

## Plonger du bord de la langue. Maîtrise et déprise énonciatives chez Pascal Quignard

## Plunging from the side of language. Enunciative mastery and abandonment in Pascal Quignard

Gaspard Turin

Numéro 115, 2017

Traversées de Pascal Quignard

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1045147ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1045147ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Turin, G. (2017). Plonger du bord de la langue. Maîtrise et déprise énonciatives chez Pascal Quignard. *Tangence*, (115), 119–130.  
<https://doi.org/10.7202/1045147ar>

Résumé de l'article

Cet article propose d'interroger les limites de la phrase quignardienne à partir de certaines formes récurrentes : brachylogies, sommaires, asyndètes, les « bienfaits du fragment » dans l'attaque — globalement, un travail syntaxique instruisant sa propre disjonction. Par cette cartographie des formes disjonctives, on observe un effet paradoxal d'imprévisibilité ou d'indécidable — c'est, en somme, la rhétorique du traité : « pas de but, pas de stratégie, pas de conscience » (*Petits traités* 1). Cette rhétorique est paradoxale, parce qu'elle est mise au service d'un discours extrêmement maîtrisé dans son dessein général — une maîtrise que l'on constate dans la lecture de Quignard par le monde universitaire, qui se sert généralement des outils d'analyse présents dans le texte. Sans contester cette maîtrise, cette étude propose de la lire autrement.

## Plonger du bord de la langue. Maîtrise et déprise énonciatives chez Pascal Quignard

Gaspard Turin  
Université de Lausanne

On travaille à l'oreille, dans l'extrême silence, une très fine oreille sans théorie, sans volonté arrêtée, sans présupposé normatif, sans autre thèse que toucher, sans autre espoir que retenir l'attention. C'est l'exact contraire du roman idéologique, beaucoup plus intelligent, beaucoup plus phraseur, beaucoup plus facile à défendre<sup>1</sup>.

Cet extrait est ancien, mais il est toujours d'actualité, comme on le verra en le confrontant à des textes plus récents. Quignard parle ici de sa manière d'écrire, qu'il estime tributaire d'une absence de «volonté arrêtée». Il oppose ainsi son roman, mais aussi son traité, au «roman idéologique», qu'il qualifie de «phraseur». Je prends ce terme au premier degré: il s'agira ici d'observer les limites de la phrase chez Quignard, afin d'interroger la possibilité, syntaxiquement induite, de déprise de l'énonciation auctoriale — alors même que cette dernière est ordinairement comprise comme figure de maîtrise.

Le simple exemple ci-dessus donne d'ailleurs un premier indice d'une phrase qui, même longue, n'est pas «phraseuse», dans le sens où elle n'exploite que peu les ressources fonctionnelles de la grammaire phrastique. On le voit dans la faible hiérarchisation des propositions: pas ou peu de relatives, et si les compléments peuvent être nombreux, ils se multiplient à un même niveau de dépendance

---

1. Pascal Quignard, «La déprogrammation de la littérature» [entretien entre Marcel Gauchet, Pierre Nora et Pascal Quignard], *Le Débat*, n° 54, 1989/2, p. 244-245.

face au prédicat. De cet extrait, je tire trois directions de travail, trois perspectives que je suivrai au fil de cette étude : 1. Quand la phrase tend vers sa propre fragmentation ; 2. Quand l'écriture, au niveau générique, tend vers le traité ; 3. Quand la maîtrise de l'écriture recherche son contraire, la déprise.

Je n'entrerai pas dans le débat, déjà longuement nourri, consistant à identifier Quignard comme un auteur fragmentaire ou non. Il sera un peu question du fragment, mais ce qu'on en dira reviendra à ne pas vraiment trancher : il me semble que cette question ne se résout jamais véritablement, qu'elle se présente toujours dans une dynamique oscillatoire qui l'entraîne d'un pôle à l'autre.

### Syntaxe : genèse du texte

La première observation sur la syntaxe quignardienne sera de nature génétique, même si cette discipline critique, à propos de laquelle je dois confesser mon incompetence, ne me servira que de manière provisoire. Tout au plus ai-je isolé un passage simple, en l'occurrence un *incipit*, dont j'observe l'évolution au fil des versions. Le texte en question est *Boutès*, qui a bénéficié du travail d'une vraie généticienne, Irène Fenoglio<sup>2</sup>. Voici la première phrase du tapuscrit, tels qu'en témoignent les fac-similés des versions successives :

Version 1 : « Un bon vent emporte le navire. La voile est fermement tendue sur les drisses de la vergue. »

Versions 2-5 : « La voile est fermement tendue sur les drisses de la vergue. » (À ce stade, on remarque que la phrase est, elle aussi, en quelque sorte, fermement tendue.)

Versions 6 à 21 : « On a lâché les rames. La voile est fermement tendue sur les drisses de la vergue. »

À la version 22 apparaît l'*incipit* sous la forme définitive qui se maintiendra jusqu'à la version finale (32) : « Ils rament. Ils rament. Ils filent sur la mer. La voile est fermement tirée sur les drisses de la vergue. »

Ce n'est, évidemment, qu'un très bref aperçu du travail de réécriture et de corrections, beaucoup plus vaste et présentant probablement des caractéristiques autres que celles que je remarque ici. Mon observation se réduit à deux constats :

2. Pascal Quignard et Irène Fenoglio, *Sur le désir de se jeter à l'eau*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Archives », 2011.

1. La composition prend la direction d'un raccourcissement de la phrase (de la version 1 à la version 32, on passe de deux à quatre phrases dans un espace textuel relativement comparable), d'une multiplication de la coupure — en somme, d'une fragmentation du propos. C'est une tendance et non une réorientation unilatérale : après tout, la phrase centrale de cet *incipit* n'est jamais supprimée et subsiste jusque dans sa version finale. On a juste remplacé « tendue » par « tirée ».
2. En parallèle à sa forme, la version finale présente un rapport fort au contenu que le texte dans son ensemble véhicule, à savoir l'opposition entre le chant des sirènes et la musique humaine, orphique. Le chant des sirènes est continu, inarticulé, sauvage, lié. Le contre-chant qu'Orphée invente pour ramener les marins à la raison est rythmé, articulé, civilisé, délié.

Au fil des versions, on n'a d'abord pas tenu compte des rames, puis on les a mentionnées pour les escamoter, puis on les a ressorties, de manière à ce que le navire soit mù par les rames avant de l'être par le vent. De manière à ce que le texte, dans son *pilotage* syntaxique, fasse sentir le rythme répétitif de la lyre d'Orphée comme une concurrence à sa propre continuité « naturelle ».

### Syntaxe : brachylogie

Si l'on observe à présent le texte de *Boutès*, non plus dans son épaisseur génétique, mais dans le déploiement de ses pages publiées, on remarque là aussi qu'il cherche à échapper à cette continuité « naturelle » (au sens où, comme nous l'indiquent les linguistes Bernard Combettes<sup>3</sup> ou Jean-Michel Adam<sup>4</sup>, le récit est astreint pour fonctionner à un minimum de cohésion en vue de la construction d'une cohérence). L'un des phénomènes principaux par quoi se présente la disjonction de la phrase quignardienne est la brachylogie. Rappelons qu'il s'agit d'une figure proche de l'ellipse, un raccourci faisant l'économie des éléments superflus d'une proposition dont le schéma syntaxique se répète. Chez Quignard, la brachylogie prend la forme d'un entonnoir. En voici trois exemples :

3. Bernard Combettes, *Pour une grammaire textuelle. La progression thématique*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 1983.

4. Jean-Michel Adam, *La linguistique textuelle* [3<sup>e</sup> éd.], Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2011.

La chenille ignore le papillon dont elle construit la coque de métamorphose.

L'araignée file son filet de prédation sans connaître sa proie.

De la même manière la musique son chant.

La langue son livre<sup>5</sup>.

Certains moineaux, l'imperceptibilité les dévore comme le vautour absorbe le lièvre;

l'eau le poisson;

Rome César;

le contenu du livre le lecteur;

la mère l'enfant<sup>6</sup>.

La morale dominante recourant de nouveau à la voix dans l'image, voix provenant de l'image, est de nouveau un monde de morts déifiés et despotiques qui traitent les hommes comme des enfants ou des esclaves.

Comme des passereaux, comme des alouettes, comme des taureaux : pains, miroirs, chiffons<sup>7</sup>.

On distingue, dans ces extraits, plusieurs niveaux de transformation elliptique (trois pour le dernier exemple), jusqu'à l'asyndète, voire la juxtaposition énumérative, qui en est le terme logique.

Pour relier cette figure aux observations de nature génétique qui précèdent, on pourrait dire que la brachylogie est, en acte, l'un des mouvements du texte qui *entretiennent la déliaison*. Autrement dit, elle est une traduction spatiale, textuelle, du principe temporel qui agissait au fil des différentes versions du texte. Mais à prendre cette figure pour elle-même, il s'y trouve également quelque chose de magique, lorsqu'on constate que la simple juxtaposition finale des termes, dans le souvenir de la phrase ancienne, dans son architecture fantôme, suffit à délivrer un message complexe, qu'une simple juxtaposition isolée ne permettrait pas. On y trouve aussi, à l'inverse, dans l'oubli progressif de cette architecture, une fascination à voir se réduire le logique, le continu, au profit du fragmentaire, dans une de ces « pures attaques de prose intense » dont parle Quignard dans *Une gène technique à l'égard des fragments*<sup>8</sup>.

5. Pascal Quignard, *La barque silencieuse*, Paris, Grasset, 2009, p. 135.

6. Pascal Quignard, *Abîmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 96.

7. Pascal Quignard, *Les ombres errantes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004, p. 58.

8. Pascal Quignard, *Une gène technique à l'égard des fragments*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1986, p. 68.

La brachylogie permet deux lectures, deux principes du texte ainsi transformé. D'un côté elle présente, dans ses vides, le souvenir de la phrase complète. Elle en est alors la ruine, et fonctionne métaphoriquement comme telle, dans le souvenir de l'édifice de la phrase autrefois intact. D'un autre côté, on peut la considérer comme un départ en direction de quelque chose d'autre que cette phrase. Comme une liste simple, ou discrète; comme la seule liste que, somme toute, elle devient<sup>9</sup>.

On pourrait rétorquer que cette figure, bien qu'elle soit spectaculaire — ou peut-être même à cause de son aspect spectaculaire —, n'est pas présente à chaque page chez Quignard. Il faut comprendre qu'elle participe, selon le second des deux principes énoncés ci-dessus, à un dispositif plus vaste de déliaison du texte, qui se présente sous l'égide d'une figure proche, mais plus globale, l'asyndète.

### Syntaxe : asyndète

L'asyndète est au cœur de l'écriture quignardienne. C'est du moins ce que remarque Dominique Rabaté: « Les phrases sont le plus souvent sans coordination, s'enchaînant par asyndète selon ce qui est presque un tic d'écriture chez Pascal Quignard. Cela donne au récit une allure très particulière, comme s'il n'allait pas vers quelque chose d'annoncé mais qu'il se contentait de consigner des éléments presque disjoints<sup>10</sup> ». À ce constat, il faut ajouter la précision suivante: Rabaté parle de la coordination manquante entre les phrases. Ce principe asyndétique se présente pourtant aussi à d'autres niveaux du texte, et concerne ainsi d'autres de ses unités. D'un paragraphe à l'autre, pour les unités plus vastes, d'un syntagme ou d'un mot à un autre, pour les plus petites.

La solitude, la chance, l'indocilité, le risque de la mort, la désintoxication, la lucidité, le silence, le perdu, la nudité, l'*anachorèsis*,

9. En termes d'esthétique du fragment, si l'on voulait prolonger la réflexion dans ce sens, on aurait dans le premier principe de lecture un fragment de type antique, et dans le second, un fragment de type contemporain. À ce propos, voir Lucien Dällenbach et Christiaan Hart-Nibbrig, *Fragment und Totalität*, Francfort, Suhrkamp, 1984, p. 15 et suiv.; ainsi que David Spurr, « Le fragment comme forme littéraire », dans Valeria Wagner (dir.), *Campos abiertos: Ensayos en homenaje a Jenaro Talens* [en ligne], 2011, consulté le 18 juillet 2016, URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:16808>.
10. Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008, p. 55.

l'*excessus*, le don, l'immédiation, l'angoisse, l'excitation sont des valeurs franches.

Toutes les valeurs franches sont secrètes.

La tache aveugle préférée à l'œillère.

Franc veut dire asocial<sup>11</sup>.

Deux remarques à propos de cet extrait. D'un côté, les noms de cette énumération sont disposés, comme dans presque toutes les énumérations chez Quignard, selon une distribution purement asyndétique et à l'encontre de l'usage de la langue en français : il n'y a aucun *et* pour refermer l'énumération, comme s'il fallait laisser ces mots en liberté. Ou comme s'il fallait laisser briller l'éclat de leur brisure, selon le précepte énoncé dans *Une gêne technique à l'égard du fragment* : « Les bienfaits du fragment sont au nombre de deux [...] : le fragment permet de renouveler sans cesse 1) la posture du narrateur, 2) l'éclat bouleversant de l'attaque<sup>12</sup>. » Cet éclat, résultat immédiat de la fracture syntaxique, induit le discontinu au sein du continu par quoi, tout de même, se clôt ici l'énumération.

Mais d'un autre côté, et comme par tribut à cette clôture finale, ces noms sont lancés en début de phrase, à son premier plan, comme on plonge. Quignard se sert des limites de la phrase et de la langue française comme d'un promontoire pour s'élançer. Cette comparaison du plongeon, qui rejoint le propos de *Boutès*, est également présente dans l'entretien que l'auteur accorde à Alain Veinstein en 2009 : « [Le projet *Dernier royaume*] me semblait comme lorsqu'on plonge, on plonge à l'intérieur d'un... de l'océan, cet ensemble un peu océanique qui devait déborder mes jours, puisque je mourrai dedans<sup>13</sup>. »

Cette métaphore du plongeon fait écho à la formule de Rabaté, « comme s'il n'allait pas vers quelque chose d'annoncé ». Mais cette formule demande ici à être nuancée. Rien dans le traité, rien dans *Dernier royaume* n'est effectivement *annoncé*. La question, pour nous, est plutôt de savoir dans quelle mesure le texte, en s'écrivant, en se lisant, se dirige vers quelque chose d'*imprévu*. On se souvient de la citation : « L'araignée file son filet de prédation sans connaître sa proie. De la même manière la langue son livre. » Cette métaphore

11. Pascal Quignard, *Les ombres errantes*, ouvr. cité, p. 175.

12. Pascal Quignard, *Une gêne technique*, ouvr. cité, p. 54.

13. Alain Veinstein et Pascal Quignard, « Du jour au lendemain avec Pascal Quignard » [en ligne], 2009, consulté le 18 juillet 2016, URL : <http://www.fabriquedesens.net/Du-jour-au-lendemain-avec-Pascal>.

de l'araignée est elle-même filée (sans mauvais jeu de mot) par Quignard, qui persiste dans la comparaison entre son travail et celui de l'araignée, en déclarant en entretien : « [Dernier royaume est] composé à la façon dont les araignées construisent leur toile. Elles commencent par se laisser tomber dans le vide et elles se servent elles-mêmes de pesons, commençant par le centre, pour construire, par rayonnements successifs, la toile qu'elles vont tisser<sup>14</sup>. »

Peut-on comprendre le « vide » vers quoi l'araignée et l'auteur s'élancent comme une forme d'imprévu du texte ? L'un des moyens de répondre à cette question consiste à convoquer l'objet rhétorique dont Quignard se réclame, le traité.

### Rhétorique du traité

Qu'est-ce que le traité ? C'est, dit Quignard, « un genre fragmentaire par lequel, sur un sujet, [on vient] faire s'opposer des positions différentes. Saint-Évremond a repris cette forme qui n'existe que dans la littérature française et qui hérite directement des *Essais* de Montaigne<sup>15</sup> ». Un jeu d'oppositions qu'il ne faudrait pas confondre avec une démonstration dialectique — bien au contraire. Quignard est du côté de la rhétorique et non de la dialectique, parce qu'il cherche à convaincre plutôt qu'à démontrer. Dans le traité judicieusement intitulé « Le misologue », il décrit le développement de cette forme comme un anti-logos : « Pas de but. Pas de stratégie. De conscience. [...] Le rythme naît de l'angle formé par les mouvements tout à coup entrecroisés<sup>16</sup>. » Au fil des parutions, cette description du genre élu par la critique quignardienne comme le plus propre à traire sa pensée<sup>17</sup> se répète.

Une pulsion venue de nulle part, sans nom, sans motif, sans préférence, se tend, s'avance, erre. Solus vagari in agris, errore vagari, aller ça et là à l'aventure dans une course sans dessein, grimper dans les branches, escalader les roches, courir les champs. Oublier

14. Alain Veinstein et Pascal Quignard, « Du jour au lendemain », art. cité.

15. Pascal Quignard, entretien donné en 1997, à l'occasion de la réédition en poche des *Petits traités*, sur le site des éditions Gallimard [en ligne], consulté le 17 juillet 2016, URL : <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01032030.htm>.

16. Pascal Quignard, *Petits traités 1*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 58.

17. Voir notamment Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 39 ; ou Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 149.



foyer, famille, enfance, dépendance. [...] C'est la vie de roi que je mène au sein du dernier des royaumes<sup>18</sup>.

La description de la rhétorique scripturale par laquelle se présente presque toute la partie essayistique de l'œuvre de Quignard est, on le voit, très paradoxale. Comment en effet serait-il possible, du point de vue du scripteur, de fonctionner sans but, sans nom, sans préférence? Plus encore, comment se pourrait-il que ce scripteur, dans le même mouvement de pensée, prétende avoir comme dessein l'absence de dessein? L'aporie d'une écriture qui se donne comme but de n'en avoir aucun est d'autant plus difficile à résoudre qu'elle débouche, dans ce dernier extrait, sur une affirmation engageant pleinement le scripteur au centre de son projet, roi de son royaume d'écriture.

Je n'apporterai pas ici de solution définitive à cette aporie. Tout au plus me permettrai-je de la rendre acceptable à un certain niveau de prise en charge du texte. En effet, c'est dans son déploiement *local* que la disjonction présente de l'intérêt et fait vivre ce paradoxe. C'est dans le moment immédiat de la lecture que la rhétorique de la disjonction fonctionne au mieux. Vu de plus haut, de plus loin, le texte rentre dans le rang, retrouve les marques qu'on lui connaît — qu'on lui connaît d'autant mieux qu'on est un familier de l'œuvre.

Au plus près du texte, au plus local du texte, construire une rhétorique efficace de la déprise demande donc l'usage de la forme la plus disjonctive possible. C'est dans l'énumération, dans le moment même de la succession des items d'une liste, que l'autonomie de ceux-ci s'exprime face au reste, plus cohésif, du texte. Ces items, dans la mesure où ils s'opposent au continu du récit, ne sont que faiblement concernés par des rapports anaphoriques et cataphoriques avec leur cotexte — du moins, par des rapports univoques. Ils accompagnent une temporalité particulière de l'écriture, faite de répétitions, d'un renouvellement constant, d'une cadence disjonctive. Les items s'appellent les uns les autres dans la liste locale, se font écho d'une liste à l'autre, comme à travers les profondeurs du texte. C'est grâce à une telle forme que peut persister l'aporie d'un texte sans plan d'ensemble mais dont l'ensemble existe (toujours déjà) virtuellement.

18. Pascal Quignard, *La barque silencieuse*, ouvr. cité, p. 96.

### Voies invisibles, sidération, effraction : regards critiques

Je vois dans ces procédés syntaxiques un exemple concret de ce que Mireille Calle-Gruber appelle les « voies invisibles ». Commentant une liste tirée des *Tablettes de buis d'Aprononia Avitia*, elle observe : « Le secret est dans l'art de déliaison qui fraye des voies invisibles. Le secret est dans l'art du retranchement. Il fait parler le texte là où il se tait. Il enseigne à voir la nuit<sup>19</sup>. » Cet art du retranchement, que je traduis en termes de déprise énonciative, on le trouve en particulier dans le moment de l'énumération, dans la temporalité que ce moment instaure : c'est là que Quignard parvient le mieux à échapper — mais peut-être seulement dans ce moment — au soupçon de maîtrise intense sur son texte. C'est dans cette perspective qu'il devient nécessaire, à ce stade de l'argument, de convoquer d'autres instances que Quignard lui-même pour commenter son texte. Michel Deguy, quant à lui, observe le même processus, sous l'angle plus général d'une écriture qu'il qualifie de « sidérante », en empruntant à Quignard sa forme énumérative :

Les ingrédients de l'écriture sidérante sont l'assertion, l'érudition, la néologie, l'énumération, l'asyndète, la transgression, la fabulation ; ou plus longuement : la puissance d'affirmation, l'illumination de l'érudition, la relatinisation de la langue, le coup de dés de la série exhaustive, le débordement des frontières ou l'ingression-éclair dans le territoire de l'autre, la disjonction asyndétique qui saute<sup>20</sup>.

Il est à noter que la série n'est pas toujours « exhaustive », justement parce qu'elle suit les aléas d'une progression que Deguy qualifie à raison de « coup de dés ». Cette progression stochastique interdit la capitalisation. Car, toute fragmentaire que l'écriture de Quignard puisse paraître, le rapport à l'ensemble que le fragment subsume y est très problématique. Le tout, le moment du rassemblement, apparaît bien sûr dans la reprise par la figure auctoriale régnant au centre de son dernier royaume. À la déprise répond toujours la reprise. Sauf à s'installer dans l'instant éternel de l'énumération,

19. Mireille Calle-Gruber, « Les écritures apocryphes de Pascal Quignard », dans Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard (dir.), *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Paris, Galilée, 2005, p. 57.

20. Michel Deguy, « L'écriture sidérante », dans Adriano Marchetti (dir.), *Pascal Quignard. La mise au silence*, précédé de *La voix perdue*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Essais », 2000, p. 47.

dans la répétition répétante, auto-embrayante, contagieuse pour le critique qui cherche à l'expliquer (c'est-à-dire qui réembraye l'énumération dans son texte propre). Dès lors, l'écriture de Quignard fait sens dans ce devenir d'errance et de hasard qu'elle convoque. Elle devient ce que Maurice Blanchot, à propos de Nietzsche, appelait l'« écriture d'effraction » :

Ainsi, brisés, les fragments ne doivent pas apparaître comme les moments d'un discours encore incomplet, mais comme ce langage, écriture d'effraction, par lequel le hasard, au niveau de l'affirmation, reste aléatoire et l'énigme se libère de l'intimité de son secret pour, en s'écrivant, s'exposer comme l'énigme même qui maintient l'écriture<sup>21</sup>.

Donner une place au hasard, même limité à une lecture très locale, c'est réinjecter du sens par accident, en s'appuyant sur le développement métastatique de l'accumulation verbale. Mais ne pas admettre que cette accumulation débouche sur un capital, c'est construire, en somme, un centre du propos qui est un centre vide. Quignard à nouveau, dans *Albucius*: « J'ai inventé le nid où je l'ai fourré et où il a pris un peu de tiédeur, de petite vie, de rhumatismes, de salade, de tristesse<sup>22</sup>. » Sans présager du cotexte, j'observe cette salade qui me fait rire et je lui trouve la qualité incongrue du hasard. Une fois que le hasard a perdu droit de cité, une fois que le propos s'est refermé, il débouche le plus souvent sur une affirmation auctoriale, sur le dévoilement de la figure auctoriale. Mais cette figure a beau asseoir son emprise sur le texte, celui-ci aura de temps à autre consisté, comme ici, en une accumulation de trésors locaux, sans valeur, de sordidissimes, et laisse aux yeux du lecteur celui qui les a rassemblés dans un état de mélancolie.

### Mélancolie, etc.

L'œuvre de Quignard, mélancolique? Ce constat n'est pas nouveau. Le (re) faire, c'est rendre l'écriture thymique: c'est donc replacer la figure auctoriale au centre. Mais c'est aussi voir que ce centre est une absence à soi-même. La mélancolie, comprise comme l'expression du manque, ou plutôt comme l'expression d'un manque central, d'un lieu central à la fois vide et intense, convient bien au

21. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 251.

22. Pascal Quignard, *Albucius*, Paris, P.O.L., 1990, p. 7-8.

personnage auctorial de Quignard. C'est, me semble-t-il, la qualité profondément asyndétique de son écriture qui en est la cause. La liste est une forme dont on pourrait presque dire qu'elle est mélancolique par nature, parce qu'en son centre aussi se trouve une absence. «Le *taedium* des Romains s'étendit au I<sup>er</sup> siècle. L'*acedia* des chrétiens apparut au III<sup>e</sup> siècle. Réapparut sous la forme de mélancolie au XV<sup>e</sup> siècle. Revint au XIX<sup>e</sup> siècle sous le nom de spleen. Revint au XX<sup>e</sup> siècle sous le nom de dépression. Ce ne sont que des mots. Un secret plus douloureux les habite<sup>23</sup>.»

On constate ici quelque chose de fondamental : la mélancolie elle-même demande l'énumération de ses différents noms pour être comprise. Elle demande le déport constant d'un mot à un autre, comme lorsque, pour observer certaines étoiles, le regard doit s'éduquer à viser à côté de l'objet pour que la rétine en tienne compte. Et bien sûr, que la notion soit comprise ne signifie pas qu'elle soit nommée efficacement — c'est même le contraire, le nom seul ne suffit pas. Pour tenter de saisir l'objet, il faut en passer par la liste — et par les vides entre les items que la liste induit. En filigrane se présente le rappel de la méthode de Robert Burton qui, dans *Anatomie de la mélancolie* en 1621, sous prétexte de trouver le siège et les causes de cette maladie, convoquait la physiologie et la psychologie humaines de manière extensive, jusqu'à les dépasser en accumulant les disciplines, convoquant finalement toute la science à disposition dans une immense entreprise de description de son époque.

Pour conclure, je propose une question induite par ce qui précède, parce qu'elle sort Quignard de sa seule logique, de son idiomatisme. Cette question est la suivante : sachant que la déprise locale de l'énonciation se paie chez Quignard d'une reprise globale de celle-ci, se pourrait-il que la fragmentation extrême de la syntaxe chez un auteur soit concomitante à une non moins extrême recherche de maîtrise de la part de cet auteur sur l'ensemble de son travail ? La comparaison avec Burton en est une piste, mais il me semble que, depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à nos jours, les écrivains chez qui l'on observe la plus grande propension à la disjonction et, finalement, à la liste, sont précisément des espèces de grands architectes, des auteurs dont l'œuvre présente dans son ensemble des caractéristiques de très forte cohérence, qui poursuivent un but plus

23. Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1994, p. 253.

vaste que la somme même des ouvrages dont ils sont les auteurs. Je pense notamment à Volodine, à Chevillard, à Perec : trois grands usagers de la liste. Le fort souci de cohérence implique-t-il l'absence de cohésion ?

Cette question, cette ouverture sur d'autres auteurs, révèlent finalement un souci d'éthique de la critique : celui d'échapper un peu à Quignard, et plus précisément à *Pascal*. D'échapper à l'araignée qui prend le lecteur dans la toile — et par lecteur on n'exclura pas le critique. On l'exclura d'autant moins qu'il s'agit de donner voix à ce qui, en lui, peut se trouver exaspéré par la lecture, par son invraisemblable sérieux. Par l'empire d'un système, d'un regroupement, d'une centralité autour de l'auteur devenu un familier, devenu Pascal, monument, monolithe. Et son usage de la liste me laisse à penser que Quignard lui aussi, dans son moment énonciativement si particulier, cherche peut-être à échapper à Pascal.