

# LE CORPS EN LITTÉRATURE : UNE LECTURE DE *BOUTÈS*

Juliana Lopes Miasso<sup>1</sup>

**RÉSUMÉ :** À partir du livre *Boutès*, de Pascal Quignard, une analyse sera construite autour de la question concernant le corps en littérature. Les questions centrales concerneront les différents niveaux de présence du corps dans la littérature et dans quelle mesure cette discussion serait liée à la structure des fragments.

**MOTS-CLÉS :** Corps, littérature, fragment, *Boutès*, Pascal Quignard.

**RESUMO:** A partir do livro *Boutès*, de Pascal Quignard, a análise será construída em torno da discussão do corpo na literatura. As questões centrais dizem respeito aos diferentes níveis de presença do corpo na literatura e em medida essa discussão está ligada à estrutura dos fragmentos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Corpo, literatura, fragmento, *Boutès*, Pascal Quignard.

<sup>1</sup> Diplômée en Lettres (Máster 1) Portugais/Français, ayant aussi mené des études dans le domaine de Communication des Arts du Corps à l'Université Catholique de São Paulo. E-mail: juliana.miasso@gmail.com

## 1. Introduction

*La danse est une autobiographie - le danseur se déplace selon ce qu'il est. Si le corps change, l'esprit changera, lui aussi [...]. Sans le corps et sans le mouvement, il n'y a pas de monde. Le corps, c'est le savoir : la sensibilité physique et psychique.*

Renée Gumiel, chorégraphe franco-brésilienne.<sup>2</sup>

Quand on évoque la danse, il est clair que c'est un art qui comprend des mouvements corporels - même s'il s'agit d'une chorégraphie qui ne présenterait que des danseurs statiques (ce qui serait marqué est leur arrêt *par opposition* aux mouvements). La littérature à son tour ne paraît comprendre, pour le sens commun, que de la pensée, quelque chose d'abstrait qui n'aurait aucune relation avec nos corps. Cependant, en lisant Pascal Quignard, j'ai l'impression que ses textes littéraires poussent un cri pour un corps qui ne soit pas dédaigné par les mots. Ce corps dont parle René Gumiel, je le crois existant chez Quignard, et c'est cela qui fait question en moi depuis mes premières lectures de l'auteur français. Comprendre ce que veut dire ce corps dans la littérature quignardienne, c'est la tentative à laquelle je me consacrerai au fil de cet article.

Il est important de dire que je n'ai pas l'intention de construire un traité concernant la présence du corps chez Quignard ou d'établir une liste des fonctions de ce corps dans le livre que j'ai choisi comme objet d'études, *Boutès*. Je veux plutôt faire face au problème qui imprègne mes lectures, peut-être à cause de mes études en danse (il est su que notre expérience façonne nos lectures) ; j'espère réussir à m'approcher un peu plus de ce point qui m'inquiète et à en construire des impressions plus structurées, tout en bâtissant une enquête autour de cette corporalité évoquée lors de ma lecture de Quignard, et notamment de *Boutès*.

Avant d'entrer dans l'objet concret qui est le livre de Quignard, il me semble nécessaire de définir le concept de corps dont je ferai usage ici, avec lequel j'ai pris contact au fil de la lecture de *Boutès*- il ne s'agit pas, alors, d'une idée prise a priori, à laquelle j'essayerai d'adapter le texte littéraire. Aussi, dans cet article, j'espère plonger un peu plus profondément dans cette forme textuelle spécifique qui est celle du fragment - et qui, à mon avis, cache des liaisons très intéressantes avec le problème de la présence du corps en littérature.

Finalement, il est toujours important de souligner que ce travail, avant d'être publié, n'était sensé être qu'un travail final pour un cours qui a eu une durée très limitée, soit un semestre. Cela dit, je m'excuse d'avance

**2** Traduction libre de l'extrait « A dança é uma autobiografia - a pessoa se move de acordo com o que é. Se o corpo muda, o espírito também vai mudar (...). Sem o corpo e sem o movimento, não existe mundo. Corpo é saber: sensibilidade física e psíquica». SILVESTRE, N. "Até depois do fim". *Murro em Ponta de Faca*, São Paulo, n. 4.

pour le caractère un peu abstrait et clairsemé que peut dégager cette analyse. Je n'ai établi comme but que de rendre visibles les questions qui m'intéressent et de chercher les éléments internes de l'œuvre de Quignard qui peuvent motiver mes questions ou simplement avoir des relations avec ce qui m'inquiète.

## 2. Le corps, c'est quoi ?

Parler du corps en littérature n'est pas évident. Employer ce terme peut signifier que l'on fait référence à un corps physique, libre de n'importe quel mouvement de la pensée. Liée à cela est l'idée de sexualité, très marquée quand on mentionne le corps, comme s'il était simplement de la chair et ne pourrait ainsi qu'être symbole du sexe - et comme si la sexualité n'était que physique. C'est l'image même du zombie : l'existence d'un corps humain sans conscience associée.

Il n'y a pas une définition unique de ce qui est le corps, ce qui paraît très problématique vis-à-vis de la nécessité de découvrir ce corps chez Quignard. En effet, je n'ai pas l'impression que l'auteur français se penche sur le corps uniquement charnel ; il faut augmenter l'extension des possibilités de ce corps, afin de pouvoir, ultérieurement, analyser de plus près la façon dont il se présente chez Quignard. Ainsi, déterminer le concept de corps dont je ferai usage pour ce texte, semble indispensable. Comme annoncé plus haut, ce qui m'a poussée à m'approprier d'un concept spécifique de corps est la lecture de Quignard elle-même. À partir des textes littéraires, j'ai compris que l'idée dualiste du corps, selon laquelle celui-ci et l'esprit seraient séparés et indépendants l'un de l'autre, ne convient pas à ce qui se présente dans les livres de l'auteur en question. Je suis plutôt du côté d'António Damásio, médecin et chercheur portugais qui s'est basé sur des études neurologiques pour formuler une perspective de fusionnement entre corps et esprit.

D'après Damásio, « il est probable que les stratégies de la raison humaine ne se soient pas développées, soit en termes évolutifs soit pour chaque individu, sans la force orientatrice des mécanismes de régulation biologique, dont l'émotion et le sentiment sont des expressions notables » (DAMÁSIO, 1996: 12).<sup>3</sup> L'intérêt de cette citation relève du fait que l'élément biologique (identifié comme *corps*) et l'élément rationnel (identifié comme *esprit*) sont interdépendants et non hiérarchiques, dans le sens où la raison est profondément liée à l'émotion et au sentiment.

Pour comprendre la nouveauté de cette formulation, il serait important de reprendre les principes cartésiens, sur lesquels se construit la philosophie dualiste. En disant « je pense, donc je suis », Descartes

**3** Traduction libre de l'extrait: «É provável que as estratégias da razão humana não se tenham desenvolvido, quer em termos evolutivos, quer em termos de cada indivíduo particular, sem a força orientadora dos mecanismos de regulação biológica, dos quais a emoção e o sentimento são expressões notáveis».

propose que ce soit le système logique, c'est-à-dire la pensée, qui légitime l'existence de l'individu. Alors, le corps devient un simple outil à cette rationalité. La séparation entre corps et esprit, déjà entrevue dans cette proposition, est publiquement énoncée par les notions de *RES EXTENSA* et *RES COGITANS*. La première est la substance humaine qui peut être mesurée et pesée - c'est le corps physique. Le deuxième terme renvoie aux opérations cognitives, qui ne peuvent pas être manipulées puisqu'elles ne sont pas physiques - c'est l'esprit. Évidemment, cet esprit (qui est lié à l'idée d'âme) est hiérarchiquement supérieur au corps : « Je connus de là que j'étais une substance dont l'essence ou la nature n'est que de penser et qui, pour être, n'a besoin d'aucun lieu, ni ne dépend d'autre chose matérielle. En sorte que ce moi, c'est-à-dire l'âme par laquelle je suis ce que je suis est entièrement distincte du corps et même qu'elle est plus aisée à connaître que lui et qu'encre qu'il ne fut point, elle ne cesserait point d'être tout ce qu'elle est. » (DESCARTES, 1966: 60) Par rapport à cela, Damásio dit que « tout surprenant qu'il soit, l'esprit existe au sein d'un organisme intégré et pour lui ; notre esprit ne serait pas ce qu'il est s'il n'y avait pas une interaction entre le corps et le cerveau [...] » (DAMÁSIO, 1996: 17).<sup>4</sup>

Dans son livre, Damásio propose que le corps et le cerveau (le lieu par excellence de la rationalité) sont inextricablement intégrés par des circuits biochimiques et neurologiques réciproques, dirigés l'un vers l'autre. Et, en pensant à cela, je me demande si le cerveau n'est pas corps lui-même, puisque, en plus d'exister en tant que chose physique, on ne peut pas le concevoir comme étranger au reste de l'organisme que l'on a l'habitude d'appeler corps.

Toutes ces considérations me font penser que le corps n'est pas passif, soumis aux contrôles d'un système cognitif. En employant les mots de Damásio, « l'âme respire à travers le corps, et la souffrance, mentale ou physique, a lieu dans la chair » (Ibidem, p. 18).<sup>5</sup>

Ce corps entier, ce corps de la danse, c'est lui qui m'intéresse pour la recherche à laquelle je me propose, puisqu'il me semble tout à fait cohérent avec les écrits de Quignard. Cette vision du corps est présente aussi chez Barthes. En fait, en lisant Barthes, j'ai été attirée par le fait que l'écrivain français emploie le mot « corps » pour faire référence à un JE, c'est-à-dire à un individu - « les corps qui passent... » (BARTHES, 2010: 144). Mettre l'accent sur la totalité du corps, qui est à la fin la propre personne, c'est d'attirer l'attention à cette corporalité que l'on a déjà évoquée, qui comprend le physique et l'esprit en même temps : « *j'aime, je n'aime pas* : cela n'a aucune importance pour personne ; cela, apparemment, n'a pas de sens. Et pourtant tout cela veut dire : *mon corps n'est pas le même que le vôtre.* » (Ibidem, p. 121). Dans ses *Fragments d'un discours amoureux*, un passage montre très bien le

<sup>4</sup> Traduction libre de l'extrait: « Por mais surpreendente que pareça, a mente existe dentro de um organismo integrado e para ele; as nossas mentes não seriam o que são se não existisse uma interação entre o corpo e o cérebro [...] ».

<sup>5</sup> Traduction libre de l'extrait: « a alma respira através do corpo, e o sofrimento, quer comece no corpo ou numa imagem mental, acontece na carne ».

corps qui reflète les choses apparemment non concrètes : l'acte de soupirer dit l'émotion de l'absence (BARTHES, 1981: 28-29). C'est presque une anatomie de l'amour.

Chez Barthes, l'écriture constitue un corps public (BARTHES, 2010: 65) ; le langage est lui aussi une partie de notre corps (Ibidem, p. 107), puisqu'il se produit **dans** ce corps. D'où la présence fréquente d'images corporelles dans les écrits de l'auteur : « [...] le texte suivra sans images, sinon celles de **la main qui trace** » (Ibidem, p. 6). Aussi, l'on ressent toujours une plasticité de ce qui est dit par l'auteur français, comme s'il cherchait à donner un *corps* aux choses. C'est cela qui se présente quand il dit que « Mallarmé a parlé de 'gestes de l'idée' : il trouve d'abord le geste (expression du corps), ensuite l'idée (expression de la culture, de l'intertexte) » (Ibidem, p. 103). On peut comprendre, alors, pourquoi Mallarmé a dit à Degas que « ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... C'est avec des mots. » (MALLARMÉ apud VALÉRY, 1965: 140)... On peut comprendre aussi que Barthes **voit** le langage (BARTHES, 2010: 164).

Barthes cherchait à explorer le fragment : « Sous forme de pensée-phrase, le germe du fragment vous vient n'importe où [...] ; on sort alors son carnet, non pour noter une 'pensée', mais quelque chose comme une frappe, ce qu'on eût appelé autrefois un vers » (Ibidem, p. 98). Ce vers qui, comme le dit Mallarmé, est fait de mots. Ce choix pour le fragment, ce que fait Quignard lui aussi, me semble avoir d'étroites liaisons avec le problème du corps dont j'essaie de m'approcher. Cependant, j'entrerai maintenant dans la lecture de *Boutès*, avant de me consacrer à cette question fragmentaire.

### 3. Un corps énoncé

Depuis le début de ma lecture, j'ai eu l'impression qu'il y avait quelque chose de corporel dans *Boutès*. Cela ne veut pas dire que le corps est au centre du texte ou qu'il est toujours identifiable ; il est plutôt question d'un corps plus discret, qui s'efforce de ne pas être dédaigné comme le font les théories dualistes.

Ce corps qui habite *Boutès*, je m'en suis approchée de façon très graduelle. Au début, il s'agissait simplement de la reconnaissance d'un vocabulaire qui essaie de mettre toujours en scène la physicalité corporelle - qui, comme je l'avais dit, fait partie elle aussi du corps dont je me sers comme un tout. Ainsi, je suis attirée, par exemple, par la description des mouvements présents dans le premier fragment du premier chapitre du livre :

Ils rament. Ils rament. Ils filent sur la mer. [...] Aussitôt ils veulent s'arrêter ; ils veulent entendre ce chant ; ils lâchent les rames ; ils se lèvent de leur banc ; ils détendent la voile ; ils vont chercher les pierres ancrées ; ils s'appêtent à déployer les amarres ; ils veulent rejoindre le rivage de l'île.

C'est alors qu'Orphée monte sur le pont du navire et s'y assoit. Il pose sa carapace de tortue sur ses cuisses. Il tend avec force les cordes de cithare qu'il a fabriquées, chez lui, en Thrace. [...] Il frappe en s'aidant de son plectre un contre-chant extrêmement rapide afin de repousser l'appel des Sirènes.

[...] Maintenant les cinquante héros n'entendent plus avec netteté ce chant sidérant ; ils détournent leur regard de ces trois oiseaux [...]. Ils regagnent leur rang. Ils reprennent leur rame. Déjà ils frappent la mer de la même façon qu'Orphée frappe sa cithare pour donner un même rythme aux mouvements de leurs mains ; [...] déjà le navire Argô s'éloigne de l'île quand, soudain, Boutès abandonne sa rame.

Il quitte son banc. Il monte sur le pont, saute dans la mer.

Il nage à travers les flots qui bouillonnent.

Sa tête s'éloigne, fend l'eau, monte, descend dans les vagues noirâtres - en grec *porphyres* - qui se soulèvent aux abords des premiers rochers de l'île.

Boutès nage vigoureusement tant son cœur brûle d'entendre, écrit Apollonios, les voix aiguës des oiselles aux têtes et aux seins de femmes qui attirent son corps tendu et humide. (QUIGNARD, 2008: 9-11)

Cet extrait est composé fondamentalement de la description des mouvements de l'équipage du navire Argos. En effet, la juxtaposition des phrases fait que cette focalisation des mouvements soit plus marquée, puisque c'est l'acte qui est mis en évidence, plus que sa relation avec d'autres passages. Quand on décrit des actions physiques, on met en lumière le corps, qui joue ainsi un rôle important dans le contexte. C'est comme une danse, où les mouvements corporels ne sont pas que d'ornements ; ils sont des signes, c'est-à-dire qu'ils ont de la signification. Pas difficile d'accepter, alors, que « Boutès danse ». Car cette action de sauter est pleine de signification -elle est même le sujet du livre.

De la même façon, j'ai remarqué aussi des mentions au corps répétées, ce qui le fait encore une fois remonter à la surface. À la page 33, par exemple, on lit :

Les jambes des hommes et des femmes ont quelque chose de celles des grenouilles quand on les dénude avant de les

jeter dans la poêle. Leur ventre blanc rappelle leur ventre nu.  
(Ibidem, p. 33)

Employer des images corporelles, je me suis rendu compte que c'est une procédure récurrente dans *Boutès*, et aussi en général chez Quignard. L'auteur ouvre *La Leçon de musique* avec une description physique : « Le visage que j'ai sous les yeux est jaune, vaste, lointain, gras et comme fondu dans l'espace qui l'entoure ». Dans le même fragment, Quignard ajoute : « Un changement a lieu dans le timbre de la voix qu'articulent les très jeunes hommes. Alors leur sexe s'accroît et tombe. Le poil leur pousse » (Idem, 2002, p. 11). Encore dans ce livre, on y aperçoit un corps qui s'étend aux instruments musicaux et se confond avec eux, rappelons-nous la viole de gambe de Sainte-Colombe : l'instrument qui devient corps.

Évidemment, malgré le fait de constituer des indices d'une préoccupation avec le corps, cette présence chez Quignard d'un corps qui est énoncé n'est pas suffisante pour que l'on puisse croire à une tendance quigardienne à comprendre ce corps comme chose entière, comme le fait Damásio.

Au fil de la lecture (et des relectures) de *Boutès*, je me suis rendue compte que le corps y joue un rôle beaucoup plus fondamental ; je crois qu'il est possible de remarquer sa présence d'une façon un peu plus latente.

#### 4. Un corps plus discret

Mon hypothèse est qu'il y a dans *Boutès* une division essentielle entre deux idées opposées, sur laquelle se construit ce texte littéraire. Je dirais même que cette séparation est ce qui fait que ce personnage « beaucoup plus méconnu » qui est Boutès soit intéressant, puisqu'elle est à la base de toute réflexion et de toute image qui s'y présente. Il s'agit comme que d'un thème primordial.

Ce thème, c'est l'opposition figurée par les Sirènes, d'un côté, et par Orphée, de l'autre. J'ai l'impression que cette division met l'accent sur le problème du corps, puisqu'il est identifié à l'un de ces deux extrêmes. Ainsi, il devient possible de comprendre mieux quelle est la vision du corps dont Quignard prend partie :

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 [...].*

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. (QUIGNARD, 2008: 16)

Il est question, alors, d'une rupture avec l'état originaire dont les Sirènes sont l'image : Orphée bloque leur action avec sa cithare. Puisque Boutès saute vers ce chant animal, il s'agit plutôt, dans le livre, de définir cet endroit mystérieux qui est la fascination qu'exercent sur les rameurs les oiseaux à tête de femme. Quignard alors en construit certaines images qui, en composant un réseau dans une certaine mesure métaphorique, définissent mieux cet aboutissement contraire à celui représenté par Orphée.

D'abord, l'image de **l'eau**. « La vieille eau sans pourquoi, sans frontière de peau ; vieille eau étrange en ceci que, chez les hommes, son expérience précède celle de la mer elle-même » (Ibidem, pp. 76-77) ; l'eau dans laquelle Boutès saute, c'est l'eau que nous avons expérimentée dans l'utérus maternel, avant que nous étions nous-mêmes. De ce temps-là, nous n'en avons que des rappels non verbaux, presque inconscients : « que pensait jadis notre tête dans l'eau ? » (Ibidem, p. 70).

Ensuite, l'image de **la musique**- pas de la musique orphique, mais du chant acritique dont parle François Rustang (Ibidem, p. 20). C'est « la musique qui est là avant la musique, la musique qui sait se 'perdre' [et qui] n'a pas peur de la douleur » (Ibidem, p. 19); c'est le chant qui nous met en contact avec ce que nous avons de plus intérieur. « La musique renvoie à un jadis qui sans respirer [...] entendait au fond de l'eau » (Ibidem, p. 76). C'est le chant des Sirènes qui appelle Boutès et le fait sauter ; c'est la musique qui attire le corps, comme si elle était sa condition vitale primitive.

Puis, l'image du **désir**, qui pousse Boutès à la mer et qui le fait mépriser les collègues d'équipage, le navire, la vie. Boutès abandonne tout ce qui fait partie du monde social pour se livrer à son désir, à cet « appel qui dresse, une sommation temporelle, un dynamisme qui ébranle, qui fait se déplacer, qui fait se lever et se diriger vers la source sonore. [...] [Boutès répond] à un désir d'inconnu plus vaste que le sexuel qui fait la passion exclusive d'Aphrodite. » (Ibidem, p. 13)

Finalement, l'image de **la danse**. Car, en sautant vers le chant des Sirènes, Boutès danse. En se rendant à son désir, à la musique originaire, Boutès se *projette* vers la mer et cette projection est un mouvement ; c'est



une danse, puisque la danse « est le désir de se lever de façon irréprouvable » (Ibidem, p. 26). Il faut avoir dans l'esprit que cette danse est le contraire de la musique orphique, puisque « la musique occidentale [orphique] sacrifia la danse originaire qui appartient néanmoins au noyau archaïque. C'est d'abord le délaissement de la transe puis c'est le renoncement à quitter le rang des rameurs qui autorisèrent son écriture. » (Ibidem, pp. 30-31)

Tous ces éléments que je prends comme figuratifs sont inextricables et ne peuvent pas être conçus séparément. Pour en analyser un, il faudra le mettre en contact avec tous les autres. De toute façon, il y a un fil sémantique qui les unit : toutes ces images ont des rapports avec un temps antérieur, un jadis, que Quignard définit comme « cette mer ancienne qui n'était que mouvements dans la pénombre » (Ibidem, p. 23). Ce temps originaire, il est séparé du temps orphique, pour continuer dans les termes déjà employés, par le surgissement de la langue articulée :

Tout le monde subit cette musique de la langue dans le temps où la langue n'est encore qu'un langage et qu'elle a « pris de force » l'âme longtemps avant qu'elle soit apprise. Toujours ces sons - et non leurs significations - vont nous faire nous dresser et nous diriger vers ceux qui nous appellent. Nos prénoms nous hêlent jusqu'à notre mort. C'est ainsi que la voix ancienne d'un oiseau aux seins de femme appelle Boutès. Elle l'appelle bien plus que par son nom : par la battue de son cœur. C'est ainsi que Boutès quitte le rang des rameurs, renonce à la société de ceux qui parlent, saute par-dessus bord, se jette dans la mer. (QUIGNARD, 2008: 21-22)

Il est clair, dans l'extrait ci-dessus, que l'apparition de la langue articulée - la langue des prénoms - rompt avec cet état précédent qui est composé de l'eau, du désir, de la musique et de la danse. Personnellement, j'y vois un parallèle avec le processus du dualisme cartésien, parce que la langue ordonnée est l'emblème de la raison, de la logique, qui subjuguent le corps physique et l'excluent de notre expérience littéraire traditionnelle. Cela ne paraît pas sans rapport avec ce que dit Quignard dans l'extrait suivant :

Il y a une protosémantique cardiaque, viscérale, dermique puis pulmonaire, musculaire, motrice que la langue nationale qui a été enseignée et la conscience qui en résulte oublie au fur et à mesure qu'elles réservent à la vision toutes les attentions, tous les efforts, tous les privilèges. (Ibidem, p. 86)

L'écrivain fait mention, dans ce processus de séparation, au corps qui a été oublié. Écrire sur ce qui vient avant la langue articulée, sur ce

qui configure l'existence originaire, c'est, ainsi, de revenir à la question d'un corps entier, qui avait des bras, des jambes, des muscles, de la peau : « La musique replonge le corps dans le contenant sonore où il se mouvait. Ballotte et danse et cherche à rejoindre la vieille rythmique aqueuse des vagues. » (Ibidem, p. 65) Cette musique, au contraire de celle d'Orphée, résonne dans le corps du musicien - la flûte et le chant « gonflent les joues et défigurent l'harmonie du visage humain » (Ibidem, p. 28) - et de son interlocuteur - « la musique touche beaucoup plus que 'l'audition' dans le corps de l'auditeur » (Ibidem, p. 23), au contraire de l'inhibition musculaire propre à la musique orphique, qui contraint l'auditeur à demeurer immobile (Ibidem, p. 31). Quand Boutès saute, il rejoint son corps.

## 5. Le fragment a besoin du corps

Jusqu'à maintenant, on a parlé de la présence du corps, dans *Boutès*, plutôt au niveau du contenu, même si ce contenu englobe des images et des mécanismes associatifs. Cependant, j'ai l'impression que cette présence dépasse le signifié et gagne, aussi, le signifiant. Autrement dit, la force corporelle chez Quignard n'habite pas que dans le contenu, mais aussi dans la forme fragmentaire. Heureusement, l'auteur français a consacré tout un livre - *Une gêne technique à l'égard des fragments* - à ce genre textuel qui est le fragment, d'où j'ai pris des images et des passages dont je me servirai pour cette partie de l'analyse (de toute façon, il ne faudrait pas lire ces citations comme des explications, puisque le livre en question, je le vois beaucoup plus comme littéraire que comme objectivement explicatif).

Le corps n'ayant une définition simple et unique (même quand on choisit une perspective déterminée comme celle de Damásio, le sujet n'est pas épuisé), il y a plusieurs façons de le concevoir en littérature. On peut penser à la représentation corporelle dans les écritures, comme on a pu le faire jusqu'à maintenant, mais aussi à l'existence d'un corps qui écrit et qui ne se cache pas, ou même au besoin des textes d'un corps qui se sent provoqué (et qui sait ainsi qu'il existe vraiment) au fil de la lecture. C'est-à-dire que parler du corps en littérature peut concerner le sujet des textes aussi que le rôle joué par l'auteur ou par le lecteur. Et, par rapport à ces deux dernières conceptions, l'approche de la forme du fragment me paraît essentielle.

D'après Quignard, « la discontinuité de l'opération de penser est réelle. Elle confond suffisamment à chaque reprise le penseur, comme l'étrange fatigue non physique qui surprend son corps, à la longue l'accable et s'empêtre dans ses membres et dans les nerfs jusqu'à l'angoisse. Que la brièveté de ce soudain et minuscule effort nerveux soit portée à s'exprimer

sous la forme d'un petit spasme rhétorique [...], cette considération paraît avoir pour elle un haut degré de vraisemblance. » (QUIGNARD, 2005: 31) Il y a dans cette citation la tentative d'approcher le corps du système mental, ce que le fragment exprime très bien selon l'auteur. L'usage du texte fragmentaire est humain parce qu'il ne méprise pas l'émotion (Ibidem, p. 53) - il est « éperdu, brusque, nerveux, précis, elliptique, angoissé, enfantin » (Ibidem, p. 48) -, c'est-à-dire qu'il ne méprise pas la sensation qui est corporelle. Le fragment est plus réel que le texte continu et symétrique parce qu'il laisse la possibilité ou l'espérance à un corps qui était oublié (Ibidem, p. 53).

L'écriture fragmentaire serait le résultat d'un mouvement chez l'écrivain ; un mouvement « qui incite à écrire quelque chose de vengeur et d'intense, d'extraordinairement coupant et singulier, qui aime follement ce qui est blessé, ou qui saigne, qui ne réassemble pas, qui ne cherche jamais l'apaisement, [...] compulsif comme une espèce d'angoisse bondissante, ou de désir de reste, rebelle à l'unité » (Ibidem, p. 57). C'est comme la vision même du trajet mental de celui qui écrit (encore que l'on sache qu'il y a toujours des plans et des brouillons du texte dont les preuves sont de nombreux manuscrits...) ; la présence de l'écrivain, de ce corps qui écrit, comme le dirait Barthes sans doute, n'est pas caché. Au contraire de ce qui se passe avec le narrateur omniscient traditionnel, on ne peut pas oublier (ou, mieux, prétendre que l'on oublie), en lisant des fragments, qu'il y a quelqu'un qui organise des pièces qui sont parfois apparemment non appariées ou même contrastantes. Quignard l'énonce publiquement, dans *La Leçon de musique* : « Je m'arrête à des embarras, à des images malencontreuses, à des courts-circuits plus qu'à des pensées formées et qu'assure un système prémédité qui les était » (QUIGNARD, 2002: 15). Et, en effet, dans le dernier chapitre de *Boutès-* qui est tout à fait fragmentaire, par rapport au reste du livre -, ce narrateur arrive à s'exposer, à montrer au lecteur des tranches de ses propres réminiscences.

Aussi le lecteur du texte fragmentaire reprend son corps, car il devient actif ; la passivité à laquelle il était relégué dans les romans traditionnels, il n'y a plus d'espace pour elle dans la modernité, comme l'explique Quignard : « Peut-être la tête des modernes, par une lucidité plus douloureuse, 'tourne'-t-elle, [...] 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 » (Idem, 2005: 28). Le tout n'est qu'une illusion, parce qu'il présuppose un homme qui n'est pas réel : un homme qui n'est que vapeur, fantasme dégagé de son corps.

Pour que nous construisions un sens pour cet amas de pièces détachées qui sont les fragments, il faut s'imposer comme sujet actif, il

faut que nous nous servions de nos propres expériences pour établir des relations entre ce qui est, objectivement, déchaîné. La sensation de dégoût (Ibidem, p. 24) - puisque la lecture n'est pas commode, dans le sens où elle n'est pas fluide - est même l'appel à ce corps endormi : car le dérangement nous arrache de l'ordinaire et nous oblige à être présents ; la perturbation nous fait quitter le lieu commun et nous efforcer de comprendre ce qui ne va pas bien. Puisque le fragment n'a pas un sens figé, puisqu'il demande la présence du lecteur, il est au niveau du corporel ; pour exister tel qu'il se propose, il a besoin d'un corps - corps qui est compris ici tel que Barthes l'emploie dans ses écrits.

Plus que le texte en soi, c'est l'espace blanc, symbolisé par les pieds de mouche, qui demande ce corps ; quand on met en scène le vide, on est dans le terrain du non-verbal, du corporel, qui est, ainsi, demandé - comme le jadis de *Boutès* où notre expérience comprenait notre corps.

#### BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Points, 2010.

DAMÁSIO, A. *O erro de Descartes*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

DESCARTES, R. *Discours de la méthode*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.

QUIGNARD, P. *Boutès*. Paris: Galilée, 2008.

\_\_\_\_\_. *La Leçon de musique*. Paris: Gallimard, 2002.

\_\_\_\_\_. *Une Gêne technique à l'égard des fragments*. Paris: Galilée, 2005.

VALÉRY, P. *Degas danse dessin*. Paris: Gallimard, 1965.