Document generated on 10/12/2024 2:24 a.m.

Études françaises

Pascal Quignard : une poétique de l'*agalma*

Chantal Lapeyre-Desmaison

Volume 40, Number 2, 2004

Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable

URI: https://id.erudit.org/iderudit/008808ar
DOI: https://doi.org/10.7202/008808ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)
1492-1405 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Lapeyre-Desmaison, C. (2004). Pascal Quignard : une poétique de l'*agalma*. *Études françaises*, *40*(2), 39–53. https://doi.org/10.7202/008808ar

Article abstract

Freudian and Lacanian psychoanalysis infuses the works of Pascal Quignard. Such an influence is noticeable in Quignard's ethics and esthetics of language. For the author, psychoanalysis is also a fabulous stock of potential images and narratives, looking back towards the past. Pascal Quignard, against Proust so to speak, meditates on lost time, not to "regain" it, but to free himself from it and find the "Great Before" (*le Jadis*), of which the sordid object testifies. This reading entails a peculiar poetics: writing becomes analytical in the literal sense of the term, and seeks to undo the hold of language in order to make room for the ineffable.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2004

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Pascal Quignard : une poétique de l'*agalma*

CHANTAL LAPEYRE-DESMAISON

La découverte freudienne a, on le sait, une double origine. C'est en se mettant à l'écoute de ses patients que Freud découvrit l'inconscient et inventa la psychanalyse. Mais c'est aussi en écoutant la voix de la littérature : lecteur de Sophocle et de la tragédie grecque, il affirme que l'écrivain « a été de tout temps le précurseur de la science et par là aussi celui de la psychologie scientifique[1] » ; il lui accorde un statut intermédiaire, un statut démonique donc, « entre le ciel et la terre », position privilégiée qui le dote d'un savoir inaccessible au commun des mortels.

Aujourd'hui, plus d'un siècle après cette découverte, la psychanalyse devient elle-même matériau, autre du dialogue que mènent, plus ou moins secrètement, les écrivains contemporains avec la pensée de leur époque. Au sein du discours quignardien sur la musique et l'art, les références plus ou moins explicites à la psychanalyse freudo-lacanienne sont nombreuses. Pascal Quignard entretient en effet avec la psychanalyse des relations problématiques qui concourent dialectiquement — c'est là mon hypothèse — à l'élaboration de l'œuvre, d'une manière plus profonde que ne le ferait une simple présence citationnelle. Une pensée neuve surgit en effet de cette fréquentation, qui fournit également un modèle fictionnel productif : dans les deux cas, la visée est *agalma,* figure de l'objet du désir[2].

1. Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la* Gradiva *de W. Jensen,* trad. de Paule Arbex et Rose-Marie Zeitlin (précédé de Wilhelm Jensen, *Gradiva, fantaisie pompéienne,* trad. de Jean Bellemin-Noël), Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1988, p. 184.

2. Cette notion sera définie plus loin, p. 46-48.

Débats

Pascal Quignard lit les textes de Freud sur la scène primitive, sur Méduse ou sur l'oubli du nom Signorelli dans *Le sexe et l'effroi*, *Le nom sur le bout de la langue*, *Vie secrète* ; il lit aussi Lacan, auquel *La leçon de musique* et les *Petits traités* font discrètement référence, lorsqu'ils abordent la voix ou l'objet. Cette lecture, bien que dénuée d'ostentation, aura une influence décisive sur la pensée de Pascal Quignard, que celle-ci accepte ou refuse les conclusions des psychanalystes.

On trouve une référence à Lacan dès son premier livre, *L'être du balbutiement*, qui paraît en 1969, trois ans seulement après la publication des *Écrits*. La référence est donnée en exergue d'un chapitre intitulé « Chanter, balbutier, mourir » : « [...] qu'il s'agisse, en effet, d'être soi, d'être un père, d'être né, d'être aimé ou d'être mort, comment ne pas voir que le sujet, s'il est le sujet qui parle, ne s'y soutient que du discours[3]. » Cet exergue permet de comprendre la position singulière de Pascal Quignard, écrivain qui refuse de se dire écrivain. La phrase de Lacan invite en effet à penser le sujet comme effet du discours. Or, une telle conception, qui rejoint essentiellement celle des sophistes, rend la notion d'identité problématique ; fondée sur des mots, celle-ci est automatiquement révoquée en doute. D'où le refus de Quignard, qui ne peut se dire écrivain dès lors qu'aucune identité pleine ne peut porter ce nom.

Mais cet exergue fournit également l'indice d'une orientation qui deviendra majeure au fil des années : la problématique quignardienne s'origine en effet dans la question du langage conçu comme *pharmakos*, dans un premier temps comme poison, ensuite comme remède, quand l'écrivain en vient à se saisir clairement de la rhétorique comme question-méditation sur la langue et le langage. Quignard formule les enjeux de ce recours, qu'il associe à une défense des littéraires, dans *Rhétorique spéculative*, paru en 1995.

Cependant, on ne peut parler d'adhésion pleine et entière à la psychanalyse, quelle que soit son obédience. Pascal Quignard ne fait pas allégeance à ce corps doctrinaire. Mais, qu'elles relèvent de l'adhésion ou du refus, les références à la psychanalyse constituent toujours chez lui un principe d'élaboration dynamique.

Sur le problème du langage, une divergence fondamentale apparaît entre l'œuvre de Quignard et la psychanalyse lacanienne. Pour Lacan,

3. Jacques Lacan, *Écrits,* Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966, p. 709. Extrait du chapitre « Sur la théorie d'Ernest Jones », cité dans Pascal Quignard, *L'être du balbutiement,* Paris, Mercure de France, 1969, p. 139.

qui affirme (au moins dans la première partie de sa recherche) la primauté du symbolique, le langage et la langue nous enserrent dès avant la naissance, dès avant la conception même. L'être est parlé avant même que de parler. Il ne semble y avoir aucune exception à cette règle. Pour Quignard, en revanche, le langage n'est pas le tout de l'expérience humaine : « Cette impression de langue à demeure est ce que je nomme la "puérilité" », écrit-il dans les entretiens qu'il nous a accordés, ajoutant un peu plus loin : « Nous ne sommes pas du parlant à qui il arriverait incidemment de se taire. Nous sommes du non-parlant qui parle[4]. » Il faut préciser cependant que pour la psychanalyse lacanienne, le réel s'excepte de cette préemption, ce qui pourrait d'ailleurs en constituer l'une des définitions possibles, en tant qu'il est, et que cet *est* ne peut être dit.

« Notre âme est tout entière langue, mais nous ne sommes pas qu'âme. Nous ne sommes pas qu'occupation culturelle. De l'origine, de l'a-parlance, de l'abîme, du corporel, de l'animal, de l'insublimable persistent en nous[5] », poursuit Quignard. Or, pour Lacan, le corporel, l'animal, l'insublimable même ne peuvent être compris que dans et par le langage. Le corporel offre une double dimension que l'écrivain avait soulignée dans *Le sexe et l'effroi* (« Le corps personnel n'existe dans la *conscientia* que comme corps souffrant ou comme apparence dans les yeux d'autrui[6] »), mais dont il ne retient, dans *Pascal Quignard le solitaire*, qu'un aspect. Ce corps, pris dans le discours, est depuis toujours marqué de l'empreinte du signifiant, alors que subsiste le réel du corps dont, justement, on ne peut rien dire. C'est à ce réel du corps que fait référence Quignard dans les entretiens, en occultant sa dimension imaginaire. L'insublimable ne se conçoit que par le symbolique et sa mise en œuvre, l'animal quant à lui relève d'une appréhension imaginaire de la part indicible du réel. C'est en effet par un phénomène d'appropriation/exclusion de ces concepts majeurs que sont le réel, le symbolique et l'imaginaire que se déploie dans le temps la poétique quignardienne. Dans un premier temps, l'œuvre place symbolique et réel en tension (dans toute la première partie de l'œuvre jusqu'à *Rhétorique spéculative* — exclusivement) : « L'ineffable, c'est le "réel". Le réel n'est que le nom secret du plus détumescent au fond de la détumescence. À vrai dire, rien n'est langage que le langage. Et tout ce qui n'est pas langage est

4. Pascal Quignard, *Pascal Quignard le solitaire. Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison,* Paris, Flohic, 2001, p. 102.

5. *Idem*.

6. Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Galllimard, 1994, p. 260.

réel », écrit-il dans *Le sexe et l'effroi*[7]. Dans un second temps, on assiste à un glissement vers la dyade réel/imaginaire, ce dernier occupant, à partir de *Rhétorique spéculative*, une place centrale. Il apparaît en effet comme le seul susceptible de rendre compte du réel dans le travail de l'image, l'imaginaire devenant ainsi une sorte de superstructure qui neutralise les effets de parole vide : il y a une vérité de l'image pour Pascal Quignard. On peut même penser que réel et imaginaire sont deux variantes du même, l'imaginaire étant la voie royale vers le réel, par le travail du rêve, notamment. À cet égard on peut parler, dans l'œuvre de Quignard, d'une imaginarisation du réel, d'une fictionnalisation, ce qui définirait l'originalité de sa démarche.

Fictions productives

Pour Pascal Quignard, la psychanalyse est aussi un immense réservoir d'images, d'histoires et de matrices fictionnelles. L'œuvre joue ainsi, volontairement, consciemment, de quelques principes psychanalytiques majeurs.

Le trio œdipien — qu'illustre l'iconographie de *Pascal Quignard le solitaire* — rend compte des relations qui sont établies entre les personnages de fiction : dans *Le salon du Wurtemberg,* Karl s'éprend de la femme de son meilleur ami ; dans la nouvelle « La frontière », M. de Jaume, qui convoite Luisa, en viendra au meurtre pour se débarrasser du rival.

Le concept de « répétition », tel que Freud l'élabore dans le chapitre « Remémoration, répétition, perlaboration [8] » a une valeur structurelle : cette dimension de la répétition construit l'œuvre de bout en bout. Les personnages ne cessent de revenir, les mêmes scènes reviennent à l'intérieur des romans, ou d'un roman à l'autre, d'un traité à l'autre. L'auteur justifie ainsi cette prééminence structurelle :

> On raconte que nous répétons ainsi des expériences plus anciennes qui, quoiqu'elles nous soient, pour ainsi dire, complètement échappées des mains, nous passionnent comme un très vieux goût aigre, délicieux et sans nom — et dans lesquelles nous nous fourrons — telle une mouche à ver dans un dépôt d'ordures, ou tel le papillon d'Irénée Bergé dans la bouche de mademoiselle Aubier[9].

Source fictionnelle, la psychanalyse est pourvoyeuse d'images et d'intrigues : le roman *Les escaliers de Chambord* peut se lire comme la

7. *Ibid.*, p. 236.

8. Sigmund Freud, *La technique psychanalytique*, trad. de Anne Berman, Paris, PUF, 1953, p. 105-115.

9. Pascal Quignard, *Le salon du Wurtemberg,* Paris, Gallimard, 1986, p. 29.

réécriture tragique d'une nouvelle qui fut un jalon important de la découverte freudienne. Dans la *Gradiva* de Jensen, un personnage, Norbert Hanold, docteur en archéologie et professeur d'université, est obsédé par un bas-relief montrant une femme à la curieuse démarche. Par suite d'un enchaînement de circonstances, il part en voyage et se rend à Pompéi. Il cherche et ne sait pas *ce* qu'il cherche, il ne sait pas même *qu'il cherche*. C'est en trouvant qu'il comprend rétroactivement le sens de cette quête. Le roman *Les escaliers de Chambord* repose sur le délire d'un homme qui va de femme en femme, de lieu en lieu, guidé par la quête de ses jouets, incapable de se fixer et perpétuellement transi de froid. Tels pourraient être les symptômes d'Édouard. Or ces symptômes portent en eux une part de la vérité qu'ils dissimulent et qui est refoulée. Édouard est entraîné par un flux auquel il ne comprend rien. Ses fantaisies seraient « des substituts et descendants de souvenirs refoulés auxquels une résistance ne permet pas d'arriver à la conscience au prix de modifications et de déformations dues à la censure de la résistance[10] ». Il cherche un nom qu'il a sur le bout de la langue. Comme Hanold, il ne sait pas qu'il cherche : seul le lecteur parvenu au terme du roman comprend que ce nom est la raison de ses errances, que l'oubli du nom est le moteur de scènes qui ne cessent de se répéter.

Mais la dimension analytique de la quête ne s'arrête pas à ce qui pourrait apparaître comme l'illustration d'un concept. Pour le personnage, l'existence d'un secret comme énigme s'avère par la découverte d'une petite barrette bleue d'enfant, en forme de grenouille. Le progrès du roman repose sur un phénomène quasi littéraire : Édouard va épelant, dans les rencontres successives avec un certain nombre de femmes, le nom perdu. Le personnage est en fait hanté par le souvenir enfoui, oublié et comme « refoulé » d'une petite fille aimée, morte par noyade. Si cette mémoire trouée le tourmente, c'est parce que ce souvenir cache une douleur encore plus profonde, sinon plus secrète. L'enfant morte, Édouard s'y est identifié dans un tableau intitulé « l'enfant mort parmi ses jouets ». Il est mort parce qu'il est sans existence dans le désir de sa mère, c'est-à-dire ce qu'il se représente comme étant le désir de l'Autre à son endroit.

Dans *Le salon du Wurtemberg*, le narrateur, faisant le récit d'une amitié trahie, cherche, au-delà de cette anecdote, à trouver la clé de ce reniement. Il revisite ainsi tout le passé, qui se déconstruit au fur et à mesure :

10. Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la* Gradiva *de W. Jensen*, *op. cit.*, p. 203.

> Et aussi bien ce souvenir semble en cacher un autre. Je ne vois pas quelle mer s'est retirée et ce qu'elle a entraîné avec elle. Je vois la nymphe, je vois le dieu la poursuivant, mais moi-même je poursuis en vain quelque chose au travers de cette vision plus ou moins hallucinée qui se poursuit elle-même et — au contraire du satyre qui effleure sa peau — je ne parviens pas à y porter la main[11].

Le salon du Wurtemberg et *Les escaliers de Chambord* fonctionnent comme des cures (au moins comme l'image qu'on peut avoir d'une cure, bercée par le rêve d'un dernier mot qui résoudrait tout) : on pourrait même dire qu'on assiste à une « fictionnalisation » de la cure dans le roman quignardien. Les deux romans semblent être des récits nés de cette phrase de Freud : « Tout traitement psychanalytique est une tentative pour libérer de l'amour refoulé qui avait trouvé dans le symptôme une piètre issue de compromis[12]. » Si délire et rêves, dans la nouvelle et les romans de Pascal Quignard, ne sont pas entièrement « vérité », du moins comportent-ils — voilée, métaphorisée, transposée, fictionnalisée — une part de vérité.

Anamnèse et *agalma*

Cette démarche créatrice n'a évidemment pas valeur d'autoanalyse. Pour Pascal Quignard, il ne s'agit en aucun cas de se connaître soi-même : « Les Narcisse meurent. L'*ego* est une machine à mourir[13] », écrit-il. L'écriture a-t-elle une visée thérapeutique ? Nul ne peut répondre à cette question : la réponse ne peut être qu'individuelle. L'écriture n'est pas un choix, c'est un symptôme[14], dit-il. Ce qui est en jeu ici semble être un savoir-faire avec l'inconscient, un « savoir y faire » avec son symptôme : l'œuvre littéraire permet de dialectiser le symptôme, de lui donner une efficace, de le rendre productif, c'est-à-dire de le rendre vivable.

Il faut donc considérer l'œuvre comme une démarche d'élaboration, une pensée « affectée », en mouvement, dont l'objectif, jusqu'à *Dernier royaume*, est double.

L'essentiel, chez Quignard, réside tout d'abord dans une recomposition du passé qui donne son orientation à l'ensemble du champ

11. Pascal Quignard, *Le salon du Wurtemberg, op. cit.*, p. 34.
12. Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la* Gradiva *de W. Jensen, op. cit.*, p. 241.
13. Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi, op. cit.*, p. 262.
14. Pascal Quignard, « Écrire n'est pas un choix, mais un symptôme » (entretien), *La Quinzaine littéraire,* n° 565, 1er-15 mars 1990, p. 17-19.

fictionnel et non fictionnel. Cette orientation, qui caractérise nettement la littérature contemporaine et marque la plus nette rupture avec l'œuvre de Proust, s'origine une fois de plus dans la psychanalyse. Certes, le perdu est perdu sans retour, aucun espoir pour les écrivains contemporains, plus ou moins confits en nostalgie, d'un « temps retrouvé ». Tout doit être inventé et nous sommes voués à l'approximatif, à l'à-peu-près ou au carrément faux. Ce serait là la détresse propre à notre temps et à la littérature de notre temps. Mais ce travail sur le passé a une autre valeur, plus positive, dans la première partie de l'œuvre de Quignard. Par sa lecture opiniâtre des Anciens et, parmi eux, des Anciens les plus oubliés, les plus malmenés par l'histoire, cet auteur cherche surtout à modifier les conditions du passé. Or, modifier le passé est un but que Freud assigne aussi à la cure : « Je pars de l'hypothèse que notre mécanisme psychique s'est établi par un processus de stratification : les matériaux présents sous forme de traces mnémoniques se trouvent de temps en temps remaniés suivant les circonstances nouvelles[15] », écrit-il dans une lettre à Fliess. Se tourner vers le passé est tout le contraire d'un acte nostalgique, c'est très exactement se donner les chances d'inventer un autre avenir.

Dernier royaume précise cette orientation. Voici comment Quignard l'annonce dans les entretiens : « Une intuition très simple, extraordinairement précise, modifiant la nature du temps, le faisant passer de trois dimensions à deux dimensions, le déchirant dans une tension inorientée et terrible. C'est très simple. Mais cela modifie tout[16]. » Il s'agit pour lui d'inventer — c'est-à-dire de trouver — quelque chose de neuf, de se laisser surprendre et d'entraîner le lecteur à sa suite hors de tout ressassement, même si c'est au prix du ressassement. Cette « nouveauté » c'est la force vive du jadis, qui est au-delà du temps, qui est donc différente du passé, tout en étant proche de lui : « Il y a un indomesticable que je nomme le jadis et que j'oppose au passé comme la lave éruptive s'oppose et dévaste la croûte solide et beaucoup plus récente des vieilles explosions sédimentées[17]. »

Cette fécondité créatrice d'une écriture du passé contrainte au Jadis, le roman *Les escaliers de Chambord* en propose la figuration métaphorique

15. Sigmund Freud, *La naissance de la psychanalyse. Lettres à Wilhelm Fliess. Notes et plans (1887-1992)*, éd. Marie Bonaparte, Anna Freud, Ernst Kris, trad. de Anne Berman, Paris, PUF, 1973 [1956], p. 153.

16. Pascal Quignard, *Pascal Quignard le solitaire, op. cit.*, p. 212.

17. Pascal Quignard, « Le passé et le jadis », conférence donnée le 19 novembre 2002 au centre Roland-Barthes (Université Paris VIII-Denis Diderot) et parue dans *Le Monde* du 21 novembre 2002.

la plus nette. Il s'agit de la scène de la caverne de Killburn où Édouard dissimule ses trésors :

> La rue pouvait inquiéter à force de saleté sans âge et de brouillard. Il poussa une porte qui ne reposait que sur un gond et enjamba le corps endormi d'une femme ivre. Sur chaque palier les lavabos ébréchés étaient pleins d'urine stagnante. L'odeur suffoquait. […] C'était un petit appartement de quatre pièces sans chauffage, sans électricité et sans eau, les murs pelaient, de vieux lés de papier peint s'effilochaient, un lit glacé, les couvertures sentaient le moisi, des cartons entassés les uns sur les autres. Ces cartons étaient remplis de jouets difficilement écoulables et fabuleux. C'était une caverne d'Ali Baba que le quartier et la misère protégeaient plus sûrement que de portes de fonte et des combinaisons de coffre-fort[18].

On le voit, la description met en évidence le caractère sordide du lieu, son abandon qui le confie à la décomposition, qui le cadavérise.

Ce lieu étrange est pourtant l'écrin abject de l'objet abject, c'est-à-dire de l'objet sublime. Pascal Quignard ne cesse, en effet, au fil de l'œuvre, d'affirmer ce lien subtil, ce renversement inéluctable de l'abjection en son envers : « La valeur est à ramasser dans ce qui est jeté. Elle devient la part inconsommable. Elle devient la part maudite[19] », écrit-il. À vrai dire, il laisse entendre que cette abjection est le voile du sublime ou que le sublime ne l'est qu'en tant qu'il voile l'abject, comme le démontrent les analyses de Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*[20]. Cette double valence est suggérée par la « joie honteuse, [la] honte passionnante » qui saisit Édouard au moment où il s'empare de la barrette au milieu des déchets du dépotoir, elle-même étant, littéralement, un déchet parmi d'autres, mais qui a jeté au personnage un singulier appel. Le but de l'écriture quignardienne est précisément la collecte de ces objets plus ou moins abjects. Abjects aussi au sens où ils ont été jetés de côté, littéralement marginalisés. Cette promotion des *sordidissima* est affirmée dès *Albucius*.

Écrire rassemble les figures de cette abjection parce qu'en elles peut se cacher l'objet, site du jadis, qui fera la surprise. Ce mouvement confère à l'œuvre une tonalité à la fois mélancolique et éruptive.

Cet objet c'est *agalma*, qui voile l'objet *incertus* dont Pascal Quignard fait état dans *Le sexe et l'effroi* :

> Pour Lucrèce comme pour toute l'école épicurienne, un objet *incertus* habite le cœur du *locus certus*. C'est l'*Adèlos* (comme le *fascinus* de la villa

18. Pascal Quignard, *Les escaliers de Chambord,* Paris, Gallimard, 1989, p. 205.
19. Pascal Quignard, *Pascal Quignard le solitaire, op. cit.*, p. 178.
20. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur,* Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1983.

des Mystères est sous son voile). Le latin *incertus* traduit le grec *adèlos* (invisible). Immontrable, invisible est le réel[21].

La notion d'*agalma*, que Quignard emprunte à Lacan[22], est omniprésente dans son œuvre, mais elle n'y apparaît nommément que deux fois. On la rencontre, d'abord, dans *Pascal Quignard le solitaire* :

> L'invention centrale de Lacan, pour moi, et pour moi dérivée directement de la part maudite de Bataille, c'est l'objet petit a. Ce sont des notions géniales dans leurs conséquences. Il s'agit tout simplement de l'objet précieux que les hominiens survivants, un beau jour, choisirent de laisser auprès du disparu après qu'ils l'eurent dissimulé sous la terre. L'agalmatophore, en Grèce ancienne, est celui qui « porte l'image dans son cœur[23] ».

On retrouve ensuite le terme à la page 144 du volume II de *Dernier royaume, Sur le jadis* dans le chapitre intitulé « Jaadis », qui médite sur la valeur des temps du passé. L'écrivain y évoque les ouvrages de Saint-Simon et de Cao Xueqin comme « Recherches d'un temps perdu absolu. Chasse au perdu bouleversant. Collection d'un aoriste dont on recueille les traces. Les passés simples, les plus-que-parfaits, les imparfaits du subjonctif comme autant de bijoux sonores, de trésors d'or, d'objets de tombe, d'*agalma*[24]. » La définition que propose Pascal Quignard ici se fonde aussi sur l'étymologie. En effet, *agalma*, selon le Bailly, désigne : a) l'objet dont on se pare ou dont on s'enorgueillit, b) un ouvrage travaillé avec art, offert à un dieu et placé dans son temple (d'où : offrande aux dieux, image des dieux — statues ou peintures —, trépied). Par extension, c'est une statue ou une image quelconques, un groupe ou un monument quelconques. Dans *Hécube* d'Euripide, c'est le monument de l'enfantement du fils de Zeus, Apollon, c'est-à-dire le palmier de Delos, que Latone (ou Leto) entoura de ses bras dans les douleurs de l'enfantement. Pour Quignard, comme pour Lacan, *agalma* a « toujours rapport aux images », à un « type d'images bien spéciales[25] » présentant la valeur magique des *ex-voto*.

Agalma est, non l'objet lui-même, structurellement introuvable, mais toujours *image* de l'objet, comme est image la statuette disgracieuse du silène qui dissimule l'objet précieux mais invisible. Tous deux ont en commun un certain rapport au sordide. Comme le montre Lacan,

21. Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, *op. cit.*, p. 65.

22. Jacques Lacan, « *Agalma* », dans *Le séminaire*, vol. VIII, *Le transfert,* Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 2001, p. 163-178.

23. Pascal Quignard, *Pascal Quignard le solitaire, op. cit.*, p. 182.

24. Pascal Quignard, *Dernier royaume II : Sur le jadis*, Paris, Grasset, 2002, p. 144.

25. Jacques Lacan, *Le transfert*, *op. cit.*, p. 170.

l'*agalma*, dans le *Banquet* de Platon, appelle vers ce qui est dissimulé dans la statuette disgracieuse du silène[26] ; il est aussi ce qu'Alcibiade croit déceler en Socrate et qui cause son amour pour lui[27] : « Si cet objet vous passionne, c'est parce que là-dedans, caché en lui, il y a l'objet du désir[28]. » Cet objet qui, toujours selon Lacan, cause la défaillance du sujet qui s'y affronte et s'y confronte est, par un mouvement d'inversion logique, survalorisé, dans la mesure où il a pour fonction « de sauver notre dignité de sujet, c'est-à-dire de faire autre chose de nous qu'un sujet soumis au glissement infini du signifiant[29] ». C'est en ce sens très précis qu'on peut lire l'œuvre de Pascal Quignard comme une anamnèse : elle cherche à retrouver ces objets qui, par leur qualité d'objets du désir, vont vivifier l'écriture et lui donner sa stabilité, son équilibre, sa mesure. Et aussi, sans doute, son identité. C'est aller en arrière si l'on veut, mais c'est surtout chercher par ces objets sordides à sauver le présent en fragmentant le passé pour laisser place au jadis. Le sordide est condition d'une renaissance.

Ainsi, pour Pascal Quignard, l'agalmatique de la psychanalyse — c'est-à-dire ce qui, dans la psychanalyse, suscite son désir de lecture — est cet *agalma*, image de l'objet perdu, si important dans son œuvre et pour ses personnages, et dont le site est le réel indicible et imprononçable.

Poétiques de l'*agalma* : la lettre, la trahison, la vérité

Dans *Les escaliers de Chambord*, Pascal Quignard lit d'une manière très analytique le destin de son personnage, en le liant à la préemption de quelques lettres qui constituent un nom propre : « Il songea à ces noms qui lui avaient fait acheter un appartement, l'avaient séparé de deux femmes. Ou les lui avaient fait aimer. À aucun moment il n'avait commandé à son destin. Il était le jouet de quelques lettres[30]. » Ce constat, qui apparaît comme un commentaire « littéraire », ou encore *littéral*, d'un chapitre des *Écrits* (« L'instance de la lettre dans l'inconscient »), entraîne dans l'œuvre une promotion de la lettre comme définition exacte du « littéraire » :

26. Voir *ibid.*, p. 166-167.
27. Voir *ibid.*, p. 181-182.
28. *Ibid.*, p. 176.
29. *Ibid.*, p. 177.
30. Pascal Quignard, *Les escaliers de Chambord, op. cit.*, p. 324.

> Le littéraire est cette remontée de la convention à ce fonds biologique dont la lettre ne s'est jamais séparée. Il est cette ouïe ouverte à l'incessant appel abyssal — à ce lointain appel qui monte de cet abîme sans cesse creusé entre la source et la floraison qui se multiplie, de plus en plus profuse, sur ces rives d'aval[31].

Quignard rappelle ici le caractère biface de la lettre, laquelle touche à la fois à l'ordre du réel et à celui du symbolique ; par cette double orientation, elle authentifie l'espoir d'accéder à l'objet comme part irréductible. La lettre est ici tentative d'enserrer la surprise de l'objet (ou l'objet comme surprise), comme ce qui ménage l'absence tout en la mettant en valeur.

« Toute souffrance est un rêve mal écrit[32] », écrit Pascal Quignard, faisant écho à ce passage de Lacan consacré à la tristesse :

> [...] ce n'est pas un état d'âme, c'est simplement une faute morale, comme s'exprimait Dante, voire Spinoza : un péché, ce qui veut dire une lâcheté morale, qui ne se situe en dernier ressort que de la pensée, soit du devoir de bien dire ou de s'y retrouver dans l'inconscient, dans la structure[33].

Il n'y a d'éthique que du bien-dire, dit Lacan, ce qui définit aussi une position de l'écriture. Ici ce sera une « po-éthique » du bien-dire portée par l'entreprise littéraire, c'est-à-dire par la promotion de la lettre.

Cette position po-éthique n'en est pas moins expérience inévitable de la trahison : cette torsion inhérente à tout parlêtre doit être assumée en tant que telle.

« Il faut que je comprenne et pour comprendre il me faut tout remâcher, tout retraduire, redigérer, remétamorphoser, réexprimer[34] », dit Pascal Quignard. De cette rencontre avec la psychanalyse, baignée d'oubli[35], vont surgir une poétique, une esthétique qui seront alors nécessairement une esthétique (et une poétique) de la trahison.

Refusant toute allégeance à un savoir constitué, la démarche de l'écrivain est bien évidemment d'abord une démarche d'appropriation. Plus encore, cette pratique de la manducation conceptuelle qui éloigne, diffère et transforme son objet ne peut être que trahison et peut-être, au fond, est-ce une chance. Déjà le narrateur du *Salon du Wurtemberg* remarquait, à propos du coq qu'entend Pierre : « C'est avec les restes de

31. Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 47.
32. *Ibid.*, p. 170.
33. Jacques Lacan, *Télévision,* Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1974, p. 39.
34. Pascal Quignard, *Pascal Quignard le solitaire, op. cit.*, p. 181.
35. *Ibid.*, p. 182 : « [...] sur Lacan et la division entre imaginaire, symbolique, réel, il faut que je vous dise la vérité. À chaque fois il faut que je me contraigne pour me rappeler le sens de ces distinctions, je les oublie aussitôt. »

plumes conservées de ce coq du remords, au XIIIe siècle, au XVIIe siècle, que les plus belles choses ont été écrites[36]. » Écrire est donc nécessairement trahir, ici la psychanalyse, mais tout acte d'écriture est par essence acte de trahison : du réel, qu'il prétend démasquer, alors qu'il ne fait peut-être que le déplacer ; de l'imaginaire, qui lui résiste, et avec lequel il entretient un rapport de réciprocité.

La référence à Freud qui apparaît dans *Le nom sur le bout de la langue* s'avère capitale pour la formulation de cette orientation paradoxalement éthique :

> En 1899, Sigmund Freud a écrit soudain, dans un livre sur le rêve, cette phrase qui met à genoux la pensée et remplit de honte tout le langage : « *Das Denken ist doch nicht anderes als der Ersatz des halluzinatorischen Wunsches*. » (La pensée n'est pas autre que le substitut du désir hallucinatoire.) D'une part, toute pensée, originairement, est menteuse. D'autre part, tout mot est un mensonge[37].

Cette répudiation de la pensée va orienter nettement l'œuvre vers la fiction — une fiction soutenue par une interrogation rhétorique et spéculative — au détriment de l'essai, « qui papote toujours un peu et fuit la nuit de son silence à toute allure dans le langage et dans la peur[38]. »

« Le langage n'est jamais plus proche de sa vérité que quand il rêve une hallucination. Les romans sont plus vrais que les discours[39] », lit-on dans *Le nom sur le bout de la langue*. Si la vérité est dans ce qui manque, alors indicible en tant que vérité, l'hallucination (qui est réponse au manque, à la carence, tentative de substitution) est discours authentique, parce qu'elle est directement subordonnée au manque. N'est-ce pas très exactement ce que montre Lacan dans « La chose freudienne », affirmant que la vérité a structure de fiction :

> Je vagabonde dans ce que vous tenez pour être le moins vrai par essence : dans le rêve, dans le défi au sens de la pointe la plus gongorique […], dans le hasard, et non pas dans sa loi, mais dans sa contingence, et je ne procède jamais plus sûrement à changer la face du monde qu'à lui donner le profil du nez de Cléopâtre[40].

Et plus loin : « Le commerce au long cours de la vérité ne passe plus par la pensée : chose étrange, il semble que ce soit désormais par les choses :

36. Pascal Quignard, *Le salon du Wurtemberg, op. cit.*, p. 33.
37. Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue,* Paris, P.O.L., 1993, p. 72.
38. *Idem.*
39. *Ibid.*, p. 71.
40. Jacques Lacan, *Écrits, op. cit.*, p. 410.

rébus, c'est par vous que je communique […][41]. » La langue du rêve, comme la langue des choses, est aussi pour Pascal Quignard celle qui s'approche le plus de cette vérité impossible. On assiste ici à la promotion d'une sorte de vérité de l'énonciation, plus que de l'énoncé, ce dernier étant dans l'œuvre de Quignard toujours provisoire : cette œuvre est en effet vigoureusement polémique, par sa mise en jeu d'un affrontement entre les discours les plus variés ; mais elle est, tout aussi vigoureusement, autopolémique. Elle privilégie ainsi toujours le mouvement contre le monument : « Je ne cherche que des pensées qui tremblent[42]. »

Une écriture « analytique » : vers *agalma*

Dans la première partie de l'œuvre, l'oscillation entre romans et traités, entre fiction et diction, selon la distinction proposée par Genette, prend son origine dans un désir contradictoire : envelopper ou dénuder. L'attirance pour les bonbons, induite par Florent (car nous ne désirons jamais seul…) peut en donner une idée : « Et moi-même, ce qui commençait de m'attirer de plus en plus dans les bonbons au contact de Florent, c'était l'idée d'envelopper sous plusieurs couches de sucre successives le noyau ou la vérité, ou le désespoir, ou le désir, ou la faute[43]. » Le roman est peut-être, à cet égard, dans l'esthétique quignardienne, un bonbon : il enserre toute vérité, désespoir, désir ou faute (et par là, il trouve son assise, son poids), mais il les voile, les masque, les détourne. Le roman est agalmatophore. Par là, il s'apparente, en son essence, au dépotoir de Killburn, site de l'abjection. Mais les traités aussi sont recueils de *sordidissima* : citations, étymologies, petites scènes, recours aux langues anciennes (le latin, le grec sont des langues mortes que leur mort confine à l'abjection de ce qui est délaissé) : ils exhibent *l'universel reportage* que sont les discours humains. Romans et traités sont donc apparentés dans leur démarche : ramasser ce qui est jeté pour y guetter le surgissement d'*agalma* — autre nom de la valeur, c'est-à-dire de la cause du désir. Il s'agit là d'une procédure analogue à la parole dissociée mise en œuvre dans la cure. Par cette lecture de la psychanalyse, Pascal Quignard propose donc de dépasser la problématique des genres au nom d'une certaine vérité, d'une vérité qui ne tolère que le

41. *Idem*.
42. Pascal Quignard, *Dernier royaume I : Les ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002, p. 11.
43. Pascal Quignard, *Le salon du Wurtemberg, op. cit.*, p. 51.

mi-dire de la fiction. Tel est le projet de *Dernier royaume* : « En 2001, dans la vallée de l'Yonne, […] j'eus le désir de mettre au point un dire faux profond[44]. » Ce « dire faux profond » ne peut plus être pensé, strictement, en termes de genre. Cette démarche va de pair avec l'assomption et la promotion d'un « genre » qui n'en est plus un — c'est là mon hypothèse —, qui dépasserait en l'incluant et en la transcendant la dissociation proposée par Genette entre fiction et diction : la poésie, par laquelle Quignard a commencé son parcours d'écrivain. La poésie, ou plutôt la démarche poétique, serait aussi le lieu d'une parole plus authentique peut-être parce qu'elle se fonde sur la rareté, mais aussi plus incertaine, plus balbutiante. Balbutiements dont *Dernier royaume* offre l'exemple le plus parlant : la fragmentation, comme mouvement irréversible de l'œuvre, c'est la quête de l'image brillante, non au sens vain d'une image particulièrement spirituelle, mais comme brillance de l'image — agalmatique. « Le malheur tentant de concurrencer le langage a nom poète[45] », écrit Pascal Quignard dans *La parole de la Délie.* La poésie est, par la valeur qu'elle accorde aux mots égarés aux abords de la vérité, le seul genre véritablement po-éthique.

Comme l'analyse, l'écriture poétique, parce qu'elle est nouage et liaison, dénoue, délie — c'est le mouvement même de *l'analysis*. Cette valeur *analytique* de l'écriture est clairement affirmée dans les dernières lignes d'*Abîmes* :

> Dénouer le passé un peu de sa répétition, voilà l'étrange tâche. 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 se passe, telle est la simple tâche. Dénouer un peu le lien[46].

D'ailleurs, cette parenté est plus que suggérée par le narrateur du *Salon du Wurtemberg* : « Curieuse façon que j'ai de noter ces souvenirs. L'ordre qui les relie ne cesse de me faire défaut et pourtant il s'impose à moi comme l'évidence[47]. » L'écriture « au fil de la plume » est ici une petite scène analytique avec ses hésitations, ses ressassements, ses jointures mal assurées, ses coq-à-l'âne (si flagrants dans *Le sexe et l'effroi,* dans *Vie secrète*, dans *Dernier royaume*). « Je songe tout à coup », cette

44. Pascal Quignard, « Le passé et le jadis », *loc. cit.*

45. Pascal Quignard, *La parole de la Délie. Essai sur Maurice Scève,* Paris, Mercure de France, 1974, p. 94.

46. Pascal Quignard, *Dernier royaume III : Abîmes,* Paris, Grasset, 2002, p. 258-259.

47. Pascal Quignard, *Le salon du Wurtemberg, op. cit.*, p. 361.

formule clé de l'écriture dans le *Salon du Wurtemberg* est aussi la formule clé de l'œuvre, par le recours curieusement concerté à l'association libre.

L'œuvre de Pascal Quignard puise dans la psychanalyse une énergie fictionnelle et conceptuelle, mais sans céder à sa fascination. Elle y puise aussi un réalisme témoignant de la réalité psychique, et non pas simplement de la réalité matérielle du monde. L'indicible devient l'enjeu majeur de l'écriture, comme il l'est dans l'expérience psychanalytique. Et la poétique quignardienne, poétique de l'*agalma*, pourrait en ce sens être considérée comme une poétique « réeliste » dans la mesure où c'est précisément à cette part dissidente, à cet espace sans nom — le « réel » — que l'écrivain accorde une importance majeure. Aussi n'est-il pas surprenant que l'œuvre soit vouée à la surprise : la première de toutes étant peut-être que la clé d'une poétique de l'*agalma* pourrait être — selon la formule de Rutger Kopland — « Qui trouve a mal cherché[48] ».

48. Rutger Kopland, *Souvenirs de l'inconnu*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1998, p. 31.