

Interview

Yvon Bellemare

Number 77, Spring 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/44671ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Bellemare, Y. (1990). Interview. *Québec français*, (77), 68–70.

INTERVIEW

Pascal Quignard

Propos recueillis par
Yvon BELLEMARE

Pascal Quignard, vous avez écrit des ouvrages savants. Pourquoi en êtes-vous venu au roman ?

J'ai écrit des essais, au début, dans lesquels je m'enfermais un peu dans une pause comme un héros de roman qui se croit l'érudit. J'écrivais des essais qui cessaient de plus en plus de me surprendre dans la façon de les écrire, qui ne me compromettaient pas. C'était une composition fragmentaire où j'étais très bien. Alors, j'ai voulu que mes rêves, que mes ridicules, que mes sentiments, que les choses que j'aimais du monde apparaissent, surgissent d'une façon plus involontaire. D'un autre côté, étant lecteur de romans depuis vingt ans chez Gallimard, faute de trouver toujours dans les romans que je lisais ce que j'aurais aimé y lire, et de plus en plus inquiet de voir combien la plupart des romanciers respectaient des interdits et des stéréotypes, j'ai voulu prendre des risques et encourir tous les ridicules possibles en passant au roman.

Vos romans sont imprégnés d'érudition. N'y a-t-il pas là l'empreinte du chercheur ?

C'est une érudition qui devient de plus en plus marginale et cocasse. L'empreinte du chercheur au sens de la curiosité, assurément. C'est ce qui m'a poussé vers le roman et m'en a fait explorer des images où des objets ne sont pas relevés par un autre type de discours. Alors c'est une curiosité, une recherche un peu plus «sale» si vous voulez, ce n'est pas la recherche propre, abstraite, c'est la recherche un peu plus concrète, terre-à-terre.

Vous avez parlé tout à l'heure de votre travail comme lecteur chez Gallimard. Est-ce que ces lectures vous ouvrent des pistes originales pour vos romans ?

Non, mais ces lectures me passionnent. Lorsqu'elles ouvrent des pistes originales, je suis assouvi par elles, je n'ai pas le désir de les concurrencer. Je laisse les oeuvres des amis être ce qu'elles doivent être. Au contraire, tout ce que je ne trouve pas dans les pistes des mondes créés par les écrivains fait un appel de vide en moi et j'ai envie précisément de ce qu'ils n'osent pas faire, de ce qu'ils ne font pas.

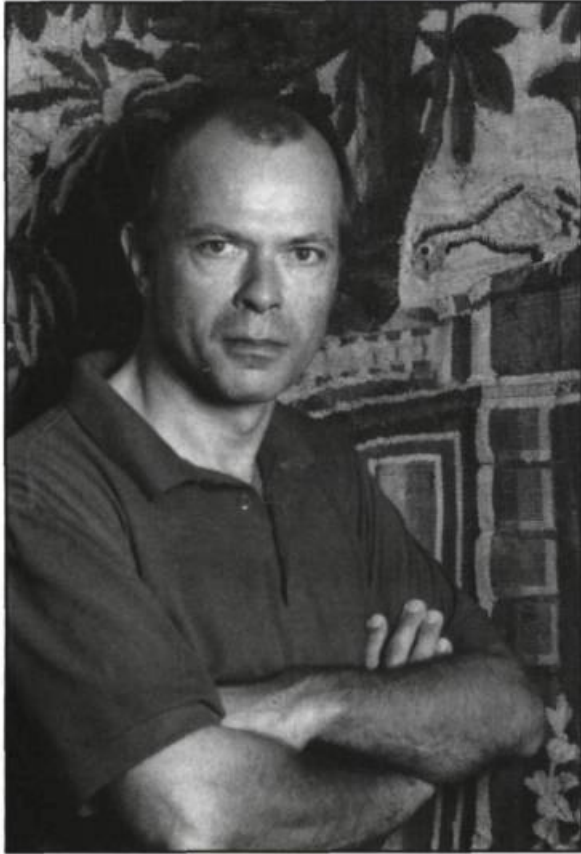
Votre dernier roman, *les Escaliers de Chambord*, présente un Édouard Furfooz comme un grand collectionneur d'objets miniatures. Êtes-vous vous-même collectionneur pour parler avec tant de précision de toutes les facettes de ce métier ?

Je suis collectionneur de choses qui n'ont aucune valeur, je suis collectionneur de romans. Je fais d'ailleurs, à l'École des Hautes études, pas des cours mais des lectures de ces romans anciens. Ce sont des photocopies, ce ne sont pas des livres rares. Mais les livres qui sont de petits rectangles de papier qui pèsent 200 ou 300 grammes et qui contiennent des époques entières, des villes, c'est déjà une façon de miniaturiser le monde ou l'expérience qu'on en a. Curieusement, j'ai beaucoup d'amis qui sont collectionneurs parce que j'aime bien aussi les gens un peu fous. Il y a dans ces monomanies des choses une fascination. Je suis plus assujéti à une voix, à des voix fantômes, à la musique qu'à un objet

perdu et là, je voulais précisément éprouver, explorer en moi ce que pouvait être quelqu'un qui ne serait absolument pas sujet ni à la musique ni à la littérature mais à l'objet perdu.

Pourriez-vous expliquer pourquoi dans *le Salon du Wurtemberg* et dans *les Escaliers de Chambord* vos personnages principaux, Charles et Édouard, ont été élevés par une tante ? La mère «maternelle» semble absente.

Ah oui! Je n'avais pas perçu ainsi. Voyez que la coutume n'est pas si volontaire! Il faut dire que j'ai été élevé, comme mon père d'ailleurs, dans des langues différentes, par des femmes qui parlaient des langues différentes. En somme, j'ai un problème avec la langue maternelle. Ma mère parlait à sa propre mère en anglais, j'avais une gouvernante qui parlait allemand. Je croyais que toutes les langues servaient à masquer, pour les enfants, tout ce qu'ils ne devaient pas dire. Charles Chenogne comme Édouard Furfooz sont des gens qui sont divisés dans leur propre langue, dans leur propre nom. Réconcilier à tout prix au sein d'une langue les passions, les peurs, c'est quelque chose qui me hante le plus. Mais le fait d'avoir une mère lointaine avec laquelle on n'a pas de contacts physiques, c'est mon expérience personnelle. J'ai beaucoup de mal à imaginer une mère caressante, douce ou affectueuse. C'est peut-être oui... une mère qui élève dans la loi, dans la domestication, dans la langue, dans la grammaire, mais pas dans l'affection.



Charles et Édouard sont aussi dévastés par une passion d'enfance. Et comme vous l'écrivez dans *le Salon du Wurtemberg*, ils errent sans fin vers elle [cette passion] animés du même désir fou qu'habite le destin implacable des saumons». Cette orientation vous permet-elle d'explorer des domaines précis ?

Cette réflexion dans *le Salon du Wurtemberg*, je ne la dirais plus maintenant. Désormais, je précise davantage ce qui me tente. Je suis à la fois fasciné par le langage et je ne fais pas mon deuil de ce qui a précédé le langage, là où les émotions, les lumières, les visions, lorsqu'on n'avait pas de mots pour les dire, étaient d'une intensité incroyable. Je voudrais que le langage regagne en intensité.

Vos deux derniers romans mettent en scène des musiciens. Charles est violoncelliste, Laurence Chemin, pianiste. L'auteur de *la Leçon de musique* connaît très bien ce domaine. Pourquoi avoir créé un Édouard qui hait les sons ?

C'est une façon d'être proche de la musique aussi que de haïr les sons. Quand on a peur de l'émotion, on a peur de la passion. Quand on a la froideur d'un homme d'affaires qui veut à tout prix collectionner les objets physiques, même les vendre, les monnayer, c'est quelqu'un aussi qui a peur de la musique. Je crois que la musique, comme la passion amoureuse, est une forme de dévastation que l'on peut redouter et dans laquelle il faut à tout prix s'intro-

duire. J'essaie de faire des livres précisément qui soient à chaque fois une métamorphose complète qui permette de partir de l'état le plus bloqué à celui qui rejoint la passion. Ce sont des romans d'éducation, plutôt des romans de métamorphose comme le faisaient les anciens Grecs ou les anciens Romains, où, finalement, il s'agit qu'un homme devienne à peu près anthropomorphe. Je crois que je suis passé à la musique, en la pratiquant, avec une très grande difficulté de l'entendre. J'écoute la musique un peu en mystique. Je préfère en jouer parce qu'il y a une impression de maîtrise par rapport à ce que l'on fait. Ma relation avec la musique n'est pas si simple non plus et j'ai besoin de tenter là aussi d'explorer mon intérieur. Si je haïssais la musique, cela signifierait que j'ai très froid au cœur, que je fuis toute émotion en moi.

Chaque chapitre épingle en épigraphe une citation circonstanciée. Cette tactique d'écriture sert-elle le texte qui suit ?

Vous avez répondu en posant la question. Si ça interrompt la lecture, il faut que je m'en abstienne la prochaine fois. Là, il y a un plaisir, ludique, enfantin. Bien sûr, on n'écrit pas des épigraphes au fur et à mesure qu'on écrit un livre. Pour ce qui est des *Escaliers de Chambord*, je tenais à cette citation du début qui est de Van Eyck, en néerlandais, sur le fait d'être plus proche de la vie. Être plus proche du vivant, revitaliser un peu les émotions, les mots, le langage même, voilà ce que je voulais faire mais, comme c'est quelque peu ambitieux de le dire, je préférerais citer en néerlandais. Comme vous n'êtes pas le seul qui me parlez de cette interruption, il est possible que du ludique venant en épigraphe systématiquement soit une erreur. Je suis tellement sensible à la fluidité qui organise les romans au contraire de la fragmentation qui structure souvent les essais, la prose volontaire, que je veux conserver ce côté involontaire. Pour le prochain livre, je ne mettrai pas d'épigraphes qui ne soient utiles. Ceci dit, sur les choses petites, par exemple sur le mot de

Yvon BELLEMARE



ne curiosité presque impénitente oblige le lecteur à poursuivre jusqu'à la fin *les Escaliers de Chambord**, le

dernier roman de Pascal Quignard, parce que la convoitise du monde des objets présente ici plus que le désir d'accumuler de petits chefs-d'œuvre mais aussi une sorte d'angoisse à retracer ce qui n'est plus pour l'adulte, cette partie de la vie que fut l'enfance.

Récit à double dimension

Être introduit tout de go dans le monde fascinant des collectionneurs d'objets miniatures appartenant à l'enfance éveille un intérêt qui ne cesse de croître. En effet, ce roman file le récit d'un riche collectionneur parisien d'origine flamande qui tente par tous les moyens de dominer le marché mondial de l'objet miniature. Ce «butin du passé», ces «trésors du temps» convoités par des stratèges astucieux déclenchent une guerre sans merci aussi bien entre des dictateurs qui imposent leurs conditions qu'avec des espèces d'éminences grises qui tripotent à qui mieux mieux dans l'ombre, ou encore des simulacres de diplomates à l'allure princière qui, avec des «voix étouffées» et des «masques polis», négocient sournoisement dans les grandes maisons spécialisées. Car il faut à tout prix s'emparer de l'objet rare et singulier. Les grands marchands cachés derrière des prête-noms ne cessent d'offrir à leurs correspondants des objets de toutes sortes par le biais érotique de bouquet de fleurs : la tulipe vaut 5000 \$, le glaïeul 100 000 \$. En somme, la hantise des magnats du miniature se situe dans la trouvaille exceptionnelle qui rendra jaloux le concurrent, quitte à écraser au passage ceux qui nuisent.

Saint-Évremond, *Une lueur nous consume*, quand on pense à la peinture de La Tour, à la peinture de l'époque de Saint-Évremond, à la peinture Louis XIII, ou aux caravagistes, c'est quand même un très belle phrase!

Il est rare de nos jours qu'on inscrive à la dernière page d'un roman le mot FIN. Pourquoi avez-vous utilisé cette particularité? On vous pose souvent sans doute cette question?

Jamais! D'ailleurs la réponse risque de vous décevoir au dernier degré. Lorsque j'ai vu arriver les jeux d'épeuves, je n'avais pas écrit le mot FIN. Lorsque je me suis rendu compte que la dernière page se terminait à une ligne avant la fin, je suis allé au service de fabrication pour demander si on ne pouvait pas être moins pingre et essayer peut-être de blanchir quelques pages précédentes afin de terminer en page de gauche. Mais c'est très laid aussi de terminer en page de gauche, à trois lignes plus loin. Alors voyant qu'il n'y avait pas le sentiment de «fin» et voyant qu'il n'y avait qu'une ligne de blanc, le lecteur aurait été conduit à imaginer qu'il y avait quelque chose derrière la page. Comme c'était quelque chose qui se terminait, j'ai mis le mot FIN.

Votre question soulève autre chose aussi. Le fait de mettre ce mot comme à la fin des romans du XIX^e siècle, c'est comme la signature des peintures anciennes où on mettait *pinxit*. Il y a un éloignement de l'auteur, un adieu à l'œuvre par les peintres en employant le passé pour *il a peint* cette œuvre.

Vous semblez prendre plaisir à jongler avec les mots. Chaque chapitre devient alors comme un objet rare, de collection peut-être. Avez-vous une recette toute personnelle?

Le mot «jongler» ne me convient pas. Encore que les premiers romanciers en vieux français se faisaient appeler jongleurs. Le mot jongler a le sens moderne de virtuosité et je ne cherche pas du tout à être un virtuose. Je voudrais vraiment que chaque mot ait une solidité, une brusquerie, plutôt que quelque chose

d'époustouflant. Il y a quelque chose d'un peu plus grave en moi à cet égard qui voudrait qu'il y ait une solidité et une précision dans ce que je fais. De même, disons-le très franchement, j'ai un désir un peu mégalomane qui m'habite. En pensant à Van Eyck, dans un livre comme celui-ci, comme faisaient ces peintres flamands de la fin du XV^e siècle ou du début du XVI^e siècle, je voulais, sur le fond d'une espèce de nuit, peindre tout ce que l'on a aimé, toute la sensualité, tout le sensoriel du monde se détachant comme avec mélancolie. Voyez, la sensation de quelque chose d'un peu hallucinant qui revient comme des adieux au monde. Voilà ce que je cherche.

Chambord est célèbre par son château et son escalier à double enroulement. Les Escaliers de Chambord, le roman, suggère-t-il une certaine allégorie?

Je ne crois pas. Je me suis fié à ce titre pour des raisons sonores. D'une part, c'est un château de contes de fées, mais pour les enfants. En même temps, majestueux sur un fond de forêt, avec des cerfs, des sangliers, des rapaces, c'est un château pour géants. C'est vraiment un château pour enfants qui a un escalier central magnifique, complètement magique puisque ses doubles révolutions font que ça plonge dans une excitation toujours neuve les enfants qui y montent. Le fait de ne jamais se rencontrer, de se faire «coucou», ça les plonge dans un amusement sans fin. Mais pour moi, c'est le côté *sans bord*, ce qui déborde, ce côté immense du nom même de Chambord et de ce château, et que le plus petit, la tête du plus petit soit renvoyée à la chose la plus grande et qui figure la mémoire comme si on ne pouvait pas avoir une taille appropriée. Tous les personnages de ce livre n'ont pas leur taille et, dans ma propre vie, j'ai un problème d'échelle aussi, d'accommodation et le plus petit est en proie au plus grand, dans un vertige de bonzaï par rapport au baobab. Je ne dis pas que Chambord doit faire penser forcément à *sans bord*, mais *les Escaliers de Chambord* avait pour moi une résonance mystérieuse. ●