Ibid.*, p. 836 : « Je devais descendre davantage en moi-même pour trouver l'évidence de la Photographie […]. Je devais faire ma palinodie », peut-on lire à la toute fin de la section I du livre, avant que la photo du « jeune homme au bras étendu » (R. Mapplethorpe) nous invite, dans un geste rendu quasi fantomatique par la blancheur du fond qui semble l'absorber, à entamer cette catabase.
[911] *Ibid.*, p. 847.

transgression en entendant dépasser l'interdit de rétrospection qu'il respectait jusqu'alors. La résurrection du spectre maternel est en effet intimement liée à la pénétration de son regard, à « la clarté de ses yeux » qui tiennent lieu de médiateurs dans la ressaisie de son « identité essentielle[912] » ; l'œil du *spectator* se retourne alors vers le lieu brûlant de ce face à face enfin consenti avec la morte, gage des plus troublantes retrouvailles mais aussi de la plus intense séparation. Car, comme sous le regard orphique, ce qui fait retour s'absente à jamais et immédiatement dans le même moment. Barthes, évoquant Schumann, fait de cette noce avec la mère, avec l'être enfin retrouvé de la mère à la faveur de son plus intime regard, un chant de l'Aube, une faible luminescence dans le vide que répand la nuit alentour : « […] cette Photographie du Jardin d'Hiver était pour moi comme la dernière musique qu'écrivit Schumann avant de sombrer, ce premier *Chant de l'Aube*, qui s'accorde à la fois à l'être de ma mère et au chagrin que j'ai de sa mort […][913]. »

Mais ces retrouvailles avec ce qui faisait l'essence de la mère disparue, cette certitude d'avoir retrouvé la femme aimée « telle qu'en elle-même », s'accompagne surtout d'une profonde fusion avec l'évidence de la *réalité* – ce maître-mot de la fin de l'ouvrage[914] –, dans laquelle s'éprouve un souverain bien : le vide de la parole. Tout au bout de la quête il y a donc la rencontre avec le Réel intraitable, avec le « ça-a-été » qui ne peut faire qu'enregistrer l'expérience ontologique irréductible, et où, sous le plus ramassé des déictiques, sous la pure attestation, le langage se fissure et s'ouvre à la plus vertigineuse des aphasies. Ce qui s'ouvre alors dans la décision du regard orphique, c'est l'interstice du Neutre : brille enfin, le temps d'un hoquet salutaire, le dehors du langage, tel qu'il apparaît aussi dans la matité du haïku :

> « Dire qu'on ne peut dire : tout le haïku tend à cela — à "ça". Il n'y a à dire, en somme, que la limite vertigineuse du langage, le Neutre déictique ("ça") ≠ langue comme répression, dogmatisme du sens : nous voulons à tout prix un sens […][915]. »

[912] *Ibid.*, p. 843.

[913] *Ibid.*, p. 845. Cette résurrection-séparation se dit aussi en ces mots : « Certes, je la perdais alors deux fois, dans sa fatigue finale et dans sa première photo, pour moi la dernière ; mais c'est alors aussi que tout basculait et que je la retrouvais enfin *telle qu'en elle-même*… » (*Ibid.*, p. 847.)

[914] « Telles sont les deux voies de la Photographie. À moi de choisir, de soumettre son spectacle au code civilisé des illusions parfaites, ou d'affronter en elle le réveil de l'*intraitable réalité*. » (*Ibid.*, p. 885) [*Nous soulignons*]. Cet accent en faveur d'une « intraitable réalité », pure de toute prédication par le langage, rappelle encore les derniers vers d'une *Saison en enfer* où, avant son adieu à la littérature, Rimbaud fait de l'étreinte de la « réalité rugueuse » son ultime parti pris (Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations, op. cit.*, p. 152).

[915] *PR*, p. 125.

8.3.3 Pascal Quignard : « Devenir l'Orphée de ce jadis »

Dernier royaume, de manière directe ou par échos rapprochés, réinvestit constamment la figure d'Orphée et la thématique infernale[916]. Par intermittence on voit alors se développer la même idée de l'interdit de rétrospection contenu dans l'approche classique du mythe : « Dans les mythes les plus anciens la rétrospection est interdite sous peine de mort du regardé[917] ». Cependant, Quignard s'en accommode et définit le regard en arrière comme une pulsion irrépressible, définitoire de tout être vivipare qui provient d'un centre-source :

> « Le centre dans les sociétés humaines (dans les généalogies nommées) définit ce que Orphée appelle *retro*. La mort, les enfers (Hadès, Perséphone) ont beau le lui interdire, l'impulsion rétrograde est la plus forte. / Le rétroviseur est l'âme même[918]. »

Si Quignard conserve donc l'aspect central du mythe (le regard en arrière et la perte simultanée du regardé qui fait retour), au lieu d'en constater le seul aspect déceptif, il en prend son parti et le considère comme définitoire de sa poétique. Une injonction faite à soi-même confirme cette intuition :

> « Ce point originaire capable de faire mouvoir les membres, de déclencher le souffle, qui préside à la voix, tel est le jadis.
>
> Mélos qui n'est pas sémantique.
>
> Devenir l'Orphée de ce jadis[919]. »

On a ici clairement exprimée l'identification de l'auteur au personnage d'Orphée. Il s'agit pour Quignard de se voir sous les traits de celui qui chante le perdu après avoir

---

[916] Il serait fastidieux de mentionner chacune des occurrences du mythe dans l'œuvre antérieure ou parallèle à *Dernier royaume*. On peut simplement indiquer que le motif de la catabase et le regard orphique structurent déjà pleinement le conte-traité du *Nom sur le bout de la langue* (1993) ; que *Le Sexe et l'effroi* lie le mythe d'Orphée à celui de Narcisse en s'appuyant sur la version originale de Virgile (1998) ; que le creux laissé par l'affection d'une absence est au principe des deux grands romans anamnésiques des années 1980 (*Le Salon du Wurtemberg* ; *Les Escaliers de Chambord*) ; qu'enfin, bien sûr, le personnnage d'Orphée le musicien, passeur des frontières entre l'ici et l'avant-monde (ou l'après-monde infernal), est repris à de multiples reprises dans l'œuvre quignardienne (cf. Claude Coste, « La frontière d'Orphée », *Revue des sciences humaines*, n°260, 2000, p. 75-100.). Mentionnons en outre que le mythe trouve toute sa place dans le livret de l'opéra *Pour trouver les Enfers* (2005) ; dans la treizième pièce on trouve cette citation rapportée d'Ovide : « Comme Orphée je suis un homme qui se retourne sur ce qu'il voit. »

[917] *A*, 158.

[918] *SLJ*, 214.

[919] *Ibid.*, 213.

fait l'expérience du perdre. Le perdu recouvre ici la définition du Jadis, le point originaire, cette origine repliée dans l'*autre nuit* et dont parle Blanchot avec profondeur[920]. Mais le chant qu'il dispense n'est qu'une mélodie au sémantisme nul, une rumeur anté-linguistique qui « préside à la voix » mais qui n'articule aucun sens. En se faisant fort de devenir l'Orphée de ce *mélos* dont le sens s'est absenté, l'auteur se propose donc de redoubler par son chant ce langage du dehors dont est empreinte toute *parole* originaire. C'est dire si le geste d'écriture qui s'inaugure ici ne prétend pas retenir le Jadis en lui conférant un sens définitif, en en déployant patiemment tous les prédicats possibles. Tout au contraire, l'écrivain s'inscrit consciemment dans la perte, dans l'impossible appréhension de ce qu'il cherche à figurer, dans l'éternelle approche d'un blanc verbal. En ce sens, « devenir l'Orphée de ce Jadis » témoigne exemplairement de cette *scénographie du dehors* que nous essayons d'illustrer : il institue en lieu et place de l'autorité énonciative de l'écrivain, une parole fascinée par les lieux de sa déprise ; manière habile, donc, de convertir une misologie de principe dans un devenir-œuvre essentiellement aimanté par le dehors de la langue ; ce dernier fût-il impossible et sans cesse affirmé plus qu'attesté dans le silence. C'est ainsi que l'ensemble de la tomaison en cours ne se comprend qu'à partir de l'infigurable Jadis qu'il ne cesse de dire dans l'aveu même de son impossible sémantisation. Tout ce *Dernier royaume* s'écrit ainsi en creux d'un « premier royaume » *infans* – sans parole – dont l'invisibilité hante et appelle paradoxalement à la nomination. Jean-Luc Nancy a bien résumé la spécificité de cet ensemble, à bien des égards mythologisé par la figure d'Orphée :

> « Le perdu est donné en tant que perdu. Le perdu est donné pour perdu, ainsi que l'on disait d'un tour ancien de langue. C'est avec le don du perdu comme tel, c'est avec la perte reçue et aboutie en un dépôt immuable que commence la mythologie. Celle-ci définit un discours qui ne rapporte rien d'autre que lui-même, en cela que lui-même est déjà le dépôt de la perte dont il fait mémorial en deçà de toute mémoire possible[921]. »

Dernier royaume procède donc d'une poétique qui fait l'expérience du perdre. L'auteur, tel Orphée, s'adonne au chant du perdu dans la pleine conscience que cette profération redouble la perte sans jamais pouvoir l'appréhender.

---

[920] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 230 : « L'œuvre est tout pour Orphée, à l'exception de ce regard désiré où elle se perd, de sorte que c'est aussi seulement dans ce regard qu'elle peut se dépasser, s'unir à son origine et se consacrer dans l'impossibilité. »

[921] Jean-Luc Nancy, « Jadis, jamais, bientôt (l'amour) », *in* Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard (dir.), *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005, p. 386.

Mais il faut aller plus loin et souligner combien cette résonance de la présence orphique doit beaucoup, elle aussi et malgré les dénégations de l'auteur, à la réflexion blanchotienne sur l'expérience du dehors. La présence d'Orphée dans l'écriture de Pascal Quignard n'est pas là au seul titre de motif culturel ou d'invariant mythologique pour penser de façon somme toute assez convenue le rapport du créateur à son impossible quête. Elle engage plutôt un dialogue à distance, parfois douloureux et violent, avec ce grand devancier que reste Maurice Blanchot pour toute une génération née dans l'après-guerre et avec lequel – ou contre lequel – il faut penser son rapport à l'écriture[922]. Chez Quignard, cette présence semble parfois si lourde à accueillir qu'elle doive être violemment contestée. Mais une lecture rapprochée prouve assez vite que l'urgence de la révocation trahit aussi une fidélité ambiguë, et que la dénégation est le seul parti viable pour trouver à s'inventer et à distinguer sa voix : voilà pourquoi chez lui Bataille est souvent « joué » contre Blanchot, comme une carte joker où se concentrent toutes les valeurs d'une certaine modernité et qui exonère de devoir rappeler les *autres* contemporains. Et pourtant, Blanchot demeure. Parfois même de manière si évidente qu'on en viendrait à oublier – la pleine lumière est aussi une cache – que « Le chant des sirènes » ou « Le regard d'Orphée » sont presque récrits sous la plume de Quignard, avec la même ambition d'approche symétrique mais où le concept du Jadis se substitue à ceux, trop blanchotiens, d'*attirance* ou de *dehors*[923]. On veut pour preuve de cette profonde innutrition, faite d'aimantation et de refoulement, la lecture que donne Pascal Quignard du mythe des Argonautes et du chant des Sirènes dans son « dernier petit livre voué à la musique » qu'est *Boutès*[924]. La vaste méditation sur le chant des Sirènes comme chant originaire où s'abîme celui qui l'entend et qui marque alors les retrouvailles avec *la voix perdue*, la voix *infans* de l'origine – mélos maternel entendu depuis la poche amniotique selon la thèse bien connue de Quignard –, signale son intense proximité avec les premières pages du *Livre à venir* dans lesquelles Blanchot évoque lui aussi la parole de l'abîme[925]. Mais en même temps qu'il

[922] Cf. Dominique Rabaté, « Blanchot aujourd'hui : emprise et rejets », *in* Christophe Bident (dir.), *Blanchot dans son siècle*, Paris, Parangon, coll. « Sens public », 2009, p. 239-250.

[923] Rappelons que ces deux textes de Maurice Blanchot se trouvent respectivement dans *Le Livre à venir* (*op. cit*, p.7-37) et *L'Espace littéraire* (*op. cit*, p. 225-232). Chez Pascal Quignard, on vient de le voir, *le regard d'Orphée* constitue un motif récurrent ; il devient central au cœur d'*Abîmes* avec les trois chapitres (LIX, LX, LXI) intitulés « Orphée (1) fils d'Œagre », « Orphée (2) aornos » et « Orphée (3) recapitulatio ». La méditation sur *le chant des sirènes* s'illustre exemplairement dans *Boutès* (2008) où le personnage des Argonautes qui cède au chant des sirènes – en plongeant – fait explicitement figure de contre-Orphée.

[924] *B*, p. 15.

[925] Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p 10 : « Il y avait quelque chose de merveilleux dans ce chant réel, chant commun, secret, chant simple et quotidien, qu'il leur fallait tout à coup reconnaître, chanté irréellement par des puissances étrangères et, pour le dire, imaginaires, chant de l'abîme qui, une fois entendu, ouvrait dans chaque parole un abîme et invitait fortement à y disparaître. »

s'approche de Blanchot, Quignard s'en démarque : d'abord en faisant jouer Apollonios de Rhodes contre Homère (*Les Argonautiques* contre *L'Odyssée*) ; ensuite en préférant Boutès à Ulysse (l'homme qui se jette à l'eau en épousant sa jouissance sonore et non pas l'homme de la prudence et de la raison, retenu au seuil de sa jouissance, dans l'écoute distancée d'une déperdition toujours à venir). Ce choix est aussi stratégique car il permet par le truchement de cette double substitution de faire revenir Orphée dans le mythe des sirènes. En effet, alors qu'il est absent dans la légende de l'Odyssée, il est présent sur les bancs du navire Argo, il est l'homme du contre-chant, celui qui par son art et sa technique permet de couvrir la tentation de l'abîme :

> « Quand Orphée monte sur le pont, il s'assoit. Assis, il frappe avec le plectre sa cithare. Il contre le chant de Ligia, de Leukosia, de Parthenopè. 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 (έπιβρομέωνται άκουαϊ κρεγμώ).
>
> 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[926]. »

Orphée reste donc du côté de la *tekhnè* et de la communauté assemblée ; il n'est plus ici celui qui s'absente et ose soutenir du regard de l'abîme, il n'est plus non plus celui qui sait renoncer à la valeur de son chant (à l'*œuvre* de sa parole) pour s'ouvrir à la perte et au silence de la nuit originaire. En ce sens, le personnage de Boutès, par son impulsivité à regagner le chant de l'origine, fait donc figure de contre-Orphée. En préférant le personnage de la dissidence à celui de l'assemblée, Quignard esquisse subrepticement une contre-mythologie qui lui permet peut-être, avantageusement, de dépasser le tropisme orphique propre à tout un pan de la modernité (de Barthes à Foucault en passant par Blanchot) ; cependant, si les « acteurs » changent, la « scénographie » du dehors reste la même : la perte où plonge l'audition musicale fait

[926] *B*, p. 16. Notons ici combien la disqualification d'Orphée est proche de celle d'Ulysse par Blanchot : « Ulysse, l'entêtement et la prudence d'Ulysse, sa perfidie qui l'a conduit à jouir du spectacle des Sirènes, sans risques et sans en accepter les conséquences, cette lâche, médiocre et tranquille jouissance, mesurée, comme il convient à un Grec de la décadence qui ne mérita jamais d'être le héros de *L'Iliade* […] Les Sirènes vaincues par le pouvoir de la technique qui toujours prétendra jouer sans péril avec les puissances irréelles (inspirées) […]. »

de la *mort du sujet* la condition première de la renaissance d'une pensée vivante, en phase avec l'état le plus originaire de soi[927].

[927] *B*, 20-21 : « Sous la pensée sociale, surmoïque, exprimée dans la langue nationale qui fait boucle à l'intérieur du crâne individuel sous forme de conscience, c'est-à-dire, sous la plainte obsessionnelle de la famille, sous le radotage du sujet, revient la pensée vivante. / Revient la vieille mise en alerte d'avant les mots. / Réaffleure ou plutôt *sourd* de nouveau l'archaïque qui-vive interne d'avant la langue […]. / J'évoque la vieille basse continue de l'eau. / La musique ne re-présente rien : elle re-sent »

Chapitre 9

Des héros très discrets

Introduction

Conforté dans sa réinvention généalogique, le *lettré* ou l'*homme littéral* peut stratégiquement camper une figuration de soi à la marge, une posture modeste et repliée qui a en fait tous les traits d'un héroïsme inversé. C'est bien ce qui fait le cœur de la réflexion crépusculaire de Barthes sur les derniers « héros » littéraires : par l'exclusivité qu'il semble accorder à la lettre et au langage, par la solitude qu'il revendique devant le monde, le littéraire incarne un « héros non héroïque », une figure clandestine qui tire de la réprobation du monde le gage de son héroïsme. Héros qui paradoxalement « ne paie pas de mine », précise Barthes, dont la *figure* donc – à l'instar de celle de Blanchot – s'absente, et dont les hauts faits – toujours en dissonances avec la légende héroïque – ne consistent qu'en de petites réclamations souffreteuses (douleurs, difficultés, plaintes, manies, pathologies en tous genres[928]). Pour Pascal Quignard, la grandeur de la figure du « littéraire » est proportionnelle à sa minusculisation, à sa néantisation dans une société qui la marginalise. L'héroïsme joue alors chez lui d'une même forme de modestie, comme si la posture d'auteur ne pouvait advenir que par l'ablution des dénominations prestigieuses : ni écrivain, ni homme de lettres, ni même lettré, mais tout simplement *littéraire :*

> « C'est plus simple encore. C'est la simplicité du mot. Un seul pli pour dire lire, écrire, penser fragmentairement, vivre individuellement : le petit adjectif littéraire. J'ai été ébloui soudain par la simplicité absolue de la définition qui, par là, était entraînée. Tellement plus simple que les composés comme psychanalyse (mot à mot souffle-déficeleur), que philosophes (mot à mot auxiliaire-du-sage). Simplicité et modestie du mot français : Je suis un littéraire. Qu'est-ce que vous faites ?Je mets des lettres bout à bout pour faire des mots qui aient un peu de sens[929]. »

Héros ordinaire, uniquement désigné par des caractéristiques soustractives, l'homme littéral manifeste avec éclat son impossible appartenance (à des communautés de pouvoir, à des formes instituées de reconnaissance symbolique, à des centres).

---

[928] *PR*, p. 359 : « Seul et dernier témoignage de cet « Héroïsme » : Blanchot → Mais peut-être précisément cet Héroïsme est-il appelé à être aujourd'hui clandestin, non dit ; car, bien entendu, il s'agit d'un Héroïsme qui n'a aucune des arrogances de l'Héroïsme social (militaire, militant) : c'est un Héroïsme qui ne paie pas de mine, car il est traversé de douleurs, de difficultés, de plaintes, au point — et c'est là la désuétude — que la société ne le reconnaît plus, c'est-à-dire ne l'identifie plus et ne reconnaît plus sa valeur, son droit à être assumé. »

[929] *LS*, p. 164. Cette citation rappelle la modestie majuscule que l'on trouve dans le texte déjà cité « Qu'est-ce qu'un littéraire ? », où Quignard stratégiquement définit l'héroïsme du littéraire par une même forme soustractive : « Les phrases sont pour les politiques. Les commandements pour les religieux. Les mots pour les philosophes. Les lettres pour les littéraires. »

L'héroïsme clandestin du littéraire est chez nos auteurs un motif en partage qu'ils déplient en investissant les mêmes figures issues de la mythologie noire de la littérature. D'abord, on verra que pour soutenir leur rapport problématique au « contemporain », Barthes et Quignard retrouvent en Cassandre l'héroïne-martyre, la voix vaine qui prophétise la vérité mais qui n'est jamais crue dans le moment de sa profération ; celle-ci, d'un auteur à l'autre, devient alors l'allégorie de la voix non contemporaine propre à la littérature : toujours la vérité de la littérature reste inaudible pour la communauté assemblée, elle ne devient perceptible que tragiquement dans l'après-coup de son dire. Ensuite, on notera qu'à travers le personnage de Cassandre, c'est plus largement une mémoire stéréotypée du champ littéraire qui est discrètement réactivée : la mémoire associant la *furor poeticus* au « sacre » de l'écrivain ou la sainteté à l'écriture. On soutiendra alors que, de Barthes à Quignard, il existe de nombreux phénomènes de réminiscences de ce sacerdoce littéraire analysé par Paul Bénichou et qui tend à héroïser l'écrivain sous la figure laïcisée du saint. Chaque œuvre possédant d'ailleurs son saint patron discrètement encrypté : saint Polycarpe chez Barthes ; saint Alexis chez Quignard. Enfin, c'est au hasard d'une relecture exactement parallèle de Rousseau – le Rousseau des *Rêveries du promeneur solitaire* : l'ermite de l'île Saint Pierre et l'homme à la conscience neutralisée après l'accident de Ménilmontant – que l'on a fait se croiser une même mise en scène de soi par auteur interposé. En effet, la topique du « gueux philosophe », dont Jérôme Meizoz a montré combien elle était importante pour comprendre les formes d'héroïsation marginale de l'écrivain[930], informe indirectement les conduites posturales de nos auteurs ; depuis le fantasme démissionnaire jusqu'à l'élaboration discrète d'un roman des origines qui mise sur des effets intentionnels de déclassement[931], Barthes et Quignard jouent aux *héros très discrets* comme pour mieux cultiver leur distinction. Tour à tour *martyr*, *saint* ou *paria*, la mythographie du lettré poursuit alors sa spectacularisation en misant sur des effets de dignification à la marge.

[930] Jérôme Meizoz, *Le Gueux philosophe (Jean-Jacques Rousseau)*, Lausanne, Antipodes, coll. Existence et société, 2003.

[931] À ce titre, on proposera une lecture croisée de « Piano-souvenir », du cahier photographique de *Roland Barthes par Roland Barthes* ainsi que des *Leçons de solfège et de piano* de Pascal Quignard.

9.1 LA VOIX DES CASSANDRE

9.1.1 « Sur le mot contemporain » (Pascal Quignard)

Il y a dans la contestation systématique que Pascal Quignard fait du mot « contemporain », et par extension du concept de contemporanéité, un problème qui ne laisse pas d'interroger. Problème qui est apparemment très simple dans la résolution théorique qu'on peut lui apporter et en même temps redoutablement compliqué quand on mesure les exacts enjeux qu'il soulève et le croisement des questions qu'il fait naître.

Au chapitre de la simplicité, on peut d'abord ranger la réfutation catégorique du terme et la systématicité, d'un ouvrage à l'autre, des arguments qu'il avance pour le contredire. À cet égard, le traité XLIX des *Petits traités*, précisément intitulé « Sur le mot contemporain », donne le la d'une violente charge critique dont l'antienne sera répétée dans des interventions à la tonalité souvent très proche, que ce soit dans « Le jadis et le contemporain » ou dans le chapitre « Modernes et non contemporains » de *Critique du jugement*[932]. Concentrons-nous sur ce traité XLIX où les raisons de cette contestation sont clairement exposées. Et premièrement sur l'incipit, car c'est lui qui date discrètement cette prise de distance et qui fait que la réflexion critique de Quignard est marquée par son temps et non hors de tout contexte comme les références successives pourraient trop vite le faire croire. C'est donc bien parce que le « mot » contemporain est devenu un mot d'ordre d'époque, un mot solitaire, un mot slogan, d'autant plus violent et insinueux qu'il résonne à vide, que sa ressaisie est nécessaire et doit appeler une invalidation qui mise symétriquement sur la vacuité du concept qu'il véhicule. Invoquant Léonard de Marandé et sa critique des paroles proférées « sans en cognoistre la valeur », Pascal Quignard prend immédiatement de la hauteur en se référant symboliquement à un théologien méconnu et ayant vécu, ce n'est peut-être pas un hasard, dans l'ombre et *contre* le grand mouvement contemporain que fut pour lui Port Royal[933] ; plus sûrement il se place au ras des mots,

[932] Cf. successivement *PT II*, p. 489-505 ; « Le jadis et le contemporain », entretien avec Tiphaine Samoyault, *in* Lionel Ruffel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?* Nantes, Cécile Defaut, 2010, p. 199-236 ; *CJ*, p. 85-87. On regroupe ici des textes qui inscrivent dans leur titre – ou dans leur intitulé de chapitre – le mot « contemporain », mais comme on le verra la systématicité est plus grande encore quand on porte notre regard sur tous les fragments qui étoilent *Dernier royaume* et qui s'opposent à toute idée naïve du temps contemporain.

[933] cf. Keisuke Misono, *Écrire contre le jansénisme : Léonard de Marandé, polémiste vulgarisateur*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2012. Le traité se clôt sur une citation du bord opposé en la personne de Saint-Cyran, qui confesse lui aussi, sur un autre plan, la vanité des paroles de ce monde en regard du monde divin – la vanité des paroles contemporaines, donc, qui ne sont que des « miettes de pensée. » (*PT II*, 504).

à la lettre, dans la position du lettré lexicographe contempteur des mots de son siècle. Bref, le ton et les masques empruntés soulignent un repli inaugural dans la bibliothèque, au lieu même du *contretemps* par excellence :

> « Devant les mots qui sont seuls je ne sais, de leur solitude ou de leur apparence, ce qui me les rend inintelligibles. Je perds le sens qu'ils présentent ; ils me sidèrent sans que j'aie le temps de les déchiffrer et de les reconstruire en moi avec des phrases ou des gestes qui les évoqueraient ou qui les mimeraient. […] Si je vaux quelque chose, c'est aux livres qu'il faut que j'en aie la reconnaissance. Les mots s'y trouvent jamais esseulés comme des ordres. Les mots n'y sont pas des injonctions impérieuses auxquelles on obéit le coeur battant sans juger ce qui les fonde. […] Le mot "contemporain" est de ceux-là[934]. »

Tout le traité consiste alors à réassocier le mot, à le mettre en phrase et à le faire jouer dans un système de signes qui le libérerait de ce sens aveugle qu'est la solitude du mot d'ordre ; or, en faisant cela, Quignard aboutit à un non-sens plus radical encore où le concept de contemporain se trouve compris dans une aporie à plusieurs niveaux.

Une *aporie philologique*, d'abord, car les adjectifs « contemporanée » et « contemporaire » datent du Moyen Âge et indiquent « ce qui accompagne la saison » ou encore les « choses qui sont du même temps » ; or, cette datation, outre qu'elle relativise la portée du mot en indiquant que le contemporain est irréductible à *une* seule et même époque, souligne surtout que le fait « d'être d'une même époque » n'a pas grand sens quand on le rapporte à un examen anthropologique, même restreint : « Où est le temps qui est le même? Quand j'ai peur d'un rat, […], quand je mange de la chair morte d'une bête, quand je dors, de quelle époque suis-je le contemporain?[935] ». Cet examen philologique est complété par une *aporie lexicologique* qui nous fait comprendre que, sous le lexique contemporain, ce sont d'abord des racines de plusieurs millénaires qui vivent et qui travaillent ; si bien que quand nous parlons la langue de notre temps, la langue contemporaine et nationale, c'est un « vieil Indo-Européen, un Saxon, un Juif, un Romain [*qui*] tout à coup parasitent les mots de la phrase la plus ordinaire et la plus pauvre ». Plus fondamentalement, c'est la langue dans son fonctionnement qui invalide la possibilité du contemporain. La question que pose Quignard est alors la suivante : comment la non-synchronie qui est précisément définitoire de l'acquisition, puis du fonctionnement du langage, pourrait-elle devenir l'outil fondant l'expérience de tous dans une même synchronie ? C'est là une

[934] *PT II*, 489-490.
[935] *Ibid.*, p. 490.

conception qui demeure « obscure » à ses yeux et qui fonde donc *l'aporie linguistique* du contemporain[936]. L'*aporie historiographique*, avec ses scansions et ses diverses communautés de « Renaissants », prouve encore que chaque époque s'est toujours rêvée plus contemporaine que celle qui l'a précédée, plus neuve et plus saisonnière, au risque de dénier l'expérience du présent qui était le propre des générations antérieures. Enfin, l'argumentaire de Quignard, progressant par cercles concentriques pour aboutir au plus lointain, mais aussi au plus essentiel, en arrive à déployer son argument topique qui fera le cœur du régime d'historicité pensé par *Dernier royaume*, à savoir que, dans un univers toujours en évolution, où l'origine se capitalise dans les formes les plus actuelles du vivant, nous ne pouvons qu'être « contemporains d'un univers sans fin[937] ». C'est là sa dernière thèse qui relève d'une *aporie phylogénétique*.

On le voit, en cherchant à corriger le rapt du mot « contemporain » par la parlure d'une époque – la sienne, celle du « présentisme » pour reprendre le mot de François Hartog ou encore celle de l'impératif donné au « moderne[938] » – Quignard ne fait que substituer un vol à un autre, bien plus radical celui-là : le vol d'un langage – le langage *du contemporain* – par la privation totale de son sens. C'est bien ce que répètent ces cinq apories (philologique, lexicologique, linguistique, historiographique et phylogénétique) du mot contemporain en l'articulant dans un non-sens permanent[939].

L'ensemble du *Dernier royaume*, commencé à l'aube d'un nouveau siècle et d'un nouveau millénaire, prolonge cette réfutation du concept de « contemporain » avec une systématicité plus diffuse encore. Chaque occurrence de la notion – que ce soit *le mot* contemporain ou *le temps* dit contemporain – est prise ici comme au revers

---

[936] *Ibid.*, p. 493 : « Le contemporain [...] ce n'est pas la pulsion muette d'un désir, ce sont les éléments d'un mot et ce que ces éléments ont transporté. Si la langue a apporté la non-synchronie et le souvenir et l'histoire à l'univers, si elle a apporté la négation ou la fiction ou la parenté (le je, le tu, le il), et l'affect soudé à ces sons au cours de l'enfance, alors la question qui porte sur le "temps qui est le même pour des êtres distincts" devient la question la plus obscure. »

[937] *Ibid.*, p. 491. Avec toutes les remarques chères à l'auteur et qui rappellent sans cesse l'origine zoomorphe de l'homme : « Il y a de vieux et de terribles appétits sous nos distractions les plus raffinées, un vieil orifice respiratoire de poisson lové dans notre oreille, un arc derrière l'instrument à cordes, un meurtre derrière l'ordre […]. Le contemporain en ce sens, ce n'est pas la pulsion muette d'un désir, ce sont les éléments d'un mot et ce que ces éléments ont transporté. »

[938] Il n'est qu'à voir le jugement extrêmement violent qu'il fait de l'entreprise rimbaldienne, de l'injonction à l'« absolument moderne », et qu'il qualifie de « vieille étoffe délicieuse et mitée » (*PT II*, 499)

[939] Non-sens qui se révèle d'ailleurs dans le registre interrogatif – fortement railleur – qui est omniprésent dans le traité. Tout le jeu consiste pour l'auteur à mettre ce mot d'ordre vide dans des phrases ou des tournures qui en prolonge la vacuité : « Qui était le plus contemporain alors ? Schliemann qui creusait à Troie ? David Rockeffeler qui fondait la Standard Oil Company ? Les Boshimans qui étaient assassinés ? Stanley qui explorait l'Afrique ? Freud qui s'interrogeait sur des jeux de mots ? » ou encore « Qui sont les contemporains ? Racine qui étudie ? Tacite qu'il lit ? Les souris qui le mangent ? » (*PT II*, 499 et 494)

de son sens le plus attendu[940]. Mais il faut dépasser cette trop simple apparence et chercher à voir en quoi cet insistant refoulement de la notion témoigne en fait d'une intention stratégique, du moins sur le plan d'une sémantique conceptuelle. On constate alors que le contemporain, du fait même de sa position systématique en catégorie repoussoir, possède une très grande utilité : il permet de faire jouer *contre* lui, aux deux sens du terme, le concept concurrent du « Jadis » et d'affirmer la précellence de celui-ci sur celui-là. Cela ne va pas sans conséquences. Car ce qui passait encore pour une répudiation d'ordre catégorique dans *Les Petits traités* (« sur le mot contemporain ») fait ici davantage l'objet d'une translation, d'un glissement de terrain sémantique à la suite duquel le « contemporain » prend discrètement place dans l'orbe du « Jadis ». Et ce déplacement est lui-même porteur de trois corollaires imbriqués. D'abord, il travaille à une extension considérable du sémantisme du mot en s'appuyant sur l'argument phylogénétique que nous mentionnions et qui veut que tout contemporain soit avant tout contemporain du temps le plus originaire qui soit ; en ce sens, *être de son temps* c'est être irréductiblement relié au temps le plus profond qui affleure sans cesse dans la plus actuelle des manifestations (« Lartet a dit : Nos effrois sont *contemporains* des ours des cavernes, des mammouths et des aurochs. » ; « Du fond du corps attaque un *contemporain* plus soudain que l'actuel[941]. »). Ensuite, par cette loi d'attirance qui fait que le contemporain se reverse dans le jadis, il naît un phénomène de synonymie qui ne distingue plus vraiment les deux notions ; le contemporain devient alors un prête-nom pour dire le processus toujours en acte du jadis. Ainsi, de ces passages où la superposition est particulièrement nette : « Toujours les descendants et l'aïeul, *le jadis* et le faîte instantané de la vague *contemporaine* s'épousent comme les deux côtés d'une surface » ou encore « Des mots font appel au *jadis* pour dire le plus actuel du corps sinon le plus *contemporain*[942] ». Enfin, dernier corollaire, c'est la revendication de soi comme appartenant à la « contemporanéité » qui devient possible dès lors que le mot ne renvoie plus à la périodisation stricte d'une même génération, mais au *continuum* qui relie les espèces entre elles au sein d'une même dynamique évolutionniste : « Les abeilles, les fougères, les hommes, les

[940] Ainsi, entre de nombreux autres exemples, et presque au hasard : « Nous vivons toujours dans la période interglaciaire du pleistocène que nous nommons parfois actualité. […] Mal informé celui qui se croit son propre *contemporain* » (*A*, 109) « Présent, *contemporain*, moderne désignent un même ressassement du passé. Les jeunes re-nouvellent. » (*BS*, 132) ; « Le français époque vient de épochè. C'est ainsi qu'il est impossible d'être le *contemporain* de quoi que ce soit dans ce monde. » (*D*, 311) ; « Les abeilles, les fougères, les hommes, les grenouilles, les fourmis contribuent à une *contemporanéité* étrange qui est pourtant sans synchronie. » (*D*, 327). Nous soulignons.

[941] *A*, 215 et *SLJ*, 39 [nous soulignons].

[942] *SLJ*, 32 et 291 [nous soulignons].

grenouilles, les fourmis contribuent à une contemporanéité étrange qui est pourtant sans synchronie. Il y a une continuité démente, non rationnelle, pré-linguistique, dans la discontinuation des saisons et des âges[943] [...] ». On le voit, au traitement ironique et fortement discrédité du mot « contemporain » se substitue progressivement une acception plus sérieusement assumée qui est le fait d'une reconfiguration sémantique élargie.

C'est par là même que le traitement du concept de *contemporain* gagne en complexité et nous fait entrevoir les ambiguïtés et les difficultés que l'on annonçait. Cette concurrence lexicale avec la notion du *Jadis*, presque acharnée avant d'être refondue dans un sémantisme voisin, témoigne en fait, et ce malgré les apparences et les jeux de posture, d'une impossible rupture. Pourquoi ? Car la violence « anti-contemporaine » agit précisément par contraste et souligne surtout que « le contemporain » est une injonction précisément *contemporaine* au temps de l'œuvre. Elle n'est pas décrochée du contexte qui la porte et par là même elle est déterminée, sinon comprise par elle ; partant, l'exemption affirmée du contemporain est encore une inféodation, fût-ce par la dénégation, à une pensée du contemporain. Et cette pensée est diffuse comme peut en témoigner l'histoire récente des idées avec laquelle Pascal Quignard dialogue souterrainement ou ouvertement[944]. Ce rapport problématique à « l'époque[945] » est donc, à notre avis et avant tout, le fruit d'une époque et un positionnement dans l'époque. Il nous engage alors à ne pas s'arrêter à cette focalisation unique sur « le Jadis » – à croire sur paroles un écrivain qui aime à

[943] *D*, 327.

[944] Du côté de la philosophie, le modèle d'une pensée de l'actuel mais à contre-courant, est évidemment à chercher du côté de Nietzsche dont le concept d' « intempestivité » est souvent revendiqué par Quignard (*CJ*, 85 ou encore *A*, 42) ; reprise par Giorgio Agamben (*Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2008) cette pensée du présent dans l'écart signerait même l'aristocratisme du contemporain au sens où le « vrai contemporain », pour avoir regard sur son présent, adhère à celui-ci par « le déphasage et l'anachronisme » (p.9 et 11). Plus profondément, et pour rester dans la discipline philosophique, il y a fort à parier que l'ontologie critique de notre présent, avancée par Foucault dans sa relecture du *Qu'est-ce que Les Lumières ?* de Kant (*Dits et écrits* IV, Paris, Gallimard, 1994, p. 562-578), agisse en sous-main pour épouser le constant travail critique sur nos limites et sur leur possible franchissement que réclame farouchement Quignard. C'est d'ailleurs ce « dernier » Foucault qu'il cite volontiers dans *Les Désarçonnés*. Enfin, c'est bien sûr dans l'historiographie récente que l'on trouve les formulations les plus nettes en faveur d'une « histoire du temps présent ». Soit qu'elle soit définitoire d'une époque où le devoir de mémoire depuis le présent établit dans la psychologie du sujet contemporain « une intense puissance de coercition intérieure » (Pierre Nora, *Les lieux de mémoire. Tome I : La République*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, p. XXX), soit qu'elle soit plus largement représentative d'« un régime d'historicité » – le nôtre depuis la fin des années 1980 – où le « présentisme » est devenu le mot-d'ordre (François Hartog). Moment dont veut aussi se saisir la critique littéraire en investissant transversalement la notion de « contemporain » et en faisant justement place à un auteur contemporain « problématique » comme Pascal Quignard (Lionel Ruffel, dir., *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010)

[945] Nous renvoyons à notre analyse du chapitre XCVII des *Désarçonnés*, intitulé « l'époque » (cf. partie II, 5.2.2).

se portraiturer hors de son époque, en quête des signes de quelques réminiscences d'ordre anhistorique – mais à voir dans la coulisse contre quoi elle joue, et surtout *pour quoi*. En bref, il s'agit de faire un pas de côté intentionnel et de reconsidérer avec un peu de distance cette posture de l'écrivain inactuel. Pour cela il faut se défaire de la tentation à laquelle nous invite l'auteur et qui est celle du repli dans son système conceptuel – de « jadis » en « aoriste » ou d' « abîmes » en « scènes originaires » ; et il importe au contraire ouvrir les perspectives et exhausser les déterminismes contemporains qui ne cessent justement de situer l'œuvre dans son temps[946].

9.1.2 Un régime d'historicité contre le « présentisme »

Cette approche a tenté d'être faite par le prisme du rapport de Pascal Quignard à l'histoire. En cherchant à mesurer l'adhésion de l'écrivain à son époque, on en est venu légitimement à vouloir interroger sa situation dans l'histoire, sa pensée de l'histoire et, par extension, son écriture de l'histoire[947]. Et à chaque fois, on n'a pu que difficilement s'extraire des arguments de l'auteur et proposer autre chose que la déclinaison des grandes oppositions quignardiennes : l'histoire des antiquaires, erratique et investigatrice, contre l'histoire disciplinaire, cumulative et téléologique ; la valorisation des traces, de la brisure des temps et du rythme analogique contre la narration continue et le discours ordonné ; la mise en avant d'une méthodologie d'ordre structural, qui privilégie l'approche « anhistorique » en misant sur l'anthropologie ou sur d'autres disciplines justement situées à la marge de l'histoire (comme la préhistoire, la paléontologie, la biologie, l'astrophysique, etc.) contre la datation et l'approche rigoureusement chronologique ; tout cela finalement subsumé sous le grand dipôle que l'auteur a construit entre le Jadis originaire (imprévisible,

[946] Précisons, mais on l'aura compris, que nous traitons bien évidemment du rapport de Quignard à une « contemporanéité » entendue ici en son sens historiographique, voire philosophique (la représentation que se fait l'auteur du temps présent et le sens qu'il lui confère pour l'articuler à une pensée du temps), et non en son sens poétique (le rapport de Pascal Quignard à une esthétique littéraire contemporaine n'est bien sûr plus à confirmer, depuis les travaux fondateurs de Bruno Blanckeman sur les « récits indécidables » jusqu'à la monographie de Dominique Rabaté dans la collection « Écrivains au présent » des éditions Bordas).

[947] Cf., par ordre chronologique, les différentes approches circonstanciées de l'écriture historienne, ou anti-historienne, de Pascal Quignard : Simon Saint-Onge, « Le temps contemporain ou le Jadis chez Pascal Quignard », *Études françaises*, vol. 44, n° 3, 2008, p. 159-172 ; Dominique Viart, « Une "récapitulation de l'histoire humaine"? Le traitement de l'Histoire dans *Le Dernier Royaume* », *Europe*, n° 976-977, Août-septembre 2010, p. 162-183 ; Tiphaine Samoyault, « "Il faut se souvenir que les dinosaures n'apparurent qu'en 1841" - Pascal Quignard et l'histoire », *Fabula / Les colloques*, Littérature et histoire en débats, URL http://www.fabula.org/colloques/document2117.php, page consultée le 25 avril 2016.

rémanent, inorienté) et le passé historique (sédimenté, figé, réorienté)[948] pour précisément figurer l'avant de l'histoire qui fait le coeur spéculatif de *Dernier royaume* sous le concept du Jadis. Dès lors qu'on ne sort pas de cette logique oppositionnelle, il apparaît difficile d'avoir une juste vision de la situation « historique » de l'auteur tant le concept même d'histoire se trouve être d'emblée disqualifié par lui ; comment faire d'un écrivain un « être historique », et pouvant donc nous révéler quelque chose de son rapport au présent et à l'actualité, si l'on s'emploie à épouser son système conceptuel qui précisément réfute la présupposition historique ? On le voit, cette appréhension de la contemporanéité problématique de l'auteur par le prisme de la matière historique semble donc faussée par cette même « Histoire » qui sert d'étalon-maître à l'analyse. Tout simplement parce qu'elle se réfère inconsciemment à un régime spécifique d'historicité, à l'expérience d'un ordre du temps où s'articulent encore ces formes universelles que sont le passé, le présent et le futur et contre lesquelles *Dernier royaume* cherche à penser[949]. En somme, et si l'on se réfère aux concepts opératoires mis en place par François Hartog, l'on peut dire que toute l'entreprise de *Dernier royaume* témoigne d'un moment de crise du temps, dans lequel le « régime d'historicité » qui était jusque-là ressenti et peut-être partagé vient à perdre de son évidence[950]; et par conséquent la référence à la stabilité d'un modèle chronologique aussi éprouvé que le temps historique perd à son tour toute efficacité pour situer l'auteur. Il n'est qu'à considérer le ton catégorique – gage d'une certitude récemment acquise – qu'emploie Quignard pour abandonner à la mythification les trois dimensions canoniques du temps, du moins telles qu'elles peuvent être éprouvées et pensées en occident : « J'abandonne à la mythification philosophique les trois dimensions du temps. » ; ou « Je pose que le temps n'a pas trois dimensions. Il n'est que ce battement, ce va-et-vient. Il n'est que ce déchirement inorienté. » ; ou encore « cette tripartition n'appartient pas aux langues elles-mêmes et moins encore à toutes les langues humaines naturelles, qui sont loin de la connaître. C'est un tri dont le sélecteur est mythique. […][951] ». Ce que ne cesse alors de mettre en crise ce *Dernier*

[948] Pascal Quignard, « Le passé et le jadis », *Le Monde*, 21 novembre 2002. Texte issu d'une conférence initialement prononcée au « Centre Roland Barthes » de l'Université Paris 7- Denis Diderot, le 19 novembre 2002. L'ensemble du texte est constitué de fragments épars qui viennent tous de *Dernier royaume* et qui entendent articuler l'opposition conceptuelle qui en fait le noyau spéculatif.
[949] Voir Krzysztof Pomiam, *L'ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984.
[950] François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2003, p. 27 : « Partant de diverses expériences du temps, le régime d'historicité se voudrait un outil heuristique, aidant à mieux appréhender, non le temps, tous les temps ou le tout du temps, mais principalement des moments de crise du temps, ici et là, quand viennent justement, à perdre de leur évidence les articulations du passé, du présent et du futur. »
[951] *A*, 127, 28 et 29.

royaume, et notamment dans ses volumes inauguraux, à forte tonalité programmatique, c'est bien le temps, dans sa représentation comme dans son articulation, dans sa compréhension comme dans sa capacité à faire sens.

Or, le temps qui n'est plus compris, le régime d'historicité qui ne va plus du tout de soi, c'est bien nommément le « présentisme » dans lequel nous serions pris à en croire l'historiographie récente ; ce *plus-que-présent* qui, sur son versant passé, est marqué par une mémoire inquiète, impérative à proportion qu'elle n'a de cesse de disparaître dans une accélération toujours plus accrue du temps, et qui, sur son versant futur, est marqué par l'obsession de la maintenance et la peur de l'irrémédiable[952]. C'est donc bien contre lui, contre ce « présent qui se voudrait auto-suffisant[953] », que réagit Pascal Quignard en invalidant stratégiquement les sens du mot « présent », en déconstruisant philologiquement l'aporie sur lequel il se fonde et en en faisant une catégorie vide de la pensée, aussi vide qu'elle semble pleine pour l'époque qui la promeut :

> « Vint le jour où je cessai de comprendre le présent.
>
> Pourquoi un fragment du jaillissement arraché au mouvement de jaillir prétendait-il faire repère ?
>
> Le présent – la *praesentia* – je ne pouvais même plus le penser tant la pensée elle-même – la *noèsis* – ne pense rien au présent. […] Elle est jadis. Elle est perdue. Perdue avide du perdu en tant que manquant, qui creuse sa faim, qui "procrastine" son rêve, qui étend son hallucination […].
>
> Ce qu'on appelle le présent est un fantasme qui se trouve dans tous les mythes : il renvoie au passé originaire selon les vivipares.
>
> Ce sont les poings fermés des naissants s'accrochant au souvenir d'une fourrure qui n'est plus là depuis des millénaires[954]. »

Cette pensée difficile, jouant sur la littérarité des notions autant que sur l'exposition imagée du propos, mérite un bref commentaire. Il est à noter que Quignard manifeste

---

[952] C'est de cette double extension du présent, en direction du passé et en direction du futur, que décrit François Hartog sous l'hypothèse du « présentisme » : « Ainsi le présent s'est *étendu* tant en direction du futur que du passé. Vers le futur : par les dispositifs de la précaution et de la responsabilité, par la prise en compte de l'irréparable et de l'irréversible, par le recours à la notion de patrimoine et à celle de dette, qui réunit et donne sens à l'ensemble. Vers le passé : par la mobilisation de dispositifs analogues. La responsabilité et le devoir de mémoire, la patrimonialisation, l'imprescriptible, la dette déjà. Formulé à partir du présent et pesant sur lui, ce double endettement, tant en direction du passé que du futur, marque l'expérience contemporaine du présent. » (François Hartog, *op. cit.*, p. 216.)

[953] François Hartog, « présentisme et émancipation » [entretien avec Pierre Zaoui et Sophie Wahnich], *Vacarme*, n°53, automne 2010, p. 16-19.

[954] *A*, 116-117.

d'entrée la spontanéité par laquelle il semble avoir été gagné par une nouvelle intuition, comme pour mieux souligner le passage d'un régime d'historicité à un autre (« Vint le jour où… »). Fidèle à une représentation verticale du temps, à l'instar de l'ancienne pensée japonaise, le mouvement temporel est métaphorisé par le « jaillissement ». L'argumentation se radicalise ensuite par le transfert du « présent » (*praesentia*) à la « pensée » (*noèsis*). Comme souvent l'auteur procède par effet d'emboîtement, un peu à la manière d'une réflexion qui fonctionnerait sur le modèle des poupées gigognes : l'idée du présent est une conséquence de la pensée qui elle-même ne pense rien au présent. La description de l'activité noétique rejoint l'argument développé mainte fois par Quignard, notamment dans *Le Nom sur le bout de la langue* par l'inspiration de Freud, à savoir que la pensée humaine est toujours de l'ordre du désir hallucinatoire. Liée à l'absence de la réalité qu'elle cherche à désigner, elle ne fait que combler un manque par l'usage des mots. L'impossibilité d'établir le présent se double donc, pour l'auteur, d'une pensée incapable de penser au présent en raison de son caractère hallucinatoire et asynchrone avec le désir qui la propulse. Fortement marquée par la psychanalyse, la réflexion de Quignard stipule alors que ce que nous nommons le présent est en fait, au moment même où nous le pensons, entièrement mû par un désir antérieur indéterminé. C'est ainsi que la catégorie temporelle du « présent » procède elle aussi d'un temps provenant de l'avant et que, par conséquent, le présent devient ontologiquement « sans présence » pour Pascal Quignard[955].

C'est là l'idée majeure qui innerve tout *Dernier royaume* et qui permet de poser les bases conceptuelles du Jadis, pierre d'angle du régime d'historicité que Quignard veut substituer à celui de présentisme. Le temps pour Pascal Quignard, inspiré là encore par la figuration verticale de la temporalité, est un battement désynchronisé entre Jadis et actuel, entre perdu et maintenant. Cette pensée dipolaire du temps en l'homme est une véritable conviction gagnée sur la représentation ternaire des catégories temporelles. Encore une fois, dans l'imaginaire de Quignard, deux temps battent sans répit au sein de l'avant du temps sous la forme d'une coprésence entre le plus récent et le plus originaire. Ainsi, l'homme n'est jamais synchrone avec ce qu'il nomme son actualité, il est toujours hanté par une origine qui se rappelle en lui malgré

[955] C'est bien cette position ontologique qui suit immédiatement l'argument d'ordre noétique que nous venons de mentionner : « L'originel a la double dimension de l'imminent et du passé. Le présent est sans présence. *Outopia* » (*A*, 119) ; argument ontologique lui-même accompagné par l'argumentation scientifique, sur la propagation de la vitesse ou sur l'ère géologique : « Si la perception était une véritable saisie du présent, et le présent une dimension du temps, nous ne pourrions percevoir ni succession ni vitesse. » (*A*, 117) ; « Nous vivons toujours dans la période interglaciaire du pléistocène que nous nommons parfois actualité. /C'est le mot de Mallarmé au mois de février 1895 : Il n'est pas de présent. » (*A*, 108-109)

les efforts qu'il fait pour la dissimuler. C'est toujours l'imminence du perdu, ou du Jadis, dans le présent qui obsède la réflexion de l'auteur. Il cherche à en multiplier les évocations. Ainsi du proverbe grec (« *Speude bradeos* » : « *Festina lente* » en latin ou « Hâte-toi lentement » en français) dont l'empereur Auguste avait fait sa maxime et que Pascal Quignard glose de la sorte : « Proverbe extraordinaire, à la manière des *impossibilia*, en ce qu'il dit en deux mots le temps humain, ce mixte de poussée et de retour, de bondissement au-dessus des vagues et d'ancrage au fond de la mer, d'événement et de répétition, de morsure et de remords, de jadis et de maintenant. » Plus loin encore on retrouve l'idée d'un temps procédant de l'avant avec ses deux battements désynchronisés : « Sans cesse deux temps battent au sein de l'avant du temps. Au cœur de l'*Adventus* du Venir. [...] Sans cesse la structure temporelle est heurtée et déplacée par la poussée anhistorique. Sans cesse l'instabilité culturelle est déchirée par l'animalité de l'espèce-source[956]. » On a là, très clairement exprimée, l'une des principales modalités de ce que l'auteur nomme le Jadis : l'afflux d'un passé originaire indéterminé dans le temps le plus actuel.

Il faut toutefois veiller à bien prendre garde aux effets de recouvrement qu'une telle forme spéculative pourraient revêtir ; en effet, soit par tropisme philosophique, soit par enfouissement des notions sous le poids de la philologie, on a vite fait de perdre de vue que cette réfutation savante de la « praesentia » est intimement travaillée par l'époque contemporaine qui la fait naître ; et que Pascal Quignard construit son régime d'historicité – celui du Jadis et de la bipolarité du temps – précisément contre elle, en réaction au « présentisme » dont elle semble porteuse ; c'est donc bien par une forme de réaction, qui opère autant par refus que par négation, que l'œuvre de Quignard apparaît comme contrastivement très « contemporaine », dans un dialogue permanent et souterrain avec les maîtres-mots de *son* temps. Ce n'est que dans cette perspective que l'on peut comprendre l'attachement philologique aux mots qui appartiennent tous précisément au lexique d'un certain « présentisme ». Car derrière les concepts les plus évidents dont on vient de suivre ici la déconstruction – « praesentia », « contemporain », « époque » –, c'est un plus large réseau qui apparaît et dont le maillage complet finit par dessiner un ensemble lexical cohérent ; ainsi, il devient évident que le choix de mots comme « natio », « patrie », « modernité » ou encore « engagement », « refugium », « frontière » relève d'une logique concertée dont le but est de faire lire un *autre dictionnaire* du contemporain, travaillé lui par le souci archéologique, et dont le principe de verticalité tend justement à perturber

[956] *A*, 32-33 et 145

l'horizontalité sans mémoire de quelques mots-slogans qui forment le bréviaire du présentisme[957]. C'est ainsi peut-être qu'il faut relire les approches croisées des mots de « nation » et de « patrie » comme une contestation oblique de l'impératif lié au *lieu de mémoire* et à la thésaurisation du patrimoine dit « national ». Car c'est justement dans ce double impératif tissé autour de deux maîtres-mots (« patrimoine » et « mémoire ») que se forme l'expérience actuelle de notre présentisme selon Hartog. À ces « lieux » de mémoire garants de notre configuration identitaire dans un présent national, Quignard oppose la radicalité du *non-lieu* de l'identité, en renvoyant la notion de « chez-soi » à une aporie d'ordre ontologique et le « soi » à une pure contingence sexuelle ; en ce sens, et au regard du régime d'historicité quignardien, la revendication d'une mémoire localisée et d'un présent en partage relèvent d'une instumentation lexicale – et dangereusement politique – oublieuse de l'intempestivité originaire.

9.1.3 Cassandre, figurations de la voix non contemporaine

Dans *La Chambre claire*, si profondément habitée par le mythe d'Orphée dans sa seconde partie – lors de cette intense catabase où le narrateur trangresse l'interdit de rétrospection et soutient le regard « enfantin » de la mère morte –, l'on trouve encore un autre personnage mythique, lui aussi marqué du sceau tragique de l'impossible et que Barthes convoque pour désigner la force d'attestation propre à la photographie. Ce personnage, c'est Cassandre, la prophétesse grecque dont l'ancien membre du Groupe de théâtre antique de la Sorbonne, lui-même acteur des pièces d'Eschyle, se souvient ici et à laquelle il confère une puissance incomparable :

> « Cette certitude, aucun écrit ne peut me la donner. C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même […] mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas ; elle est l'authentification même […]. C'est une prophétie à l'envers : comme Cassandre, mais les yeux fixés sur le passé, elle ne ment jamais : ou plutôt, elle peut mentir sur le sens de la chose, étant par nature *tendancieuse*, jamais sur son existence. Impuissante aux idées générales (à la fiction), sa force est néanmoins supérieure à tout ce que peut, a pu

[957] Ce choix archéologique, que favorise la démarche philologique, opère toujours par renversement des sens attendus : « Un Romain de la République aurait été surpris du sens ignominieux qui pourrait être attaché, deux millénaires plus tard, au mot natio. » (*D*, 256) ; « Le grec paroikia a donné le latin parochia qui a donné le français paroisse. Le mot français ne paraît pas se souvenir que le district qu'il situe est précaire et que son essence est temporaire » (*D*, 265) ; « La notion de *modernitas* apparut au XIe siècle. Les *Moderni* s'opposèrent aux *Antiqui* comme les Chrétiens aux Romains » (*A*, 231) ; « En grec ancien le mot épochè signifiant simplement arrêt » (*D*, 311).

concevoir l'esprit humain pour nous assurer de la réalité – mais aussi cette réalité n'est jamais qu'une contingence (*"ainsi, sans plus"*)[958]. »

Cassandre est ici la voix par laquelle s'ouvre l'essence tragique de la photographie. Et c'est un tragique d'un ordre particulier car, comme le précise Barthes, il repose paradoxalement sur une impuissance douée d'une force *supérieure*, sur une forme d'impossibilité qui donc est tout entière tournée vers un possible, vers les catégories les plus délicates de ce qu'il est possible de formuler : la possibilité de dire le vrai, ou encore la possibilité de retranscrire et d'authentifier le réel. Mais l'impossible demeure en elle, noué à son essence, car il lui est précisément impossible de dire *autre chose* que la vérité, il lui est refusé d'abstraire et de généraliser le sens de cette réalité qui, par là, reste fatalement contingente. Mais il y a plus, et plus évident encore. Cette forme si particulière de « prophétie à l'envers » nous dit surtout que la parole de Cassandre est la parole exacte du non-contemporain, que sa voix est la voix non-contemporaine par excellence. Car en effet, la réalité et la vérité auxquelles elle donne accès sont attestées dans l'après-coup de leur épreuve ; nous ne *comprenons* le réel – le fameux « ça-a-été » – que dans l'instant même où il n'est plus et où il ne peut plus qu'être authentifié par l'image qui le certifie. La photographie est donc tragiquement non-contemporaine car le « maintenant » qu'elle maintient est déjà du passé absolu[959].

C'est à la même époque que Barthes, clôturant son cours au Collège de France sur la préparation du Roman, invoque de nouveau la figure de Cassandre pour l'associer cette fois-ci – plus classiquement en apparence – à la parole de l'écrivain, et par extension à la littérature. La réflexion qu'il propose alors prend place dans un développement autour du paradigme « puissance / impuissance » dont on a vu qu'il définissait la qualité paradoxale de la prophétesse mythique[960]. Cassandre, comme l'écrivain, dit la vérité, mais celle-ci est impuissante à se faire reconnaître autour d'elle, soit qu'elle soit non-entendue (comme c'est le cas dans les époques de dévalorisation du littéraire, auxquelles songe ici Barthes), soit qu'elle apparaisse pour un murmure d'ordre fictionnel (comme la croyance commune qui identifie littérature et « fiction » tend souvent à le penser).

---

[958] *OC* V [*La Chambre claire*, 1980], p. 858-859.

[959] C'est pourquoi Barthes emploie souvent la catégorie temporelle de l'aoriste pour qualifier ce procès propre à la photographie : « […] la Photo n'est jamais, en essence, un souvenir (dont l'expression grammaticale serait le parfait, alors que le temps de la Photo, c'est plutôt l'aoriste) » (*Ibid.*, p. 863)

[960] *PR*, 375 : « L'Écrivain, celui, tel que j'ai essayé de l'imaginer, qui se dévoue à l'*Absolu littéraire* […], devant le monde se sent un témoin à la fois *vrai* (il voit la vérité) et *impuissant*. »

Et pourtant la vérité de parole de l'écrivain n'est pas prophétique, tendue vers une ultériorité, elle est au contraire – comme pour l'authentification qui fait le noème de la photographie – liée radicalement au passé et au présent, que Barthes ne pense plus ici en termes de catégories dissociées, mais bien en une seule et même entité. L'écrivain est alors l'homme dont la parole porte en elle le présent qui s'accumule, et qui partant fait de lui notre « contemporain » capital dans le sens où son dire est comme une *présence* toujours actualisable ; par la vérité pérenne qui anime sa parole, il est celui qui est toujours de son temps : jamais démodé, il baigne dans la lumière de l'éternel recommencement du vrai, par-delà les âges et les saisons :

> « […] la littérature délivre sans cesse une Critique des Discours qui n'est pas écoutée; sans doute, chose terrible, les hommes ne sont jamais conscients de leur discours : leur montrer leur discours ne sert à rien — bien que cette démonstration soit celle de la Vérité (des langages) → Écrivain : sorte de Cassandre du passé et du présent; vrai et jamais cru ; vain témoin de l'Éternel recommencé[961]. »

Mais cette vocation vaine de l'Écrivain-Cassandre est ce qui fait précisément tout le cœur tragique de son dire. Car en même temps qu'il dit la vérité dans sa brûlante actualité, il demeure enfermé dans l'inactualité la plus terrible qui soit : celle de sa mise au silence dans la surdité de tous. Et c'est là qu'est précisément sa fatalité pour Barthes, qui en fait un être bifrons, mixte d'actuel et d'inactuel, condamné à vivre une contemporanéité toujours en défaut[962].

C'est sous cette même catégorie de la vanité que Pascal Quignard place lui aussi le régime de vérité propre à la parole littéraire. Là où Barthes voyait en l'écrivain « le vain témoin » des vérités éternelles, Quignard place au cœur de la littérature non le faux ni le fictif, mais « la vérité vaine ». Et c'est encore par la figure tutélaire de

[961] *Ibid.*, p. 376.

[962] *Idem*. : « Cassandre = impuissance et vérité → figure de Tragédie. Eh bien, je crois que le Tragique, c'est l'être même de l'Écrivain Actuel / Inactuel, sa fatalité et aussi sa liberté […] l'Écrivain puise sa force dans le statut tragique de la littérature aujourd'hui ; car Tragique = Force active → Qu'est-ce que le Tragique ? = assumer la Fatalité d'une façon si radicale qu'il en naît une liberté » On retrouve là la thèse nietzschéenne de l'inactuel, qui est au cœur du paradoxe sur le contemporain, et que Giorgio Agamben commente ainsi : « Celui qui appartient vraiment à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps. » (Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ? op. cit*., p. 9-10)

Cassandre que s'acquiert cette conviction, dans un soudain rapprochement entre la littérature et le dire de la prophétesse :

> « Cassandre désigne la *sacerdos furibunda*. […] 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[963]. »

Cette identification de la littérature au dire vain de la prophétesse est loin d'être incidente tant elle s'étend à la dimension d'un « traité » par le biais d'une réflexion au long cours sur la voix vaine de l'écriture. C'est d'ailleurs ce que confesse Pascal Quignard en nous renseignant sur les scansions du livre qui nous intéresse ici, *Lycophron et Zétès* : « J'ai composé un petit traité sur le dire vain, puis sur l'appel, puis sur l'attaque[964]. » Bien plus, on peut dire que cet ouvrage est en son principe indémêlable de la voix de Cassandre car c'est bien à l'occasion d'une réédition de sa traduction de la *Cassandre* de Lycophron que Pascal Quignard va être conduit, comme porté par l'écho de la parole prophétique, par l'effraction de son dire, à laisser affluer en lui et à la suite de la révision du texte traduit une quantité de méditations et de fragments inspirés par « l'impulsivité de la voix vaine[965] ». Dans cet échafaudage éditorial complexe, dans cet effort de reprise et ce dialogue interne avec l'œuve constituée – qui fait se télescoper le jeune traducteur sur commande et la figure d'auteur en voie de classicisation dans la prestigieuse collection « Poésie/Gallimard » – il est facile de voir tout ce que la figure de Cassandre possède de projection et d'auto-création de soi *en tant* qu'écrivain. Car c'est bien de cela qu'il s'agit. Considérée *a posteriori*, l'élection de Lycophron et de Cassandre au seuil d'un parcours d'auteur est avantageusement perçue : elle impose les figures naturelles d'une généalogie de soi qui ne doivent plus rien au hasard éditorial mais qui sont au contraire annonciatrices – sinon prophétiques – du devenir écrivain de Pascal Quignard[966]. Si bien que c'est une

---

[963] *LZ*, 162.
[964] *Ibid.,* 211.
[965] *Ibid.*, 165. Pascal Quignard a traduit l'*Alexandra* du poète grec Lycophron (IVe siècle av. J.-C.) pour le Mercure de France en 1971. Sa traduction a donc été reprise à la demande d'André Velter pour la collection « Poésie » de Gallimard, augmentée des fragments de *Zétès* (eux aussi publiés dans les années 1970 dans des éditions plus confidentielles) et complétée par des traités inédits : « Cette traduction a tout juste quarante ans. […] Je l'ai donc relue le crayon à la main. Or, j'ai ajouté plus du double des pages. […] Ce n'étaient que des méditations, des suites de souvenirs qui avaient afflué. » (Pascal Quignard, « Lettre à Dominique Rabaté », *art.cit.*, p. 11.)
[966] On notera combien ce seuil devient en fait une « borne » identitaire commandant la vocation *obscure* de l'écrivain et son insertion de plein droit dans une même communauté esthétique. « [Lycophron] est l'auteur du dernier poème tragique de la Grèce ancienne. Dans l'histoire de l'Occident la *Cassandre* de Lycophron passe

véritable *vocation* d'écrivain qui se relit et qui s'invente par le heureux hasard de cette figure noire de la tradition mythologique posée à l'orée de l'œuvre ; Cassandre devient alors simultanément l'allégorie du geste quignardien – auteur ventriloque qui, comme la prophétesse, accueille les voix obscures de la tradition littéraire avant de les traduire – et l'allégorie de la littérature en général – en tant qu'elle est « vérité vaine », parole non-contemporaine par excellence et qui est mise au silence (décapitée) en raison même de son incommunicabilité.

L'égorgement de toute voix qui ne communique pas directement son sens est alors le motif punitif qui va orienter cette réflexion sur la voix vaine et anachronique qui est celle du littéraire. Immédiatement, dans son traité liminaire, Pascal Quignard joue de la libre association des ordres culturels en rapprochant Zacharie, Jean, et Cassandre dans un même mouvement inaugural[967]. Le parallèle devient plus significatif quand l'auteur traite de l'incrédulité de Zacharie devant la prophétie qui lui est faite de sa future paternité : « Ici ce n'est pas l'ange qui est Cassandre, c'est Zacharie qui est la Grèce. Plus le langage dit vrai, moins le langage est cru[968] » ; Quignard interroge alors les prophètes incompris – ou non crus – qui se trouvent à la fois dans la Bible et dans la mythologie grecque. Plus loin, on trouve cette articulation entre Salomé et Cassandre qui tourne également autour de la problématique du langage. En effet, à Salomé « dans[ant] en rond autour de [la] bouche silencieuse » de saint Jean-Baptiste décapité répond « Cassandre [qui] tourne sur elle-même et parle, parle[969] ». Il est significatif que les deux passages se juxtaposent par l'intermédiaire d'un astérisque : Quignard pense ces deux figures selon une dynamique de la résonance (même mouvement circulaire des deux femmes) et de la symétrie (au mutisme de Jean-Baptiste correspond la parole redondante de Cassandre). Le texte se développe en proposant même indirectement une « réunion » de saint Jean le Baptiste et de Salomé sous la figure unique de Cassandre. Ainsi, la sensualité de Salomé – traditionnelle dans la littérature – n'est jamais mentionnée par Pascal Quignard ; elle transite subtilement de la femme juive à la femme grecque :

---

pour l'œuvre obscure par excellence. Scève, Gongora, Mallarmé, Celan ont puisé en elle et se sont référés à elle. » (*Ibid.*, 313)

[967] Ce traité est symboliquement inscrit en premier car c'est lui qui porte la réflexion centrale sur « Cassandre et la littérature ».

[968] *LZ*, 145.

[969] *Ibid.*, p. 160.

> « Cassandre est “très belle”, dit Homère.
>
> Elle a des “chevilles très fines”, dit Ibykos.
>
> Elle est “plus blanche que le lait”, dit Draconte.
>
> C'est ainsi que Cassandre est avant tout victime de sa beauté[970] .»

De même, le martyre subi par Jean-Baptiste se relie à Cassandre. En effet, sa beauté ne fait pas d'elle un bourreau médusant, à l'instar de Salomé, mais bien une « victime » qui elle aussi va éprouver le châtiment de la décollation. Quignard nous dit qu'« elle est victime de Clytemnestre, qui soit la décapite soit lui tranche seulement la gorge avec la hache qu'elle brandit [971] ». Cassandre, par un jeu de correspondances clairement marquées, devient sous la plume de Pascal Quignard un double hybride de Salomé et de saint Jean-Baptiste : elle possède la beauté fascinante de la fille d'Hérodiade mais elle est également châtiée à l'endroit même d'où s'élevaient ses prophéties obscures ; décapitée, elle épouse le même sort que saint Jean-Baptiste.

Penser la décollation de Jean-Baptiste par le truchement de Cassandre revient pour Pascal Quignard à penser le langage dans ses surgissements les plus souterrains et, partant, à penser l'origine de la « vocation » littéraire. Cassandre révèle alors à l'auteur les assises d'une réflexion complexe sur la vanité créatrice du langage et sur l'essence non contemporaine de la voix de l'écrivain. En effet, Cassandre est la figure incontournable de la prophétesse du non-sens : « Le mythe érigea de telle sorte la figure de Cassandre, fille de Priam : ses récits étaient taxés à jamais d'imposture ses mots infiniment retombant dans le vide, hors de créance ou de persuasion, et sa bouche condamnée à la parole vaine [...] [972] ». Son pendant biblique s'incarne évidemment ici sous les traits de Jean-Baptiste devenu « prophète muet[973] » ; tout comme l'obscurité de la prophétie de l'ange à Zacharie appelle le doute du vieillard et le refoulement de sa parole jusqu'au mutisme. Ces différents messagers du vide s'associent et se répondent dans une œuvre qui paradoxalement n'a de cesse de les interroger. À l'anathème jeté sur eux, et dont Salomé incarne pour Quignard le vœu collectif sanglant de mise au silence, l'auteur préfère le questionnement de leurs paroles vaines. Cette parole n'est plus vide de sens mais semble au contraire revêtir un

[970] *Ibid.*, p.161.
[971] *Idem.*
[972] *Ibid.*, p. 124.
[973] *Ibid.*, p. 160.

sens du vide qui ne laisse pas d'interroger et dont la vérité vaine apparaît être primordiale[974].

L'épisode de la décollation du prophète à la parole vaine ne vaut au final, aux yeux de Quignard, que par le rapprochement possible qu'il permet de faire avec la vanité originaire de la parole littéraire. L'écrivain cherche alors à se figurer indirectement en « prophète » de la vanité pour lequel le retranchement de la parole collective mime la punition du martyr. Nombreux sont les passages qui marquent une identification de l'acte littéraire avec l'impulsivité de la voix que Quignard interroge par le truchement de la martyrologie. L'écrivain est lui aussi assailli par l'irruption d'un dire qui le dépasse : « Tout écrivain vit de la façon suivante : C'est vers la façon dont cela a débordé de mes lèvres que j'irai. Il révèle sans qu'il sache ce qu'il montre[975]. » Et de même que Cassandre et Jean-Baptiste sont prophètes de la « vérité vaine », la littérature toute entière (la vraie) se rattache à cette définition : « En vérité mais en vain. Ce n'est pas le faux, qui fait le coeur de la littérature, mais la vérité vaine[976] ». Entendons par là que la littérature est soumission aux appels, aux voix irréductibles et fantasmatiques qui sourdent de la nuit intérieure. Dès lors, le motif de l'égorgement, si important à travers la figure de Jean-Baptiste, devient la métaphore capitale de l'écriture : « Il y a quelque chose d'égorgé dans l'écrit. Quelque chose qui court comme une volaille égorgée [...], échappée de la main ensanglantée du boucher, du sacrificateur, des princes, des prêtres, sans tête, et qui soudain tombe, tombe[977].» Le dire de l'écrivain est l'autre du contemporain, ou, comme chez Barthes, le contemporain par défaut ; sa parole défie les communautés du présent, elle échappe aux tentatives de récupérations collectives ; elle est de l'ordre de la dissidence et de l'inféodation impossible à la « loquèle » dominante.

[974] *Ibid.*, p. 164 : « 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 – et peut-être quant au vide où elle se meut quand elle s'écrit. Il s'agit dans ces pages de comprendre l'étonnante impulsivité de la voix vaine […] »
[975] *Ibid.*, p. 178.
[976] *Ibid.*, p. 162.
[977] *Ibid.*, p. 181.

9.2 SAINT POLYCARPE ET SAINT ALEXIS

9.2.1. Le sacerdoce négatif

Cette persistance de la figure de Cassandre s'éclaire et s'étoffe de proche en proche quand on la rapporte au paradigme de la poétesse-prophète dont elle est issue. À travers elle, c'est en effet une mémoire du champ littéraire qui est discrètement réactivée, la mémoire associant la *furor poeticus* au « sacre » de l'écrivain, l'enthousiasme au poète, la sainteté à l'écriture. Théologie du littéraire ou foi en l'écriture, elle reconduit alors une forme d'héroïsation qui emprunte encore aux figures du marginal, ou sur son versant religieux, aux figures du saint et du martyr. La mythographie du lettré, que l'on a déjà mentionnée en montrant combien elle aimait se nourrir d'une aura de cléricature, dans le choix de ses motifs comme dans ses exercices de mimotextes, se complète donc par la mise en scène avantageuse des saints martyrs, et parmi eux des figures au rebut.

Paul Bénichou a analysé l'avènement de ce « sacre de l'écrivain[978] » à travers la dignification profane de la figure d'auteur et son exercice d'un pouvoir spirituel laïque à l'orée du romantisme, à un moment charnière où les assises tant institutionnelles que symboliques de la religion catholique se sont trouvées mises à mal et supplantées par un sacerdoce d'ordre littéraire ; l'écrivain, nouvellement élevé à la dignité d'« homme de lettres » ou de « poète spiritualiste » se présente alors à la société – et à ses lecteurs – comme un nouveau guide spirituel, inspiré de ses modèles antiques (le fameux poète-*vates* concurrent du philosophe) ou de ses avatars médiévaux (le poète chrétien ordonné à la foi) ; mais si l'écrivain de la période romantique adopte les traits posturaux qui ont distingué ses modèles anciens, il le fait au nom d'une dignité désormais autonome, qui ne s'inscrit plus dans l'orthodoxie d'une croyance mais qui au contraire revendique une transmission des pouvoirs, une dépossession de la religion par la littérature. Cependant, Bénichou se garde bien de nous peindre un mouvement homogène et sans contradictions où seules ses figures éclatantes se détacheraient (Hugo, Vigny, Sainte-Beuve, etc.) ; l'intérêt de son analyse vient pour nous aussi de la contestation de ce modèle et de la collision entre l'idéal émancipateur qu'il incarne et son désaveu au moment de crises réelles qui mettent à mal les

[978] Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973.

prérogatives de son nouveau magistère. Car c'est sans doute dans l'épreuve de ce repli, dans l'expérience d'une solitude toute aristocratique – où le sentiment d'incarner une parole bafouée et incomprise est vécu dans une hautaine désolation – que peuvent se lire les premières manifestations du « sacerdoce négatif » qui anime encore certaines mises en scène d'auteurs actuels[979]. À la même époque, Pierre Bourdieu pose que l'autonomie du champ littéraire moderne, à partir des années 1850, se constitue dans une forme identique de déréliction : l'écrivain, refusé et non intégré au système capitaliste en train d'éclore, va substituer aux richesses temporelles déniées la seule « richesse spirituelle » de la littérature ; le littérateur ne devient véritablement *écrivain* qu'à l'aune de cette économie inversée où la misère, l'exclusion et la solitude créditent l'œuvre d'une sainte valeur[980]. En prenant le même objet (Flaubert), Sartre avait déjà formulé pareille analyse en décelant chez l'écrivain qui refuse l'utilitarisme bourgeois une même ambiguïté statutaire : alors qu'il tend à se situer hors de la classe économiquement dominante, il réinvestit malgré qu'il en ait son parasitisme originaire qui en faisait un clerc inféodé à la noblesse et au pouvoir religieux ; partant, plutôt que de se faire le frère du peuple marginalisé, il fait de ce déclassement par le haut l'enjeu d'une cause métaphysique hautement distinctive[981].

En miroir de ces réflexions sur la sacralisation de l'écrivain sous les traits du saint, on constate une forte croissance des figures de la sainteté dans la littérature moderne et contemporaine ; les catégories du mystique et de la sainteté se retrouvent en effet massivement mises en récit à mesure que nos sociétés se déchristianisent ; ainsi, selon Alexandre Salas, jamais les Vies de saints issues du patrimoine hagiographique n'ont connu autant de relectures, diverses et parfois paradoxales[982]. Phénomène complexe, phénomène d'époque assurément, il témoigne aussi bien d'une volonté de réenchanter un présent en deuil de sacré que de faire jouer la tradition

---

[979] *Ibid.*, p. 472-473 : « Le XIXe siècle porte en germe dès ses débuts ce pessimisme des intellectuels modernes, cette idée d'un sacerdoce éloigné des hommes, qui atteste bien la réaction d'un groupe autonome à l'échec de ce qu'il tient pour sa prérogative […] : les écrivains établissent alors l'esprit dans le dégoût du réel et des hommes et dans une contemplation amère de l'inaccessible […] ; ils se constituent, face à la société, en clergé bafoué et distant. […] Mais ce sacerdoce négatif est encore un ministère de l'esprit : en prenant cette distance, les écrivains montrent bien que s'ils dépendent de la conjoncture sociale, c'est pour la juger et porter témoignage sur elle. »

[980] Ces arguments, avancés dans un article de 1975, esquissent la thèse qui sera développée dans *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Paris, Seuil, 1992) : « Tel est le principe d'un prodigieux renversement idéologique, qui fait de pauvreté richesse refusée […]. Ce paralogisme qui, au prix d'un renoncement imaginaire à une richesse imaginaire, fait de misère fortune, comme d'autres font de nécessité vertu, est le ressort de toutes les armes symboliques que la fraction intellectuelle emploie dans sa lutte pour la domination dans la classe dominante. » (Pierre Bourdieu, « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la recherche en sciences sociales,* Vol. 1, n°2, mars 1975, p. 89).

[981] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948, p. 219-220.

[982] Alexandre Salas, « Figures paradoxales de la sainteté dans la littérature moderne et contemporaine », thèse de doctorat soutenue en 2012 à l'Université Paris Diderot - Paris 7, sous la direction de Dominique Rabaté.

littéraire contre elle-même, en adoptant une tonalité qui peut fortement contraster avec la tradition ; l'écrivain cherchant alors à investir les impensés de la légende dorée et à substituer aux thaumaturges auréolés des saints plus obscurs, transgressifs et volontairement obscurcis[983].

Dans la vivacité du mouvement qui marque ces reprises littéraires du patrimoine hagiographique, se quête encore une mise en scène auctoriale qui lorgne du côté de la parenté avec la figure déclassée du saint.

9.2.2. Saint Polycarpe

Il n'est pas anodin que Barthes retienne l'identification flaubertienne à Saint Polycarpe pour désigner son sacerdoce littéraire et son retrait hors du siècle. En cette figure se conjoignent, à l'évidence, une disqualification du contemporain et une exaltation du pouvoir spirituel propre au littéraire tel que le romantisme l'a forgé, c'est-à-dire deux traits typiques de la sacralisation de l'écrivain dont Flaubert – en héritier hétérodoxe du romantisme – fit l'une de ses postures. Cependant, la mention est plus retorse qu'il n'y paraît et l'on a tort d'aller au plus pressé en superposant trop vite la voix de Barthes à celle de Flaubert, comme a pu le faire Antoine Compagnon en y voyant là la preuve manifeste de l'antimodernité de Barthes. C'est ignorer le jeu de masque incessant et la méthode simulatoire dont tout le cours sur *La Préparation du Roman* est méthodologiquement imprégné ; simuler plus qu'imiter, emprunter des voix autres – celle des grands auteurs – pour que le vrai du désir traverse parfois le faux de la position à laquelle on s'identifie. Et par là, c'est attribuer à Barthes un « décret » que ce dernier met dans la bouche de Chateaubriand[984], comme l'un des

---

[983] Brenda Dunn-Lardeau, *Le saint fictif. L'hagiographie médiévale dans la littérature contemporaine*, Paris, Honoré Champion, 2000. Le *Saint Genet, comédien et martyr* de Jean-Paul Sartre (Paris, Gallimard, 1952) tient lieu de livre paradigmatique dans ce large mouvement de reprise de l'imaginaire hagiographique.

[984] Antoine Compagnon, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005, p. 412 : « "Je n'aime ni ne comprends rien d'actuel […] je vis le Temps comme une dégradation des Valeurs", décrète Barthes, qui appelle "Polycarpisme" sa misanthropie, en hommage à Flaubert, lequel, dans sa correspondance, s'identifiait à saint Polycarpe […] ». En fait, cette citation ne rappelle pas le cadre énonciatif initial qui place la voix de Chateaubriand derrière ce *je* apparemment barthésien : « […] si nous prenons un écrivain qui a eu un rapport existentiel très fort à son Histoire, Chateaubriand […], nous voyons qu'il y a une sorte d'oscillation entre deux postulations : 1) Je suis viscéralement exclu de mon contemporain, rejeté, par toutes mes fibres, de l'Histoire qui se fait, renvoyé passionnément, désespérément, à l'Histoire abolie, au Passé. Je n'aime ni ne comprends rien d'actuel, j'aime et je comprends l'inactuel ; je vis le Temps comme une dégradation des Valeurs = "Passéisme" ou Nostalgie. […] Ce "passéisme" a toute l'ambivalence d'une passion : jouissance et culpabilité. Ce passéisme absolu pourrait s'appeler aussi plaisamment "polycarpisme". Pourquoi ? Parce que Flaubert, qui ne supportait pas son temps […], voulait prendre pour patron saint Polycarpe, toujours indigné et qui répétait sans cesse : "Mon Dieu ! Mon Dieu ! Dans quel siècle m'avez-vous fait naître ?" » (*PR*, 360-361).

multiples porte-voix de sa réflexion. Malgré tout, il faut reconnaître au saint martyr, évêque de Smyrne brûlé vif pour n'avoir pas voulu abjurer sa foi, une fonction polarisante dans le cours de Barthes ; car plus largement qu'une inclination passéiste, elle attire à elle les multiples identifications du littéraire et du religieux, les incessantes conversions de l'écrivain en saint, dont est tapissé le cours.

Comment expliquer ce semblant d'involution dans le parcours intellectuel de Barthes ? Comment comprendre que, par une sorte d'effet-retour, le mythologue attaché à déconstruire toutes les formes de « mythifications » de l'auteur, et notamment l'impensé bourgeois qui en régit les modes de majusculisation, revienne précisément à sacraliser la figure de l'écrivain, en jouant de tous les réflexes rhétoriques et lexicaux qui ont promu cette héroïsation dans la légende romantique et que lui-même n'a cessé d'invalider ? Sans même devoir commenter l'article fondateur de cette démystification (« La mort de l'auteur »), il n'est qu'à rappeler l'ironie féroce qui anime la mythologie consacrée à « L'écrivain en vacances ». Tout l'enjeu consiste ici à railler la sacralité que la société bourgeoise confère à l'écrivain et dont elle prend conscience, par contraste, avec le prosaïsme des vacances qui faussement semble identifier l'écrivain à Monsieur Tout-le-monde :

> « […] l'écrivain est la proie d'un *dieu intérieur* qui parle en tous moments, sans se soucier, le tyran, des vacances de son *médium*. Les écrivains sont en vacances, mais leur *Muse* veille, et accouche sans désemparer. […] rien n'expose mieux la singularité d'une "*vocation*" que d'être contredite – mais non niée bien loin de là – par le prosaïsme de son *incarnation* : c'est une vieille ficelle de toutes les *hagiographies*[985].»

Or, voilà que, quelque trente années plus tard, toute la deuxième partie du cours sur « La Préparation du Roman » choisit de replacer la « transcendance » comme valeur fondamentale et ultime terme vers lesquels doit tendre la figure renouvelée du « Héros littéraire ». Les mots sont forts, ils sont sans cesse attirés dans l'orbe du religieux où littérature et théologie finissent par former un même corps. Ainsi du principe d'« imitation » que Barthes pose à l'orée de son cours, et qui doit inspirer le désir d'écrire à celui qui se met en position d'entamer un roman : la pulsion de création vient, selon lui, par désir mimétique, en se communiquant du livre lu – ou de l'auteur aimé, pour ses œuvres ou pour ses manières d'être – au livre à écrire – ou à la posture d'auteur à adopter lors de son *entrée* en écriture. S'il achoppe sur le terme, en raison notamment de sa connotation quelque peu figée (l'imitation directe est toujours

[985] *OC* I [*Mythologies*, 1957], p. 694-695. Nous soulignons.

suspecte de maniaquerie, de répétition aveugle et statique), et à laquelle il préférerait substituer l'idée d'une simulation ou d'une inspiration plus diffuse, il n'empêche qu'il finit par le maintenir en raison des échos religieux qu'il fait entendre. Car l'imitation selon le livre ou la vie de l'auteur aimé est indissociable de l'*Imitation* selon le Livre ou selon la vie de Jésus-Christ comme il le rappelle à plusieurs reprises ; il en va, bien que dans une forme laïque, d'une même logique de transubstantiation[986]. Sans équivoque possible, Barthes appelle donc l'écrivain à *sacraliser* l'œuvre à faire mais, surtout, à *se sacraliser*, à se poser soi-même – au devant de soi et au devant du monde – comme porteur d'une fonction sacrée, comme ministre auto-assigné au culte de l'écriture[987]. Ce transfert des fonctions de la religion à la littérature est polarisé par la figure du saint-martyr, à laquelle vient naturellement se superposer celle de l'écrivain, son avatar mythique ; il y a donc saint Polycarpe bien sûr mais, de manière plus diffuse, tout un intertexte qui, de Pascal à Flaubert en passant par Balzac ou Chateaubriand – soit un ensemble formant un « Romantisme large[988] » comme le confesse Barthes –, nourrit cet imaginaire stéréotypique. L'écrivain, dans la passion et le désintérêt de son œuvre, est comme un saint qui s'ignore ; comme lui, il n'est consacré que dans l'après-coup d'un vie vouée à l'écriture : « Celui qui écrit : un Saint avant qu'il ne soit consacré Saint ; *il ne sait pas* où est la Nécessité[989]. » Barthes va même jusqu'à promouvoir un objet mythologique par excellence, la biographie d'auteur scandée sous la forme d'une *prédestination* et dans l'avancée de laquelle le même schéma peut toujours se vérifier : la naissance, la crise existentielle qui décide de la « vocation » littéraire, le saint accomplissement de l'œuvre, la mort :

---

[986] « […] livre unique, secret ou non, qui guide la vie d'un sujet; le type en est évidemment le livre religieux, le livre saint, c'est-à-dire très souvent l'*Ur-Livre*, le livre-origine, mais pas forcément : *Imitation de Jésus- Christ* (XVe siècle en latin) → Il faudrait (mais tout ceci n'est qu'une digression hâtive) recenser les soumissions "laïques" à un livre-guide. » (*PR*, 244) ; ailleurs, la même abnégation sacrée est demandée en faveur de la littérature : « […] attachement intraitable à une Pratique = revendication, contre le monde, d'une autonomie, d'une solitude ; […] à partir d'une *Imitation* (Imitation selon la littérature, selon l'Auteur aimé) » (*PR*, 358).

[987] « Je me pose comme écrivain, dans toute l'ampleur, dans tout le sacré du rôle, pour m'aider à le devenir. […] Pourquoi se "sacraliser" ? Parce que ça donne la force d'un certain égoïsme, celui sans lequel l'Œuvre ne peut se faire → sorte d'auto-manipulation = substituer à la charité (ou, si ce mot gêne, à la générosité) (être disponible à tous) une autre instance, qui participe, elle aussi, d'un certain "religieux", c'est-à-dire d'un lien fondamental à la nature, au monde — et qui est l'Écriture […] » (*PR*, 296-297)

[988] *PR*, 383.

[989] *PR*, 261. Barthes rapporte aussi une citation de Proust, issue du *Contre Sainte-Beuve*, qui met en garde contre l'image de l'œuvre intéressée : « Un écrivain qui aurait par moments du génie < j'ajoute : qui pratiquerait l'ascèse du Travail > pour pouvoir mener le reste du temps une vie agréable de dilettantisme mondain et lettré, est une conception aussi fausse et naïve que celle d'un Saint ayant la vie morale la plus élevée pour pouvoir mener au paradis une vie de plaisirs vulgaires. » (*PR*, 323)

> « Rond fatidique ! [*Barthes évoque le nœud biographique qui fait le cœur de la crise*] et promotionnel, car les rares biographies où il n'existe pas ont l'air tout à fait minables : auteurs déshérités et paumés, qui n'ont même pas su mettre dans leur vie une crise créatrice : ce ne sont pas des héros de la littérature puisque ce ne sont pas des martyrs de l'Enfantement, du Drame. »

Si le ton est intentionnellement ironique (comme le montre la valeur de l'exclamatif initial ou encore la familiarité de l'adjectif « minables »), et volontairement dénégateur dans la manière qu'il a de congédier le mythologue d'hier pour accueillir positivement les formes les plus outrées du mythologique (comme le prouve le choix des majuscules dans l'expression « martyrs de l'Enfantement, du Drame »), il n'empêche que Barthes laisse ici affleurer l'image fantasmatique d'un auteur-martyr que la totalité du cours, on l'a vu, finit par ne plus refouler.

Et c'est précisément ce défoulement, aux antipodes des condamnations mythologiques d'hier qui interpelle. Que s'est-il passé entre la condamnation sans appel de l'écrivain sacralisé par la société bourgeoise et son désir nouveau d'assomption ? Pourquoi réinvestir de manière si forte et si massive un mythe d'hier dont la péremption semblait sans appel ? Que s'est-il passé entre les *Mythologies* et la *Préparation du Roman* ? Peut-être, tout simplement, un changement de régime du littéraire dont l'auteur de « L'écrivain en vacances » avait eu la prescience, incidemment et en clôture de son article :

> « L'alliance spectaculaire de tant de noblesse et de tant de futilité [*ie l'alliance de l'écrivain-dieu et du vacancier*] signifie que l'on croit encore à la contradiction : totalement miraculeuse, chacun de ses termes l'est aussi : elle perdrait évidemment tout son intérêt dans un monde où le travail de l'écrivain serait désacralisé au point de paraître aussi naturel que ses fonctions vestimentaires ou gustatives[990]. »

Or, voilà que la prédiction d'hier semble consommée à la fin des années 1970, du moins aux yeux de Barthes : sociologiquement, institutionnellement, existentiellement, le Livre s'est *désacralisé* ; la Rhétorique s'est *dégradée* ; l'Écrivain comme grande figure mythique est *en train de mourir*, la Littérature dans son entier subit une profonde *Réification laïque* qui en affaisse le poids symbolique dans l'ensemble de la société[991]. Barthes égrène une à une les raisons de la corrosion d'un mythe qui faisait encore de l'écrivain le tenant d'un pouvoir spirituel ; l'ensemble du cours, dans son

[990] *OC* I [*Mythologies*, 1957], p. 695.
[991] *PR*, 243, 356, 353 et 243. *La Préparation du Roman* énumère ces signes de l'*incroyance* actuelle dont souffre la littérature et qui sont symétriquement inverses à la « foi » bourgeoise que moquaient les *Mythologies*.

ordonnancement, nous paraît alors, *a posteriori*, comme un acte de résistance mythologique aux signes de cette désuétude : le patron religieux enserre toute la progression du propos : il s'agit bien de traverser trois « épreuves » – qui sont autant d'arrêts sur le chemin d'une étrange Passion – et dont chacune renvoie à une forme de la casuistique traditionnelle (le Doute, la Patience, la Séparation[992]).

« Le mythe est mort, vive le mythe », semble alors nous susurrer Barthes à longueur de séance[993]. Cependant, ce passéisme affiché et défendu ne doit pas nous conduire à soupçonner chez Barthes quelque forme unilatérale d'antimodernisme, voire de nostalgie réactionnaire. Bien au contraire, il y a une tentative de résolution critique pour tenter de dépasser la contradiction entre l'inactuel et l'actuel et qui se fonde sur une pensée de l'anachronisme et de l'archaïsme. C'est à travers ces deux notions que Barthes va affirmer qu'il existe un *présent* paradoxalement plus brûlant et peut-être plus actif que le seul mode de l'*actuel* ; alors que celui-ci est toujours suspect de compromission avec un langage endoxal, mortifère à force de fixation et de répétition dans la conscience de tous, celui-là, fortement paradoxal, est toujours vivifiant dans le secouement des mots qu'il fait affleurer et dans lesquels se lit l'insistance d'un désir. Or, quoi de plus uniment vivant *et* archaïque qu'un désir ? Dans sa défense amoureuse de l'archaïsme littéraire Barthes révèle une forme de désir dont l'expression, on le sait, est elle-même archaïque : parce qu'elle s'origine dans les profondeurs occultes du moi ; parce qu'elle réveille l'attention pulsionnelle du sujet en le faisant être co-présent à l'objet qu'il fixe. Partant, le plus enfoui témoigne aussi d'une forme particulièrement vive d'être au monde. C'est en ces termes que Barthes va lire son « désir » de littérature, et par conséquent revendiquer l'*actualité* de principe qui prévaut en toute position archaïque ou anachronique[994]. En replaçant ces deux notions (archaïsme / anachronisme) dans le champ d'une réflexion sur le présent, Barthes fait deux choses. D'une part, loin de succomber à la tentation antimoderne, il joue au

[992] Le Doute de l'écrivain doit se convertir en croyance, c'est-à-dire en certitude intérieure de la forme élue ; la Patience s'éprouve par une « casuistique de l'Ego » (*PR*, 295), au terme de laquelle la vie réglée et méthodique doit permettre à l'écrivain d'assumer son office d'écriture ; la Séparation est une épreuve d'ordre moral au cours de laquelle l'écrivain fait l'épreuve d'une forme d'« apostasie laïque » (*PR*, 351) qui le coupe du monde et de ses contemporains.

[993] *PR*, 353 : « […] ce désir de la littérature peut être d'autant plus aigu, plus vivant, d'autant plus présent que je puis précisément sentir la littérature en train de dépérir, de s'abolir : dans ce cas, je l'aime d'un amour pénétrant, bouleversant même, comme on aime et on entoure de ses bras quelque chose qui va mourir. »

[994] PR, 352-353 : « Cependant, au fond de cet enfouissement coupable dans l'anachronisme, l'Inactuel de l'Écrire, un désir intraitable et qui s'accommode de l'Archaïsme littéraire dans la mesure, peut-être, où ce désir est lui-même archaïque […]. Ceci explique sans doute que le Désir d'Écrire résiste à toutes les pressions de l'Actualité comme Figure de la Bonne Intégration, et qu'il surgit toujours vivant : extraordinairement vivant, proche et lui-même vivifié par sa propre actualité, son actualité ardente, intraitable. […] → En fait, le présent = notion distincte de l'actuel ; le présent est vivant (je suis en train de le créer moi-même) ≠l'actuel peut n'être qu'un bruit. »

contraire d'un positionnement farouchement moderne qui fait du « contretemps[995] » sa marque élective, comme l'analyse justement Éric Marty :

> « Être moderne, cela ne veut pas dire seulement participer à l'animation du spectacle intellectuel ou artistique de la société contemporaine (cela, c'est l'apparence), c'est également et surtout construire des significations, des mots, des façons d'être, des champs culturels, textuels qui précèdent ce qui est disponible[996]. »

Précéder ce qui est disponible ou, plutôt, dans ce cas précis, rendre à nouveau disponible des objets culturels passés de mode, des parlures anciennes, c'est d'autre part retrouver en eux, dans la marginalité même de leur désuétude, les ferments lexicaux de nouveaux enjeux théoriques (la Littérature, l'Écrivain, le Sacré, le Saint, l'Anachronique, etc.).

C'est, à sa manière, et dans un parti-pris qui cherche déjà à faire se rejoindre « l'écrivain et le saint[997] », ce que propose la lecture barthésienne des *Exercices spirituels* de Loyola. En prenant l'objet littéraire le moins « moderne » qui soit – Sade a encore pour lui la *transgression* ; Fourier, *l'utopie politique* –, en l'extrayant des quelque « 1500 commentaires » qui l'ont enfermé dans un irrémissible enfer liturgique, Barthes cherche à prouver que la modernité peut être inscrite dans ce qui la précède, à la marge et bien en amont de la stricte contemporanéité.

Toute sa réflexion consiste alors en un brillant exercice de lecture anachronique du texte de Loyola. Conformément au maître-mot qui guide l'écriture de la préface du *Sade, Fourier, Loyola* – le Plaisir –, Barthes épouse complètement l'objet qu'il entend critiquer, sans plus se tenir à distance de lui, dans un désir mimétique à peine voilé. Il ne s'agit plus, dans un souci de déconstruction, de *décoder* un texte classique avec une imposante artillerie textualiste ; il s'agit au contraire, dans une volonté empathique, de *recoder* un texte spirituel dans la terminologie intellectuelle de son temps (celui de Barthes : nourri de linguistique jakobsonienne, de psychanalyse lacanienne, de psychologie comportementale ou encore de phénoménologie bachelardienne). C'est ainsi que la parole d'Ignace se met à résonner dans une langue autre, fortement annonciatrice des temps à venir et dans laquelle peuvent déjà se lire des configurations

[995] Voir le fragment consacré à cette figure (*OC* IV, [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 639.).
[996] Éric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, op. cit., p. 144.
[997] Contestant la perception jésuite de l'écriture qui prône que l'« on ne peut être à la fois saint et écrivain », Barthes rétorque que « Tout "spirituels" qu'ils soient, les *Exercices* d'Ignace sont fondés en écriture. » (*OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 736.)

inédites de pensée[998]. Au cœur de ces recouvrements de langage, la plus forte des superpositions est bien celle qui indifférencie la méditation intérieure que doit bâtir l'exercitant et le langage nouveau que doit inventer l'écrivain moderne ; le parallèle entre « le saint » et « l'écrivain » est constant, il se noue autour d'une même expérience de langage dont Barthes marque les relais.

D'abord, comme tout écrivain, l'exercitant doit construire la langue qui sera la plus à même d'obtenir l'assentiment de son destinataire (Dieu, en l'occurrence) ; comme lui, il vit donc le langage dans l'incomplétude, au sens où son adresse est toujours suspendue à une réponse qui ne vient pas ; c'est ainsi, nous précise Barthes, que « l'exercitant doit accepter le travail énorme et cependant incertain d'un constructeur de langage, d'un logo-technicien[999] ». Ensuite, à l'instar d'Ignace qui cherche à saisir un signe de la divinité par l'ordonnancement d'une méthode réglée (régimes, horaires, postures, etc.), l'écrivain cherche lui aussi à capturer l'idée par de semblables protocoles (carnets, papiers, horaires, etc.) ; c'est qu'à l'origine de toute création de langage il y a peut-être le sentiment d'une aphasie humaine que la rhétorique, dès son origine, a tenté de conjurer. En outre, si l'écrivain moderne est celui qui a pour fonction de « tricher la langue », de se défaire du trop plein de sens que convoient les mots de la tribu, l'exercitant est celui qui, par son isolement et ses protocoles, a aussi pour charge de fonder une langue *autre,* depuis un même « vide linguistique » qui lui tient lieu d'exercice propédeutique. Enfin, de manière plus fondamentale, l'exercitant, à travers l'Imitation de la vie de Jésus, fait l'épreuve d'un *je* flottant, qui ne s'appartient plus et qui se disperse selon la pente fantasmatique du thème christomorphique ; il y a là, pour Barthes, l'expérience pré-moderne du *sujet* de l'écriture : le *je* de l'écrivain renvoie en effet à la même indécidabilité qui ne le fait jamais correspondre au *je* anecdotique d'une personne ; travaillé de l'intérieur par les voies multiples de l'imaginaire, il est sans cesse diffracté par un jeu multiple d'élargissement.

On le voit, pour anachroniques que soient les *Exercices spirituels* de Loyola, ils n'en sont pas moins porteurs d'une profonde modernité pour qui sait y accommoder un regard novateur et accorder son langage théorique à la parole théologique de l'exercitant. Sur cette table des temps, où l'actuel recouvre l'inactuel, Barthes arrive à faire se conjoindre de nouveau le saint et l'écrivain, non plus selon la voie stéréotypée de la sacralisation de l'auteur mais autour d'une problématique du langage dont une

[998] Qui sont évidemment, par un jeu de projection, celles de Barthes lui-même.
[999] *OC* III [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 739.

même épreuve les réunit. Il est difficile de ne pas reconnaître ici – de façon anticipée et dans une construction exactement symétrique – l'analogie que Barthes posera dans la *Préparation du Roman* et que l'on a précédemment commentée. *La vie méthodique* est à l'écrivain ce que *l'exercice spirituel* est à l'exercitant : là, c'est l'espace laïcisé de l'écriture qui progressivement se sacralise ; ici, c'est l'espace sacré de l'écriture qui peu à peu se laïcise.

9.2.3. Saint Alexis

Des *Petits traités* à *Dernier royaume*, l'œuvre de Pascal Quignard nous invite à une traversée singulière de la bibliothèque universelle ; faite d'un brassage de livres hétérogènes, elle progresse par assimilation et dissémination des savoirs constitués ; et dans ce vaste champ intertextuel, la tentation est grande de hiérarchiser les influences, fussent-elles innombrables et soumises au principe de l'extrême variabilité. C'est ainsi que plusieurs études ont pu mettre en avant la vaste érudition gréco-latine de l'auteur et contribué à faire du monde antique l'une de ses inspirations primordiales[1000]. Cependant, à côté de ce grand réseau référentiel, il en existe un autre, plus souterrain, mais non moins systématique, qui nourrit en profondeur l'imaginaire de l'écrivain et dont l'ampleur n'a pas encore été mesurée. Ce point aveugle a trait pour l'essentiel au corpus judéo-chrétien et à la culture biblique. En effet, de citations en allusions ou de commentaires en réécritures, Pascal Quignard revisite les Écritures et toute la littérature qui leur est afférente (l'hagiographie, les courants mystiques, la patrologie, etc.). Alors même que l'auteur des *Septante* ou de *Requiem*[1001] ne cesse de multiplier les déclarations à l'encontre des grands textes unificateurs en se réclamant du plus intransigeant des athéismes, son œuvre fait montre d'une innutrition singulière de la culture scripturaire et se tient parfois au rebord même de la théologie. Et dans l'ensemble constitué par cette « bibliothèque chrétienne[1002] », les vies des

[1000] Cf. notamment : Sandrine Drubel, Sophie Gotteland & Estelle Oudot (dir.), *Éclats de littérature grecque d'Homère à Pascal Quignard : mélanges offerts à Suzanne Saïd*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012 ; Bénédicte Gorrillot, « Le latin de Pascal Quignard » *in* Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard (dir.), *op. cit.*, p. 199-218, et « Le français, le latin et les autres chez Pascal Quignard », *Lendemains*, n°136, 2009, p. 9-18 ; Yves Hersant, « Le latin sur le bout de la langue », n° 721-722, juin-juillet 2007, Paris, Minuit, p. 453-460 ; Ian de Toffoli, *La réception du latin et de la culture antique dans l'œuvre de Claude Simon, Pascal Quignard et Jean Sorrente*, Paris, Honoré Champion, 2015.

[1001] Pascal Quignard, *Les Septante*, Paris, Patrice Trigano, 1994 ; *Requiem*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2006.

[1002] Pour une approche plus circonstanciée de ce corpus chrétien, nous nous permettons de renvoyer à notre analyse : Mathieu Messager, « La bibliothèque chrétienne de Pascal Quignard », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2013/2 (Vol. 113), p. 409-424.

saints – retenues essentiellement pour leur valeur littéraire et pour les possibilités de réécriture qu'elles offrent – constituent la part quantitativement la plus développée du corpus chrétien. Pascal Quignard pose souvent en hagiographe, parfois jusqu'à inventer des formes renouvelées de dramaturgie qui, sous l'allure de performances ou de lectures mises en scène, réactivent le souvenir lointain du théâtre hagiographique, tel qu'il a pu se répandre au croisement des XVIe et XVIIe siècles, sur une période allant de la Contre Réforme aux tragi-comédies du baroque français[1003].

Bien sûr, on ne saurait soupçonner un auteur résolument athée, dont la virulence des thèses se donne ouvertement à lire dans *La Barque silencieuse*, de viser une quelconque édification par ces larges extraits hagiographiques. Bien au contraire, très souvent l'auteur cherche la version la plus ramassée et la plus rude de la vie d'un saint. Aucun commentaire ne vient parasiter le récit de vie, l'auteur ne fait que transposer les traits les plus saillants d'une hagiographie déjà écrite. La vie de saint Eustache (chapitre LX des *Paradisiaques*) en est peut-être l'exemple le plus probant. Le sous-titre du chapitre tient en un début de phrase latine : « *Eustachius ante Placidus vocabatur…* ». Non référencée, cette citation renvoie aux premiers mots de la légende de saint Eustache dans le texte original de *La Légende dorée* de Jacques de Voragine[1004]. La suite du passage consiste en une version française raccourcie, remaniée et paratactique dans son ordonnancement. Quignard pratique alors sa technique du « tacitoire », il cherche à donner la version la plus rude et la plus ramassée possible du conte[1005]. De même, quand l'auteur prend de la distance avec le corpus chrétien, un contre-évangélisme évident gagne les motifs de la religion et non plus seulement les textes qui lui sont constitutifs. Il y a ainsi pour Pascal Quignard « un exhibitionnisme chrétien de la nudité interdite[1006] » qui lui fait chercher le cerne sexuel dans beaucoup de mythes chrétiens. La révélation du sexe de Noé par Cham et le jeu de voile qui lui est afférent est un motif structurant dans son oeuvre. Présent en ouverture de *La Nuit sexuelle*, on le retrouve notamment dans les *Paradisiaques* : « Cham, père de Chanaan, surprit les parties honteuses de son père et son sexe

[1003] Voir la récente performance de Pascal Quignard intitulée *Vie et mort de* Nithard*, une performance de ténèbres* qui se conclue sur une prosopopée de sainte Eulalie.
[1004] Jacques de Voragine, *La Légende dorée. Tome II* [trad. J.-B. M. Roze], Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 306-312.
[1005] De sorte que, dans la typologie traditionnelle de l'hagiographie, Quignard montre une prédilection pour la « vie » en tant que telle (la *vita*) et attache moins d'importance au récit de la passion (*passio*) et des miracles (*miracula*).
[1006] *S*, 57.

dressé[1007] ». De même, le requiert la « braguette » dans les Évangiles[1008]. Ce n'est pas ici un iconoclasme potache qui retient Quignard, c'est bien plus le rapport de fascination qui se joue dans la « ré-vélation » des parties invisibles qui anime sa réflexion. En effet, en soulignant l'aspect sordide des textes saints, Pascal Quignard cherche à en renverser toute conception transcendante pour nous en désigner le foyer irréductible, souvent au détriment des considérations théologiques et de l'élévation spirituelle.

Si le principe de l'horizontalité prévaut sur celui de la verticalité dans le renvoi au corpus chrétien, il n'empêche que l'innutrition reste importante et instaure en sourdine toute une mise en scène d'auteur. Mais plutôt que de mesurer la portée exacte et la typologie précise de cet intertexte, il nous semble plus pertinent d'interroger ce trait postural pour lui-même et de voir ce que révèle cette stratégie auctoriale. On se rend alors compte qu'il joue, à différents degrés, des origines para-religieuses de la littérature et, à travers elles, d'une minoration intentionnelle de la posture d'auteur, entendu que, pour une large part, toute cette littérature chrétienne repose sur le principe de la reprise et de l'anonymat propre à une époque – le Moyen Âge – et où la « fonction-auteur [1009] » n'existe pas en termes de singularité. L'hagiographe, le scoliaste, le glossateur, le chroniqueur ou encore l'herméneute constituent des figures proto-littéraires qui ne sont pas encore soumises au régime de la propriété discursive ; elles ne font que s'insérer dans une mémoire au long cours, dans une création toujours continuée, anonyme et collective. Dans son étirement et dans son fantasme incessant de reprise, *Dernier royaume* mime cet étalement par nappes discursives successives où l'instauration de la parole d'un *auteur donné* chercherait à être – au sens propre – abluée.

Bien sûr, cette figure d'auteur, dont la voix propre cherche à s'amuïr sous le poids de la tradition, repose sur une mise en scène de l'humilité auctoriale qui est éminemment stratégique. D'abord, en abandonnant le régime de singularité qui fonde la vocation de l'auteur moderne pour l'ancien régime de communauté, plus artisanal qu'artiste et tout entier voué à l'imitation et au commentaire, Pascal Quignard opère

---

[1007] *P*, 180.
[1008] *S*, 70.
[1009] Cette relative historicité de la notion d'auteur est l'une des quatre caractéristiques que pointe Michel Foucault sous la « fonction-auteur » : « D'autre part, la fonction-auteur ne s'exerce pas d'une façon universelle et constante sur tous les discours. […] Il y eut un temps où ces textes qu'aujourd'hui nous appellerions "littéraires" (récits, contes, épopées, tragédies, comédies) étaient reçus, mis en circulation, valorisés sans que soit posée la question de leur auteur ; leur anonymat ne faisait pas difficulté, leur ancienneté, vraie ou supposée, leur était une garantie suffisante. » (Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], in *Dits et écrits I (1954-1969)*, *art. cit.*, p. 799-800.)

une démarcation significative : il s'inscrit *de facto* dans un contre-champ littéraire qui est aussi celui d'un contre-temps soustrait aux exigences contemporaines. En ne se soumettant plus au principe de la singularité où c'est précisément l'« originalité » de l'auteur qui est valorisée, il se range du côté des compilateurs, des imitateurs, des glossateurs, pour lesquels au contraire ce sont la reprise et la variation des textes originaux qui fondent l' « originalité » au sens strict. Contre la rupture singularisante, Pascal Quignard fait donc jouer la tradition anonymisante et l'inscription du geste créateur sur une frise chronologique où seule la succession des règnes se remarque :

> « Pas de genèse, pas d'eschatologie, pas d'identité. […] C'est comme si on disait pour Stendhal : Tacite XIV comme on dit Louis XIV.
>
> Purcell c'est Monteverdi VII.
>
> Mozart c'est Canari VIII.
>
> Le temps n'avance pas, il s'inscruste, s'encercle, s'additionne sans avant ni après. Je suis Albucius XLVIII[1010]. »

Ailleurs, c'est à partir d'une rêverie étymologique qui a pour objet les signifiants de deux noms de lettrés chinois que cette poétique de l'hérédité trouve à se dire : si Wen Bigu est formée du prénom *Bigu* («Nécessité-d'imiter-les-Anciens) et du nom personnel *Rixin* (« Se-Renouveler-de-jour-en-jour »), Laotseu vient quant à lui de la contraction de *lao* (« vieux ») et de *tseu* (« enfant ») ; ce qui fait dire à Quignard que « Le lettré est tour à tour Enfant de Vieux et Vieil Enfant[1011]. » Cette attitude du créateur – simultanément à contre-temps et en contre-champ du régime des valeurs dominantes – vaut paradoxalement comme un marqueur évident de distinction : en même temps qu'il rejoue sur une modalité différente le grand thème moderne de la mort de l'auteur – mais en l'antidatant dans une projection médiévale, pétrie de l'imaginaire propre à la cléricature savante – Pascal Quignard valorise par contraste la figure mythique du *lettré* sous laquelle il se portraiture volontiers et qui vaut pour une posture fortement singularisante.

[1010] *SLJ*, 41-42.

[1011] *OE*, 12. Cette attitude se nourrit aussi des sources grecques et romaines : « Mais cette attitude a aussi un nom dans la tradition. C'est la doctrine atticiste. L'axiome de la doctrine atticiste, c'était : toute œuvre doit hériter de ce qui la précède. Est beau le corps qui additionne le plus beau sein et le plus beau visage, la plus belle jambe, le ventre le plus beau, les plus beaux doigts de pied. Je me répète souvent le mot si étrange de Quintilien le Grammairien : "Tout n'est pas dit." Les Modernes, disait-il, ont plus de chance parce qu'ils ont le plus d'Anciens où charogner. » (*EE*, 239-240)

Ensuite, on pourrait dire que cette posture se singularise du fait même de l'humilité (de l'*humilitas*) qu'elle tâche de mimer. En choisissant d'élire la figure du lettré médiéval – du clerc entièrement voué au régime communautaire des textes qu'il convoque – Pascal Quignard réactive le motif bien connu du sacerdoce littéraire qui, on l'a vu, jouait des mêmes attributs mythiques. Figure marginale, humble, presque *atonale* en raison du prête-voix qu'il prétend incarner, le lettré mise alors sur sa modestie et sa passivité statutaires pour investir les valeurs du sacré ; c'est donc une sacralité à l'envers, qui ne rémunère plus une « vocation » ni une voix propre comme en régime de singularité, mais qui, au contraire, fait de l'effacement et de la disparition énonciative du lettré la condition *a priori* de son sacerdoce. C'est là, dans sa forme presque canonique, avant que le pouvoir spirituel de l'écrivain ne soit reconnu et perçu comme l'apanage stéréotypé d'une société laïcisée, que Pascal Quignard retrouve la collusion du saint et de l'écrivain.

C'est dans ce contexte que l'on comprend mieux la prédilection qu'a l'auteur de récrire la vie des saints : l'hagiographie lui permet de thématiser et de mettre en abyme une posture d'auteur sacralisé qu'il construit ailleurs sur le plan de l'énonciation[1012]. Et parmi toutes ces vies de saints, la vie de saint Alexis est peut-être la plus paradigmatique tant elle recoupe, par toutes les valeurs qu'elle croise, l'idéal de la posture d'auteur selon Pascal Quignard. Figure du retrait mondain (Alexis est fils du préfet de Rome), figure du dénuement (Alexis se dépouille et vit comme un mendiant sous le porche de la basilique d'Édesse), figure de l'exemption imaginaire (Alexis fuit sa propre image pour se fondre dans « l'unique image » : celle, fantomatique, du Christ déposée sur le voile de Véronique), figure de la vie secrète (non pas exactement hors pouvoir, mais dérobant sa marginalité depuis le lieu même du pouvoir, sous l'escalier du palais, demeurant ainsi invisible dans la pleine lumière), figure de l'anti-héros enfin (de « l'anti-Ulysse », nous dit Quignard, dans le sens où Alexis ne cherche pas à faire reconnaître la renommée qui le précède, à se faire précisément « re-nommer » par les siens ; au contraire, tout l'exploit d'Alexis est de disparaître dans le manuscrit qu'il rédige, dans la vie qu'il met au silence par le choix de l'écriture). La figure du saint sous l'escalier épouse à l'évidence la posture d'auteur toute soustractive que cherche à se constituer l'écrivain. Dans *La Barque silencieuse*, le patronage d'Alexis est encore discrètement invoqué et devient l'avatar du lecteur, au plus exactement du lettré, de celui qui s'abîme dans la lettre et la littérature :

[1012] Celles, notamment, de saint Eustache (*P*, chapitre LX), de saint Brice (*OE*, chapitre VII), de sainte Eulalie (*Vie et mort de Nithard*), de saint Paulin (*D*, chapitre XCII), de saint Ronan (*MP*, chapitre XXXVI), et, comme on va le voir, de saint Alexis (*P*, chapitre XXXVII).

> « Chaque lecteur est comme saint Alexis sous l'escalier de son père. Il est devenu aussi silencieux que l'écuelle qu'on lui porte.
>
> Seule la lettre placée au-devant de ses lèvres peut attester que son souffle n'est plus.
>
> Quelque chose parvient à se faire entendre dans l'expression écrite au moyen de lettres sans qu'il soit besoin de les articuler.
>
> Celui qui lit la lettre a perdu le soi, le nom, la filiation, la vie terrestre.
>
> Dans la littérature quelque chose résonne de l'autre monde.
>
> Quelque chose se transmet du secret[1013]. »

On le voit, malgré les apparences, Pascal Quignard élabore une stratégie auctoriale hautement singularisante. Bien que se jouant du régime de singularité en mimant une poétique du retrait auctorial, en adoptant notamment le masque du clerc médiéval – augmentant les textes du canon sans chercher à *poser* en tant qu'auteur singulier –, il ne fait par là que recueillir des marques qui sont précisément distinctives, dans un champ littéraire où la figure de l'auteur original constitue la valeur et la norme dominantes. En somme, il n'y a pas plus singulier que le solitaire ; d'autant plus quand cette solitude joue avec le motif hagiographique de la sainteté et sacralise indirectement une posture d'auteur qui se construit depuis la marge.

[1013] *BS*, 61.

9.3 ROUSSEAU OU LA POSTURE CAPITALE

9.3.1 Un double retour à Rousseau : Bienne et Ménilmontant

Il y a un parallèle postural fort entre Barthes et Quignard qui, loin de se construire dans la seule mise en scène directe de soi, se fonde dans un ailleurs qui est celui d'une relecture croisée de Rousseau et de ses stratégies figurales. Ce retour à Rousseau est d'autant plus singulier qu'il semble contredire l'apparente méfiance de nos auteurs pour le « siècle XVIII[1014] », attachés davantage à se situer dans une distance critique avec le siècle des Lumières – d'ailleurs très peu représenté dans leurs œuvres –, qu'à en illustrer les grandes thématiques. Mais, si l'on peut dire, c'est le choix d'un Rousseau précisément dégagé du soupçon des Modernes[1015] qui fait retour : non plus le philosophe du contrat social et de l'exigence démocratique, mais l'homme de la solitude et de la mise hors du siècle ; non plus le pionnier d'une littérature égotiste, arpenteur opiniâtre des chemins de sa conscience, mais au contraire le sujet qui fait l'épreuve d'un dessaisissement de son moi. Cette élection d'un Rousseau *contre lui-même* s'illustre par les choix que Barthes et Quignard font de ses textes. Préférant la confession biographique et l'anecdote concrète aux écrits du penseur ou à ses romans philosophiques, ils recueillent les éléments d'un scénario de vie désirable dans lequel ils vont pouvoir projeter, ne serait-ce que sur le plan fantasmatique, leurs propres traits[1016]. Ainsi, les deux ensembles de textes qui inspirent nos auteurs correspondent à deux lieux topiques de l'univers rousseauiste : l'île Saint-Pierre d'abord, où Rousseau va organiser une retraite et fantasmer une utopie solitaire après la lapidation de Môtiers ; le village de Ménilmontant ensuite, au retour duquel Rousseau se fait renverser par un chien avant de se réveiller dans un état jubilatoire d'amuïssement de l'*ego* et de la conscience individuelle[1017]. Ce sont exactement ces deux mêmes pôles qui attirent nos auteurs.

[1014] C'est ainsi que Brichot désigne avec mépris le XVIIIe siècle dans la *Recherche du temps perdu* [cité par Antoine Compagnon, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes, op. cit.*, p. 45.]

[1015] Voir la lecture de cette « exclusion » par Éric Marty et notamment l'élimination de la figure de Rousseau au profit de celle de Sade dans *L'Histoire de la folie* de Michel Foucault (*Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, *op. cit.*, p. 105 et suivantes).

[1016] Barthes est ainsi particulièrement conscient de ce qui l'attache à l'image de la retraite de Rousseau sur l'île de Saint-Pierre au milieu du lac de Bienne : il s'y joue, selon lui, « un *quantum* brillant de fantasme, de désir ou de jouissance : soit que visiblement le geste comble, conforte celui qui en est le sujet, soit que le geste de retraite d'un autre nous fasse envie, fantasmatiquement, c'est-à-dire en nous projetant dans le scénario […] » (*NE*, 179).

[1017] La retraite de l'île Saint-Pierre est longuement décrite au Livre XII des *Confessions* et apparaît également dans la cinquième promenade des *Rêveries du promeneur solitaire* ; l'accident de Ménilmontant est rapporté au début de la seconde promenade des *Rêveries du promeneur solitaire*.

Pour Roland Barthes, les deux expériences de Rousseau dessinent une double épreuve échelonnée du Neutre. La première, celle qui concerne l'existence circonscrite au lac de Bienne, sert de support à une réflexion croisée sur la communauté restreinte, sur l'exemption de tout langage et de toute responsabilité d'ordre social, sur l'oisivité enfin, cernée en des termes proches de la philosophie orientale et que Barthes approche par des concepts couplés (« Non-Nuire », « Non-vouloir saisir »). Il est donc remarquable de constater que le motif de l'île Saint-Pierre se retrouve être au carrefour des trois derniers cours de Barthes au Collège de France et qu'il recouvre aussi, avec d'autres modèles, les trois dernières avancées conceptuelles de son œuvre : l'idiorrythmie (*Comment vivre ensemble*), le neutre (*Le Neutre*) et la Vita Nova (*La Préparation du Roman*). Mais c'est bien la catégorie élargie du Neutre qui subsume ces différentes entrées comme en témoigne la place qu'occupe alors Rousseau dans le cours éponyme. Là, les longues citations relatives à la retraite rousseauiste sont reprises dans un lexique théorique très dense qui est celui de Barthes à la fin des années 1970 et qui joue en surimpression de la voix de Jean-Jacques :

> « Rousseau (*Promenade* I) : il décide de "s'abstenir", de pratiquer le *Wou-wei*, de faire le non-faire, pour "s'annuler" : "Mon cœur s'est purifié à la coupelle de l'adversité <...> Je n'ai pas plus à me louer qu'à me blâmer : je suis nul désormais parmi les hommes, et c'est tout ce que je puis être, n'ayant plus avec eux de relation réelle, de véritable société. Ne pouvant plus faire aucun bien qui ne tourne mal, ne pouvant plus agir sans nuire à autrui ou à moi-même, m'abstenir est devenu mon unique devoir, et je le remplis autant qu'il est en moi." → Le "s'abstenir" : réponse minimale au piège, au coinçage, au *double bind* : comme l'animal qui se tasse, s'"homochromise" (opération du Neutre) pour échapper aux prédateurs → imaginaire ? Oui, parce que ce que veut Rousseau, c'est échapper aux images (de lui-même) qui le font tant souffrir (du moins le croit-il), c'est s'annuler comme source d'images : ce qu'il cherche, c'est le repos de l'imaginaire (qui peut être la métaphore même du Neutre)[1018]. »

Barthes est tellement requis par l'illustration du Neutre qu'il peut prêter à l'« abstinence » rousseauiste les vertus du « repos de l'imaginaire » sans questionner plus avant combien cette exemption de toute image peut aussi signifier un autre imaginaire, tout aussi puissant que le premier et dans lequel s'enferme souvent la posture de Rousseau : l'imaginaire du non imaginaire. Quoi qu'il en soit, on le voit, il

[1018] *NE*, 227. Ailleurs, une même intention de Neutre est prêtée à Rousseau dans sa volonté d'expérimenter une société minimale, au travers d'une altérité légère qui rappelle les développements sur l'idiorrytme du *Comment vivre ensemble* : « […] leur "idéo-logie" [*celle de la famille du receveur de l'île*] n'interférait pas avec celle de Rousseau → retraite implique un dosage de l'altérité : l'altérité légère donc au besoin plate (nous sommes vraiment ici au plus près du Neutre). » (*NE*, 181)

y a bien une insistance chez Barthes à vouloir tirer Rousseau du côté de la modernité théorique, de *sa* modernité théorique : en l'enserrant dans un réseau conceptuel fortement hétérogène (le Neutre occidental, le *Wou-Wei* chinois, l'*Apatheia* stoïcienne) et en lui prêtant des vélléités de sécession qui sont avant tout les siennes et celles de son époque (le vœu d'innocentement, le repos de l'imaginaire, la sortie du terrorisme critique, l'élan vers la *vita nova*).

Cette attraction de Rousseau dans la phraséologie du Neutre apparaît encore plus profondément dans un court article de la même période où Barthes traite de la possible actualisation des figures de Voltaire et de Rousseau, sous un titre parfaitement éloquent : « D'eux à nous[1019] ». Barthes s'intéresse alors à l'autre grand passage rousseauiste qui le requiert : le réveil qui fait suite à l'évanouissement au retour de Ménilmontant[1020]. Il y évoque un Rousseau particulièrement en avance sur son temps, capable d'intuitions relevant à la fois de la modernité théorique (le passage relate en effet l'épreuve d'un sujet « déconstruit », qui reprend conscience du monde mais hors de la conscience pleine de son *ego*) et d'une « sur-avant-garde » déjà en avance sur les modernes (le passage, aux yeux de Barthes, conserve cette neutralité de ton qui est à l'opposé de l'arrogance théorique du langage moderne ; dans ce non-vouloir saisir caractéristique de la philosophie du Tao, le sujet rousseauiste peut alors accueillir le monde selon un actif propre au Neutre) :

> « Plus encore : le classicisme entraîne la notation de Rousseau dans une sorte de "sur-avant-garde", fait entendre la musique de quelque chose que nous ne connaissons pas encore : l'abandon de tout paroxysme, l'éloignement de cette violence de langage, que nous croyons "moderne", et qui n'est rien d'autre que le refoulement d'une valeur pourtant bien connue d'autres civilisations (je pense à l'Orient) : l'*existence minimale* : car "exister" ne se sent pas forcément dans la violence, mais aussi dans *ce peu* de ciel, d'étoiles, de verdure, qui permit à Rousseau de "partir", c'est-à-dire de raconter[1021]. »

L'épisode de Ménilmontant, durablement interrogé sur le long cours de l'œuvre, finit donc par trouver sa plus juste nomination à travers la catégorie du Neutre : non plus

[1019] *OC* V [« D'eux à nous », 1978], p. 454-455.

[1020] Ce passage célèbre issu de la « Seconde promenade » des *Rêveries du promeneur solitaire* habite l'imaginaire de Barthes puisque, déjà, l'un de ses tout premiers textes le donne à lire dans une série d'extraits d'œuvres classiques (*OC* I, [« Plaisir aux Classiques », 1944], p. 64). Il y revient donc à la fin des années 1970 en le mettant en exergue du cours sur le *Neutre* et en le donnant à lire à son auditoire (*NE*, p. 29-30) avant d'en livrer l'analyse dans l'article du *Monde* que l'on vient de citer (« D'eux à nous »).

[1021] *OC* V [« D'eux à nous », 1978], p. 454-455. Commentant une autre rêverie, Barthes parle encore de « neutre heureux » à propos de l'état adamique de la conscience de Rousseau devant le lac de Bienne, très proche de l'existence minimale ici glosée : « C'est la *calme existence* de Rousseau (5ème rêverie) : "Rien, sinon soi-même et sa propre existence", "le sentiment de l'existence dépouillé de toute autre affection"» (DA, 271).

un Neutre qui neutralise les seuls rapports de soi au groupe, comme on l'a vu à propos de la retraite sur le lac de Bienne, mais un Neutre bien plus radical qui neutralise le rapport de soi à soi en délogeant le « sujet » du lieu propre de sa conscience.

Pascal Quignard en propose une lecture très proche dans le chapitre XVIII des *Désarçonnés* qui s'intitule « Rousseau à Ménilmontant ». Récoltant, pour les besoins d'une réflexion sur la chute et l'expérience lapsaire, une multitude de récits de « désarçonnés » (Montaigne, saint Paul, Agrippa d'Aubigné, etc.), il en vient à traiter du cas Rousseau et de son renversement par un chien au retour de Ménilmontant. À l'instar de Barthes, Quignard s'intéresse exclusivement à l'expérience de l'éveil et donne à lire l'exact même extrait avant de focaliser lui aussi son attention sur la déconstruction du « sujet » :

> « Le fond de l'âme extatique est sans identité.
>
> Le fond de l'autobiographie est sans autos.
>
> Le fond de la lecture est ce même sentiment d'oubli de soi. Cette liesse de l'oubli de soi.
> […] "Je ne savais ni qui j'étais ni où j'étais", écrit Rousseau[1022]. »

Pour Pascal Quignard, l'évanouissement de la conscience consécutive à l'éveil post-traumatique témoigne d'une profonde disparition de *soi* ; elle recoupe l'expérience *princeps* de la venue au monde où le soi n'est pas encore constitué. L'expérience du mourir et l'expérience du naître doivent donc être pensées conjointement : elles ouvrent au même *neutre* de la conscience étant donné qu'elles ne sont pas capitalisables par le sujet qui en fait l'épreuve, sinon de façon imaginaire. Ce débranchement passager de l'*ego* (ou de l'*autos*) est extrêmement précieux car il permet de refusionner avec le pur sentiment de l'existence, avec ce « neutre heureux » de l'existence minimale pointé par Roland Barthes, et que Pascal Quignard, dans le lexique conceptuel qui est le sien, rattache à une *ex-stase* qui, étymologiquement, fait sortir le sujet d'un état de conscience antérieure pour le faire renouer avec une perception originaire. Et c'est d'ailleurs par le biais de ce même mot d'« existence », si souvent employé par Barthes pour décrire le Neutre rousseauiste (« existence minimale », « calme existence »), qu'il va lui aussi attirer Rousseau dans l'orbe du Jadis, son maître concept que *Dernier royaume* n'a de cesse de décliner :

[1022] *D*, 58.

> « Exister et extase sont de même formation. Ek-sistence, ek-stasis définissent le même surgissement hors de l'état précédent. Tel est le mode d'apparaître du jadis : ce qui soulève la lave éteinte. Ce qui déchire le *statu quo ante*. Jaillissement toujours antérieur et toujours dévastant.
>
> Non plus exister partie par partie mais exister en retotalisant toutes les extases, en faisant refusionner au sein du corps toutes les sorties dans le milieu, toutes les fusions dans les espaces, les océans, les cieux, les forêts, les nuages, les rivières, les plaisirs, les rêves.
>
> C'est Rousseau au bord du lac de Bienne[1023]. »

Si Ménilmontant est le lieu du débranchement de l'identité au fond de l'âme, et partant l'avatar d'une mort heureuse du sujet, l'île Saint-Pierre symbolise le lieu, non moins utopique, d'une déconnexion d'avec le monde et d'avec le siècle. La retraite du lac de Bienne possède aux yeux de Quignard, tout comme pour Barthes, cet idéal de la vie lettrée hors des murs de la cité[1024]. Mais ce qu'il quête en elle, de façon plus radicale peut-être que Barthes, c'est la pente anticommunautaire et radicalement réactive qui la sous-tend ; là où Barthes s'attachait à y voir les ferments d'un « actif du neutre », c'est-à-dire d'une subversion subtile du pouvoir depuis le maintien affirmé d'un lieu hors-pouvoir, Quignard fait de cette contestation par le retrait l'enjeu d'une prise de partie intentionnellement réactive et douée d'une posture forte pour laquelle il s'agit « de retourner à l'inhumain-terrestre-céleste plus vaste que le linguistique-familial-social[1025] ».

9.3.2 Une posture topique du littéraire

De Barthes à Quignard, on observe donc un double retour à Rousseau. Celui-ci emprunte les mêmes chemins – ceux des épisodes de Ménilmontant et du lac de

---

[1023] *S*, 210-211. Rousseau réapparaît dans les *Paradisiaques* au cours d'un bref chapitre pour incarner cette *refusion* avec l'origine : « Rousseau dans les derniers temps de sa vie n'aimait rien tant que se coucher dans les herbes après avoir marché. Il plongeait son visage dans la mousse ou l'avoine afin de sentir, disait-il, "l'odeur terrestre". » (*P*, 31)

[1024] L'anachorèse de Rousseau est glosée au chapitre XCVIII des *Désarçonnés* ; elle soutient aussi la réflexion sur la dangerosité des littéraires au regard de la société dans les fragments 34 et 35 de « Qu'est-ce qu'un littéraire ? » (*art. cit.*, p. 428)

[1025] *Idem.* Il est d'ailleurs tentant de voir dans le début du passage qui conduit à cette assertion une reprise de toutes les formes de communautés idiorrythmiques abordées par Barthes dans son *Comment vivre ensemble* : « Le taoïsme chinois, le jardin épicurien, le cynisme athénien, le bouddhisme indien, la filiation des sophistes, l'antiassociation spéculative des rhéteurs silencieux, la communauté chimérique des lecteurs de roman, l'histoire des gnostiques, l'érémitisme chrétien, tous entendaient retourner à l'inhumain-terrestre-céleste plus vaste que le linguistique-familial-social »

Bienne, – et aboutit à des formulations parallèles sur la déconstruction active du sujet et sur l'émancipation de tout surmoi social. Bien que les traverses conceptuelles utilisées soient différentes d'un auteur à l'autre, nous devons cependant constater qu'elles sont aussi nouées autour de leurs postulations théoriques les plus vives : le Neutre pour Barthes ; le Jadis pour Quignard.

Rousseau, s'il est ainsi élu, c'est qu'il offre, outre un terreau spéculatif capable de faire se croiser les arguments critiques les plus modernes[1026], une « posture » facilement identifiable qui rattache *de facto* nos auteurs dans un imaginaire topique de la figure du lettré. Pascal Quignard l'indique clairement dans *Qu'est-ce qu'un littéraire ?* au moment où il évoque la répudiation de Rousseau : « Môtiers est n'importe quel lieu où le littéraire réside. » Disant cela, il universalise le cas singulier de Rousseau et lui attribue explicitement une posture avec ce qu'elle a de projectible et d'actualisable ; Rousseau, ou le littéraire à la marge, devient donc un masque que l'on peut revêtir selon les besoins et les circonstances particulières, et qui peut transiter sans problèmes du XVIIIe au XXIe siècle. Cela apparaît de façon évidente quand on s'intéresse au trait postural qui est le plus souvent mis en scène chez Quignard et qui a trait à l'acte de *démission*, au sens restreint de la biographie bien sûr (la « démission » des éditions Gallimard en 1994), mais aussi et surtout au sens absolu (la « démission » de son siècle et le refus du monde). À chaque fois, la figure de Rousseau se profile comme modèle et intercesseur si bien que les deux biographies se superposent et s'empruntent réciproquement leurs motifs ; plus profondément encore, la retraite rousseauiste favorise une relecture immédiatement littérarisée de soi chez Quignard : Rousseau étant déjà un *topos* d'ordre littéraire, il favorise une réécriture de l'expérience singulière qui investit consciemment dans les éléments mythographiques. Le chapitre XCVIII des *Désarçonnés* est à ce titre exemplaire. Constitué de deux fragments séparés par un astérisque, il nous donne à lire une lettre de Rousseau adressée à Malesherbes sur l'anachorèse datée de 1762 avant de nous proposer une réflexion de l'auteur – en première personne – sur la « dédomestication ». Le second fragment est comme infléchi par le premier dans le sens où c'est bien l'argumentaire de Rousseau qui fonde en nature, et après correctif, l'exigence de solitude de Quignard :

[1026] Le Neutre et le Jadis sont porteurs d'une antiphilosophie caractéristique de cette *pensée du dehors* comme on l'a vu précédemment.

> « Je crus que c'étaient pour des valeurs qui étaient contraires à celles qui avaient cours autour de moi que je démissionnai soudain de toutes les activités que je menais jusqu'alors : mais c'était sans doute le *but de ma vie*. La domestication collective humaine est épuisante, assourdissante. Elle est faite de dialogie inlassable, d'agglutination sollicitée […] Quitter une mission c'est démissionner. Quitter la domus c'est se dédomestiquer. Être apolis, c'est à la fois quitter la ville mais n'entraîner personne à sa suite[1027]. »

La solennité du geste est reconduite par les trois dernières phrases qui universalisent l'anecdote privée en la donnant à lire comme une sécession d'ordre philosophique, teintée d'étymologismes et d'aphorismes autoritaires. L'acte s'en retrouve anobli à la fois par le choix stylistique et par la référence rousseauiste qui tient lieu de mémoire du genre. La mythographie du « promeneur solitaire » revient encore à l'envi dès qu'il est question de décollectivisation et de fuite hors du siècle ; Quignard y puise comme à une réserves d'images en l'entourant d'autres récits légendaires qui ont charge d'inscrire la démission dans une famille posturale élargie, celle – avantageuse – des obscurs et des invisibles. Ainsi de cet extrait de *Critique du jugement* où Rousseau est compris entre Gygès et Héraclite :

> « Rousseau dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* rêve de posséder l'anneau de Gygès. Il a soixante-quatre ans. Comme Héraclite dépose son livre dans le temple d'Éphèse, Rousseau décide de déposer son manuscrit sur l'autel de la cathédrale Notre-Dame de Paris. Il traverse la Seine. Il entre dans la splendide et sombre cathédrale. Il traverse la nef. Il arrive près du chœur. La grille dorée est fermée. Il l'agite sans que personne ne vienne. Il est furieux que personne ne vienne. Tout à coup il tourne le dos à Dieu et retourne à la nature, à la forêt, à son île[1028]. »

Le passage, saturé de motifs symboliques – dont le plus important est sans doute l'opposition filée entre la nature et la culture, le profane et le sacré, le visible et le caché – et de références cryptées à une mémoire littéraire qui en assure pourtant le déchiffrement – l'invisibilité de Gygès, l'obscurité légendaire d'Héraclite, le temple d'Éphèse comme culte d'Artémis, déesse de la nature et du monde sauvage – plonge l'anecdote biographique de Rousseau dans un jeu de miroirs signifiants qui l'élève au rang du mythe[1029].

[1027] *D*, 315-316. La lettre de Rousseau que Quignard donne à lire commence par ces mots : « Je suis né avec un amour naturel pour la solitude. La société dont mon imagination fait les frais dans ma retraite achève de me dégoûter de toutes celles que j'ai quittées. » (Lettre de Jean-Jacques Rousseau à M. de Malesherbes, écrite de Montmorency et datée du 4 janvier 1762).

[1028] *CJ*, 124.

[1029] Ce Rousseau qui traverse la Seine et qui pousse la porte de la cathédrale avant de se retirer rappelle étrangement Pascal Quignard qui traverse la Seine et qui pousse la porte de l'« église » Gallimard avant de démissionner de toutes ses fonctions. Notons la distance intentionnelle qu'adopte Quignard dans le récit qu'il

Si Rousseau est ainsi convocable à loisir c'est que sa posture d'auteur retiré du monde est devenue une topique littéraire, l'archétype même de l'écrivain anti-mondain[1030]. C'est pourquoi les traits figuraux que sélectionnent Pascal Quignard sont déjà fortement stéréotypés, ils ne font que souligner combien il s'agit là d'un mythe prêt à l'emploi. Rousseau n'a donc pas ici une valeur en propre, il a charge avant tout de signifier une famille posturale dans laquelle nos auteurs souhaitent prendre place et, par suite, de faire enregistrer, par leur lectorat, ces valeurs qui sont topiques du champ où ils s'insèrent. Il s'agit donc de se figurer en tant qu'auteur – et en tant qu'auteur lettré, ayant fait vœu de retraite et fi des reconnaissances temporelles – par la référence récurrente à un auteur identifié par la mémoire collective. C'est ce que Jérôme Meizoz, dans son analyse des postures d'auteur qualifie de « forme de socialisation à la pratique littéraire » :

> « […] l'agir postural se manifeste à la cheville de l'individuel et du collectif : variation individuelle sur une position, la posture ne se rattache pas moins à un répertoire présent dans la mémoire des pratiques littéraires. Le champ littéraire regorge de récits fondateurs, de biographies exemplaires, et tout auteur le devient par référence à de grands ancêtres auxquels il emprunte des croyances, des motifs mais aussi des postures[1031]. »

Et peu importe si cette forme manifeste de socialisation de l'auteur se fait précisément en investissant la posture de l'écrivain asocial. C'est même, si l'on en croit Dominique Maingueneau, une constante qui anime l'appartenance toujours paradoxale du créateur, à la fois fortement intégré et revendiquant une parole située en deçà ou en excès de toute place instituante[1032].

---

fait de sa propre démission en la narrant à la troisième personne ; manière encore, peut-être, d'en fictionnaliser le geste, de le douer d'une force mythique. (*OE*, 143)

[1030] Voir, à ce sujet, l'article éclairant de Jérôme Meizoz qui informe ici notre réflexion : « Recherches sur la "posture" : Rousseau », *Littérature*, n°126, 2002, p. 3-17.

[1031] Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*, *op. cit.*, p. 25.

[1032] Voir la notion de « paratopie » développée par Dominique Maingueneau ; l'illustration qu'il fait de Port-Royal comme lieu paratopique par excellence convient parfaitement pour comprendre les références revendiquées au jansénisme chez Quignard (Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 36-38)

9.3.3 Le double album des invisibles

À la volonté de s'inscrire à la marge, mise en scène par les déclarations démissionnaires, répond l'élaboration discrète d'un roman des origines qui mise lui aussi sur des effets de marginalité (de classe) et sur le principe de l'humilité sociale. C'est une autre forme d'« invention » de la vie d'écrivain derrière laquelle l'on peut lire un scénario postural, une auto-création d'auteur, qui passe là encore – inconsciemment ou non – par la figure de Rousseau. Car, en effet, la légitimation de l'intellectuel et du lettré sur le principe d'une qualification par les humbles n'est pas sans rappeler la posture littéraire du « gueux philosophe » inaugurée par Rousseau, et qui fait de l'indépendance économique et du dégagement de toute inféodation sociale, la condition d'un discours vrai et émancipé[1033]. Pour cerner la pertinence de cette présentation de soi, il faut certes miser sur l'*ethos* contruit par le *texte* , mais il faut aussi interroger le *paratexte*, là où la confession d'ordre autobiographique sélectionne et réélabore des valeurs choisies dans le matériau référentiel.

Il faut alors relire conjointement les *Leçons de solfège et de piano* de Pascal Quignard et « Piano-souvenir » de Roland Barthes, si proches par leur ton et par leur propos, pour s'en convaincre ; il faut aussi y ajouter le cahier photographique du *Roland Barthes par Roland Barthes* dans lequel se reflètent, en miroir, les photographies que donnent Pascal Quignard des « siens » dans son petit livre autobiographique[1034]. On a alors, sous les yeux, deux témoignages étrangement parallèles d'une enfance provinciale, musicale, fruste et modeste : ici c'est la maison de Bayonne et les allées Paulmy, là c'est Ancenis et la rue des Vinaigriers ; ici ce sont les leçons de piano de la tante Alice Barthes, vieille fille qui « fut seule toute sa vie », là ce sont les leçons de piano et de Solfège de « mademoiselle Juliette » Quignard, grand-tante de l'auteur ; ici c'est le « caractère ingrat du jeu pédagogique », là ce sont les incessantes dictées musicales et l'enseignement du « su par coeur ». Par le jeu de la diagonale des temps, les générations deviennent exactement contemporaines et se rencontrent dans la décennie 1920-1930 : Alice Barthes dispense ses leçons à Bayonne quand Juliette Quignard reçoit le petit Louis Poirier à Ancenis, lors de ses leçons

---

[1033] cf. Jérôme Meizoz, *Le Gueux philosophe (Jean-Jacques Rousseau)*, *op. cit*. Posture que l'on retrouve bien sûr à l'orée du romantisme : « l'invention de la vie d'artiste » – et conséquemment sa possibilité identitaire – repose en son fondement sur l'illusion d'une autonomie absolue ; alors qu'elle semble être socialement déterminée par son échec à posséder les biens temporels, la figure du héros créateur naît précisément de la « conver[sion] de l'échec en aristocratisme du renoncement électif » (Pierre Bourdieu, « L'invention de la vie d'artiste », *art. cit.*, p. 67-93).

[1034] Pascal Quignard, *Leçons de solfège et de piano*, Paris, Arléa, 2013 ; Roland Barthes, *OC* V [« Piano-souvenir », 1980], p. 898-899.

hebdomadaires. C'est enfin, bien sûr, le quotidien gris et sans gloire de la vie de sous-préfecture : la pauvreté matérielle et l'ennui de province.

Contre-modèle de l'écrivain bien-né, Pascal Quignard tire le trait en prenant prétexte d'une querelle de classe avec Julien Gracq, par œuvre et témoignage interposés. Élève malheureux des demoiselles Quignard, le fils du riche mercier de Saint-Florent le Vieil n'a jamais pardonné le malaise ressenti à ces leçons. Il en a témoigné dans *Lettrines*, avec une très profonde rancœur[1035]. Loin de nier ce déclassement et de militer pour le maintien d'un rang perdu, Pascal Quignard en fait au contraire la pièce maîtresse d'une revendication, toute symbolique, et qui consiste justement à convertir la disqualification sociale en pauvreté élective. Contre l'anoblissement de soi par l'usage du pseudonyme (« Gracq »), la fidélité au nom des siens ; contre le papier bible de l'édition Pléiade, un « crayon » et des « dos d'enveloppes » ; contre le vœu affiché de « devenir écrivain », « l'étude » et la lecture dans son « coin ». Par-delà Gracq, c'est progressivement contre toute une génération d'écrivains, tous issus d'un panthéon de la littérature française du début du XXe siècle, que Quignard construit sa posture, *héroïquement* soustractive :

> « Louis-René des Forêts était très riche. Il possédait des châteaux. Julien Gracq, Marcel Proust, Raymond Roussel étaient si aisés qu'ils publiaient à compte d'auteur. Michel Leiris avait un chauffeur, un valet de chambre, un maître d'hôtel. Pour ce qui me concerne une théière et un lit ont suffi à mes jours. J'y ajoutai des milliers de livres que j'empruntais dans les bibliothèques religieuses, nationales, universitaires, municipales. Un crayon, des dos d'enveloppes. C'est ainsi que le courrier qu'on reçoit peut être réexpédié à Dieu. C'est sans doute cela, la *sublimation* : détourner des morceaux de papier et des dos de carton de la poubelle collective qui fait d'ordinaire leur fin[1036]. »

Écrivain au rebut, composant son œuvre en rognant sur des déchets, réadressant à « Dieu » cette parole de l'humilié, tout ici témoigne de la reconfiguration de soi par l'emprunt d'une posture : notamment celle – canonique – de la sainteté du martyre, déjà largement utilisée par Rousseau[1037]. Chez Barthes, la pauvreté native se dit de façon plus pudique mais se constitue autour du même pôle matriarcal et de l'obligation

[1035] Voir la très grande violence des propos de Gracq à l'égard des tantes Quignard, à peine dissimulées sous l'anonymat d'une initiale, et que Quignard donne à lire : « […] cet enlisement lent, cette rigidité et ce froid funèbre qui figeait peu à peu, longtemps avant la mort, un couple de vieilles filles ruinées au fond d'une ruelle de sous-préfecture. » (*LSP*, 20)

[1036] *LSP*, 23-24.

[1037] Et dont la convocation est récurrente chez Quignard, comme on l'a vu, notamment dans le parallèle qu'il fait entre le lettré (le lecteur) et saint Alexis sous l'escalier. On notera également que l'enfant d'Ancenis, avançant, une bougie à la main, dans le froid corridor de la maison familiale, s'identifie aisément aux figures du monde baroque, et notamment à celles de La Tour qui n'a peint que les saints et les êtres les plus frustes : « C'étaient des peintures de Georges de La Tour, en plus enfantin et en plus amaigri. » *(Ibid.*, p. 23)

au travail « manuel » : Henriette Barthes, veuve de guerre, fut contrainte d'apprendre le métier de relieuse pour subvenir à la vie de ses enfants. La mère-relieuse – humble avatar du futur théoricien du Texte, du *tissu* symbolique et de l'intertextualité – demeure une petite cellule biographématique qui génère à son entour des traits posturaux[1038].

Dans ce parallèle à la Plutarque, où les vies minuscules se substituent à celles des hommes illustres, il faut aussi rappeler combien les portraits photographiés des ascendants sont mis en scène de telle sorte qu'ils témoignent d'un lignage obscur, éteint et sans gloire. Visages coits, comme on dit d'une peinture coite, et dont on nous précise que justement ils ne parlaient pas : ainsi de Léon Barthes et de Louis Binger dont les légendes photographiques précisent qu'ils ne « tenai[ent] aucun discours » ; ainsi aussi du père mort, « pris dans aucun discours » de la mémoire par les survivants et dont l'ombre n'a cessé de s'échanger à « une gratification silencieuse » ; ainsi enfin d'Alice Barthes, enfant, à demi prostrée, visiblement mal à l'aise devant un objectif qu'elle ne regarde pas, croisant ses mains de façon gauche, infiniment silencieuse et dans une solitude, nous dit-on, totale[1039]. Les représentations des tantes Quignard sont elles aussi empreintes « d'une tristesse merveilleuse » selon l'aveu de l'auteur. Ce sont des images sans valeurs – vieille photo de classe retrouvée dans une poubelle ou modeste peinture à l'huile – qui, là aussi, ne font qu'ajouter du silence au silence qui leur est constitutif : « […] il est vrai qu'elle ne parlait jamais. Elle souriait. Elle était très timide. Elle vivait ses mains dans ses mitaines et elle ne parlait pas. » Ce double album des invisibles nous fait tourner les pages de destins ordinaires, dont

[1038] « Ceci, simplement, que j'ai eu une enfance et une adolescence pauvres. Qu'il nous arrivait fréquemment de n'avoir pas de quoi manger. Qu'il fallait, par exemple, aller, trois jours durant, acheter un peu de pâté de foie ou quelques pommes de terre dans une épicerie de la rue de Seine. La vie était véritablement rythmée par les dates du terme, où il fallait payer le loyer. Et j'avais le spectacle quotidien de ma mère qui travaillait dur, qui faisait de la reliure, alors qu'elle n'était pas du tout faite pour ça. La pauvreté, à l'époque, avait un contour existentiel qu'elle n'a peut-être plus, en France, au même degré… […] D'où un effet symbolique redoublant la pauvreté réelle. La conscience d'un déclassement matériel, même si l'entour familial avait su préserver un art de vivre. Je me souviens par exemple qu'à chaque rentrée scolaire il y avait de menus drames. Je n'avais pas les costumes qu'il fallait. Pas d'argent au moment des quêtes collectives. Pas de quoi payer les livres de classe. Ce sont des petits phénomènes, voyez-vous, qui marquent durablement […] » (*OC* V, [« À quoi sert un intellectuel ? », 1977], p. 370-371.). On notera chez Pascal Quignard une même mise en avant du concret de la pauvreté matérielle : « La pauvreté des miens était évidente […]. La plupart des pièces n'étaient pas électrifiées. Il y avait quelques poêles, à bois, minuscules, en tôle. Il y en avait un, gris pâle, à mazout, qu'on trimbalait partout pour faire de la musique. On mangeait peu, des choses pas chères, des abats. On ne lavait pas la poêle où on les faisait frire. On mettait un peu de beurre, du sel, du poivre, un peu de vin et on sauçait avec du pain (les grands pains salés de la Loire). » (*LSP*, 21)

[1039] Voir les légendes du cahier photographique de *Roland Barthes par Roland Barthes* (*OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 591,595 et 594).

l'existence plonge dans une même campagne, morne et disparue, et dont le quotidien fut à peine secoué par quelque événement tristement banal[1040].

Mais cette archéologie de soi par le prisme des obscurs est, on le sent, quelque peu stratégique et, dans une perspective d'auto-création auctoriale, fortement signifiante. D'abord, il y a un intérêt évident à ne se situer que dans le lignage paternel en ne retenant pourtant que les figures du matriarcat. L'absence symbolique des « pères » pose des figures d'écrivains qui n'héritent pas d'un nom et dont l'autorité se constitue précisément dans le défaut d'autorité. Ensuite, et c'est là que la reconfiguration du scénario des origines est la plus probante, cette généalogie ignore intentionnellement les deux grands-pères « illustres » qui se trouvent dans la branche maternelle : rien ici sur Louis Gustave Binger, le grand explorateur, premier Gouverneur de Côte d'Ivoire, Directeur au Ministère français des Colonies ; rien non plus sur Charles Bruneau, l'un des plus grands linguistes de l'entre-deux guerres, illustre professeur en Sorbonne. Comme si les gloires familiales menaçaient d'obscurcir par leurs lumières la clarté d'une posture volontairement obscure.

[1040] Les deux seules reproductions graphiques que Barthes et Quignard donnent sont une lettre de reconnaissance de dette (signée par Léon Barthes) et une lettre de condoléances (adressée à la femme de Julien Quignard). Ce sont là les uniques pages où affleure une « écriture » chez les ancêtres.

Conclusion

> « Avez-vous parfois le sentiment d'écrire pour la postérité ?
>
> Franchement non. Je ne peux pas m'imaginer que mon œuvre ou mes œuvres seront lues après ma mort. À la lettre, je ne *l'imagine* pas[1041]. »

Par cette réponse en apparence anodine à une question relativement convenue, Barthes laisse affleurer le grand thème obsédant qui n'a jamais vraiment cessé de le tourmenter : celui de la vie posthume. Comment s'imaginer dans l'après-mort ? Quelle vie allons-nous vivre quand nous ne serons plus ? Quelle figure aurons-nous aux yeux de ceux qui nous survivent après notre effacement ? S'il réfute la possibilité même de s'*imaginer* comme tel, de prêter au concept de « postérité » une quelconque pertinence dans l'ordre de l'écriture, pour la raison simple que, dans son esprit, la vie écrite se confond entièrement avec « le graphe complexe des traces d'une pratique[1042] », et que, par conséquent, celle-ci s'épuise dans le geste de la main qui trace, il n'empêche que c'est sous cette même forme de l'impossible que le motif de la postérité l'a toujours requis.

Est-ce parce que, à l'origine, être « postérieur » pour Roland Barthes, c'est d'abord survivre à un père absent, dont le corps naufragé n'a jamais pu habiter la mémoire que sous la forme d'une inscription que l'on efface ? Dans les lycées des années 1930, il était encore dans l'usage d'une France meurtrie de raviver la mémoire patriotique en inscrivant au tableau noir le nom des parents d'élèves morts au champ d'honneur ; il s'agissait parfois d'un oncle, plus souvent d'un cousin, mais très rarement d'un « père », comme ce fut le cas pour Roland Barthes : « le tableau effacé, il ne restait rien de ce deuil proclamé – sinon, dans la vie réelle qui, elle, est toujours silencieuse, la figure d'un foyer sans ancrage social : pas de père à tuer, pas de famille à haïr, pas de milieu à réprouver : grande frustration œdipéenne[1043] ! ». La marque du nom ne vaut qu'à proportion de son effacement, le meurtre symbolique est contrarié par l'antécédence de la mort réelle, l'advenir du petit roman psychanalytique échoue à prendre forme dans une généalogie sans ancrage. Quand il s'agira de s'envisager à son tour *comme* mort, dans une adresse retorse à la postérité, Roland Barthes ne manquera pas de substituer à l'imaginaire du monument – de la dalle funéraire où le nom demeure en lettres gravées dans l'épaisseur du marbre –, celui de l'effacement et de la

[1041] *OC* V [« À quoi sert un intellectuel ? », 1977], p. 378.
[1042] *OC* V [*Leçon*, 1978], p. 433.
[1043] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 625.

dispersion sous la forme d'une poussière d'atomes. Encore une fois, la vie posthume ne pourra s'imaginer que sous l'apparence d'une complète pulvérisation, d'un anéantissement radical de toute subjectivité[1044].

Ailleurs, par de multiples allusions, discrètes ou profondément enfouies sous l'analyse critique, c'est le thème de l'impossible procréation qui s'imprime au revers de la postérité problématique. L'une et l'autre sont douloureusement liées. La question est toujours celle-ci : comment demeurer quand on est soi-même le fils d'un nom qui s'efface et que notre corps, qui aime exclusivement les hommes, porte en lui la marque du « pour rien », de la tache neutre qui termine la lignée, qui ne peut donc la continuer que de façon improductive[1045] ? On peut certes sublimer cette paternité refusée sous la forme de l'écriture, dont la qualité intransitive aux yeux de Barthes l'apparente à une dépense inutile et en pure perte, à une *délivrance*, donc, dont le produit justement ne reproduit rien. L'écriture, en ce sens très précis, est une perversion qui se soustrait à la Loi du genre et de la génération, car elle n'est qu'une jouissance qui consiste à « faire l'amour sans procréer[1046] ». Mais il y a bien d'autres manières d'engendrer. Et Barthes est toujours sensible aux engendrements, sinueux ou utopiques, qui s'inventent en déjouant les droits lignages. C'est le cas notamment du castrat Zambinella, dont l'hérédité prend vie dans les enfants de sa nièce, par une étrange contagion des corps, au terme d'un rêve de descendance différée qui passe « par-delà le blanc de la castration[1047] ». L'on peut aussi, non moins paradoxalement, engendrer qui vous a engendré, dans une inversion terme à terme où la fusion originaire se recrée au rebours du temps et de la raison biologique ; l'on peut alors, en tant que fils, devenir la « mère » de sa mère :

[1044] Nous rappelons cette citation bien connue, que l'on a ici largement étudiée : « […] 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, […] dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion […] » (*OC* III, [*Sade, Fourier, Loyola*, 1971], p. 706).

[1045] *Ibid.*, p. 599. C'est la très dure conclusion à laquelle arrive Barthes après avoir feuilleté l'album de famille, avec ses générations successives et ses embranchements continués : « Dernière stase de cette descente : mon corps. La lignée a fini par produire un être pour rien. »

[1046] *OC* IV [« Où/ou va la littérature ? », 1974], p. 559 : « La perversion est intransitive ; la figure la plus simple et la plus élémentaire de la perversion, c'est de faire l'amour sans procréer : l'écriture est intransitive dans ce sens-là, elle ne procrée pas. »

[1047] *OC* III [*S/Z*, 1970], p. 149 : « […] si la Zambinella avait eu des enfants (paradoxe désignateur du manque qui la constitue), ils eussent été ces êtres héréditairement et délicatement féminins que sont Marianina et Filippo : comme s'il y avait dans la Zambinella un rêve de normalité, une essence téléologique dont le castrat eût été déchu, et que cette essence fût la féminité même, patrie et postérité reconstituées en Marianina et Filippo par-dessus le blanc de la castration. »

> « Si […] la Mort est la dure victoire de l'espèce, si le particulier meurt pour la satisfaction de l'universel, si, après s'être reproduit comme autre que lui-même, l'individu meurt, […] moi qui n'avais pas procréé, j'avais, dans sa maladie même, engendré ma mère. Elle morte, je n'avais plus aucune raison de m'accorder à la marche du Vivant supérieur (l'espèce). Ma particularité ne pourrait jamais plus s'universaliser (sinon, utopiquement, par l'écriture, dont le projet, dès lors, devait devenir l'unique but de ma vie). Je ne pouvais plus qu'attendre ma mort totale, indialectique[1048]. »

Étrange réflexion, à la fois lumineuse et crépusculaire, chargée de sens multiples, et dont on ne retiendra ici que la juxtaposition des *impossibilia* qui finit tout de même par rémunérer une sorte de descendance, fût-elle précisément « impossible » : par la duplication utopique du corps qui se fait, à la lettre, « la » parturiente de la mère ; par l'universalisation utopique de soi qui prolifère de façon posthume dans l'écriture.

Ces lignes brisées de la génération et de la postérité dotent Barthes d'une sensibilité particulière qui lui fait ressentir avec acuité le jeu des diagonales du temps. Partout chez lui, on trouve un relevé soucieux des coïncidences générationnelles, des chevauchements chronologiques, des rencontres entre contemporains qui ne se sont jamais croisés, des simultanéités saisissantes entre des vies éloignées. C'est ce qu'enregistre exemplairement son œil devant le regard figé de ceux dont il scrute le portrait. L'expérience est toujours de l'ordre du déssaisissement, comme s'il ressentait physiquement les possibles du temps : devant la photographie du dernier frère de Napoléon, bien sûr, dont on a rappelé combien la perception de ces « yeux qui ont vu l'empereur » était caractéristique de la chronoesthésie de Roland Barthes. Mais, plus largement, que ce soit devant le regard de Lewis Payne (« Il est mort et il va mourir ») ou devant la photographie du général Nogi et de sa femme quelques heures avant leur mort (« Ils vont mourir, ils le savent et cela ne se voit pas[1049] »), la légende pointe toujours ce même vertige temporel, ce futur antérieur de l'image auquel Barthes est toujours sensible et qui engage son corps dans la certitude de la finitude.

Mais ce face-à-face du vivant avec l'arrêt de mort, s'il conduit parfois à la perception de la déchirure brutale du fil des destinées humaines, il est plus souvent encore le conducteur d'une refondation généalogique. Dans sa diagonalité, le temps peut être redistribué, réinventé ou réorienté selon des perspectives nouvelles ; scruté à la verticale et de biais, il offre à la postérité contrariée son possible romanesque. Barthes aime ces romans de la postérité, ces devenirs que l'on recrée sur la table des

[1048] *OC* V [*La Chambre claire*, 1980], p. 848
[1049] *OC* V [*La Chambre claire*, 1980], p. 866 et *OC* III [*L'Empire des signes*, 1970], p. 422-423.

temps. Ainsi, devant la photo du petit Ernest photographié par Kertész en 1931 : « Il est possible qu'Ernest vive encore aujourd'hui : mais où ? comment ? Quel roman[1050] ! ». Plus systématiquement, de façon souterraine et obstinée, ce sont deux mondes que Barthes n'a de cesse de faire s'aimanter, le sien et celui de Proust, le « monde » de la *Recherche* et le « monde » du *Roland Barthes par Roland Barthes*. Et cette exacte contemporanéité, puissamment fantasmée, est encore une manière de corriger une ascendance qui fait défaut tout en se plaçant au seuil d'une postérité à venir ; s'inscrire à l'intersection du monde proustien, c'est réussir à s'auto-engendrer en termes d'écriture : quand Proust termine sa *Recherche,* Barthes commence à marcher (« Contemporains ? Je commençais à marcher, Proust vivait encore, et terminait la *Recherche*[1051]. ») ; quand le monde proustien s'éteint, Barthes commence à écrire (« Comment est-elle morte [*la comtesse Henri de Greffhule*]? 1952. Ce n'est pas vieux. J'écrivais *Le Degré zéro*[1052]! »). L'identification va même jusqu'à rêver une parenté entre le nom du petit village de Guiche (commune voisine de Bayonne, célèbre pour sa charcuterie familiale Montauzer) et le duc Armand de Guiche (l'une des clés de Saint-Loup dans la *Recherche*[1053]) ; plus profondément, Barthes cherche presque à étreindre le *corps* proustien par l'intermédiaire d'un même nom, mais par génération interposée : le Professeur Brissaud, collègue du père de Proust, est le père du docteur Brissaud qui a soigné Barthes durant son enfance : « L'incidence personnelle : = le père du Dr B. qui m'a soigné – la rue Garancière, l'eau de Cologne : section de brides[1054]. »

* * *

En introduisant ce travail de recherche, nous nous placions sous les auspices d'une métaphore : celle de la « cloison-sonore » de la rue Servandoni par laquelle nous cherchions à imager la rencontre *en sourdine* entre Roland Barthes et Pascal Quignard. En achevant ces pages, nous constatons que nous reprenons encore une fois le motif de la filiation indirecte, en faisant de la postérité contrariée le grand thème obsédant de Roland Barthes. C'est dire si notre approche *généalogique* des « hétérologies du

[1050] *OC* V [*La Chambre claire*, 1980], p. 857.
[1051] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 603.
[1052] *PR*, 427.
[1053] Sous la forme d'une simple parenthèse, sans aucune précision, au bas de la légende du portrait du duc de Guiche : « (Guiche. Montauzer !) » (*PR*, 428).
[1054] *PR*, 410.

savoir » – dont l'hypothèse de départ était que, de Barthes à Quignard, l'on pouvait suivre l'accentuation d'une littérarisation de la prose d'idées et, consubstantielle à elle, la réaffirmation spectaculaire de la vocation savante de la littérature – avait quelque chose de difficile, sinon d'impossible. Car outre la paternité *refusée* de Roland Barthes, il a aussi fallu composer avec le *refus* d'hériter[1055] propre à Pascal Quignard : partout chez lui, le souci de s'antidater, de se voir plus archaïque que contemporain, de défier l'héritage qui vient en droite ligne pour se dissimuler sous un patronage plus ancien ; de là des prêtes-noms, des masques, des réaffiliations obscures qui, à force de répétitions lancinantes, peinent à cacher les lignages plus immédiats qu'elles voilent. En posant trop directement la question du legs, de l'héritage, de la postérité ou de la filiation, nous avions donc toutes les chances de lire nos auteurs contre eux-mêmes. À l'inverse, en les lisant de trop près, nous risquions de faire de cette irréconciliation affichée l'argument indépassable contre tout rapprochement possible ; et dans cette perspective, toute mise en regard aurait été suspecte d'une décision arbitraire. Toutefois, et bien que toute recherche fondée sur l'interprétation des textes littéraires, à quelque degré que ce soit, invente et configure l'objet qu'elle se propose, nous ne voulions pas céder au « démon de l'analogie[1056] » dénoncé par Barthes. Cependant, malgré les différences irréductibles d'une génération à l'autre, il est tout aussi manifeste qu'une migration opère et que des zones de partage se dessinent, fût-ce dans un voisinage qui s'ignore.

Aussi, et malgré ses dénégations de principe sur l'idée de « postérité », avons-nous toujours maintenu la perspective latente des *devenirs* de Roland Barthes, au pluriel et dans une forme intentionnellement lâche. Non pas un seul « devenir », faussement aimanté par le dessein d'une téléologie, mais une approche oblique de la question de la postérité, en cela parfaitement fidèle à l'idée que s'en fait Barthes. De Barthes à Quignard, nous avons donc voulu mettre en avant des croisements sur les diagonales du temps et non pas une filiation trop nettement périodisée. En effet, plus ce travail avançait, plus cette façon de faire nous a paru être la plus opératoire, la plus riche en hypothèses critiques aussi, la plus rémunératrice enfin. D'où des opérations de lecture qui, à défaut de constituer une méthode en bonne et due forme, ont porté sur des points précis comme autant de « nœuds » offerts à l'analyse. C'est à chaque fois

[1055] Motif barthésien aussi, qu'il scrute depuis le Néron de *Britannicus* jusqu'à la « désécriture » de Philippe Sollers : « refuse[r] d'hériter, dit Barthes, sinon de l'inhéritable. » (*OC* V [*Sollers écrivain*, 1979], p. 601.)
[1056] *OC* IV [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975], p. 624-625.

dans le souci de ces zones de nouage que nous avons tâché de progresser. Et cela a conditionné une double exigence de lecture qui a dû être à la fois « archéologique » et « dialogique ».

Du côté de l'archéologie : le souci du sol terminologique sur lequel certains mots apparaissent, se croisent, entrent en contact ou en opposition (le mot « anthropologie », le mot « fiction », le mot « méthode », le mot « hétérologie », le mot « encyclopédie ») ; l'attention aux formes d'insistances conceptuelles à travers un large spectre de résonance (le « biographème » et « la vie trouée », le « Neutre » et le « Jadis », les *tangibilia* et les *sordidissima*) ; la curiosité pour les différents types « d'entre-lectures », et cela à défaut d'une possible entre-lecture de nos auteurs entre-eux : que ce soit par des lectures parallèles qu'ils peuvent donner des mêmes auteurs (*Les Mythologiques* de Lévi-Strauss, *Les Caractères* de La Bruyère, *Les Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau, etc.), ou que ce soit par des lectures intermédiaires que d'autres lecteurs ont pu faire des motifs qui les requièrent (celui de l'hétérologie chez Bataille, celui de l'encyclopédisme chez Foucault, celui d'Orphée chez Blanchot, celui de la métaphore chez Nietzsche, etc.).

Du côté de la dialogie : la préférence pour une forme de lecture qui s'inscrit dans le feuilleté du temps et non pas dans la stricte linéarité chronologique. De là, une attention toute particulière pour le repérage des figures-relais à travers une même mémoire du champ littéraire (Cassandre et la question de la contemporanéité contrariée, Orphée et la question du *dehors* du langage, Rousseau et la question du retrait communautaire) ; de là encore le souci d'isoler des patronages en forme de doublons croisés, afin de refléter des symétries dans l'élection des postures d'auteur (le Mont Athos et Port-Royal des Champs ; saint Polycarpe et saint Alexis). L'intérêt marqué, enfin, pour le repérage de la figure du chiasme, au niveau du texte et dans un strict usage stylistique, mais aussi, par extension métaphorique, à l'échelle du temps et des jeux de renversements symétriques observables d'une génération à l'autre : dans les deux cas, ils illustrent d'un point de vue métonymique la démarche que nous avons souhaité suivre sur le plan méthodologique, à savoir un éclairage en miroir des œuvres de Barthes et de Quignard.

En achevant ce travail, nous nous rendons alors compte que ce qui a progressivement mûri en nous, par le truchement de cette étude particulière sur Roland Barthes et Pascal Quignard, c'est l'élection d'une démarche critique sensible à

l'approche réticulaire des textes ; le parti pris d'un exercice de lecture qui aime à se placer dans le jeu brouillé des généalogies pour retisser des solidarités mystérieuses.

Bibliographie

1- Corpus

- **ROLAND BARTHES**

NB : Entre parenthèses sont indiqués le numéro du volume et la pagination des Œuvres complètes *de Roland Barthes, dans la nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty (Paris, Seuil, 2002) et découpée comme suit :*

tome I (1942-1961)
tome II (1962-1967)
tome III (1968-1971)
tome IV (1972-1976)
tome V (1977-1980)

- ***Ouvrages***

Le Degré zéro de l'écriture, 1953 (*OC* I, p. 169-225).
Michelet, 1954 (*OC* I, p. 291-449).
Mythologies, 1957 (*OC* I, p. 671-870).
Sur Racine, 1963 (*OC* II, p. 51-196).
Essais critiques, 1964 (*OC* II, p. 269-528).
Critique et vérité, 1966 (*OC* II, p. 757-801).
S/Z, 1970 (*OC* III, p. 119-345).
L'Empire des signes, 1970 (*OC* III, p. 347-444).
Sade, Fourier, Loyola, 1971 (*OC* III, p. 699-868).
Nouveaux essais critiques, 1972 (*OC* IV, p. 23-121).
Le Plaisir du texte, 1973 (*OC* III, p. 217-264).
Roland Barthes par Roland Barthes, 1975 (*OC* IV, p. 575-771).
Fragments d'un discours amoureux, 1977 (*OC* V, p. 25-296).
Leçon, 1978 (*OC* V, p. 427-446).
Sollers écrivain, 1979 (*OC* V, p. 579-621).
La Chambre Claire, 1980 (*OC* V, p. 785-892).
Album. Inédits, correspondances et varia, Paris, Seuil, 2015.

- ***Cours et séminaires***

Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens, cours et séminaire au Collège de France (1976-1977), Paris, Seuil / Imec, coll. « Traces écrites », 2002.
Le Neutre, Notes de cours au Collège de France 1977-1978, Paris, Seuil / Imec, coll. « Traces écrites », 2002.
La Préparation du roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980, Paris, Seuil / Imec, coll. « Traces écrites », 2003.

Le Discours amoureux. Séminaire à l'École Pratique des Hautes Études 1974-1976 suivi de Fragments d'un discours amoureux (pages inédites), Paris, Seuil, coll. « Traces écrites », 2007.
Le Lexique d'auteur. Séminaire à l'École Pratique des Hautes Études 1973-1974 suivi de Fragments inédits de Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, coll. « Traces écrites », 2010.
Sarrasine de Balzac. Séminaires à l'École Pratique des Hautes Études (1967-1968 et 1968-1969), Paris, Seuil, coll. « Traces écrites », 2011.

- ***Articles***

« Plaisir aux Classiques *»,* 1944 (*OC* I, p. 57-67).
« Réflexion sur le style de "L'Etranger" », 1944 (*OC* I, p. 75-79).
« Jean Cayrol et ses romans », 1952 (*OC* I, p. 141-162).
« Pré-romans », 1954 (*OC* I, p. 500-502).
« Sociologie et socio-logique. À propos de deux ouvrages récents de Claude Lévi-Strauss », 1962 (*OC* II, p. 32-42).
« Rhétorique de l'image », 1964 (*OC* II, p. 573-588).
« Introduction à l'analyse structurale des récits », 1966 (OC II, p. 828-865).
« Le discours de l'histoire », 1967 (*OC* II, p. 1250-1262).
« De la science à la littérature », 1967 (*OC* II, p. 1263-1270).
« La mort de l'auteur », 1968 (*OC* III, p. 40-45).
« Linguistique et littérature », 1968 (*OC* III, p. 52-59).
« L'analyse structurale des récits : à propos d'"Actes" 10-11 », 1970 (*OC* III, p. 451-476).
« Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », 1970 (*OC* III, 485-526).
« L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », 1970 (*OC* III, p. 527-601).
« Écrire, verbe intransitif ? », 1970 (*OC* III, p. 617-626).
« Réflexions sur un manuel », 1971 (*OC* III, p. 945-951).
« Voyage autour de Roland Barthes », 1971 (*OC* III, p. 1045-1050).
« Lettre à Jean Ristat », 1972 (*OC* IV, p. 125).
« Le retour du poéticien », 1972 (*OC* IV, p. 144-147).
« La lutte avec l'ange : analyse textuelle de "Genèse" 32.23-33 », 1972 (*OC* IV, p. 157-169).
« Aujourd'hui, Michelet », 1973 (*OC* IV, p. 317-328).
« Saussure, le signe, la démocratie », 1973 (*OC* IV, p. 329-333).
« Supplément », 1973 (*OC* IV, p. 334-337).
« La guerre des langages », 1973 (*OC* IV, p. 361-364).
« Les sorties du texte », 1973 (*OC* IV, p. 366-376).
« Modernité de Michelet », 1974 (*OC* IV, p. 527-530).
« En sortant du cinéma, 1975 (*OC* IV, p. 778-782).
« Ce qui est bon… », 1975 (*OC* IV, p. 797-799).
« Rasch », 1975 (*OC* IV, p. 827-838).
« Il n'existe aucun discours qui ne soit une Fiction », 1976 (*OC* IV, p. 937-939).
« Texte à deux (parties) », 1977 (*OC* V, p. 383-391).
« D'eux à nous », 1978 (*OC* V, p. 454-455).
« "Longtemps, je me suis couché de bonne heure" », 1978 (*OC* V, p. 459-470).
« Un contexte trop brutal », 1979 (*OC* V, p. 657-658).

« Piano-souvenir », 1980 (*OC* V, p. 898-899).

- ***Entretiens***

« Critique et autocritique » [entretien avec André Bourin], 1970 (*OC* III, p. 635-648).
« Sur "*S/Z*" et "*L'Empire des signes*" » [entretien avec Raymond Bellour], 1970 (*OC* III, p. 655-670).
« Sur la théorie », 1970 [interlocuteur non précisé], 1970, (*OC* III, p. 689-696).
« Réponses » [entretien avec Jean Thibaudeau], 1971 (*OC* III, p. 1023-1044).
« Plaisir/écriture/lecture » [entretien avec Jean Ristat], 1972 (*OC* IV, p. 199-213).
« L'inconnu n'est pas le n'importe quoi » [entretien avec Jean Ristat], 1973 (*OC* IV, p. 401-412).
« L'adjectif est le "dire" du désir » [entretien avec Bertrand Visage], 1973 (*OC* IV, p. 465-468).
« Pour la libération d'une pensée pluraliste » [entretien avec Hasumi Shiguéhiko], 1973 (*OC* IV, p. 469-482).
« Un rapport presque maniaque avec les instruments graphiques » [entretien avec Jean-Louis de Rambures], 1973 (*OC* IV, p. 483-487).
« Où/ou va la littérature ? » [entretien avec Maurice Nadeau], 1974 (*OC* IV, p. 547-563).
« Roland Barthes met le langage en question » [entretien avec Laurent Kissel], 1975 (*OC* IV, p. 914-918).
« La crise de la vérité », 1976 [entretien avec Jean-Jacques Brochier] (*OC* IV, 997-1001).
« À quoi sert un intellectuel ? » [entretien avec Bernard-Henri Lévy], 1977 (*OC* V, p. 364-382).
« Barthes en bouffées de langage » [entretien avec Claude Bonnefoy], 1977 (OC V, p. 394-397).
« Entretien » [entretien avec Jacques Henric], 1977 (*OC* V, p. 398-404).
« Rencontre avec Roland Barthes » [entretien avec Nadine Dormoy Savage], 1979 (*OC* V, p. 735-743).
« La crise du désir » [entretien avec Philip Brooks], 1980 (*OC* V, p. 941-945).

- **PASCAL QUIGNARD**

  - **Ouvrages**

a) *Petits traités*

Petits traités, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « folio », n°2976.
Petits traités, tome 2, Paris, Gallimard, coll. « folio », n°2977.

b) *Dernier royaume*

Les Ombres errantes (Dernier royaume I), Paris, Grasset, 2002.
Sur le jadis (Dernier royaume II), Paris, Grasset, 2002.
Abîmes (Dernier royaume III), Paris, Grasset, 2002.
Les Paradisiaques (Dernier royaume IV), Paris, Grasset, 2005.
Sordidissimes (Dernier royaume V), Paris, Grasset, 2005.
La Barque silencieuse (Dernier royaume VI), Paris, Seuil, 2009.
Les Désarçonnés (Dernier royaume VII), Paris, Grasset, 2012.
Vie secrète (Dernier royaume VIII), Paris, Gallimard, 1998, coll. « folio », n°3292.
Mourir de penser (Dernier royaume IX), Paris, Grasset, 2014.

c) Autres ouvrages mentionnés

L'Être du balbutiement. Essai sur Sacher-Masoch, Paris, Mercure de France, 1969.
La Parole de la Délie. Essai sur Maurice Scève, Paris, Mercure de France, 1974.
Lycophron, Alexandra, Paris, Mercure de France, 1974.
Michel Deguy, Paris, Seghers, 1975.
Le Lecteur, 1976, Paris, Gallimard.
Carus, Paris, Gallimard, 1979, coll. « folio », n°2211.
Le Secret du domaine, éditions de l'amitié, 1980.
Une gêne technique à l'égard des fragments, Paris, Fata Morgana, 1986.
La Leçon de musique, Paris, Hachette, 1987 [Gallimard, coll. « folio », n°3767].
Albucius, Paris, P.O.L, 1990 [« Le livre de Poche », n°4308].
La Raison, Paris, Le Promeneur, 1990.
Le Nom sur le bout de la langue, Paris, P.O.L, 1993 [Gallimard, coll. « folio », n°2698].
Les Septante, Paris, Patrice Trigano, 1994.
Rhétorique spéculative, Paris, Calmann-Lévy, 1995 [Gallimard, coll. « folio », n°3007].
La Haine de la musique, Paris, Calmann-Lévy, 1996 [Gallimard, coll. « folio », n° 3008].
Le Solitaire, avec Chantal Lapeyre-Desmaison, Paris, Le Flohic, 2001.
Ecrits de l'éphémère, Paris, Galilée, 2005.
Requiem, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2006.
La Nuit sexuelle, Paris, Flammarion, 2007.
Boutès, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2008.
Lycophron et Zétès, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2010.
Critique du jugement, Paris, Galilée, 2015.
Sur l'idée d'une communauté de solitaires, Paris, Arléa, 2015.

- **Articles**

« L'étreinte fabuleuse », *Critique*, n°620-621, janvier-février 1999, Paris, Minuit, p. 686-692.
« Le passé et le jadis », *Le Monde*, 21 novembre 2002.
« Prière d'insérer » pour le lancement du *Dernier royaume*, site Internet des éditions Grasset, 2002 [en ligne]. URL : http://www.grasset.fr/les-ombres-errantes-9782246637417
« Qu'est-ce qu'un littéraire ?», *Critique*, n°721-722, juin-juillet 2007, Paris, Minuit, p. 421-431.
« Intervalles et flexions », *Siècle 21. Littérature & société*, n°16, Printemps-été 2010, p. 123-125.
« Lettre à Dominique Rabaté », *Europe*, n°976- 977, août-septembre 2010, p. 8-15.
« Le mot littérature est "d'origine encore inconnue" » in *Autour d'Emile Benveniste. Sur l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2016, p. 267-326.

- **Entretiens**

« Le passé recomposé » [entretien avec Vincent Landel], *Le Magazine littéraire*, n°233, septembre 1986, p. 56.
« Écrire n'est pas un choix, mais un symptôme » [entretien avec Jean-Pierre Salgas], *La Quinzaine littéraire*, n° 565 du 1er novembre 1990.
« Entretien avec Pascal Quignard » [entretien avec Michèle Gazier], *Télérama*, 7-13 septembre 2002, n°2747, p. 52-56.
« Le jadis et le contemporain » [entretien avec Tiphaine Samoyault], *in* Lionel Ruffef (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?* Nantes, Cécile Defaut, 2010, p. 199-236.
« Les Stèles du recueillement : un dialogue avec Pascal Quignard » [entretien avec Chrystelle Claude], *L'Esprit Créateur*, Volume 52, Number 1, Spring 2012, p. 3-11.

2- ÉTUDES CRITIQUES SUR LES AUTEURS

- **ROLAND BARTHES**

BERGOUNIOUX Pierre, « Quelqu'un d'autre », *in* Antoine Compagnon, Éric Marty et Philippe Roger (dir.), colloque « Avec Roland Barthes », Collège de France, 16 janvier 2016 [en ligne]. URL : http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/symposium-2016-01-16-16h15.htm

MACÉ Marielle, « Barthes et l'assertion : la délicatesse en discours », *Revue des Sciences Humaines*, n°268, Lille, 2002, p. 151-165.

—, « Barthes romanesque », *in* Marielle Macé & Alexandre Gefen (dir.), *Barthes, au lieu du roman*, Paris, Desjonquères / Nota bene, 2002, p. 173-194.

MARTY Éric, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006.

—, « Maurice Blanchot, Roland Barthes, une "ancienne conversation", *in* Éric Hoppenot et Alain Milon (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 298-313.

—, « Roland Barthes : une conférence sur la phrase », *Genesis*, 30 | 2010 [En ligne]. URL : http://genesis.revues.org/150

—, « Roland Barthes au Maroc », *in* Ridha Boulaâbi, Claude Coste et Mohamed Lehdahda (dir.), *Roland Barthes au Maroc*, Meknès, Editions de l'Université Moulay Ismaïl, p. 54-57.

—, « *Vita nova* contre *bios philosophikos*. Roland Barthes et Michel Foucault », *in* Marie Gil et Frédéric Worms (dir.), *La Vita nova. La vie comme texte, l'écriture comme vie*, Paris, Hermann, 2016, p. 233-244.

MAURIÈS Patrick, « Lettre d'un inconnu », *in* Antoine Compagnon, Éric Marty et Philippe Roger (dir.), colloque « Avec Roland Barthes », Collège de France, 16 janvier 2016 [en ligne]. URL : http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/symposium-2015-11-13-14h30.htm

MILNER Jean-Claude, *Le pas philosophique de Roland Barthes*, Lagrasse, Verdier, coll. « Philia », 2003.

NACHTERGAEL Magali, « Images de Roland Barthes », conférence prononcée dans le cadre du Colloque *Barthes is Back* ! organisé par Bernard Comment, Rencontres photographiques d'Arles, 8 et 9 juillet 2015.

SAMOYAULT Tiphaine, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2015.

- **PASCAL QUIGNARD**

ÁLVARES Cristina, « Prédation et violence fondatrice : la chasse dans la réinterprétation par Pascal Quignard de la théorie mimétique-sacrificielle », *L'Esprit Créateur*, Volume 52, Number 1, Spring 2012, p. 35-47.

BLANCKEMAN Bruno, *Les récits indécidables. Hervé Guibert, Jean Échenoz, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

—, « Une écriture intraitable », *in* Jean-Louis Pautrot et Christian Allègre (dir.), « Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable », *Études françaises*, volume 40, numéro 2, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 13-24.

BONNEFIS Philippe, *Une Colère d'orgues. Pascal Quignard et la musique*, Paris, Galilée, 2013.

CALLE-GRUBER Mireille, « Pascal Quignard », *Siècle 21. Littérature & société*, n°16, Printemps-été 2010, p. 111-118.

COSTE Claude, « La frontière d'Orphée », *Revue des sciences humaines*, n°260, 2000, p. 75-100.
DEGUY Michel, « L'écriture sidérante », in *La raison poétique,* Paris, Galilée, 2000, p. 187-207.
DEMANZE Laurent, « Pascal Quignard : le collectionneur mélancolique », *Les fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, José Corti, 2015 , p. 106-116.
GORRILLOT Bénédicte, « Le latin de Pascal Quignard » *in* Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard (dir.), *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005, p. 199-218.
—, « Le français, le latin et les autres chez Pascal Quignard », *Lendemains*, n°136, 2009, p. 9-18.
—, « Pompéi ou la rhétorique spatialisée de P. Quignard », *in* Agnès Cousin de Ravel, Chantal Lapeyre et Dominique Rabaté (dir.), *Les Lieux de Pascal Quignard*, Paris, Gallimard, 2014, p. 51-68.
HERSANT Yves, « Le latin sur le bout de la langue », *Critique*, n° 721-722, juin-juillet 2007, Paris, Minuit, p. 453-460.
MESSAGER Mathieu, « La bibliothèque chrétienne de Pascal Quignard », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2013/2 (Vol. 113), p. 409-424.
NANCY Jean-Luc, « Jadis, jamais, bientôt (l'amour) », *in* Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard (dir.), *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005, p. 383-390.
PAUTROT Jean-Louis, « De *La leçon de musique* à *La haine de la musique* : Pascal Quignard, le structuralisme et le postmoderne », *French Forum*, Vol.22, N°3, septembre 1997, p.343-358.
—, « Pascal Quignard et la pensée mythique », *The French Review*, Vol.76, N°4, mars 2003, p. 752-764.
POIGNAULT Rémy, « Marcus Porcius Latro revisité par Pascal Quignard », *in* Rémy Poignault et Catherine Schneider (dir.), *Présence de la déclamation antique (suasoires et controverses grecques et latines)*, *Caesarodunum* XLVI-XLVII bis, Clermont-Ferrand, 2015, p. 451-472.
RABATÉ Dominique, « Vérités et affirmations chez Pascal Quignard », *Études françaises*, volume 40, numéro 2, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 77-85.
—*, Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, coll. « Écrivains au présent », 2008.
—, « Pascal Quignard et l'impossible », *Carnets de Chaminadour : Pascal Quignard*, Association des lecteurs de Marcel Jouhandeau et des amis de Chaminadour, 2011, p. 49-65.
SAINT-ONGE Simon, « Le temps contemporain ou le Jadis chez Pascal Quignard », *Études françaises*, vol. 44, n° 3, 2008, p. 159-172.
SAMOYAULT Tiphaine, « "Il faut se souvenir que les dinosaures n'apparurent qu'en 1841" - Pascal Quignard et l'histoire », *Fabula / Les colloques*, Littérature et histoire en débats, 2012 [en ligne]. URL http://www.fabula.org/colloques/document2117.php
—, « Comment lire Pascal Quignard ? », *La Nouvelle Quinzaine littéraire*, n°1116, novembre 2014, p. 9.
SHERINGHAM Michael, « Quignard et l'archive : "une beauté de découpe" » in Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 57-68.
TOFFOLI (de) Ian, *La réception du latin et de la culture antique dans l'œuvre de Claude Simon, Pascal Quignard et Jean Sorrente*, Paris, Honoré Champion, 2015.
VIART Dominique, « Les "fictions critiques" de Pascal Quignard », *in* Jean-Louis Pautrot et Christian Allègre (dir.), « Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable », *Études*

françaises, volume 40, numéro 2, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 25-37.
—, « Une "récapitulation de l'histoire humaine"? Le traitement de l'Histoire dans *Le Dernier Royaume* », *Europe*, n° 976-977, Août-septembre 2010, p. 162-183.

3- ŒUVRES LITTÉRAIRES D'APPUI

La Bible : Traduction œcuménique : TOB, Paris, Cerf-Société biblique française, 1991 [3e éd.].

AUGUSTIN (Saint), *Les Confessions* [trad. Patrice Cambronne], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

AUSTER Paul, *Travels in the Scriptorium*, Londres, Faber and Faber, 2007 [2006] ; *Dans le scriptorium* [trad. Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2007.

BERGOUNIOUX Pierre, *Back in the sixties*, Lagrasse, Verdier, 2003.

—, *La fin du monde en avançant*, Paris, Fata Morgana, 2006.

—, *Carnet de notes. 1980-1990*, Lagrasse, Verdier, 2006.

CAILLOIS Roger, *Le Fleuve Alphée*, Paris, Gallimard, 1978.

FLAUBERT Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, in *Œuvres. tome II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948.

GRACQ Julien, *Œuvres. Tome II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

HORACE, *Œuvres* [trad. François Richard], Paris, GF-Flammarion, 1967.

MACÉ Gérard, *Vies antérieures,* Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1991.

—, *Le goût de l'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Le cabinet des lettrés », 2002.

MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

MICHON Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » n°2895, 1984.

—, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1991.

—, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007.

MONTAIGNE (DE) Michel, *Essais*, Livre Ier, Paris, Gallimard, 1965, coll. « Folio » n°289.

PINGEAUD Bernard, *Adieu Kafka ou L'imitation*, Paris, Gallimard, 1990.

RACZYMOW Henri, *Le Cygne de Proust*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1990.

RIMBAUD Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », n°186, 1972.

—, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », n°2776, 2009.

—, *Lettres à Malesherbes*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Libretti », 2010.

SARTRE Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Galimard, coll. « Folio » n°607, 1964.

SOLLERS Phillipe, *Casanova l'admirable*, Paris, Plon, 1998.

VORAGINE (DE) Jacques, *La Légende dorée* [trad. J.-B. M. Roze], Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

4- BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

A

ADLER Aurélie, *Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

—, « Fictions de la communauté : effraction, reconstitution et altération chez Oliver Rohe, Mathieu Larnaudie et Arno Bertina », *in* Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 83-93.

ADORNO Theodor, « L'essai comme forme » in *Notes sur la littérature* [1958], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1984 (1999), p. 5-29.

AGAMBEN Giorgio, *La Communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990.

—, *Moyens sans fin : notes sur la politique*, Paris, Rivages, 2002.

—, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2008.

AGATHON (pseudo. Henri Massis et Alfred de Tarde), *L'esprit de la nouvelle sorbonne : la crise de la culture classique. La crise du français*, Paris, Mercure de France, 1911.

ANGELERGUES René et HÉCAEN Henry, *Pathologie du langage*, Paris, Larousse, 1965.

ANGENOT Marc, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

ANHEIM Étienne et LILTI Antoine, « Introduction » au numéro spécial « Savoirs de la littérature », *Annales. Histoire, Sciences Sociales,* 2010/2 - 65e année, p. 253-260.

AUGÉ Marc, *La Communauté illusoire*, Paris, Payot et Rivages, 2010.

AZÉRAD Hugo, *L'univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner. Le concept d'épiphanie dans l'esthétique du modernisme*, Oxford, Lang, 2002.

B

BATAILLE Georges, « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade (I) » [s.d.], *Œuvres complètes. Tome II : Écrits posthumes, 1922- 1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 54-69.

—, « Le bas matérialisme et la gnose » [1930], *Œuvres complètes. Tome I : Premiers écrits, 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 220-226.

—, « Michelet » [1946], *La littérature et le mal* [1957], Paris, Gallimard, coll. « Folio-essai » n°148, p. 49-58.

—, *Lascaux ou la naissance de l'art* [1955], *Œuvres complètes. Tome IX*, Paris, Gallimard, 1979, p. 8-101.

—, « Un livre humain un grand livre » [1956], *Œuvres complètes. Tome XII. Articles II : 1950-1961*, Paris, Gallimard, 1988, p. 381-394.

BATTISTINI Yves, *Trois contemporains. Héraclite, Parménide, Empédocle*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1956.

BEAUJOUR Michel, *Terreur et Rhétorique. Breton, Bataille, Leiris, Paulhan, Barthes & Cie. Autour du surréalisme*, Paris, Jean-Michel Place, 1999.

BEJA Morris, *Epiphany in the modern novel*, Londres, Owen, 1971.

BÉNICHOU Paul, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973.

BENVENISTE Émile, « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, coll. « Tel », p. 237-250.

BÉRARD Victor, *Les navigations d'Ulysse*, Paris, Armand Colin, 1971 [1927-1929].

BERNARD Jacqueline, « Discours fictionnel et discours sérieux », *in* Gilles Philippe (dir.), *Récits de la pensée. Etudes sur le roman et l'essai*, Paris, Sedes, 2000, p. 33-43.

BLANCHOT Maurice, « Le regard d'Orphée », *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, coll. « Folio essais » n°89, p. 225-232.

—, « Le Chant des Sirènes », *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, coll. « Folio essais » n°48, p. 7- 37.

—, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.

BLANCKEMAN Bruno, « L'écrivain *impliqué* : écrire (dans) la cité » *in* Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010),* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 71-81.

BLANCKEMAN Bruno, MURA-BRUNEL et DAMBRE Marc (dir.), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

BLANCKEMAN Bruno et HAVERCROFT Barbara (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010),* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.

BONALD (de) Louis , « Des sciences, des lettres et des arts » [1807], *Œuvres choisies. Tome I. Écrits sur la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

BONNEFOY Yves, *La communauté des critiques*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010.

BONNET Jean-Claude, « Le fantasme de l'écrivain », *Poétique*, n°63, septembre 1985, p. 259-277.

BOURDIEU Pierre, « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la recherche en sciences sociales,* Vol. 1, n°2, mars 1975, p. 67-93

—, *Homo academicus*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1984.

—, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

—*, La Misère du monde*, Paris, Seuil, 1993.

BOUVERESSE Jacques, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité & la vie*, Paris, Agone, coll. « Banc d'essais », 2008.

BRUNOT Ferdinand et BRUNEAU Charles, *Histoire de la langue française* (1905-1953, 12 vol.), Paris, Armand Colin, 1966.

C

CASSIN Barbara, *L'effet sophistique*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf-Essais »,1995.

CASSIN Barbara et NARCY Michel, *La décision du sens. Le Livre Gamma de La Métaphysique d'Aristote*, Paris, Vrin, 1998.

CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

CHARLES Michel, *L'arbre et la source*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1985.

CLÉMENT Bruno, *Le Récit de la méthode*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2005.

COMPAGNON Antoine, *La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983.

—, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005.

—, *La Littérature, pour quoi faire ?*, Paris, Fayard, 2007.

COUSTILLE Charles, « Antithèses.Thèses d'écrivains français aux XXe et XXIe siècles », thèse de doctorat en arts et langages, sous la direction de Philippe Roger et Samuel Weber, École doctorale de l'EHESS n°286 et Graduate School de Northwestern University, Paris, 2015, 546 p.

CUSSET François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Paris, La Découverte / Poche, 2005.

D

DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire,* Paris, Gallimard, 1975.

DE MAN Paul*, Allégories de la lecture. Le langage figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust* [1979], Paris, Galilée, 1989.

DEBAENE Vincent, *L'Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2010.

—, « Notice de Tristes tropiques » *in* Claude Lévi-Strauss, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 1715-1721.

DEGUY Michel, « Vers une théorie de la figure généralisée », *Critique*, n°269, octobre 1969, p. 841-861.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972.

DEMANZE Laurent, « Patrick Mauriès : "la passion du disparate" », *Les Cahiers du Ceracc*, n°6, juillet 2013 [en ligne]. URL : http://www.cahiers-ceracc.fr/demanze.html

—, « Gérard Macé : Mélancolie du romanesque », *temps zéro*, n°8, 2014 [en ligne]. URL : http://tempszero.contemporain.info/document1158

—, *Les fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, José Corti, 2015.

DERRIDA Jacques, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 409-428.

—, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

—, *Circonfession*, Paris, Seuil, 1991.

—, « La pharmacie de Platon » [1968], *La Dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1972, p. 69-198.

—, « La mythologie blanche (la métaphore dans le discours philosophique) » [1971], *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 247-324.

DIAZ José-Luis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

DION Robert et FORTIER Frances, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010.

DOSSE François, *Histoire du structuralisme. Tome I : Le champ du signe (1945-1966)*, Paris, La Découverte/Poche, [1991] 2012.

—, « L'histoire entre science & fiction », *Acta fabula*, vol. 12, n° 6, « Faire & refaire l'histoire », Juin-Juillet 2011, [en ligne]. URL : http://www.fabula.org/revue/document6399.php

—, « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2003/2 n° 78, p. 145-156.

DRUBEL Sandrine, GOTTELAND Sophie et OUDOT Estelle (dir.), *Éclats de littérature grecque d'Homère à Pascal Quignard : mélanges offerts à Suzanne Saïd*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012.

DUNN-LARDEAU Brenda, *Le saint fictif. L'hagiographie médiévale dans la littérature contemporaine*, Paris, Honoré Champion, 2000.
DUPIN Jacques, « Entretien » [avec Valéry Hugotte], *Prétexte*, n°9, printemps 1996.

E

ESPOSITO Robert, *Communitas, Origine et destin de la communauté*, Paris, PUF, 2000.

F

FERNANDEZ Ramon, « Connaissance et science de l'homme », *La Nouvelle Revue française*, n°263, août 1935.
FERRÉ Vincent, *L'essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Honoré Champion, 2013.
FORTIER Frances, *Les stratégies textuelles de Michel Foucault. Un enjeu de véridiction*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1997.
FORTIN Damien, « Les "fictions biographiques" contemporaines, un nouveau "sacre de l'écrivain" ? », *Acta fabula*, vol. 12, n° 4, Essais critiques, Avril 2011 [en ligne]. URL : http://www.fabula.org/revue/document6259.php
FOUCAULT Michel, « Préface à la transgression » [1963], *Dits et écrits. Tome 1*, Paris, Gallimard, 1994, p. 233-250.
—, « Distance, aspect, origine » [1963], *Dits et écrits. Tome 1*, Paris, Gallimard, 1994, p. 272-285.
—, « Un "fantastique" de bibliothèque » [1964], *Dits et écrits. Tome 1 : 1954- 1969*, Paris, Gallimard, 1994, p. 293-325.
—, « La pensée du dehors » [1966], *Dits et écrits I (1954-1969)*, Paris, Gallimard, 1994, p. 518-539.
—, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.
—, « Sur les façons d'écrire l'histoire » (entretien avec R. Bellour) [1967], *Dits et écrits. Tome 1*, Paris, Gallimard, 1994, p. 585-600.
—, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], *Dits et écrits I (1954-1969)*, Paris, Gallimard, 1994, p. 789- 821.
—, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
—, « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps » [1977], *Dits et écrits. Tome 3*, Paris, Gallimard, 1994, p. 228-236.
—, « La vie des hommes infâmes » [1977], *Dits et écrits. Tome 3 : 1976-1979*, Paris, Gallimard, 1994, p. 237-253.
—, « Entretien avec Michel Foucault » [1978], *Dits et écrits. Tome 4*, Paris, Gallimard, 1994, p. 41-95.
—, « Qu'est-ce que Les Lumières ? » [1984], *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, 1994, p. 562-578.
—, *L'Herméneutique du sujet. Cours au collège de France 1980-1982*, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, coll. « Hautes études », 2001.
—, *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au collège de France 1982-1983*, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, coll. « Hautes études », 2008.
—, *Le gouvernement de soi et des autres II : le courage de la vérité. Cours au collège de France 1983-1984*, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, coll. « Hautes études », 2009.

FRONTON (Marcus Cornelius Fronto), *Correspondance* [trad. Pascale Fleury], Paris, Les Belles Lettres, 2003.

G

GEFEN Alexandre (dir.), *LHT*, n°6, « Tombeaux pour la littérature » [En ligne]. URL : http://www.fabula.org/lht/6

GENETTE Gérard, « Enseignement et rhétorique au XXe siècle », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 21e année, N°2, 1966, p. 292-305.

—, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

—, « La rhétorique restreinte », *Communications*, 16, Recherches rhétoriques, 1970, p. 158-171.

—, *Fiction et diction*, Paris, Seuil [1991], coll. « Points », 2004.

GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989.

—, *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Seuil-Gallimard, coll. « Hautes Études », 2003.

GONTARD Marc, « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation », *in* Michelle Touret et Francine Dugast-Portes (dir.*), Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences, 2001, p. 283-294.

H

HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2003.

—, « présentisme et émancipation » [entretien avec Pierre Zaoui et Sophie Wahnich], *Vacarme*, n°53, automne 2010, p. 16-19.

HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences* [1958], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980.

J

JABLONKA Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale, t. I : Les Fondations du langage*, Paris, Minuit, 1963.

JENNY Laurent, *La terreur et les signes. Poétiques de rupture*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1982.

JOUVE Vincent, *Pourquoi étudier la littérature ?*, Paris, Armand Colin, 2010.

K

KECK Frédéric, *Claude Lévi-Strauss, une introduction*, Paris, La Découverte-Pocket, coll. « Agora », 2005, p. 226.

KERR Lucille, *Reclaiming the author. Figures and fictions from Spanish America*, Durham – Londres, Duke university press, 1992.

KIBÉDI VARGA Áron, *Rhétorique et littérature*, Paris, Didier, 1970.

KOROMYSLOVA Nadejda, « Repenser la communauté politique, Rancière, Nancy et Agamben », *Cahiers des imaginaires*, n°9, Québec, Éditions du GRIPAL, 2012, p. 3-29.
KOYRÉ Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini* [1957], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2003.

L

LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1966.
LAHIRE Bernard, *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.
LAKOFF George et JOHNSON Mark, *Les métaphores dans la vie quotidienne* [trad. Michel de Fornel], Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1986 [1980].
LANGLET Irène, « Théories du roman et théories de l'essai au XXe siècle », *in* Gilles Philippe (dir.), *Récits de la pensée. Etudes sur le roman et l'essai*, Paris, Sedes, 2000, p. 45-54.
—, « Les réglages du genre : l'essai et le recueil » *in* Robert Dion, Frances Fortier et Elisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Quebec, Nota Bene, 2001, p. 227-268.
—, « L'invitation au sauvage. *Tristes tropiques* entre lectures savantes et populaires », *in* Anne-Marie Boyer (dir.), *Littérature et ethnographie*, Nantes, Cécile Defaut, coll. « Horizons comparatistes », 2011, p. 243-273.
LEBRUN Jean et PREVOST Claude, *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor, 1990.
LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.
—, « Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'homme » [1962], *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973, p. 45-56.
LUKÀCS Georg, *L'Âme et les formes* [trad. Guy Haarscher], Paris, Gallimard, 1974.
LYOTARD Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
—, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
—, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1993.

M

MACÉ Marielle, « Fables pensives. Les effets de fiction dans quelques essais méditatifs », *in* Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Nota bene/Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Fabula », Québec, 2001, p. 317-338.
—, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XXe siècle*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006.
—, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf-Essais », 2011.
MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
—, *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006.
MARTY Éric, *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2011.
MARX William, *Vie du lettré*, Paris, Minuit, 2009.
—, « L'*ethos* lettré, au-delà ou en deçà de la littérature ? Entretien avec Mathieu Messager et Anne Sennhauser », *Les Cahiers du Ceracc*, nº 6, juillet 2013 [en ligne]. URL : http://www.cahiers-ceracc.fr/marx.html
—, *La Haine de la littérature*, Paris, Minuit, 2015.
MASCAROU Alain, *Les cahiers de l'"Éphémère" 1967-1972. Tracés interrompus*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1998

MAULPOIX Jean-Michel, “Préface”*in* Alain Mascarou, *Les cahiers de l’“Éphémère” 1967-1972. Tracés interrompus*, Paris, L’Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1998.
MAURIÈS Patrick, *Apologie de Donald Evans. Résurgences de la rhétorique*, Paris, Seuil, 1982.
MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007.
—, « Recherches sur la “posture” : Rousseau », *Littérature*, n°126, 2002, p. 3-17.
—, *Le Gueux philosophe (Jean-Jacques Rousseau)*, Lausanne, Antipodes, coll. Existence et société, 2003.
MERLIN-KAJMAN Hélène, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf-Essais », 2016.
MESSAGER Mathieu et SENNHAUSER Anne (dir.), « L'*ethos* du littéraire. Figurations de l'attitude lettrée dans la littérature contemporaine (1980-2010) », *Les Cahiers du Ceracc*, nº 6, juillet 2013 [en ligne]. URL : http://www.cahiers-ceracc.fr/introcahier6.html
MILLET Richard, *Désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard, 2007.
MISONO Keisuke, *Écrire contre le jansénisme : Léonard de Marandé, polémiste vulgarisateur*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2012.

N

NANCY Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Bourgois, 1983.
—, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996.
—, *La Communauté affrontée*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2001.
NIETZSCHE Friedrich, *Le Livre du philosophe* [trad. d’Angèle Kremer-Marietti], Paris, GF Flammarion, 1991.
—, *Le Crépuscule des idoles* [trad. Henri Albert]*, Œuvres*, Paris, Flammarion, coll. « Mille & une pages », 2000.
NORA Pierre, *Les lieux de mémoire. Tome I : La République*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984.

P

PAULHAN Jean, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres [1941]*, *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 2011.
PAVEL Thomas, *Le Mirage linguistique*, Paris, Minuit, 1988.
—, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988.
—, *Comment écouter la littérature ?,* Paris, Fayard, 2006.
PERELMAN Chaïm et OLBRECHTS-TYTECA Lucie, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris, PUF, 1958.
PHILIPPE Gilles, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française. 1890-1940*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2002.
PHILIPPE Gilles et PIAT Julien (dir.), *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.
PIEGAY-GROS Nathalie, « Fiction et érudition » *in* Michel Braud, Béatrice Laville et Brigitte Louichon (dir.), « Les enseignements de la fiction », *Modernités*, numéro 23, Bordeaux, p. 39-52.
—*, L’érudition imaginaire*, Genève, Droz, 2009.

PLUVINET Charline, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012.
POIGNAULT Rémy, « Exercices rhétoriques dans la correspondance de Fronton », *Cahiers des études anciennes*, L | 2013 [en ligne]. URL : http://etudesanciennes.revues.org/553).
POMIAM Krzysztof, *L'ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984.

R

RABATÉ Dominique, *Le Chaudron fêlé*, Paris, José Corti, 2006.
—, « Blanchot aujourd'hui : emprise et rejets », *in* Christophe Bident (dir.), *Blanchot dans son siècle*, Paris, Parangon, coll. « Sens public », 2009, p. 239-250.
RAMBAUD Patrick et BURNIER Michel Antoine, *Le Roland-Barthes sans peine*, Paris, Balland, 1978.
RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
—, « La communauté comme dissentiment » [entretien avec François Noudelmann], *Rue Descartes*, n°42, 2003, p. 86-99.
REVEL Jacques, « L'histoire au ras du sol », préface à l'édition française de Giovanni Levi, *Le pouvoir au village. Histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVII*e *siècle*, Paris, Gallimard, 1989.
RICŒUR Paul, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955.
—, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
—, *Temps et Récit I*, Paris, Seuil, 1983.
—, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Paris, Éd. Esprit, 1995.
ROBIN Régine, « L'*Histoire* saisie, dessaisie par la littérature ? », *Espaces Temps*, 59-61, 1995, p. 56-65.
RORTY Richard, *The Linguistic Turn*, Chicago, University of Chicago Press, 1967.
RUFFEL Lionel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010.

S

SALAS Alexandre, « Figures paradoxales de la sainteté dans la littérature moderne et contemporaine », thèse de doctorat en histoire et sémiologie du texte et de l'image, sous la direction de Dominique Rabaté, Université Paris Diderot - Paris 7, Paris, 2012.
SAMOYAULT Tiphaine, « On ne se souvient pas de Flaubert » in *Écrivains contemporains lecteurs de Flaubert*, coordonné par Anne Herschberg Pierrot, *Œuvres et Critiques*, XXXIV, 1, Tübingen, 2009, p. 88-99.
SARTRE Jean-Paul, *Situations I* [1947], Paris, Gallimard, 2010 (Nouvelle édition par Arlette Elkaïm-Sartre).
—, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948.
—, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1948.
SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.
—, *Petite écologie des études littéraires : pourquoi et comment étudier la littérature ?*, Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse, 2011.
SCUBLA Lucien, « Vers une anthropologie morphogénétique : violence fondatrice et théorie des singularités », *Le Débat*, N°77, 1993, p. 90-107.
SÉNÈQUE (LE PÈRE), *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs (controverses et suasoires)*, Paris, Aubier, 1993.

STAROBINSKI Jean, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1971.
—, « Peut-on définir l'essai ? », *in* François Dumont (dir.), *Approches de l'essai, Anthologie*, Québec, Nota Bene, 2003, p. 165-182.

T

TODOROV Tzvetan, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007.
TRUDEL Éric, *La Terreur à l'œuvre. Théorie, poétique et éthique chez Jean Paulhan*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, coll. "L'Imaginaire du texte", 2007.

V

VERLEY Claudine (dir.), *La Licorne*, n° 22, *La dynamique des genres. Colloque de Poitiers, 18-19 octobre 1991*, 1992.
VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire ? Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », [1971] 1996.
VIART Dominique, *Écritures contemporaines I et II,* Paris, Lettres Modernes, Minard, 1998 et 1999.
—, « Les "fictions critiques" de Pierre Michon *in* Agnès Castiglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolu*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 203-219.

W

WINOCK Michel, « Les générations intellectuelles », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°22, avril-juin 1989, p. 17-38.
—, *L'Effet de génération. Une brève histoire des intellectuels français*, Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse, 2011.

Index des noms de personne

A

ABÉLÈS, Marc, 28

ADLER, Aurélie, 14, 223, 224, 335

ADORNO, Theodor, 185, 186, 187, 188, 191, 243, 249

AGAMBEN, Giorgio, 333, 338, 339, 402, 410

AGATHON (PSEUD. Henri Massis et Alfred de Tarde), 114, 115, 117

ALBERT, Henri, 372

ALBUCIUS, 20, 99, 123, 124, 125, 130, 192, 214, 215, 216, 217, 223, 303, 304, 305, 306, 307, 427

ALEXIS, saint, 23, 217, 291, 337, 397, 415, 424, 428, 429, 439, 448

ALLÈGRE, Christian, 43, 259

ÁLVARES, Cristina, 34, 35

ANAXIMÈNE, 170

ANGELERGUES, René, 71, 345

ANGENOT, Marc, 185

ANHEIM, Étienne, 158

ANTIPHON (rhéteur), 129

ANTOINE, saint, 288

APOLLONIOS (de Rhodes), 393

APOLLONIOS (le Dyscole), 378

APULÉE, 125

ARISTOTE, 93, 94, 129, 130

ARNAULD, Antoine, 310

ARTAUD, Antonin, 91, 254, 382

ATHENODOTUS (rhéteur), 102, 137

AUBIGNÉ, Agrippa (d'), 433

AUDET, René, 181

AUDIAT, Pierre, 75

AUGÉ, Marc, 14, 28, 37, 333

AUGUSTE, Caius Octavius (empereur), 128, 130, 407

AUGUSTIN, saint, 31, 320, 323, 324, 325, 356, 357

AUSTER, Paul, 293

Avila, Sainte Thérèse (d'), 284

AZÉRAD, Hugo, 219

B

BAKHTINE, Mikhaïl, 257

BALZAC, Honoré (de), 46, 47, 317, 419

BARTHES, Alice, 11, 438, 440

Barthes, Henriette, 440

BARTHES, Léon, 440, 441

BATAILLE, Georges, 26, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 59, 60, 61, 75, 83, 91, 95, 110, 117, 137, 139, 140, 141, 149, 163, 165, 196, 197, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 230, 250, 254, 285, 347, 349, 350, 382, 392

BATTISTINI, Yves, 140

BAUDRY, Jean-Louis, 90

BEAUJOUR, Michel, 347

BECKETT, Samuel, 93

BEJA, Morris, 219

BELLOUR, Raymond, 149

BÉNABOU, Marcel, 83

BENCHAYA, Alain, 227

BENDA, Julien, 73, 74

BÉNICHOU, Paul, 397, 415

BENNINGTON, Geoffrey, 320

BENVENISTE, Émile, 28, 43, 85, 335, 363, 367, 368, 369, 377, 378

BÉRARD, Victor, 80

BERGOUNIOUX, Pierre, 14, 64, 85, 86, 87, 223, 224

BERNARD, Jacqueline, 186

BERTINA, Arno, 335

BIDENT, Christophe, 392

BINGER, Louis-Gustave, 11, 228, 440, 441

BLANCHOT, Maurice, 60, 75, 76, 83, 92, 93, 95, 192, 250, 333, 347, 349, 350, 376, 379, 382, 383, 384, 385, 386, 391, 392, 393, 396

BLANCKEMAN, Bruno, 43, 183, 198, 200, 224, 237, 259, 283, 285, 295, 335, 403

BLOCH, Marc, 159
BLOCH, Oscar, 367
BOEHME, Jakob, 219
BON, François, 14, 223, 224
BONNEFIS, Philippe, 365, 366, 391, 424
BONNEFOY, Yves, 88, 89, 90
BONNET, Jean-Claude, 301
BORGES, Jorge Luis, 110, 296
BOULAÂBI, Ridha, 227
BOURDIEU, Pierre, 74, 85, 222, 416, 438
BOURIN, André, 269
BOUVERESSE, Jacques, 56
BOYER, Anne-Marie, 29
BRETON, André, 205, 347
BRICE, saint, 428
BRISSAUD, Édouard, 446
BRISSAUD, Étienne, 446
BROCH, Hermann, 185
BROOKS, Philip, 329
BRULÉ, Louise, 224
BRUNEAU, Charles, 10, 11, 363, 364, 365, 366, 367, 441
BRUNEAU, Marie, 219
BRUNETIÈRE, Ferdinand, 72, 74, 75
BRUNO, Giordano, 137
BRUNOT, Ferdinand, 11, 365, 366
BÜLHER, Karl, 249
BURNIER, Michel Antoine, 230

C

CAILLOIS, Roger, 28, 43, 110, 181, 371
CALLE-GRUBER, Mireille, 172, 191, 376
CAMBRONNE, Patrice, 325
CAMUS, Albert, 240, 347, 349, 360
CASANOVA, Giacomo, 305
CASSIN, Barbara, 99, 124, 125, 126, 129, 130, 132, 140, 171
CASTIGLIONE, Agnès, 43
CAYROL, Jean, 162, 347, 360
CELAN, Paul, 84, 304, 412
CHANTRAINE, Pierre, 367
CHARLES, Michel, 126
CHASSAIN, Adrien, 240
CHATEAUBRIAND, François-René (de), 42, 137, 197, 211, 213, 417, 419
CHEVILLARD, Éric, 14
CICÉRON, 189
CITTON, Yves, 295
CLAUDE, Chrystelle, 173, 176, 179
CLÉMENT, Bruno, 242, 248
CLOVIS, 218
COHEN-SOLAL, Annie, 29
COLETTE, Gabrielle, 314
COLOMB, Christophe, 137
COMMENT, Bernard, 228
COMPAGNON, Antoine, 18, 68, 75, 83, 87, 157, 295, 417, 430
COQUET, Jean-Claude, 378
CORELUS, Jean, 313, 314
COSTE, Claude, 227, 241, 350, 373, 390
COUSIN DE RAVEL, Agnès, 125
COUSTILLE, Charles, 365
CRASSUS (rhéteur), 135
CROZAT, Antoine, 314
CUSA, Nicolas (de), 137
CUSSET, François, 35

D

DAMASKIOS (le Diadoque), 93, 223
DAMBRE, Marc, 295
DANTE, 259, 261, 264, 289
DAUZAT, Albert, 367
DE BONALD, Louis, 114, 115
DE CERTEAU, Michel, 158, 160
DE GOURMONT, Rémy, 110
DE GUICHE, Armand, 446

DE LA PETITIÈRE, André, 310
DE MAISTRE, Joseph, 417, 430
DE MAN, Paul, 135, 165, 171
DEBAENE, Vincent, 26, 29, 37, 40, 41, 42, 44, 60, 67, 114, 157, 365
DECLERCQ, Gilles, 191
DEGENÈVE, Jonathan, 172, 191
DEGUY, Michel, 10, 29, 91, 98, 192, 198
DELEUZE, Gilles, 10, 11, 192, 304, 363
DEMANZE, Laurent, 43, 183, 283, 284, 296
DEMENY, Paul, 344
DÉMÉTRIOS (de Phalère), 69
DÉMOCRITE, 127
DERRIDA, Jacques, 35, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 74, 81, 88, 95, 98, 130, 135, 145, 147, 148, 232, 236, 242, 256, 320, 322, 361
DES FORÊTS, Louis-René, 84, 88, 90, 92, 110, 192, 439
DESCARTES, René, 242, 284, 314
DIAZ, José-Luis, 293, 296, 297, 301, 341
DIDEROT, Denis, 211
DION, Robert, 188, 306
DOM DESCHAMPS, Léger Marie Deschamps (dit), 223
DOMITIA FAUSTINA (fille de Marc-Aurèle), 102, 133
DORMOY SAVAGE, Nadine, 106
DOSSE, François, 83, 145, 158, 160
DOTTAVI, Giuseppe, 378
DRACONTE, 413
DROUET Minou, 70
DRUBEL, Sandrine, 424
DU BOUCHET, André, 84, 88, 89, 90, 93
DUGAST-PORTES, Francine, 99
DUMÉZIL, Georges, 28, 43
DUMONT, François, 185
DUNN-LARDEAU, Brenda, 417
DUPIN, Jacques, 88, 89, 90
DURKHEIM, Émile, 74, 75, 111
DUVIGNAUD, Jean, 162, 163

E

ÉCHENOZ, Jean, 43
ECKART, Maître (dit), 137
EISENSTEIN, Sergei Mikhailovich, 353
EMPÉDOCLE, 140
EPHREM (le Syrien), saint, 324
EPICURE, 201, 202
ERNAUX, Annie, 14, 223, 224
ERNEST (petit garçon photographié par Kertész), 446
ESCHYLE, 93, 408
ESPOSITO, Robert, 333
ESPRIT, Jacques, 223
ETIEMBLE, René, 367
EULALIE, sainte, 425, 428
EUSTACHE, saint, 425, 428
EVANS, Donald, 19, 99, 121

F

FAULKNER, William, 219
FENOGLIO, Irène, 191, 378
FERNANDEZ, Ramon, 36
FERRÉ, Vincent, 185
FINAS, Lucette, 153
FLAUBERT, Gustave, 68, 150, 199, 280, 283, 296, 313, 321, 351, 353, 354, 360, 368, 416, 417, 419
FLEURY, Pascale, 132
FORNEL, Michel de, 152
FORTIER, Frances, 150, 188, 306
FORTIN, Damien, 306
FOUCAULT, Michel, 35, 64, 85, 87, 95, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 220, 221, 222, 224, 230, 251, 261, 263, 283, 287, 299, 300, 338, 381, 382, 385, 393, 402, 426, 430
FOURIER, Charles, 195, 197, 211, 212, 213, 221, 226, 227, 240, 243, 251, 255, 256, 258, 259, 268, 307, 422

FRACASTOR, Jérôme, 243, 259, 260, 261, 262, 264
FRANCE, Anatole, 236
FREUD, Sigmund, 110, 145, 172, 173, 226, 314, 400, 406
FRÓIS, Luís, 218
FRONTON (Marcus Cornelius Fronto), 100, 101, 102, 103, 106, 108, 109, 113, 123, 125, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 138, 173, 179, 236

G

GALÍNDEZ, Verónica, 191
GAZIER, Michèle, 172
GEFEN, Alexandre, 17, 181, 183
GENET, Jean, 110, 301, 417
GENETTE, Gérard, 75, 83, 88, 91, 98, 159, 162, 163, 164, 185, 236
GIACOMETTI, Alberto, 89
GIDE, André, 337
Gil, Marie, 338
GINZBURG, Carlo, 98, 147, 161, 164, 165, 177
GIRARD, René, 35, 75, 173
GOETHE, Johann Wolfgang von, 196, 197, 211, 213
GOLDMANN, Lucien, 145
GONGORA, Luis de, 412
GONTARD, Marc, 99
GORGIAS, 93, 98, 110, 129, 170, 171, 303
GORRILLOT, Bénédicte, 125, 306, 424
GOTTELAND, Sophie, 424
GRACQ, Julien, 439
GRANDSAIGNES D'HAUTERIVE, Robert de, 360
GRANET, Marcel, 243, 247, 248
GRASSI, Ernesto, 110
GREFFULHE (comtesse), Marie-Joséphine-Anatole-Louise-Élisabeth de Riquet de Caraman-Chimay, 446
GREIMAS, Algirdas Julien, 75, 85
GRÉVY, Jules, 134
GUATTARI, Felix, 363
GUIBERT, Hervé, 43
GUILLAUME, Gustave, 368
GUYOTAT, Pierre, 363

H

HAARSCHER, Guy, 191
HADEWIJCH D'ANVERS, 223
HAGHEBAERT, Elisabeth, 188
HAMBÜRGER, Kate, 162
HAMON, Jean, 310
HARTOG, François, 400, 402, 404, 405, 408
HAVERCROFT, Barbara, 224, 237, 295, 335
HÉCAEN, Henry, 71, 345
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 211, 237, 250, 263, 274, 350
HEIDEGGER, Martin, 84, 110, 192, 230, 232, 237, 263
HELLO, Ernest, 137, 223
HENRIC, Jacques, 355
HÉRACLITE, 140, 247, 436
HERDER, Johann Gottfried, 253
HÉRITIER, Françoise, 28
HÉRODIADE, 413
HÉRODOTE, 335
HERSANT, Yves, 37, 424
HJELMSLEV, Louis, 244
HOFMANNSTHAL, Hugo von, 219
HOMÈRE, 174, 218, 259, 261, 264, 335, 393, 413, 424
HOPPENOT, Éric, 376
HORACE, 304
HUGO, Victor, 415
HUSSERL, Edmund, 202

I

IBYKOS, 413
IZAMBARD, Georges, 344

J

JABLONKA, Ivan, 14, 158, 160
JAKOBSON, Roman, 73, 75, 85, 254, 350, 362, 363, 368, 369
JAMIN, Jean, 28
JANSÉNIUS (Cornelius Jansen), 226
JENNY, Laurent, 346
JESPERSEN, Otto, 369
JOHNSON, Mark, 152
Joncoux, Françoise-Marguerite (de), 310, 314
JOUVE, Vincent, 18
JOYCE, James, 219

K

KAFKA, Franz, 305, 313
Kant, Emmanuel, 201, 203, 242, 248, 402
KECK, Frédéric, 48
KELLER, Rose, 221
KENKÔ, Yoshida, 303
KERR, Lucille, 297
KERTÉSZ, André, 446
KIBÉDI VARGA, Áron, 98
KLOSSOWSKI, Pierre, 91, 93, 110, 192, 250
KOROMYSLOVA, Nadejda, 333, 339
KOYRÉ, Alexandre, 262
KREMER-MARIETTI, Angèle, 152
KRISTEVA, Julia, 88, 95, 256, 257, 352, 378

L

LA BRUYÈRE (de), Jean, 58, 59, 123, 215, 223, 243, 283, 314, 448
LA FONTAINE, Jean (de), 26, 29, 36
LA MORLIÈRE, Jacques Rochette (de), 137
LA TOUR, Georges de, 439
LABIENUS, Titus, 223
LACAN, Jacques, 73, 75, 85, 110, 145, 167, 214, 215, 244, 256, 280, 383
LACARRIÈRE, Jacques, 308
LAHIRE, Bernard, 297
LAKOFF, George, 152
LAMARCK, Jean-Baptiste, 285
LANDEL, Vincent, 12, 84
LANGLET, Irène, 29, 185, 188
LANGLOIS, Charles-Victor, 63, 73, 74, 75
LANSON, Gustave, 17, 41, 63, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 360
LAO TSEU, 316, 427
LAPEYRE-DESMAISON, Chantal, 95, 125
LARNAUDIE, Mathieu, 335
LARTET, Édouard, 285, 401
LATRON, 99, 123, 124, 173, 192, 223, 303, 305
LAUSUS (chambellan de Théodose II), 332
LAVOCAT, Françoise, 162
LAVOISIER, Antoine, 253
LE BŒUF, Christine, 293
LE FÈVRE DE LA BODERIE, Guy, 223, 243, 259, 260, 261, 262, 264
LEBRUN, Jean., 295
LEFEBVRE, Henri, 277
LEHDAHDA, Mohamed, 227
LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, 253
LEIRIS, Michel, 110, 347, 439
LEMAÎTRE, Antoine, 310
LEROI-GOURHAN, André, 285
LÉRY, Jean (de), 40, 42
LEVI, Giovanni, 222
LÉVINAS, Emmanuel, 87
LÉVI-STRAUSS, Claude, 21, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 73, 75, 80, 81, 85, 94, 111, 151, 178, 243, 244, 248, 324, 448
LI YI-CHAN, 218, 303
LILTI, Antoine, 158
LINNÉ, Carl von, 285
LITTRÉ, Émile, 243, 259, 261, 262, 263, 264, 366

LONGIN, 137
LOTI, Pierre, 163, 197, 210
LOUIS XIV, 427
LOYOLA, Ignace de, 195, 221, 240, 243, 255, 256, 268, 309, 312, 422, 423
LUCAIN, 245
LUCILIUS (le Jeune), 133
LUCRÈCE, 284
LUKÀCS, Georg, 191
LYCOPHRON, 84, 93, 94, 123, 192, 223, 411
LYELL, Charles, 285
LYOTARD, Dolorès, 391, 424
LYOTARD, Jean-François, 146, 152, 263

M

MACÉ, Gérard, 14, 44, 223
MACÉ, Marielle, 14, 36, 43, 44, 45, 123, 124, 148, 150, 151, 157, 181, 183, 184, 190, 195, 283, 359, 373
MÂCHE, François-Bernard, 29
MAGRITTE, René, 245
MAINGUENEAU, Dominique, 295, 437
MALAMOUD, Charles, 378
MALESHERBES, Guillaume-Chrétien de Lamoignon de, 435, 436
MALLARMÉ, Stéphane, 76, 85, 121, 246, 248, 313, 382, 406, 412
MANDELSTAM, Osip, 141
MANNHEIM, Karl, 87
MAPPLETHORPE, Robert, 388
MARANDÉ, Léonard de, 303, 398
MARC AURÈLE (empereur), 100, 101, 102, 103, 109, 113, 125, 127, 132, 133, 135, 137, 138, 141, 179, 218, 376
MARESUKE, Nogi, 445
MARTINET, André, 353
MARTY, Éric, 20, 48, 87, 188, 227, 245, 249, 250, 253, 329, 338, 373, 376, 386, 422, 430
MARX, William, 288, 295, 296
MASCAROU, Alain, 88, 90, 91, 93
MASSILLON, Jean-Baptiste, 314
MASSIS, Henri, 114
MATISSE, Henri, 313
MATORÉ, Georges, 365
MAULPOIX, Jean-Michel, 88
MAUPASSANT, Guy de, 366
MAURIÈS, Patrick, 14, 19, 64, 85, 87, 99, 121, 122, 123, 134, 296, 298
MAUSS, Marcel, 111, 285
MEILLET, Antoine, 367, 369
MEIZOZ, Jérôme, 351, 397, 437, 438
MELLAN, Claude, 303
MERLIN-KAJMAN, Hélène, 295
MESMER, Franz-Anton, 253
MESSAGER, Mathieu, 296, 424
MICHELET, Jules, 46, 47, 212, 243, 251, 252, 253, 254, 255, 258, 259, 274, 276, 321, 351, 353, 354, 355
MICHELSTAEDTER, Carlo, 110
MICHON, Pierre, 14, 43, 64, 83, 86, 87, 222, 223, 224, 296, 305
MILLET, Richard, 14, 295
MILNER, Jean-Claude, 161, 232, 233, 234
MILON, Alain, 376
MISONO, Keisuke, 398
MONOD, Gabriel, 157
MONTAIGNE, Michel (de), 37, 40, 41, 42, 51, 141, 288, 303, 433
MONTESQUIEU, 42, 134
MOSCOVICI, Serge, 35, 137, 138, 173, 285
MOZART, Wolfgang Amadeus, 427
MURA-BRUNEL, Aline, 295
MUSONIUS (rhéteur), 137

N

NACHTERGAEL, Magali, 228

NANCY, Jean-Luc, 332, 333, 334, 338, 339, 391
NAPOLÉON IER (Napoléon Bonaparte), 10, 11, 445
NAPOLÉON III (Charles Louis Napoléon Bonaparte), 110
NARCY, Michel, 129
NÉPOMUCÈNE LEMERCIER, Louis Jean, 74, 75
NÉRON, Lucius Domitius Ahenobarbus, 370
NERVAL, Gérard de, 218
NICOLE, Pierre, 123, 223, 310
NIETZSCHE, Friedrich, 54, 148, 150, 154, 156, 165, 166, 167, 171, 230, 241, 257, 268, 331, 372, 382, 402
NISARD, Désiré, 74, 75
NORA, Pierre, 83, 402
NOUDELMANN, François, 333

O

OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, 98
OUDOT, Estelle, 424
OVIDE, 390

P

PALLADE (de Galatie), 332
PARAIN, Brice, 349, 350
PARMÉNIDE, 140, 233
PARRHASIOS, 192, 223
PASCAL, Blaise, 310, 419
PASSOS, John, 185
PAUL, saint, 217, 433
PAULHAN, Jean, 241, 346, 347, 348, 349
PAULIN, saint, 428
PAUTROT, Jean-Louis, 33, 34, 35, 43, 259
PAVEL, Thomas, 18, 94, 162, 295
PAYNE, Lewis, 445
PÉGUY, Charles, 75
PEIRCE, Charles Sanders, 126
PERELMAN, Chaïm, 98
PERNOT, LAurent, 127
PETITOT, Jean, 29
PÉTRARQUE, 137
PÉTRONE, 216, 284
PHILIPPE, Gilles, 185, 186, 360, 362, 365, 366, 368, 369, 374
PHILOSTRATE (rhéteur), 129
PIAT, Julien, 363, 368, 369
PICARD, Raymond, 66, 67, 69, 72, 73, 74, 75, 87
PICON, Gaëtan, 88, 91
PIÉGAY-GROS, Nathalie, 43
PINGEAUD, Bernard, 305
PIRON, Maurice, 365
PITÉROUM, saint, 337
PLANTIN, Christophe, 313
PLATON, 98, 130, 140, 233, 237, 347
PLEYNET, Marcelin, 90, 91
PLOTIN, 378, 384
PLUVINET, Charline, 14, 296, 297, 301
POE, Edgar Allan, 245
POGGE (LE), 137
POIGNAULT, Rémy, 125, 127
POLYCARPE, saint, 23, 291, 397, 415, 417, 419, 448
POMIAM, Krzysztof, 404
POMPADOUR, Madame de, 226
PONGE, Francis, 91, 110, 349, 350
PONTCHÂTEAU, Sébastien-Joseph du Cambout (de), 288, 310
POULET, Georges, 145
PRÉVOST, Claude, 295
PROPP, Vladimir, 75, 178
PROTAGORAS, 170
PROUST, Marcel, 46, 47, 57, 58, 68, 71, 76, 165, 185, 219, 225, 228, 295, 301, 305, 313, 366, 419, 439, 446
PURCELL, Henry, 427
PYRRHON, 202

Q

QUIGNARD, Julien, 441
QUIGNARD, Juliette, 11
QUINTILIEN, 137, 427

R

RABATÉ, Dominique, 15, 92, 125, 198, 200, 382, 383, 392, 403, 411, 416
RABELAIS, François, 150
RACAN, Honorat de Bueil, seigneur (dit marquis), 223
RACINE, Jean, 47, 69, 70, 310, 345, 370, 400
RACZYMOW, Henri, 305
RAMBAUD, Patrick, 230
RANCIÈRE, Jacques, 333, 335, 339
RÉMI, saint (évêque de Reims), 200
REVEL, Jacques, 222
REY, Alain, 264
RICHARD, François, 304
RICŒUR, Paul, 75, 87, 135, 152, 153, 154, 155, 159, 160, 230, 238, 379
RILKE, Rainer Maria, 165
RIMBAUD, Arthur, 86, 218, 223, 305, 344, 389
RISTAt, Jean, 54, 55, 145, 183, 257
ROBBE-GRILLET, Alain, 162, 369
ROBERT, Marthe, 93
ROBIN, Régine, 158
ROCKEFFELER, David, 400
ROGER, Philippe, 87
ROHE, Olivier, 335
ROLLAND, Romain, 75
RONAN, saint, 428
ROUDINESCO, Élisabeth, 29
ROUSSEAU, Jean-Jacques, 23, 37, 40, 41, 42, 141, 165, 397, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 448
ROUSSEL, Raymond, 439
RUFFEL, Lionel, 398, 402
RUWET, Nicolas, 145

S

SACHER-MASOCH, Leopold von, 10, 11, 192, 304
SADE, 46, 47, 195, 205, 214, 215, 221, 226, 227, 240, 243, 249, 250, 254, 255, 256, 258, 268, 422, 430
SAÏD, Suzanne, 424
SAINT-CYRAN, 226, 310, 398
SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, 309, 311, 314, 415, 419
SAINTE-COLOMBE, Jean de, 223, 225, 303
SAINT-HILAIRE, Étienne Geoffroy, 253
SAINT-ONGE, Simon, 403
SALAS, Alexandre, 416
SALGAS, Jean-Pierre, 377
SAMOYAULT, Tiphaine, 10, 47, 74, 190, 244, 245, 277, 365, 398, 403
SAND, George, 314
SARTRE, Jean-Paul, 47, 75, 346, 348, 349, 350, 360, 362, 416, 417
SAULNIER, Verdun-Louis, 367
SAUSSURE, Ferdinand (de), 64, 95, 194, 244, 256, 351, 352, 353, 354, 355, 363, 368
SCÈVE, Maurice, 10, 93, 94, 95, 123, 192, 223, 412
SCHAEFFER, Jean-Marie, 162, 176, 295
SCHLIEMANN, Heinrich, 400
SCHNEIDER, Catherine, 125
SCHOPENHAUER, Arthur, 313
SCHUMANN, Robert, 353, 389
SCHWOB, Marcel, 110, 223
SCIPION ÉMILIEN, 343
SCUBLA, Lucien, 35
SCUDÉRY, Madeleine (de), 109
SEARLE, John, 162
SEIGNOBOS, Charles, 73, 74, 75
SÉNÈQUE (le Jeune), 215

SÉNÈQUE (le Jeune), 133
SÉNÈQUE (le Père), 121, 123, 125, 128, 215, 216, 303
SENGES, Pierre, 14, 296
SENNHAUSER, Anne, 296
SEXTUS EMPIRICUS, 201, 202, 203
Shafestbury, Anthony Ashley-Cooper (comte de), 218
SHERINGHAM, Michael, 224, 283
SHONÂGON, Sei, 218
SIDOINE APOLLINAIRE, 232
SIEGEN, Ludwig von, 303
SIMON, Claude, 368, 424
SOCRATE, 170, 215, 233
SOLLERS, Philippe, 75, 90, 91, 155, 187, 211, 282, 305, 362, 363, 369, 370, 387, 388, 447
SORRENTE, Jean, 424
SOUZAY, Gérard, 218
SPINOZA, Baruch, 313, 314
SPRIET, Stella, 191
STANLEY, Henry Morton, 400
STAROBINSKI, Jean, 91, 95, 185, 352
STEIN, Gertrude, 357
STENDHAL, 40, 137, 427
SUÉTONE, 284

T

TABUCCHI, Antonio, 296
TACITE, 216, 304, 400, 427
TAINE, Hippolyte, 74, 75
TANIZAKI, Junichirô, 218
TARDE, Alfred de, 114
TCHOUANG-TSEU, 247
TÉCHINÉ, André, 196
TERRAY, Emmanuel, 28
THÉODOSE II, 332
THÉOPHRASTE, 215, 243
THOMAS A KEMPIS, 311
THOMAS D'AQUIN (saint), 289
THUCYDIDE, 159
TODOROV, Tzvetan, 75, 88, 145, 295
TOFFOLI, Ian de, 424
TOURET, Michelle, 99
TRUDEL, Éric, 347
TWITCHELL HALL, Edward, 312

V

VALÉRY, Paul, 85, 121, 351, 353, 354, 355
VARRON (Marcus Terentius Varro), 226
VELTER, André, 411
VERDIER, Yvonne, 44
VERLEY, Claudine, 182
VERNANT, Jean-Pierre, 145
VERNE, Jules, 276
VÉRONIQUE, sainte, 428
VEYNE, Paul, 149, 158, 159
VIART, Dominique, 43, 183, 184, 295, 403
VICO, Giambattista, 137, 253
VIGNY, Alfred de, 415
VINCI, Léonard (de), 137, 289
VIRGILE, 390
VORAGINE, Jacques de, 287, 425
VUARNET, Jean-Noël, 10, 11, 192, 304

W

WAHNICH, Sophie, 405
WARTBURG, Walther von, 367
WATCHEL, Jean, 29
WEBER, Max, 159
WHITE, Hayden, 158
WINOCK, Michel, 86, 87
WORMS, Frédéric, 338

Y

YOURCENAR, Marguerite, 133

Z

ZAOUI, Pierre, 405

ZÉNON, 140

ZOLA, Émile, 46, 47, 242, 337

Table des matières

Abréviations employées **7**

Introduction générale **9**

Dum loquimur 10

Les hétérologies du savoir 13

Une histoire de l'idée de littérature 15

Corpus et méthode 18

Première partie : Espèces d'espaces **24**

Chapitre 1 - L'étreinte fabuleuse : le littéraire *contre* l'anthropologue **25**

1.1 Le *littéraire* au miroir de l'anthropologue 28

1.1.1 L'hommage de Pascal Quignard à Claude Lévi-Strauss 28

1.1.2 L'hommage et son envers 30

1.1.3 Quignard et l'anthropologie : un dialogue ou une querelle de propriété ? 33

1.1.4 De Lévi-Strauss à Bataille en passant par Rousseau et Montaigne : généalogie de l'ethnologue en écrivain 37

1.1.5 Le texte ethnologique à des fins romanesques : une annexion en sourdine 41

1.2 Les tentations ethnologiques de Roland Barthes 46

1.2.1 « La tentation ethnologique (1/2) » 46

1.2.2 Détour 1 : avec Derrida et contre Lévi-Strauss 48

1.2.3 « La tentation ethnologique » (2/2) 54

1.2.4 Le « toujours déjà » de la Littérature et « l'après-coup » des sciences humaines 57

1.2.5 Détour 2 : avec Bataille et contre Lévi-Strauss 59

Chapitre 2 - La littérature au risque de son "ailleurs" **62**

2.1 Barthes 1966 : La Littérature au risque de son « ailleurs » 66

2.1.1 Lanson contre lui-même 66

2.1.2 « Racine (n') est (plus) Racine » 69

2.1.3 Brunetière - (Lanson) / ~~Picard~~ - Barthes : le procès des noms 72

2.1.4 « La Science de la littérature » 76

2.2 Quignard 1966 : Un enfant de *L'Éphémère* 83

2.2.1 L'effet de génération 83

2.2.2 L'Éphémère : une revue de 1966 88

2.3.3 « De quoi témoigne le témoin ? » : Quignard et l'empreinte de 1966 91

Chapitre 3 - De la science à la littérature (en passant par la rhétorique) **97**

3.1 Barthes : aide (et) mémoire de la rhétorique 100

3.1.1 Lettre de condoléance (n°1) : de Fronton à Marc Aurèle 100

3.1.2 Lettre de condoléance (n°2) : de Barthes à son « ami » 104

3.1.3 La « seigneurialité » de la rhétorique 108

3.1.4 « De la science à la littérature » 114

3.2 La rhétorique spéculative 121

3.2.1 Résurgences de la rhétorique 121
3.2.2 Que veut dire « rhétorique spéculative » ? 125
3.2.3 Le « sophiste » contre le « philosophe » : une querelle de propriété sous le masque de la fiction antique 130
3.2.4 D'une refondation généalogique du littéraire 135
3.2.5 « Qu'est-ce qu'un littéraire ? » 138

Deuxième partie : "Que l'essai s'avoue *presque* un roman" 143

Chapitre 4 - Moralités panfictionnelles 144

4.1 Reconfiguration extensive du statut de la fiction (années 60-70) 147
4.1.1 La fiction et la « littérarisation » des discours savants 147
4.1.2 Fiction : « mot-mana » de la modernité 151
4.1.3 L'histoire en débat : science ou fiction? 156
4.2 Roland Barthes : « Il n'existe aucun discours qui ne soit une fiction » 162
4.2.1 Le concept de fiction chez Barthes : d'une vue ségrégationniste à une vue intégrationniste 162
4.2.2 Les usages barthésiens de la fiction 167
4.3 Pascal Quignard : « La pensée est vouée à la fiction » 170
4.3.1 Le parti pris sophistique de la pensée par images 170
4.3.2 L'homme, un animal fictionnant 173
4.3.3 D'un panfictionnalisme fondé en nature 176

Chapitre 5 - Le romanesque de l'Intellect 180

5.1 L'essai en *question* 183
5.1.1 De la critique-fiction à la fiction-critique : validité d'un chiasme ? 183
5.1.2 Le maintien et la contrariété de l'essai 187
5.2 Contournements de l'essai 193
5.2.1 L'essai ou l'assertion sidérée (Roland Barthes) 194
5.2.2 L'essai ou l'assertion sidérante (Pascal Quignard) 197
5.3 L'hétérologie de l'essai 205
5.3.1 « L'hétérologie » : de Bataille à Barthes 205
5.3.2 Barthes : hétérologie et *tangibilia* 210
5. 3. 3 Quignard : hétérologie et *sordidissima* 214
5.3.4 Hétérologie des minuscules : le biographème, la vie infâme et la vie trouée 220
5.3.5 L'hétérologie du lexique savant 229

Chapitre 6 - Système et dérision de tout système 239

6.1 méthodiquement non méthodiques 242
6.1.1 Barthes / Quignard : leur discours sur la méthode 244
6.1.2 Les hommes systématiques (I) : de Michelet à Fourier 251
6.1.3 Les hommes systématiques (II) : de Guy Le Fèvre de la Boderie à Émile Littré 259
6.1.4 L'apophatisme de la Méthode 266

6.2 La comédie du savoir systématique ou l'encyclopédie comme farce 274
6.2.1 Le geste encyclopédique de Roland Barthes 274
6.2.2 *Dernier royaume* ou la bibliothèque fantastique 282

Troisième partie : Saint Polycarpe et saint Alexis 291
Chapitre 7 - Mythographies du lettré 292
7.1 Morts et vies du lettré 295
7.1.1 Vies du lettré 295
7.1.2 Le retour amical de l'auteur 298
7.1.3 « Parce que j'étais lui, parce qu'il était mort » 303
7.2 Voyages dans le *scriptorium* 308
7.2.1 Des « communautés de solitaires » 308
7.2.2 Pratiques du *scriptorium* I : l'« exégète » et le « copiste » (Roland Barthes) 316
7.2.3 Pratiques du *scriptorium* II : le « copiste » et le « scoliaste » (Pascal Quignard) 322
7.2.4 Le *scriptorium* comme lieu d'« élargissement » 328
7.2.5 Le *scriptorium* contre la « communauté » 332
Chapitre 8 - La grammaticalité de l'existence 340
8.1 Une scénographie du dedans 343
8.1.1 Voir le langage 343
8.1.2 Pathologie ou Terreur ? : Barthes, Paulhan et Sartre 346
8.1.3. La pensée du corps en état de langage : Barthes et sa famille posturale (Saussure, Flaubert, Michelet et Valéry) 351
8.1.4 *Homo grammaticus* ou le « littéraire » selon Quignard 356
8.2 *Persona grammatica* 359
8.2.1 Barthes et l'héritage ambigu du « moment grammatical » de la littérature française 360
8.2.2 La grammaire sur le bout de la langue : Charles Bruneau en héritage 363
8.2.3 Le grand défoulement : désécrire la grammaire 368
8.2.4 Les allégories linguistiques ou la grammaire à des fins existentielles 371
8.2.5 L'aoriste grec chez Pascal Quignard 376
8.3 Une scénographie du dehors 381
8.3.1 De Neutre en Jadis 381
8.3.2 Orphée et le Neutre 386
8.3.3 Pascal Quignard : « Devenir l'Orphée de ce jadis » 390
Chapitre 9 - Des héros très discrets 395
9.1 La voix des Cassandre 398
9.1.1 « Sur le mot contemporain » (Pascal Quignard) 398
9.1.2 Un régime d'historicité contre le « présentisme » 403
9.1.3 Cassandre, figurations de la voix non contemporaine 408
9.2 Saint Polycarpe et saint Alexis 415

9.2.1. Le sacerdoce négatif 415
9.2.2. Saint Polycarpe 417
9.2.3. Saint Alexis 424
9.3 Rousseau ou la posture capitale 430
9.3.1 Un double retour à Rousseau : Bienne et Ménilmontant 430
9.3.2 Une posture topique du littéraire 434
9.3.3 Le double album des invisibles 438
Conclusion 442
Bibliographie 450
Index des noms de personne 469
Table des matières 480

Les hétérologies du savoir (Roland Barthes, Pascal Quignard)

Résumé : De Roland Barthes à Pascal Quignard, ce que l'on observe c'est la recherche d'une *hétérologie du savoir* ; l'accentuation d'un discours « autre » sur le savoir ou plutôt la spectacularisation d'une forme hétérodoxe de l'écriture du savoir. Cela passe par le mélange des registres narratifs et argumentatifs, par le choix d'une forme plus fragmentaire que dissertative, par l'ouverture aux jeux énonciatifs comme par l'accueil de courts passages fictionnels dans les marges de la prose d'idées, par le souci enfin de la dimension figurale qui travaille en profondeur l'écriture du texte théorique. En engageant une comparaison entre ces deux générations d'écrivains, nous avons tenté une approche généalogique de cette ressaisie « hétérologique » des savoirs par la littérature. La question a été la suivante : qu'est-ce que l'insistance de la littérarisation du discours savant par les littéraires nous dit, en retour, de l'idée que la littérature se fait d'elle-même ? Derrière toutes ces annexions des disciplines savantes dans le domaine de la littérature – d'ailleurs exclusivement menées *depuis* la littérature, dans une indifférence quasi unanime de la « science » dont l'émancipation n'a plus à être revendiquée – n'y-a-t-il pas toute une stratégie de redressement symbolique du pouvoir et de la figure du *littéraire* ? Il ne s'agit pas ici d'une contribution à *l'histoire de la littérature* – dont le plan, souvent trop vaste, finit par essentialiser l'objet qu'elle se propose précisément d'historiciser –, mais plutôt d'une participation à *l'histoire de l'idée de littérature* ; et à l'intérieur de celle-ci, de façon plus resserrée encore, la tentative d'éclairer l'histoire de l'idée selon laquelle la littérature récente s'est voulue (de nouveau) souveraine dans l'ordre des discours.

Mots clés : LITTÉRATURE ET SAVOIRS ; LITTÉRATURE ET SCIENCES HUMAINES ; ESSAI ET FICTION ; ROLAND BARTHES ; PASCAL QUIGNARD ; HISTOIRE DE L'IDÉE DE LITTÉRATURE.

The Heterologies of Knowledge (Roland Barthes, Pascal Quignard)

Abstract : The thing one observes moving from Roland Barthes to Pascal Quignard is the search for a sort of *heterology of knowledge*; the emphasis of an "other" discourse on knowledge or rather the spectacular display of a heterodox form for the writing of knowledge. This takes place by means of the intertwinement of both narrative and argumentative registers, as well as by the choice of a more fragmented rather than dissertational form, by a sort of openness to enunciation games but also by the incorporation of short fictional excerpts within the margins of such prose of ideas and finally by pondering the figural dimension deeply operating the writing of the theoretical text. The comparison initiated herewith between these two generations of writers has led us to put forward a genealogical approach of such "heterological" restoration of knowledge by literature. The question was outlined as follows: what does the insistence of the use by the literary of a scholar discourse literalization tell us, in its own way, concerning the very idea literature projects of itself? Underlying all the annexations of scholarly disciplines within the field of literature — indeed exclusively conducted *from* literature's point of view, in an almost unanimous indifference towards "science" whose emancipation no longer needs to be claimed — one asks whether there would not be a complete symbolic turnaround strategy of both the power and the figure of the literary. We do not aim at contributing to the *history of literature* — whose plan, often too wide, ends by essentializing the precise object it seeks to historicize — but rather to participating in the *history of an idea of literature* itself; and herewith, in a more strict manner, attempting to enlighten the history of the idea that recent literature has (once again) sought sovereignty within the order of discourse.

Keywords : LITERATURE AND KNOWLEDGE ; LITERATURE AND HUMAN SCIENCES ; ESSAY AND FICTION ; ROLAND BARTHES ; PASCAL QUIGNARD ; HISTORY OF THE IDEA OF LITERATURE.