

Rire en Quignardie : pour une lecture posturale

Gaspard Turin

Il n'habite pas
là où habite la dérision.
Psaumes, 1:1¹

PASCAL QUIGNARD EST L'UN DES ÉCRIVAINS les plus sérieux de sa génération. Quelles que soient les pistes de réflexion, les thématiques nombreuses et les démonstrations vertigineuses contenues dans son œuvre, quel que soit son talent de conteur, de chroniqueur ou d'essayiste, la place dévolue au rire dans ses livres n'est pas centrale. Vouloir y observer la présence ou les traces de comique semble voué à l'échec, quand le rire trouve dans les *Petits Traités* une définition abominable : « le retroussement des lèvres des hommes quand il n'y a pas d'objet »². Philippe Chardin, dans un article consacré au rire chez Quignard, observe que ce retroussement se trouve « rapporté à la prédation »³, et dégage de l'œuvre assez d'éléments permettant d'éclaircir un tableau qui, pour moi, reste austère dans son ensemble.

Je procéderai autrement, en montrant que le comique existe parfois, chez Quignard, mais qu'il manque souvent son objet : on ne rit pas, qu'il s'agisse de la représentation romanesque d'une situation comique ou du mot d'esprit que l'on trouve parfois dans les essais. Ou plus exactement, on ne rit pas avec Quignard, et c'est pourquoi on se penchera sur l'opportunité pour le lecteur de rire de Quignard, car le rire comme exutoire est un effet possible de cette écriture, et il n'est donc pas hors de propos. Il est ainsi l'effet d'une défamiliarisation salutaire, qui renforce, selon mon hypothèse, la qualité de l'œuvre. Que Quignard soit drôle ou non, il y aura, chez son lecteur assidu, le souhait qu'il le fût. Si le lire comme auteur comique relève d'un travestissement libérateur, cette prise de position lectorale possède une dimension plus vaste, qui s'inscrit dans le prolongement des recherches de Jérôme Meizoz sur la posture auctoriale, transposées au plan de la réception⁴. Le droit à l'irrévérence, face à la masse cohérente, au point qu'elle peut en paraître rigide, des écrits quignardiens, où les échos de sa pensée se répondent de livre en livre et par-dessus les décennies (voire d'auteur en auteur et par-delà les siècles), s'adjoint d'une liberté face à une lecture critique : l'institution a rarement osé parler des livres de Quignard selon des modalités que le texte lui-même n'aurait pas prévues. Car le choix d'un tel sujet n'est pas fondé sur la gageure qui consisterait à déverrouiller une aporie, mais dicté par le soupçon d'un conformisme dans les études littéraires.

Et surtout dans celles qui, portant sur la littérature contemporaine, se conforment à l'usage des clés de lecture que les auteurs proposent (ou imposent) au sein même de leurs œuvres.

Le comique selon Furfooz

Il s'agira d'aborder le problème par la constatation selon laquelle les livres de Quignard ne sont pas au premier chef des livres comiques. Jean-Louis Pautrot observe qu'« aux antipodes de la dérision, Quignard pratique un style dont l'humour comme signe d'impuissance est absent »⁵. Par esprit de contradiction, j'ai jeté mon dévolu sur le roman qui passe pour le moins austère, *Les Escaliers de Chambord*⁶. Le roman, parce qu'il est plus facile à appréhender comme ensemble autonome, et ses extraits seront plus facilement recontextualisables qu'au sein des ensembles plus fragmentaires que sont les « essais » des *Petits Traités* ou de *Dernier Royaume*. Le roman, parce que l'on considèrera ici de préférence l'œuvre quignardienne comme unitaire et *compréhensible*, une œuvre dont les dimensions pourraient rendre faciles l'apparition de contre-exemples assez nombreux pour que l'on pût croire que le rire y serait le bienvenu, ce qu'il n'est pas.

Les Escaliers de Chambord dépeint, en détail, la vie quotidienne d'un homme, Édouard Furfooz, obsessionnel, mélancolique, implacable et fragile. Il ne parvient pas à trouver un repos ni un bonheur qui lui échappent car son existence est constamment menacée par un vide qu'il ne peut, jusqu'aux dernières pages, nommer. Édouard vit une existence à la fois cosmopolite et feutrée de collectionneur de jouets anciens. Il est entouré de femmes : sa tante Ottilia, qui lui demande de lui trouver une maison à Chambord, la vaine et triste Francesca, la belle et angoissée Laurence, la pétulante Roza Van Weijden. Il leur porte un amour hésitant et velléitaire, n'aimant véritablement, comme il le déclare, « que les choses » (*Escaliers* 83). On croise aussi le collaborateur d'Édouard, le lunaire Pierre Moerentorf, qui, malade, se donnera la mort, et le collectionneur italo-japonais Matteo Frire, rival qu'Édouard s'emploiera à ruiner. Malgré un final plutôt réconcilié (Furfooz, ayant retrouvé le « nom sur le bout de la langue » qui l'obsédait, celui d'une petite fille de son enfance avec qui il jouait, cesse « d'être l'otage d'un nom qu'[il a] aimé » (371) et vit seul, dans une certaine harmonie), rien de ce résumé lapidaire ne semble prédisposer le récit à des saillies humoristiques. Or il s'en trouve quelques-unes, par exemple dans la description de protagonistes parfois hauts en couleur. Ainsi le remuant Matteo Frire a-t-il quelque chose des jouets mécaniques dont Édouard fait le commerce, arborant « de grands gestes des bras, de grandes embrassades sud-américaines suivies du brusques secouements de la tête d'avant en

arrière » (24). Ainsi la cantatrice et phoniatre Léolla est-elle présentée comme « une sorte de tonneau à vin contralto toujours en pyjama—s'il est permis de parler de la sorte » (38), ou encore la misanthrope et ornithophile tante Otilia, qui déçoit des hommes, « entendait vivre désormais entourée de gens honnêtes : les crécerelles par exemple, ou les bondrées » (55).

Ce comique de caractère est parfois secondé d'un comique de situation, comme dans cet exemple où l'objet de ses réflexions—une pipe fumée par Moerentorf—apparaît à Édouard comme anachronique : « Les fumeurs de pipe s'étaient peu à peu eux-mêmes transformés en objets de collection. Cet instrument à faire cuire le tabac paraissait aussi insolite qu'une serinette dans la main d'un chanteur de rock [...] ou aussi saugrenu qu'une compagnie d'archers investissant Cap Canaveral en battant chamade. » (196-97) Pourtant, il faut admettre que l'effet comique des exemples donnés ici n'est pas dévastateur. Ici, le comique des rapprochements établis est tempéré par un anachronisme trop poussé : « une serinette », « battant chamade » sont autant d'éléments comparants tirés d'un âge, d'un langage certes plus choisi et inattendu par rapport aux éléments comparés, mais trop anciens et inattendus, au point que leur identification pose problème, dans l'instant durant lequel le comique doit pouvoir fonctionner, c'est-à-dire au moment même où il se présente à la lecture.

Un comique contrecarré

Le comique dans *Les Escaliers de Chambord* tombe systématiquement à plat : on doute qu'il se fût agi de dérider aussi bien le lecteur que les personnages, lorsque ces derniers se trouvent en situation potentiellement comique. Il en est ainsi de certains dialogues, comme celui mettant en scène Édouard, gêné du désamour qu'il ressent face à Laurence, et Laurence blessée de se voir délaissée par Édouard qui part à l'autre bout du monde, et bien qu'il ait fait savoir que prendre l'avion le dérangeait :

—Comment vas-tu à Tokyo ? Tu vas à pied ?

—Ne t'inquiète pas, Laurence.

—Ce n'est pas trop fatigant ? À pied ?

—Ne t'inquiète pas. Pour être tout à fait franc j'y vais aussi en chaise à porteurs et sur une cigogne.

—On se reverra ? On ne se reverra plus jamais ?

—On se voit. (300)

La blague ne fait rire personne, ni celle qui ironise ni celui qui reprend le registre ironique. Parfois même la boutade n'est pas relevée :

—Tu es hagard, dit tante Otti.

—Otilia, vous parlez un jour de silence ! s'exclama Laurence.

—Je ne suis pas hagard, je suis Édouard, dit Édouard.

—Mrs. Dea a préféré rester couchée, dit Laurence.

—Je me perds dans tout ce que vous dites. Laurence, prépare une soupe chaude pour Édouard. Je vais lui couler un bain. (382)

Ici non plus, personne ne rit : on dirait que le gag entraîne à la fois un coq-à-l'âne gêné et un geste de consolation. Édouard fait un calembour, parlons d'autre chose, semble dire Laurence. S'il fait un calembour, c'est qu'il n'est pas bien, et qu'il faut lui couler un bain, semble dire la tante. Il serait possible d'en déduire que l'humour est étranger aux protagonistes des *Escaliers de Chambord* ainsi qu'aux personnages quignardiens dans leur ensemble, qu'il leur est néfaste, ou plutôt qu'il est l'indice d'un mal-être, ce que confirme un énoncé comme « Pierre se contraignait à rire. Édouard se contraignait à paraître drôle. Tant de gaieté touchait à la tristesse de l'agonie » (308) ou encore « ils rirent, ou crurent qu'ils riaient. Tout se mit à sonner faux » (79).

Un peu comme la musique, le rire est perçu comme une sorte de parasitage, faussant les relations et empêchant l'harmonie. Le comique est accessoire, il *sonne faux* ; de même la musique, objet de fascination, voire d'adoration, dans la plupart des ouvrages de Quignard, possède pourtant son côté obscur, haïssable, ainsi que le rappelle *La Haine de la musique*. Édouard Furfurz, justement (comme Charles Chenogne dans *Le Salon du Wurtemberg*), hait « jusqu'à l'idée de musique » (14), sans doute parce que la musique, quand elle survient, occupe sans qu'il puisse rien y faire un espace personnel fait de silence, d'un silence nécessaire tout entier tendu vers le vide inconnaissable qui forme le centre intime de sa vie. La musique, qui « viole le corps humain »⁷ car « les oreilles n'ont pas de paupières » (*Haine* 108), distrait Édouard de son écoute vers ce vide, de ce « quelque chose [qui] le [hèle] » sans qu'il sache encore quoi (*Escalier* 36). Le rire ne trouve pas place dans ce monde, comme s'il était blasphématoire. En forçant un peu, on pourrait évoquer ici le personnage du moine Jorge dans *Le Nom de la rose* d'Eco, patriarche rigide prêchant contre les effets diaboliques du rire :

Le rire libère le vilain de la peur du diable [...]. Au moment où il rit, peu importe au vilain de mourir, mais après, quand prend fin la licence, la liturgie lui impose de nouveau, suivant le dessein divin, la peur de la mort. [...] Et que serions-nous, nous créatures pécheresses, sans la peur, peut-être le plus sage et le plus affectueux des dons divins ?⁸

Si le parallèle du moine avec l'esprit qui règne ici est un peu outré—notamment à cause de l'athéisme de son œuvre—, il reste que le rire chez Quignard

semble proscrit pour des raisons que ne renieraient pas Jorge, et qui rejoignent en partie les réflexions de Freud au sujet du comique. Pour Jorge, le rire dissipe l'esprit, qui devrait rester enfermé dans une peur de Dieu parrainant très largement toute l'existence humaine. Quignard, s'il n'appartient pas à la communauté chrétienne, est familier de la posture de l'anachorète, et d'Édouard Furfooz à Ann Hidden de *Villa Amalia* (2006) en passant par Sainte-Colombe de *Tous les matins du monde* (1991), ses personnages choisissent fréquemment un mode d'existence qui privilégie la solitude, le silence et l'exil : « figures d'humains en quête, [ils] s'intègrent à la quête de leur auteur. Comme lui, ils s'acheminent vers soi » (Pautrot 156). Cet acheminement est indissociable d'un rapport au monde qui ne peut s'établir sans concentration et sans un effort constant de recentrement du personnage, au point de se confondre avec la figure auctoriale : autant d'impératifs qui s'accordent mal avec la dissipation et la dépense d'énergie à contre-emploi qu'est le rire.

En 1905, Sigmund Freud observe que le rire sert à compenser « le travail de refoulement qu'induit la culture »⁹ et précise que « le rire se déclenche dans le cas où une somme d'énergie psychique, primitivement employé à l'investissement de certaines voies psychiques, a perdu toute utilisation, de telle sorte qu'elle peut se décharger librement » (Freud 222). Ce terme de *culture* doit être pris au sens large, que Freud en 1928, dans un appendice à ce texte, reliera à la notion de surmoi. Il reste que cet « investissement de certaines voies psychiques » s'avère avoir pour objet des éléments de culture, qu'il ne s'agit pas de s'en désinvestir, qu'il n'est jamais question chez Quignard d'« épargner » par le rire « une dépense affective » (Freud 367), car il s'agit de s'y astreindre à une discipline de traitement des émotions et de l'expérience humaines. Le rire, « retroussement des lèvres des hommes quand il n'y a pas d'objet », tient sa définition du fait qu'il doit toujours, dans le texte quignardien, y avoir un objet, et qu'aucune détente ne devrait succéder à la contrainte.

Rire escamoté et retour du refoulé

À rechercher des exemples de comique dans une œuvre d'où il semble absent, la démarche se fait spéculative et susceptible de la dénaturer (pour autant que celle-ci eût une « nature »). Les exemples ici, tirés à nouveau des *Escaliers de Chambord*, n'ont vraisemblablement pas été pensés pour générer le rire. Ils peuvent pourtant faire rire, malgré eux. C'est le cas de l'énoncé « Il se dit qu'il achèterait des lunettes qui protégeraient ses yeux de l'intensité des rayons du soleil » (*Escaliers* 15), là où l'on pouvait s'attendre à ce qu'Édouard s'achète, tout bonnement, des lunettes de soleil. Le comique réside ici dans l'étrangeté et surtout la prodigalité de ces passages, qui ont ten-

dance à faire fi de tout principe d'économie, en décomposant les actions humaines pour en faire ressortir l'absurdité. C'était aussi le cas de « cet instrument à faire cuire le tabac » que l'on trouvait entre les mains de Pierre Moerentorf. Cette tendance à la périphrase est étrange chez un auteur dont le propos se caractérise ordinairement par l'ellipse ou la brachylogie¹⁰.

Ce n'est pas un hasard si c'est par le propos périphrastique que survient le comique, car c'est une forme de *dépense* que l'on pourrait éviter. Le sérieux consiste à aller droit au but ; un propos capricant signale une errance potentielle de la pensée, voire un délire : « On racontait qu'il y avait des gens qui poussaient le délire jusqu'à offrir des fleurs aux pierres qui recouvrent des hommes qui sont morts » (*Escaliers* 127). L'effet de distance est celui d'où pourrait émerger le comique, mais quelque chose d'autre se passe qui réduit tout de suite la portée comique de l'énoncé. Le « délire » n'est pas situé dans les zones de joie carnavalesque où l'on a tendance à le loger aujourd'hui ; ce terme n'est pas non plus là pour figurer une périphrase erratique. Il s'agit plutôt de l'expression hallucinée d'une intense souffrance, un égarement qui sépare d'entre elles les choses qui devraient rester solidaires (on enterre les morts dans des tombes sur lesquelles on pose des fleurs). Le comique devrait apparaître, sur la base d'une mise à distance ironisante, mais celle-ci n'a pas la norme requise. Le lecteur ne peut se faire le complice d'une réflexion dont la gravité supplante tout effet de comique. Il en est de même pour une phrase comme « Il regardait sa main. Elle tenait à son bras » (*Escaliers* 30), dont l'absurdité intrinsèque ressortit plus à l'angoisse d'un Roquentin qu'à la folie d'un Peter Sellers, attaqué par sa propre main dans *Docteur Folamour*, ou à la légèreté du chevalier noir, perdant ses membres dans *Sacré Graal*. C'est pourtant, parfois, à cette légèreté que le texte pourrait prétendre, et ces passages dont le comique potentiel est torpillé par la gravité du propos général sont autant d'échappées où s'engouffre le lecteur qui souhaite échapper à cette solennité—qui souhaiterait peut-être que la main ne tienne pas au bras d'Édouard Furfooz, mais qu'elle, comme le reste du texte, gagne en *incohérence*.

Je prends un dernier exemple de comique escamoté, tiré des *Paradisiques*—d'une part pour ne pas fonder mes observations sur un seul texte, et d'autre part, parce que la forme particulière de *Dernier Royaume* permet de jouer différemment avec lui, de se jouer différemment de lui. Il s'agit de l'incipit :

—Ne bouge pas, lui dis-je tout bas.

—Qu'est-ce qu'il y a ?

—La guêpe...

J'avancai le couteau au-dessus du pot de confiture.

—Prends plutôt le couvercle !

J'abattis le couteau sur le pot. Il glissa. Il tomba en avant sur la corbeille de petits pains au sucre. La corbeille, en se renversant, projeta le pot d'eau chaude sur son tee-shirt. Elle hurla.

Je me tournai vers elle aussitôt. Je vis que ce n'était en rien la douleur due à l'eau brûlante qui provoquait ses cris. Elle s'était mise debout. Elle montrait ses cheveux avec ses mains.

Prise dans les cheveux, la guêpe, affolée, bourdonnait avec violence.

Je saisis la serviette. Je parvins à assommer la guêpe, qui tomba par terre. Je levai mon pied pour l'écraser quand mon genou heurta l'un des pots en terre qui se trouvaient sur la terrasse.

Je tombai.

Il y a des débuts de matinée où le corps—encore envoûté par la nuit—n'avance dans la lumière que maladresse et désordre.¹¹

Prétendre que cette séquence est drôle serait faire preuve de mauvaise foi. Il s'agit pourtant d'une scène de vaudeville, pourvue d'une gradation mécanique (le pot glisse—la corbeille renverse le pot—l'eau chaude se répand) et, plus complexe, due à la gaucherie du sujet (le couteau manque sa cible, mais la serviette assomme la guêpe, pourtant le genou se heurte au pot, donc le sujet tombe). Une telle articulation devrait concourir à rendre drôle la scène, mais il y a la chute de l'histoire ; logiquement, la conclusion de l'anecdote devrait être, et on y arrive presque, « il y a des jours comme ça, où rien ne va ». On peut douter que cette conclusion eût été drôle, mais elle était vraisemblable, voire attendue en contexte normal. Un contexte qui peut toucher le lecteur qui se trouve encore au seuil du texte, où comme le maladroit qui s'y trouve dépeint, il doit en quelque sorte *s'éveiller à l'œuvre*. Or la conclusion lue contraste avec la normalité usuelle. Et pour un lecteur habitué à la langue de Quignard, un effet de familiarisation se mettra probablement en place devant la tournure *exagérément quignardienne* de la conclusion, et cette familiarisation se prête à une lecture joviale du passage. Le comique réside en ceci, que *Les Paradisiaques* s'ouvre sur un postulat selon lequel même ce qui est potentiellement comique sera matière à réflexion sérieuse ; en somme le lecteur est prévenu : il n'est pas là pour rigoler. Mais que l'on puisse parler, à la suite d'une scène de profonde gaucherie, de « corps envoûté par la nuit » qui « avance sa maladresse dans la lumière », voilà qui peut faire rire, et l'on se trouvera, si cela est le cas, en flagrant délit de désobéissance face aux injonctions du texte.

Ce qui est en jeu, et qui justifie le recours à *Les Paradisiaques*, dans cette étude, c'est l'entreprise quignardienne dans son ensemble. On sait que la forme et, partant, la teneur générique de *Dernier Royaume* sont admirables dans leur pluralité, et qu'entre dilatation¹² et dilution¹³, les fragments qui composent les six tomes jouent de leur hétérogénéité pour fonder un ensemble aux

propriété architectoniques et unitaires indéniables. Fragmentaire en apparence, il apparaît que cette œuvre labyrinthique se développe en direction d'une irrésistible complétude—même si celle-ci n'est pas sans faire la part belle au silence et au vide¹⁴. Et la remarque finale de la première séquence est un indice de cette cohérence du propos. Noble et trivial, sublime et grotesque, décent et indécent ne s'opposent pas mais participent d'une logique argumentative. Au chapitre XXVII se trouve une réflexion centrale. Il s'agit de trois questions fondamentales, formulées ainsi : « Y a-t-il une "pensée" ? [...] Y a-t-il une "conscience" ? [...] Une "âme" a-t-elle jamais existé ? [...] Aux trois questions il faut répondre non. Pas de pensée. Pas de conscience. Pas d'âme » (*Paradisiaques* 101-02).

Le paradoxe à l'œuvre dans *Les Paradisiaques* est le suivant : il est fait état d'un *objet*—l'homme—qui ne peut se prévaloir d'une essence. L'homme apparaît comme fragmentaire et centrifuge. Mais le *discours*, quant à lui, est unitaire et centripète ; on en trouve l'indice précisément dans la « chute » problématique de la première séquence, qui rappelle, assez brutalement, le lecteur à l'ordre. Car si les catastrophes s'enchaînent au petit déjeuner, ça n'est pas parce qu'il y aurait « des jours comme ça », mais bien parce qu'au sein de son propre corps, l'humain se trouve privé de l'unité qui lui en fournirait l'illusion du contrôle : il n'y a « rien de propre à nous en nous » (*Paradisiaques* 102). Dès l'ouverture, le propos converge vers un centre, duquel il est malvenu de s'écarter. Dans son étude sur l'ironie, Pierre Schoentjes résume ce schéma :

Sera sérieux tout ce qui est englobant, ce qui fait entrer en ligne de compte un grand nombre de données et de valeurs hiérarchisées dans un cadre généralement reconnu. Sera ironique, au contraire, tout ce qui est isolé, fragmentaire, et ce qui est placé dans une perspective inhabituelle.¹⁵

Quignard n'est pas un ironiste dans la mesure où il n'est pas fragmentaire. Dans un article, Olivier Renault voit en Quignard un fragmentaire, parce que sa lecture décentre et isole. Ainsi l'incipit d'*Une gêne technique à l'égard du fragment*, où l'on apprend la prédilection de La Bruyère pour la couleur verte, peut-il fonctionner comme fragment parce qu'il « déroute », et que de cette information, « il ne sera rien fait »¹⁶. On peut opposer à ceci que Quignard n'a pas besoin d'en « faire » beaucoup plus pour rendre son propos sinon cohésif, du moins cohérent : il *colore* son portrait de La Bruyère, avec cette teinte verte qui agira sur le lecteur selon un principe de persistance rétinienne et entrera en écho, au fil des pages, avec d'autres aspects de la personnalité de l'écrivain, ses tendances obsessionnelles, son « âme déchiquetée par le sentiment de l'envie », le « poison » dont il fait métaphoriquement usage envers

ses ennemis¹⁷. Au-delà de ces détails, fonctionnant sur un plan symbolique, on observe que le décalage qui, pour Renault, fragmente le texte, a comme fonction de constituer, avec logique, un portrait de La Bruyère qui soit conforme à l'aspect fragmentaire de son écriture telle que la perçoit Quignard (une sorte de portrait chinois), et par un effet de suprême *convergence*, de se transformer en autoportrait. En effet, comme en témoigne la fin du texte, la figure de l'écrivain du XVIII^e siècle se confond avec celle d'un « scribe assyrien » (*Gêne* 69), puis avec celle de l'écrivain-lecteur du XX^e siècle, selon la même logique qui poussera Quignard à écrire, seize ans plus tard, « le temps n'avance pas, il s'incrute, s'encercle, s'additionne sans avant ni après. Je suis Albucius XLVIII »¹⁸.

Cette détermination en direction de la figure de l'auteur est très présente dans *Dernier Royaume*, sur le plan formel (usage fréquent de la première personne du singulier, autocitations, éléments autobiographiques, etc.)¹⁹. Ma lecture, aussi valide que celle de Renault pour qui compte le sentiment de surprise, ressortit à un processus inverse, de reconnaissance. Cet autoportrait constant chez Quignard entraîne une familiarisation, menant elle-même à la caricature, qui sera par la suite une source potentielle de comique. Lire ironiquement l'ouverture des *Paradisiques* sera retrouver, derrière l'inhabituel du vaudeville, l'habituel—voire le caricatural—du discours quignardien.

Le piège de la figure de l'auteur : pour une lecture posturale

C'est le motif de l'autoportrait qui permettrait d'associer au rire, en disgrâce, le principe de « lecture contrautoriale », qui a récemment fait l'objet d'un atelier de théorie littéraire²⁰, et qui constitue actuellement un chantier théorique intéressant, établissant les enjeux d'une relation contrapunctique entre les figures du lecteur et de l'auteur. Malgré cela, le qualificatif de « contrautorial », par sa connotation agonistique, ne convient pas bien au procédé de lecture mis en relief ici ; le temps où la mort de l'auteur devait se payer de la naissance du lecteur est aujourd'hui daté, et ce n'est pas en fouettant son cheval sur les moulins d'une autorité auctoriale vague et spectrale que le lecteur pourra « sortir du cercle de l'autorité »²¹. En postulant que la lecture de Quignard serait entièrement déterminée par cette tendance à l'autoportrait, on polariserait le processus herméneutique, et la perspective d'une confrontation entre figures d'auteur et de lecteur apparaît irréflichte, ne serait-ce qu'à cause de la tendance indéniable du *je* quignardien à se représenter en lecteur, à remplacer l'autoportrait par le portrait d'un auteur ancien, dont il se présente comme le lecteur et le continuateur. Il s'agirait plutôt de reconnaître et de convoquer, dans le fréquent déplacement de la figure auctoriale « contre »

laquelle lire le texte, le concept de posture développé par Meizoz. La figure de l'auteur s'y conçoit comme interne aux structures énonciatives qui soutiennent sa présence au sein du texte, et externe—le positionnement social, médiatique et politique de l'auteur en tant qu'acteur du champ littéraire (Meizoz 2007, 9-32). Surtout, la notion implique « une conception plurielle du sujet et de l'action, et insiste sur la capacité de l'individu à renégocier les statuts et les rôles qui lui sont assignés » (Meizoz 2011, 8). Son fonctionnement dynamique permettrait aussi probablement au lecteur de se donner une posture. Il choisirait ainsi un mode de lecture libéré de cette alternative apathique dont parlait Barthes, qui souhaitait voir le lisible se transformer en scriptible :

Notre littérature est marquée par le divorce impitoyable que l'institution littéraire maintient entre le fabricant et l'usager du texte, son propriétaire et son client, son auteur et son lecteur. Ce lecteur est alors plongé dans une sorte d'oisiveté, d'intransitivité, et, pour tout dire, de *sérieux* : au lieu de jouer lui-même, d'accéder pleinement à l'enchantement du signifiant, à la volupté de l'écriture, il ne lui reste plus en partage que la pauvre liberté de recevoir ou de rejeter le texte²².

C'est Barthes qui souligne : le sérieux réapparaît donc à point nommé, comme la focale d'un questionnement plus vaste qu'il n'y paraissait d'abord, dans les rapports entre l'auteur et le lecteur. Il semblerait que le jeu prohibé, le rire, soit l'expression d'un interdit qui demande à être surmonté. Car ce questionnement est à l'œuvre dans la période historique que nous traversons, et c'est pourquoi il importe, pour comprendre les implications d'une lecture posturale, découlant d'un positionnement particulier des auteurs contemporains par rapport à leurs œuvres, de ré-historiciser le principe d'autolecture inscrit dans le texte quignardien. En d'autres termes, de replacer dans son contexte un projet d'écriture qui n'est pas le seul à développer le commentaire qui autorisera sa lecture savante. D'autres contemporains le font, offrant ainsi aux commentateurs de traiter leurs textes avec les moyens mêmes qu'ils mettent à leur disposition. Et pointer l'existence d'une telle tendance, revient à s'en prendre—plutôt qu'à l'auteur—aux institutions académiques, qui s'abritent derrière la justification tautologique du texte : si les textes s'autolégitiment, et s'il s'en trouve même qui puissent s'auto-lire, de quel autre appareil critique aurait-on besoin ? Cette forme de textualisme semble héritée de la période structuraliste—mais le problème remonte plus haut dans l'histoire de la littérature. Meizoz, après Bourdieu, insiste sur l'idée selon laquelle l'histoire sociologique du rapport des auteurs à leurs œuvres est indissociable de l'autonomisation du champ littéraire ; il cite à ce propos un beau mot de Pierre Michon :

Sans doute qu'à partir du moment où la littérature s'est constituée comme fin en soi, sans Dieu, sans justification extérieure, sans idéologie qui la soutienne, en champ autonome comme dit Bourdieu, c'est-à-dire en gros avec Flaubert et Mallarmé, ou un peu avant, à partir de ce moment tout écrivain a été un imposteur, puisqu'il ne pouvait s'autoriser que de lui-même. (Meizoz 2007, 11)

L'imposture, que Michon fait semblant de dénoncer, est réelle, lorsque l'académie dans son ensemble choisit de concilier son discours critique avec celui que produit son corpus. Cette tendance n'est probablement pas étrangère à l'importance, depuis la seconde moitié du XX^e siècle, de la littérature métanarrative affiliée au « soupçon » sarrautien. Dans les années 1970, Lucien Dällenbach voyait dans la mise en abyme une forme particulièrement adaptée à l'étude d'un littéraire historiquement situé après la Seconde Guerre mondiale (le Nouveau Roman et ce qu'il appelle après Jean Ricardou le « nouveau Nouveau Roman », en référence à la production affiliée à la revue *Tel Quel*²³). Que l'on pense d'ailleurs à *L'Ère du soupçon* de Sarraute, à *Pour un nouveau roman* de Robbe-Grillet, à la série des *Répertoires* de Butor, aux essais de Perec comme *L'Infra-ordinaire*, à ceux de Borges : les romanciers de l'après-guerre pouvaient se prévaloir d'avoir préparé le terrain à la littérature « auto-commentante » ; leurs héritiers actuels n'ont plus à définir aussi clairement que leur aînés le changement générique qui les avait fait passer du roman à l'essai critique, ou inversement. Quignard fournit un exemple d'auteur dont certaines productions (*Dernier Royaume* notamment) ne peuvent être génériquement définies que comme une somme de genres aussi disparates que traditionnellement incompatibles.

Mais Quignard n'est pas le seul. Dominique Viart déclare que la littérature contemporaine qu'il considère comme la plus légitime est « déconcertante », c'est-à-dire « qui se pense, explicitement ou non, comme une *activité critique*, et destine à son lecteur les interrogations qui la travaillent »²⁴. Cette activité est souvent dirigée sur le texte même qui la produit, et fonde ce que Viart, par un effet de sous-ensemble de sa vaste cartographie, appelle « fictions critiques ». Il s'agit d'une littérature où « fiction et réflexion *travaillent ensemble* » (Viart 280), dans une sorte de potlatch des sciences humaines, où l'érudition de l'auteur se met au service de ses fictions. Ailleurs, Viart est explicite : « notre époque est aussi celle qui produit un discours critique [...] à l'endroit de ses propres productions littéraires »²⁵. Le fait que Quignard prodigue l'appareil critique qui servira à décrire et gloser ses propres textes n'est donc pas étonnant : il s'agit de l'expression d'une vaste tendance, de nombreux auteurs proposant au sein de leur œuvre une ou plusieurs pistes de lecture savante ou critique. Outre Quignard, on peut citer Gérard Macé et Pierre

Michon, troïka repérée par Meizoz comme reconduisant une posture analogue, de « re-lecteur lettré de la tradition » (Meizoz 2007, 46).

D'autres auteurs participent à la tendance. Pensons à Philippe Forest, dont aucune ligne de démarcation ne sépare essais et romans ; à Édouard Glissant et à son concept de « tout-monde » ; à Antoine Volodine et à l'appareil critique « post-exotique » qu'il adjoint à certains de ses romans et qui vaut pour chacun d'entre eux, à Serge Doubrovsky inventant son « autofiction », à Eric Chevillard se proclamant « autofictif »... Ces auteurs semblent d'autant plus appréciés par la critique universitaire que leur propos comporte, occasionnellement ou systématiquement, cette dimension surplombante ou métalectique par laquelle le texte comporte sa propre mécanique de lecture, mettant souvent « en abyme la figure du lecteur²⁶ », c'est-à-dire manipulant ce dernier dans la perspective de lui faire endosser un rôle contraignant²⁷.

Sans crainte de tomber dans l'autotélisme, les chercheurs dans leur vaste majorité (où je m'inscris) s'en sont trouvés à fonder leur discours critique sur le modèle fourni par leur objet d'étude. Il faudrait pourtant apprécier à sa juste valeur la lecture d'une œuvre s'établissant en porte-à-faux des méthodes de déchiffrement qui s'y trouvent préconisées, ne serait-ce que parce qu'une telle lecture, riche d'une posture lectorale, ne pourra que l'enrichir d'une dimension qu'elle ne croyait pas posséder. Le scriptible barthésien y retrouverait sa validité, car chercher matière à rire dans la production de Quignard, geste inversement proportionnel à l'absence de comique qu'elle véhicule, est lutter contre un sérieux qui n'est pas seulement une austérité de façade (et contre laquelle on peut s'inscrire en faux), mais le sérieux plus vaste d'un texte qui, malgré la richesse vers laquelle conduit sa propre interprétation de lui-même (ou peut-être à cause d'elle), menace de se refermer sur son discours. Le danger de la constante reconduction du discours, c'est de tomber dans le monologique, alors même que la raison d'être de l'académie est la fondation d'un *dialogue critique*. C'est contre la sclérose du texte qu'il faut lutter, contre la possibilité qu'il fût, selon l'acception d'Eco, un texte « fermé » qui n'engendrerait, sur le plan de sa lecture, que des « aventures perverses »²⁸. Garder le texte ouvert est l'apanage d'un lecteur libéré des méthodes d'appréhension limitatives que lui fournit l'institution. À cet effet, il lui incombe de chercher, dans une œuvre dont l'aspect exceptionnel se doit d'être interrogé avant d'être reconduit, les aspects qui en renforcent et en renouvellent la qualité. Si Quignard devait ne pas prêter à rire, ne serait-ce que sous cape, il serait moins passionnant.

Université de Lausanne

Notes

1. *La Bible*, Olivier Cadiot et Marc Sevin, trad. (Paris: Bayard, 2005), 1024.
2. Pascal Quignard, *Petits Traités I* (Paris: Gallimard, 1990), 230.
3. Philippe Chardin, « Les Graveurs ont l'humour grave », *Critique*, 721-722 (2007): 497.
4. Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur* (Genève: Slatkine, 2007), et *La Fabrique des singularités : postures littéraires II* (Genève: Slatkine, 2011).
5. Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde* (Amsterdam: Rodopi, 2007), 18.
6. Pascal Quignard, *Les Escaliers de Chambord* (Paris: Gallimard, 1998).
7. Pascal Quignard, *La Haine de la musique* (Paris: Gallimard, 1996), 202.
8. Umberto Eco, *Le Nom de la rose*, Jean-Noël Schifano, trad. (Paris: Grasset, 1982), 593.
9. Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Marie Bonaparte et Marcel Nathan, trad. (Paris: Gallimard, 1930), 150.
10. Comme le chapitre XLVI de *La Barque silencieuse* (Paris: Seuil, 2009) :
 La chenille ignore le papillon dont elle construit la coque de métamorphose.
 L'araignée file son filet de prédation sans connaître la proie.
 De la même manière la musique son chant.
 La langue son livre. (135)
11. Pascal Quignard, *Les Paradisiaques, Dernier Royaume IV* (Paris: Grasset, 2005), 7-8.
12. Dominique Rabat parle, pour *La Barque silencieuse*, d'une « suite de méditations, de récits, de contes ou d'aphorismes, où continue de se dilater océaniquement *Dernier Royaume* ». « Pascal Quignard et l'intraitable », *Lendemain*, 136 (2009): 7.
13. « les cinq volumes de *Dernier Royaume* [...] poursuivent [...] la dilution des genres et l'écriture chaotique des petits traités » (Pautrot 39).
14. Sur cette question, je renvoie à mon propre travail : « Entre centre et absence : fragmentation et style chez Pascal Quignard », *Littérature*, 153 (2009): 86-101.
15. Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie* (Paris: Seuil, 2001), 212.
16. Olivier Renault, « L'Éclat bouleversant de l'attaque », *Critique*, 721-722 (2007): 469-70.
17. Pascal Quignard, *Une Gêne technique à l'égard des fragments* (Saint-Clément-de-Rivière: Fata Morgana, 1986), 10.
18. Pascal Quignard, *Sur le jadis* (Paris: Gallimard, 2002), 47.
19. Bruno Blanckeman qualifie le traité quignardien d'« autoportrait cérébral », *Les Fictions singulières* (Paris: Prétexte, 2002), 152.
20. http://www.fabula.org/atelier.php?Lecture_contrautoriale (consulté le 4 février 2012).
21. Sophie Rabau, http://www.fabula.org/atelier.php?Lecture_contrautoriale_synthese (consulté le 4 février 2012).
22. Roland Barthes, *Œuvres complètes*, vol. 3 (Paris: Seuil, 2002), 122.
23. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme* (Paris: Seuil, 1977).
24. Dominique Viart, *La Littérature française au présent* (Paris: Bordas, 2008), 12.
25. Dominique Viart, « Fictions en procès », in *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, eds. (Paris: Sorbonne Nouvelle, 2004), 289.
26. Frank Wagner, « Le Miroir et le simple (des récits postmodernes) », *Œuvres et critiques*, 23:1 (1998): 79.
27. Un numéro de la revue *@nalyse* est consacré à cette « littérature française contemporaine par elle-même » : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1726> (consulté le 4 février 2012).
28. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Myriem Bouzaher, trad. (Paris: Grasset, 1985), 70.

Listening to Silence in Pascal Quignard's *Vie secrète*

Joseph Acquisto

SILENCE PLAYS A PARTICULARLY important role in Pascal Quignard's work; the verbal elaboration of soundlessness is a crucial if ironic aspect of his role as reader and writer. Quignard's situation of silence between music and language, or between reading and writing, is an important intervention in a dialogue about silence that began in the mid-twentieth century and continues to be a source of social critique and aesthetic inquiry.¹ Max Picard's *The World of Silence* provided, in the wake of World War II, an important critique of the society of noise, while John Cage's experiments in the 1950s challenged the aesthetics of listening by asserting that there is no such thing as silence to be perceived while the perceiver is alive, a conclusion that followed Cage's experience hearing his own blood flowing while in an anechoic chamber.² Cage's famous 4'33" is an invitation to listen to the ambient sound that occurs in the concert hall while the musician refrains from playing, the sound that is present and to which we can be attentive even when we think we hear only 'silence.' In 1961, George Steiner lamented, in "The Retreat from the Word," the restriction of verbal language (in favor of other kinds of language patterned on mathematics) and its tendency to move away from eloquence and toward silence, resulting in a situation where "the modern writer is threatened by restriction from without and decay from within."³ In 1969, the year of Quignard's publication début, Susan Sontag's essay "The Aesthetics of Silence" indicated the importance of a call to silence in modern arts of all kinds, claiming that, in the wake of such poets as Rilke and Mallarmé, the ideal work of art would be one that bypassed the imperfections of communication by saying nothing at all.⁴ In this essay I read Quignard's approach to silence as an extension and alteration of these important twentieth-century views about the intersection of silence and writing, with particular reference to Quignard's *Vie secrète* (1998). Quignard's emphasis on reading as an even more fundamentally important act for him than writing allows him to reshape twentieth-century attention to silence by reengaging with the past on new terms, entering into a richly silent conversation with writers of the past in order to bring reading and writing, fiction and nonfiction, and music and language together in previously unheard ways.