

PASCAL QUIGNARD ET L'ÂME ANCRÉE DANS L'INTERVALLE

Vinícius Dalben Rodrigues¹

RÉSUMÉ : À partir de la structure éclatée sur laquelle s'appuie *La Leçon de musique* de Pascal Quignard, le texte incite à la réflexion sur l'appréhension contemporaine du monde, où les notions d'écriture fragmentaire et de pensée intervallaire sont évoquées comme tentatives de reconfiguration d'une totalité irreprésentable.

MOTS-CLÉS : Littérature contemporaine, Pascal Quignard, fragment, intervalle.

RESUMO: A partir da estrutura dispersa sobre a qual se baseia *La Leçon de musique* de Pascal Quignard, o texto propõe a reflexão sobre a apreensão contemporânea do mundo, em que as noções da escritura fragmentária e do pensamento intervalar são evocados como tentativas de reconfiguração de uma totalidade irrepresentável.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura contemporânea, Pascal Quignard, fragmento, intervalo.

¹ Graduado em Ciências Farmacêuticas e Letras (português/francês) pela Universidade de São Paulo. E-mail: vinicius_dalben@yahoo.com.br

Le roman dépouillé, la littérature contemporaine et Pascal Quignard

La voie ouverte par les expérimentations sur le roman au long du XXe siècle a permis l'acheminement de la littérature contemporaine vers la perturbation des catégories de genre au profit de l'hybride, l'hétérogène et du discontinu, conduisant jusqu'à ses dernières conséquences la tendance qui s'annonçait depuis la crise de la forme romanesque. L'écriture contemporaine tend à être située dans un espace générique, qui circule librement entre la fiction, l'autobiographie, l'essai, la prose, la poésie et vise à promouvoir le dialogue entre les diverses formes d'art - tels que la musique, la peinture, le cinéma - et de la pensée, ce qui permet une réflexion entre le littéraire, le rhétorique, le socio-historique, l'anthropologique, le psychanalytique. L'écriture contemporaine est édifiée sur des bases qui constituent un lieu « entre-deux indéfinissable » (VIART, 2004: 25).

L'écriture contemporaine s'entretient : elle dialogue doublement avec une culture qu'une certaine modernité programmatique avait coupée de son propre élan et avec ces autres efflorescences de la pensée que sont, depuis la fin du XIXe siècle, les sciences humaines. (VIART, 2004: 25)

On peut dire que la littérature de ces dernières décennies du siècle a l'intention de mettre en question les divisions génériques, en même temps qu'elle semble remodeler les catégories préexistantes à travers de multiples formes hybrides qui expriment une combinaison de plusieurs traces génériques hétérogènes reconnaissables concernant tant les genres établis comme les genres de discours. Et dans le contexte de la littérature contemporaine, les œuvres de Pascal Quignard, considérées comme inclassables par la critique littéraire française, manifestent un mélange de prose, de poésie, roman, récit, essai et musique, en composant des récits hybrides qui mettent l'accent sur le discontinu et sur l'incomplète, au moyen d'une approche fragmentée. Telle tendance est présentée dans ses écrits critiques qui s'équilibrent sur l'intersection entre la réflexion philosophique, l'essai littéraire et la poésie, à la mi-hauteur entre la narration et un traité philosophique. Quignard développe en permanence une recherche réaliste approfondie à travers la pratique inventive du dialogue entre la fiction et la critique, en ajoutant des plans de l'expérience qui se valent de notes, d'anecdotes, de confidences personnelles, de commentaires sur l'art, de politique et d'économie, à une assemblée du passé et du présent par les réflexions d'une voix poétique.

Prose et poésie se mêlent dans une narration hybride, fragmentée en frontières de l'histoire et de l'écriture. On observe dans *La Leçon de musique*

et dans d'autres œuvres de Quignard la présence d'un narrateur exprimée par le pronom je et qui fait des commentaires sur plusieurs sujets d'une forme lyrique, parmi eux des faits historiques et anecdotiques, résultants de lectures faites au cours de sa vie. Chez Quignard, le littéraire est, avant toute chose, quelque chose d'écrit, de l'écriture littéraire. Le truc littéraire est configuré par la vision sur la fiction comme une chose ou une chose dans la littérature. Cette vision n'est pas assimilée par le discours littéraire qui ne produit pas de signification. La littérature en tant que langage ne la transforme pas en vigueur. Quelque chose, donc, qui rompt la solidarité entre la littérature et la langue attire notre attention, dans la mesure où sa matérialité et l'opacité des choses résistent au pair dichotomique syntaxe/sémantique et à la communication des contenus et valeurs qui fondent la fonction sociale du langage. Le littéraire, la chose littéraire, est, donc, le reste inconvertible, in-déductible, entre la forme et le sens. C'est par de petites fissures indiquées par les signes qui sont ouvertes les portes qui mènent à la complexité des opérations mentales complexes, en concevant des connaissances entre les domaines linguistiques, cognitifs et interactionnels. C'est ainsi que s'installe la nécessité de relier les connaissances de la langue et les expériences du monde et ces savoirs acquis dans la vie sociale et dans la culture - puisqu'ils sont élaborés par des domaines distincts, soit du corps, soit des relations - et, à partir de ces corrélations, nouvelles significations sont construites. Dans la création textuelle de Quignard il y a clairement la production d'un système sémiologique qui vise non seulement au sens des mots, mais aux choses elles-mêmes, dans un ouvrage qui constitue un langage étrange à la traditionnelle création réaliste. On verra ici que la discontinuité semble être la façon appropriée pour explorer ces relations imposées par les défis littéraires.

La fascination du fragmentaire

Homogénéité culturelle, historique, tel est le destin de l'homme. Hétérogénéité naturelle, originaire, tel est le destin de l'art. La fragmentation est l'âme de l'art. (QUIGNARD, 2004: 66)

Pour Quignard, la chose littéraire est la chose écrite et, ainsi, elle résiste, perturbe et démantèle le discours et les liens sociaux des individus grâce à des significations communes qui constituent un espace collectif, un autre monde. Et pour réaliser cette disposition littéraire fondée sur des bases autres que celles du roman traditionnel, dans lequel il y aurait une tentative de reconfiguration d'une totalité de la vie humaine, Quignard s'abandonne complètement au fragmentaire pour produire une autre espèce

d'organisation. Dans *La Leçon de musique*, pour ne pas céder à la brutalité d'un langage qui cherche à aligner artificiellement la matière sociale, grâce à un désordre qui suppose une logique très bien enchaînée, il vire de bord pour figurer un autre regard littéraire et dilate, jusqu'aux limites, la relation entre signifiant et signifié.

Si l'on ne croit plus à la nécessité de se sauver de la fragmentation à travers l'art, ce n'est plus nécessaire de poursuivre le travail de questionnement de la réalité perpétrée jusqu'au Nouveau Roman. La réalité est encore fortement fragmentée et la discontinuité, les restes, les vestiges orientent maintenant l'appréhension du monde, suscitent l'écriture, et hantent l'espace littéraire. Les rapports que ces éléments entretiennent avec l'imaginaire sont utilisés comme un nouveau soutien artistique pour obtenir une autre totalité du propre monde. En réfléchissant sur la philosophie et l'esthétique du discontinu on peut remarquer qu'il n'est pas exclusivement une notion de la littérature moderne mais qu'il a aussi préoccupé la littérature classique. Dans un texte de Barthes, on retrouve ce concept et on remarque également le point commun entre Roland Barthes et Pascal Quignard : en effet, tous les deux font du discontinu l'essence même du langage humain :

[...] le discontinu est le statut fondamental de toute communication : il n'y a jamais des signes que discrets. Le problème esthétique est simplement de savoir comment mobiliser ce discontinu fatal, comment lui donner un souffle, un temps, une histoire. La rhétorique classique a donné sa réponse, magistrale pendant des siècles, en édifiant une esthétique de la variation (dont l'idée de « développement » n'est que le mythe grossier); mais il y a une autre rhétorique possible celle de la translation [...] (BARTHES, 1964: 185).

Ils sont plus évidents aujourd'hui les symptômes de dissolution et de trace (ontologiques, épistémologiques, formelles) qui nous montrent comment le fragment provient d'un *presque* impératif existentiel. Il suffit de suivre une conversation qui est interrompue à tout moment pour apercevoir la pluralité de la parole, sa discontinuité et la fragmentation qui se reflètent dans l'interruption du sens et dans la rupture comme forme préférée. En analysant la situation de l'intervalle et de l'interruption inhérente à la communication humaine, on vérifie que s'établit un dialogue seulement dans la mesure où il y a discontinuité. C'est la pause et l'intermittence qui permettent l'alternance de la conversation, mais l'arrêt est également exigé pour toute séquence de mots. Quand Quignard cite la définition de Claude Simon « le moderne est ce qui ne supporte plus la liaison », on pense si le moderne n'est pas ce qui s'ancre sur une liaison discontinue. Comme une écriture de la modernité, l'écriture fragmentaire semble offrir

une nouvelle forme où le récit et la réflexion théorique, qui désignaient jusque-là deux voies séparées, peuvent désormais s'unir en un seul, créant un double itinéraire. Bien que Pascal Quignard revendique son inscription dans la tradition de l'écriture fragmentaire qui commence avec Jean de La Bruyère, il refuse l'approche qui utilise et pose le fragment comme une chose totalement cohérente et qui a pris une fin en lui-même. La cohérence fragmentaire serait formée dans le cadre textuel qui regroupe les multiples idées associées autour d'une complexe dimension relationnelle.

[...] le pouvoir, pour l'œuvre, d'être et non plus représenter, d'être tout, mais sans contenus ou avec des contenus presque indifférents et ainsi affirmer ensemble l'absolu et le fragmentaire, la totalité, mais dans une forme qui, étant toutes les formes, c'est-à-dire à la limite n'étant aucune [...]
(BLANCHOT, 1969: 518).

À partir de la lecture de *La leçon de musique*, on vérifie que l'écriture fragmentaire de Quignard est à la fois discontinue et forme un système par des efforts de liaison, en plus de réduire la tension entre ces deux caractéristiques qui comprennent le fragment : sa singularité et son universalité. Il considère une erreur que d'imaginer le fragment comme un élément unique, autonome, au lieu de le penser comme un système, qui, bien que discontinu, est organisé. Si les fragments sont bien des morceaux de textes séparés, discontinus, ils sont également un ensemble des éléments organisés, à l'intérieur duquel des fragments sont en série, se répondent, se font écho ou se font face, sont liés. Plus important est de noter qu'un unique fragment n'est pas le tout, que « l'unité de l'ensemble [...] [est] constituée en quelque sorte hors de l'œuvre » (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2010: 58). Le fragment établit une nouvelle connexion entre le texte et le lecteur, afin de déterminer une relation triangulaire qui oblige le lecteur à interpréter et à inventer de nouvelles relations d'intertextualité. La question de la délimitation des fragments et la question de l'enchaînement des fragments sont cruciales pour Quignard et conduisent à la remarquable notion qui fait allusion au fonctionnement de la mémoire, à la récupération des vestiges et à l'enchevêtrement des réminiscences. C'est là qu'on visualise l'intensité concentratrice du fragment qui, après l'annulation du sujet conventionnel dans l'expérience littéraire, peut fonctionner comme un moteur qui produit des questions sur le propre mécanisme mental pendant le contact avec la discontinuité littéraire proposée par Quignard. La production de figures à travers les fragments inciteraient le lecteur à lier les morceaux énonciatifs et créeraient une mobilisation cérébrale qui démontrerait la totalité référentielle produite par la stimulation de la pensée intervallaire. On peut nous référer ici à une potentialisation de la dimension intervallaire de la littérature.

L'exigence fragmentaire

À travers l'exigence fragmentaire nous pressentons qu'il n'y a encore rien de fragmentaire, non pas à proprement parler, mais à improprement parler. (BLANCHOT, 1990: 58, trad. nossa)

L'artiste contemple la ruine du texte qui ne sert à composer la réalité et regarde son passé maintenant fragmenté. Attristé par cette perte, il vérifie le contraste entre les grands fragments et la petitesse de son objet d'étude, ce qui devient encore plus intéressant en vertu de la confrontation avec la possibilité d'une représentation. Il admire la fragmentation polyvalente, qui présente diverses potentialités artistiques. Le sujet, cette entité qui est énoncée dans le texte et se représente dans l'écriture, est définie par la représentation en fragments et détermine l'organisation de l'œuvre elle-même dans les régions et les fractures.

L'exigence fragmentaire vient de la propre discontinuité de la pensée humaine, ce qui conduit à la fragmentation étant aussi inhérente à l'écriture. Ici, nous sommes déjà loin du fragment idéal de Schlegel : pour Quignard, le fragment n'est jamais une totalité fermée sur elle-même, mais une partie d'un tout perdu ou même jamais venu à être. Son écriture fragmentaire oscille toujours entre le tout et la partie, la présence et l'absence. Au-delà de l'intervalle qui nous sépare de l'autre, ce qui est également en jeu ici est la façon dont la discontinuité est l'écriture elle-même, comme des fragments joignent des phrases et des mots. La conscience fragmentée du monde amène l'esprit contemporain à s'entraîner de forme ludique et à jouer de manière créative avec la confusion du monde, c'est-à-dire, devant la prise de conscience de son caractère éphémère et son temps, le sujet réinvente le concept du fragment en quête de l'intégralité convoitée.

Quignard fonde son écriture sur la construction de ponts avec le lecteur, mais en premier lieu, avec ses propres réminiscences. Marin Marais apparaît dans *La Leçon de musique* et fait allusion aux accès de mutisme du propre Quignard vers deux ans et après à l'âge de seize ans (PAUTROT, 2007: 12-13). La mue humaine se fait présente comme le résultat d'une conscience réflexive sur des épisodes sentimentaux. Une miette de la vie de Quignard peut soutenir un univers littéraire, mais la forme utilisée pour montrer ces relations est mondaine et présuppose, avant tout, une écriture mentale ancrée sur les traces mnésiques éclatées. La notion de fonctionnement de la pensée met en évidence le fait que le psychisme humain ne vise pas seulement à l'aspect de la perception ou de la logique des idées, mais aussi à celui de l'inconscient que les images irrationnelles

du rêve ou de la création poétique révèlent parfois. L'entreprise affectée de façon caractérisée aussi bien le narrateur que le lecteur et exige qu'on comprenne comment se produit le dialogue entre l'écriture et les pensées intervallaires que Quignard nourrit à partir de ses énoncés des narrations extradiégétiques. Ce n'est pas le résultat qui importe, mais l'activité de rassembler les multiples associations cérébrales. Il y a des questions sur la façon dont cette énonciation intervallaire est faite, mais pas de réponses. Quignard refuse de répondre aux « pourquoi » et s'intéresse à la mobilisation des différentes idées associatives sur un thème : après tout, qu'est-ce que l'histoire de Marin Marais peut faire apparaître au moment de l'écriture et de la lecture? Le texte s'exécute insatiablement et ne peut pas arrêter pour essayer des réponses qui ne seront certainement pas satisfaisantes. La composition quignardienne rappelle la technique critique de « explication du texte », dans laquelle les formulations servent à une érudition analytique complexe et inépuisable. L'appauvrissement des connaissances multiples et la convocation de toute figuration déjà vécue semblent être l'objectif textuel.

[...] Il y a un monde qui appartient à la rive du Léthé. Cette rive est la mémoire. [...] Le monde du silence [...] où se vague et se surexcite soudain la pensée [...] (QUIGNARD, 2004: 67).

Et ainsi le texte crée de multiples passages d'interprétation et points d'entrée pour un grand nombre d'intercalations possibles pour le lecteur. La façon dont Quignard introduit des énonciations doubles dans les fragments conduit à un exercice énonciatif, un jeu entre la subjectivité et le regard qui mimétise le mécanisme mental. Les lecteurs sont invités à assister au jeu dans cet entrepôt énonciatif, dans cet intervalle à remplir avec des expériences, peu importe si réellement vécues ou fabriquées. Comme il n'y a pas une séquence logique ni phrases complexes, ancrées sur la subordination, le lecteur est libre pour explorer l'intervalle de moyen que sa structure intuitive le permet. L'articulation simple des idées avec des phrases courtes fait allusion à un texte qui se cherche lui-même et qui permet au lecteur de réfléchir sur le passage textuel, sur les espaces blancs entre les fragments.

Entre un fragment et l'autre on témoigne le passage de l'enfance à l'âge adulte dont la séparation est marquée seulement par un astérisque. L'astérisque est le symbole graphique pour une autre participation du lecteur, dans cet intervalle vivant dans le processus de l'écriture : l'auteur est mort, vive le lecteur. L'annulation d'auteur dans l'expérience littéraire a servi de fusible pour une autre relation, un système ordonné et architecturé sur le discontinu. Quignard déclenche une connexion avec le lecteur par un refus

systématique de la symétrie, en utilisant un tissu textuel qui rappelle parfois le dialogue philosophique. Grâce à la perturbation délibérée d'un discours articulé, l'écart créé fonctionne comme remettant en cause le lecteur. Les processus cognitifs séquentiels activés induisent l'évocation de la mémoire. Survient un accès direct à la mémoire des traces enregistrées et l'accès à des idées générales ou à l'essence d'un matériel original à reconstituer. Quignard montre comment gérer ses souvenirs et grâce à son œuvre fragmentée, suggère au lecteur de faire la même chose avec son processus de la mémoire. Les fragments de Quignard semblent tordus dans l'espace entre un souvenir oublié, marques de ce qui reste intraduisible et de ce qui a été d'une certaine manière représenté. L'ombre de la jouissance sexuelle et les timbres des voix humaines envahissent les fragments et articulent les souvenirs dans *La Leçon* de musique. C'est quelque chose entre la mémoire d'un corps en posture d'attente et le manque de mémoire de lui. Une mémoire oubliée et une mémoire sans mémoire qui gagnent une inscription dans le travail de remémoration, répétition et transposition d'une forme. La tentative de traduire cette autre langue instinctive, en élaborant une grammaire de la jouissance, provoque quelque chose qui germe sans pouvoir être dit. Son écriture traverse ces espaces, permet au texte de glisser à la suite de certains détails, certaines inflexions et d'écrire, réécrire et circonscrire. Cela se produit dans un mouvement de création d'une forme qui inclut le bruit et le silence du corps de musique ; Quignard les inclut sans toutefois les résoudre.

Quignard suppose que le littéraire est un champ privilégié pour saisir la disjonction entre la réalité et la signification au sein même de la langue et c'est ainsi que le littéraire, avec haute dignité ontologique et son pouvoir désarticulant constitue un défi, un risque, une menace pour l'ontologie en ce qu'elle suppose l'existence d'une relation, la cohérence, l'harmonie et le sens de ce qui existe. Il est intéressant de remarquer que l'absence de lien peut se révéler une sorte de lien. La simple juxtaposition peut assurer une sorte d'articulation bien enchaînée qui démontre que le discontinu ne provoque pas uniquement des effets de rupture, mais aussi de liaison. Ainsi, les fragments, paradoxalement (puisque le fragment est le morceau détaché d'un tout, sans tout, reste de la totalité) ne sont pas seuls et indépendants, mais sont reliés entre eux. C'est une liaison d'autant plus forte qu'un même fragment, nous l'avons vu, peut faire partie de plusieurs séries. Le texte est entrelacé, réellement tissé, à partir de séries de fragments qui s'entremêlent, qui sont liés les uns aux autres. La forme fragmentaire fait donc système, c'est-à-dire que les fragments sont construits les uns par rapport aux autres dans des jeux de parallèles, d'opposition ou de simples échos. D'ailleurs, la répétition est une caractéristique importante de l'écriture quignardienne. Elle est une forme de liaison et structure le texte fragmentaire, notamment dans l'enchaînement des fragments.

Encore l'exigence: la légitimation du fragment

La vie est cette exubérante colonisation du moindre fragment, de la moindre fissure. (QUIGNARD, 2004: 66)

Maintenant, on ne peut pas parler de totalité, sans parler de discontinuité. Notre compréhension est activée à partir d'une redécouverte sur la « continuité discontinue ». La continuité, ce qui nous amène à une totalité possible, serait liée à une première unité qui ne peut être décrite sinon à partir de la négation de la fragmentation, mais cette fragmentation est fondamentale. Le principe de la connaissance progressive de fragments figure une façon de penser le réel à partir du discontinu. En fait, on peut penser que la fragmentation est poussée par un sentiment de perte et de séparation. Si le sujet est individualisé en fonction de l'expérience littéraire, cette expérience individuelle et émotionnelle du monde devient clairement énoncée. Un nouveau chemin littéraire, marqué par un nouvel élan à compter, est évoqué. À partir du besoin d'instaurer une nouvelle forme de communication, l'écrivain commence à le faire, surtout à partir de son expérience personnelle, articulée à son tour, avec une attention renouvelée à la langue en termes syntaxiques, mais, fondamentalement, en termes sémantiques. Ce sens de la rédemption est ce qui nous autorise à parler d'une évaluation individuelle des émotions. Il y a, en effet, une tentative d'unifier la désorganisation de ces éléments, quelque chose qu'on peut penser à travers le binôme continuité/discontinuité. Pascal Quignard entreprend une tentative d'organisation interne qui ne reflète pas nécessairement la compréhension du monde comme une unité, mais une dynamique d'essayer de répondre aux divers éléments qui le constituent. C'est dans ce nouveau classement des choses, où la discontinuité n'est pas exclue, qu'on pense sur une définition du sujet dans la postmodernité qui implique l'image de quelqu'un sans la même confiance ontologique, la même sécurité dans le sens hypothétique de profondeur qu'il veut communiquer, mais qui est plus répandue par un monde définitivement intotalisable. La conscience de cette intotalisation du monde et, donc, le sentiment de la perte, conduit Quignard à évoquer le lieu où vivent des sensations et à témoigner des signes pris par la mémoire. Ajoutée à la désagrégation des choses, on rencontre cette expérience de discontinuité, ce qui ne représente pas une fragilité ontologique, mais une recherche de l'ensemble par lequel le sujet est énoncé à la première personne et affirme sa subjectivité, puisque la discontinuité n'est pas nécessairement à l'opposé de la continuité, mais se constitue comme son pôle complémentaire. Il y a une dureté exprimée dans le fragment qui vient de nous rappeler notre finitude humaine et Pascal Quignard n'échappe pas à ce fait.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, R. « Littérature et discontinue ». In : *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1964.

BLANCHOT, M. *La escritura del desastre*. Caracas : Monte Avila, 1990.

_____. *L'entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.

LACOUE-LABARTHE, P.; NANCY, J-L. *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Les Éditions du Seuil, 2010.

QUIGNARD, P. *La Leçon de musique*. Paris : Gallimard, 2011.

_____. *Les Ombres errantes - I Dernier royaume*. Paris : Gallimard, 2004.

PAUTROT, J-L. *Pascal Quignard ou le fonds du monde*. Amsterdam : Rodopi, 2007.

VIART, D. Les « fictions critiques » de Pascal Quignard. *Études françaises*, vol. 40, numéro 2, 2004, p. 25-37. Disponible sur : < <http://id.erudit.org/iderudit/008807ar> > (consulté le 09.09.2012).