

Une *Vie secrète* polyphonique de P. Quignard

Marianne Noujaim¹

Pascal Quignard's *Vie secrète* combines philosophical reflection, historical or biographical fragments, and autobiographical narrative. However, the abundance of quotations of the Ancients is what strikes one most in the writings of Quignard, who was born to classical literature teachers and exhibited symptoms of autism as a child. His thinking develops with his Greco-Latin etymological journeys, which deconstruct day-to-day language and reveal the 'uterine' roots of human thought. Through intertextual references, the writer's self emerges subreptitiously, in a fruitless yet relentless quest for « what is specific to us within ourselves», our « place of origin » – in his case, the ruins of Le Havre, where he grew up amidst Latin sonorities, shaken by the disappearances of beloved feminine characters. This paper aims to disentangle the conflicting and/or fusional relationship between the self and the other, specifically that between Quignard's voice and the echoes of the absent voices that haunt his work.

Dans *Vie secrète*, Pascal Quignard mêle l'essai, les fragments historiques ou biographiques à la narration autobiographique. Mais ce qui frappe surtout chez l'auteur, fils d'enseignants de lettres classiques ayant connu dans son enfance des épisodes d'autisme, c'est la profusion des citations des Anciens. La réflexion se construit au gré des pérégrinations étymologiques gréco-latines, qui déconstruisent le langage quotidien et mettent à jour les sources 'utérines' de la pensée. Ainsi s'opère subrepticement un retour sur soi, dans la quête incessamment vaine « du propre à nous en nous », des lieux d'origine – en l'occurrence le Havre en ruines où a grandi l'auteur, nourri des sonorités latines et marqué par l'adieu à diverses figures féminines aimées. Nous tenterons de démêler, dans *Vie secrète*, l'articulation conflictuelle et/ou fusionnelle entre l'intime et l'extime, le soi et l'autre, la voix silencieuse de Quignard et la trace des voix absentes qui hantent son œuvre.

1. *Vie secrète* dans la vie de l'auteur²

Auteur de plus d'une soixantaine de livres à ce jour, Pascal Quignard est le fils de deux professeurs de lettres classiques, dont la généalogie comporte, du côté paternel, une lignée

¹ Université Libanaise, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines.

² Cf. pour la biographie de l'auteur, Jean-Louis PAUTROT, *Pascal Quignard*, Paris, Gallimard – Grasset / Institut Français, 2013, pp.147-152.

d'organistes et du côté maternel, un grand-père philologue. Il commence à écrire en 1968, à l'âge de vingt ans, des essais et des récits mêlant commentaires, fiction et biographies d'artistes ou penseurs des temps anciens qu'il sort de l'ombre. Il se fait connaître du grand public à partir de 1991, grâce au succès du film d'Alain Corneau adapté de son roman *Tous les matins du monde*. Parallèlement à son activité d'écriture, Quignard est alors conseiller du centre de musique baroque en même temps que secrétaire général de Gallimard pour le développement éditorial. Cependant, au tournant de l'année 1992, il met terme à toutes ses occupations professionnelles et médiatiques, et se retire, à l'instar de Sainte-Colombe dans *Tous les matins du monde*, pour se consacrer à l'écriture. Hostile à l'esprit du temps comme aux contraintes des échanges mondains, Quignard affirme avoir connu à l'âge de 18 mois, puis à l'âge de 16 ans, des crises de mutisme et d'anorexie, suivies pendant longtemps, jusqu'à l'âge adulte, de périodes de dépression symptomatiques de son refus de se plier aux exigences du langage, de la famille et de la société.

En janvier 1997, alors qu'il est hospitalisé en raison d'une hémorragie pulmonaire, il commence la rédaction de *Vie secrète*, qui sera publié chez Gallimard l'année suivante. Cet ouvrage dont le thème essentiel est l'asocialité de l'amour conçu comme mode de communication silencieuse, corporelle et spirituelle, introduit un souffle intime dans l'œuvre quignardienne, dans la mesure où des passages autobiographiques viennent s'adjoindre aux fragments biographiques, aux récits fictionnels et aux commentaires auxquels étaient consacrés ses écrits antérieurs. En effet, le fil d'Ariane de *Vie secrète* est une histoire d'amour que l'auteur cinquantenaire vit au moment de l'écriture avec une jeune femme désignée par M., histoire qui résonne avec une autre passion initiatique, celle qu'il avait vécue à la fin de son adolescence avec son enseignante de piano surnommée dans le livre Némie Satler. C'est avec cette dernière qu'il découvre l'amour, notamment un amour tenu secret non seulement car adultérin mais parce que Némie ne voulait vivre sa passion que dans le silence, fût-ce dans l'intimité du couple. Or, cette relation qui se termine par un déménagement précipité de l'amante fait écho encore plus en amont à un trauma infantile que l'auteur semble avoir vécu au moment du départ de sa nourrice allemande, engagée à son tour pour suppléer à l'absence de la mère de Quignard, malade et alitée.

Dans ce premier ouvrage à résonance autobiographique, la difficulté de la narration de soi est pointée par Quignard dès l'ouverture du second chapitre où il entame le récit de cette passion fondatrice : « Le nom de Némie Satler est faux. C'est ainsi que je vais nommer une femme qui a existé, qui n'est plus, que j'ai aimée. Il est difficile de dire sa pensée quand sa pensée, c'est sa

vie »³. Le manque, la pénurie sensorielle, affective et mémorielle générés par la disparition de ces trois femmes se transforment en impératif vital, quasi organique, qui somme l'auteur de surmonter la difficulté de l'évocation de la « vie d'autrefois » car celle-ci, écrit-il, demeure tel « un muscle vivant et impatient au fond de notre corps »⁴.

Outre la plongée dans l'écriture de soi, *Vie secrète* inaugure dans l'œuvre quignardienne l'adoption d'un genre fondé sur l'hétérogénéité et la profusion, genre qui relève à proprement parler de la polyphonie telle que définie par Bakhtine. En effet, Quignard inscrit son écriture dans le sillage des maîtres défricheurs de l'hybridation des genres : « Je cherche, avoue-t-il, à écrire un livre où je songe en lisant. J'ai admiré de façon absolue ce que Montaigne, Rousseau, Stendhal, Bataille ont tenté. Ils mêlaient la pensée, la vie, la fiction, le savoir comme s'il s'agissait d'un seul corps. Les cinq doigts d'une main saisissaient quelque chose »⁵. Cette façon d'empoigner quelque chose, de s'empoigner soi-même et de s'égarer à travers les Anciens, à travers l'intertextualité et la polyphonie, Quignard l'adoptera en effet dans l'ensemble de ses écrits ultérieurs, notamment dans le cycle du *Dernier royaume*, auquel il rattachera *Vie secrète*⁶.

Celui qui a toujours été réfractaire à la tyrannie de l'échange oral se fait maître du verbe écrit et entre, à travers la lecture, en communication empathique avec les voix oubliées de la communauté silencieuse des lettrés venant du jadis et de l'ailleurs. Ses réflexions sur le désir et la fascination dans *Vie secrète* émergent des pérégrinations dans les étymologies gréco-latines et médiévales du langage ; son histoire intime et sa réflexion s'émaillent d'un nombre incommensurable de citations directes ou indirectes, de paraboles puisées dans des textes sacrés, de références à des mythes ou contes fondateurs (par exemple, ceux d'une tribu du Brésil ou des Inuits) ou à des manuscrits pour la plupart oubliés ou ignorés d'auteurs de l'antiquité jusqu'au XIX^{ème} siècle, d'origines diverses : grecs, chinois, français, russes, italiens, perses, anglais, japonais, allemands, etc.

D'emblée, la double spécificité de l'écriture (autobiographique et polyphonique) présente pour le lecteur une contradiction que Compagnon relevait déjà au sujet des *Essais* de Montaigne, dont

³ P. QUIGNARD, *Vie secrète. Dernier Royaume VIII, op. cit.*, p. 15.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibid.*, p. 298.

⁶ En dépit de sa parution antérieure au projet du *Dernier Royaume*, *Vie secrète* sera considéré par Quignard comme le huitième volume de cette œuvre comportant à ce jour, par ordre de parution : *Les Ombres errantes* (prix Goncourt 2002), *Sur le jadis* (2002), *Abîmes* (2002), *Les Paradisiaques* (2005), *Sordidissimes* (2005), *La Barque silencieuse* (2009), *Les Désarçonnés* (2012), *Mourir de penser* (2014).

nous avons évoqué ci-dessus l'influence sur l'écriture de *Vie secrète*. Ainsi Compagnon s'étonne-t-il de ce qu'« il y a, au cœur des *Essais*, cette contradiction de l'émergence du sujet manifeste, massive, et affirmée par Montaigne comme ce qui fait la singularité de son œuvre, et du démenti de la participation, de la présence de ce sujet dans ce qui pourrait passer pour un trait mineur, la citation »⁷. Plus loin, cherchant à résoudre cette opposition entre la voix auctoriale du sujet et l'invasion de son discours par la citation et l'*auctoritas* d'autrui, Compagnon avance l'hypothèse que les citations « seraient des remords ou des jubilations, des anamnèses, des traces profondes (inconscientes peut-être) qui ne peuvent que faire retour dans le discours et malgré le sujet, car elles sont les vestiges de son histoire, de sa biographie et de sa bibliographie »⁸. Dans un dernier temps de son analyse, Compagnon parvient à l'étrange constat que la polyphonie chez Montaigne implique, à terme, la pulvérisation de l'ethos de l'auteur : « Dans les *Essais*, le *je* ne renvoie pas à un sujet constant et fixe, l'auteur [...]. Et ce sujet multiple, ce polygraphe dont chaque énonciation est un rôle, fuit, impénétrable, insaisissable, dans les défilés de l'écriture »⁹. En réalité, les observations qu'émet Compagnon au sujet des *Essais* de Montaigne sont susceptibles d'être transposées dans notre lecture de la polyphonie chez Quignard, dans la mesure où l'on pourrait poser également comme point de départ que la pratique de la citation a partie liée avec l'inconscient, tant individuel que collectif, et qu'elle révèle, partant, la face oubliée, refoulée du sujet. Hypothèse débouchant toutefois sur le constat que cette pratique de la polyphonie, qui devait à l'origine servir à individualiser l'auteur, finit par signer son annihilation. Afin d'éclairer l'articulation de ces deux orientations, il nous faut d'abord relever les manifestations de la polyphonie dans *Vie secrète*.

2. Formes de la polyphonie

La polyphonie imprègne l'ensemble de l'œuvre de Quignard, et ce dans les différentes acceptions de la notion, aussi bien musicale que littéraire et linguistique. Au confluent des multiples définitions attribuées à la polyphonie et au dialogisme¹⁰, demeure la remise en question, posée

⁷ Antoine COMPAGNON, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, (1979), rééd. Tunis, Cérès, 1997, vol. 2, p. 391.

⁸ *Ibid.*, p. 393.

⁹ *Ibid.*, p. 403.

¹⁰ En vérité, une indécision terminologique entoure la notion de polyphonie, couplée à celle du dialogisme, indécision soulignée par la communauté littéraire et linguistique. Cette imprécision est due à l'origine musicale du

initialement par Bakhtine, de l'unicité du sujet parlant comme source unique de son énoncé, lequel s'avère traversé par les points de vue et les voix de plusieurs énonciateurs. Ainsi, précise Perrin, « en vertu de la métaphore musicale qu'elle met en œuvre, la notion de polyphonie renvoie à un ensemble de voix orchestrées dans le langage. Celle de dialogisme indique que ces voix s'interpellent et se répondent réciproquement »¹¹. Sur le plan littéraire, ce constat aboutit à la fragmentation de la narration, voire à un éclatement générique « remettant en cause l'homogénéité de l'œuvre artistique »¹². Comme le souligne Rosier, « en littérature aussi, la pratique de la polyphonie est une pratique ancienne : non seulement elle signifie la superposition d'éléments disparates mais fait s'interroger sur l'origine de ces 'éléments' dont la rencontre inattendue provoque un choc esthétique »¹³.

Sur le plan macrostructural, la polyphonie – dans son acception musicale et par extension, littéraire – a été fréquemment soulignée comme caractéristique de l'écriture quignardienne, formellement et thématiquement hantée par la musique¹⁴. Ainsi le tressage et l'arrangement des fragments de genres différents relèvent-ils « de préoccupations ou de catégories de discours et de savoir différentes, dont les échos, retours et variantes organisent un ressassement et un approfondissement de l'ordre du musical »¹⁵. À ce titre, *Vie secrète* est composé de 53 chapitres eux-

terme, qui en fournit un usage commun, intuitif, aux côtés de l'usage spécialisé, propre à la théorie littéraire qu'en fait Bakhtine. Ce dernier, à son tour, condense dans la notion (désignée déjà dans le texte russe par plusieurs signifiants) un faisceau de sens rendus tantôt par 'polyphonie', tantôt par 'dialogisme' par les différents traducteurs des textes bakhtiniens. Par ailleurs, suite à la fortune des théories de Bakhtine, Ducrot propose une extension de la notion de 'polyphonie' à la linguistique de l'énonciation, la faisant passer du niveau macrostructural au niveau microstructural. Cette approche a été également adoptée par l'école scandinave (ScaPoLine) et l'école de Genève ainsi que par la praxématique s'intéressant à l'étude de l'hétérogénéité énonciative, mais dont certains linguistes, à l'instar de Bres, préfèrent le terme de 'dialogisme' à celui de 'polyphonie'. Chaque linguiste définit alors les termes du binôme à l'aune de son champ d'études et de ses préoccupations... Cf. notamment les quatre premiers articles de Jacques BRES, et al. (dir.), *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques*, Bruxelles, De Boeck – Duculot, 2005, pp. 19-73.

¹¹ Laurent PERRIN, « Polyphonie et autres formes d'hétérogénéité énonciative : Bakhtine, Bally, Ducrot, etc. », in André PETITJEAN (dir.), *Polyphonie, Pratiques*, n° 123-124, décembre 2004, p. 7.

¹² Laurence ROSIER, « Méandres de la circulation du terme *polyphonie* », in J. BRES et al. (dir.), *Dialogisme et polyphonie*, op. cit., p. 36.

¹³ *Ibid.*, p. 34.

¹⁴ Cf. Jawad TLEMSANI-CANTIN, « La musique et les fantômes », suivi de Timothée PICARD, « La littérature contemporaine a-t-elle retrouvé un modèle musical ? » in *Pascal Quignard, Europe* n°976-977, août-septembre 2010, p. 41-76.

¹⁵ J.-L. PAUTROT, *Pascal Quignard*, op. cit., p. 11.

mêmes divisés en fragments typographiquement séparés par des astérisques. Le récit s’ouvre sur l’évocation d’un moment de juin 1993, époque où l’auteur-narrateur partage sa vie avec M., qui garde le silence en raison de la tension intérieure qu’elle ressent car elle est confrontée à ce tour-nant silencieux de la relation amoureuse où l’« on attend sans pouvoir rien faire [...]. Ou bien l’amour surgira de la passion, ou il ne naîtra jamais »¹⁶. Du chapitre 2 au chapitre 10, Quignard narre de manière presque linéaire, entrecoupée par des réflexions générales sur l’amour, la passion initiatique qu’il a vécue avec Némie, fondée sur le secret et le silence. Toutefois, après le rappel du départ-abandon soudain de cette dernière, le récit se fait plus fragmentaire, plus hétéroclite génériquement et énonciativement, dans la mesure où l’auteur tente d’expliquer, à travers les contes, les citations, les mythes, la réflexion, la musique et la peinture, les motifs du tabou du secret et du silence imposé par Némie, tout en effectuant régulièrement un retour au temps présent de la relation avec M.

Ainsi voit-on se succéder : au chapitre 18, un classique du nô japonais datant du XIV^{ème} siècle, l’histoire tragique du tambour de soie, « instrument de musique approprié à l’amour » car silencieux¹⁷ ; au chapitre 19, l’évocation de la relation de l’auteur avec M. la silencieuse qui lui a « appris la nuit blanche »¹⁸ ; au chapitre 20, un télescopage énonciatif et spatio-temporel plus haché, s’ouvrant sur le renvoi à un roman médiéval anonyme, *La Châtelaine de Vergy*.

L’héroïne éponyme de ce roman requiert de son amant le « tabou de la parole », « tandis que, souligne Quignard, Clelia Conti dans *La Chartreuse de Parme* impose celui du visible, cependant qu’Aziza, dans les *Mille et Une Nuits* édicte le tabou du sommeil »¹⁹. Cette comparaison tripartite est suivie d’une citation d’un texte longtemps oublié datant du début du XVIII^{ème} siècle d’un ancien samouraï devenu moine, qui enjoint au samouraï de taire le nom de l’être aimé jusqu’à la tombe. Y succèdent une allusion à l’amitié entre le duc de La Rochefoucauld et la comtesse de La Fayette, une citation d’un texte datant de 1225 du conteur persan Saad Varavini où ce dernier établit une analogie entre le secret et la semence, une citation latine d’Apulée alléguant qu’une chose qui n’est sue de personne peut être dite inexistante, etc. Ces fragments intertextuels sont suivis d’une réflexion généralisante sur le silence mystique de l’amour qui l’extrait du cercle social²⁰.

¹⁶ P. QUIGNARD, *Vie secrète. Dernier Royaume VIII*, op. cit., p. 10.

¹⁷ *Ibid.*, p. 196.

¹⁸ *Ibid.*, p. 98.

¹⁹ *Ibid.*, p. 199.

²⁰ *Ibid.*, pp. 200-210.

Sur le plan linguistique microstructurel, l'écriture prend alors parfois la forme de l'aphorisme ou celle de la sentence, par le travail du rythme, des présents gnomiques et des pronoms personnels. Le 'je' de l'écrivain se décline en un 'on' indéfini puis en un 'nous générique. Parallèlement, les emprunts et les jeux étymologiques de glissement des signifiants et signifiés sont autant de stratégies d'infiltration de l'hétérogénéité dans le discours du narrateur, troué par le métalangage et par la prise de parole d'énonciateurs divers. L'hétérogénéité se redouble par exemple dans la citation suivante où l'écrivain justifie de manière métatextuelle son recours aux xénismes gréco-latins par le truchement d'une citation : « Je résolu de conserver partout le mot latin [de *fascinus*] tel quel dans le corps du texte de la traduction que je ferais d'eux [les Romains]. On peut appeler 'mot barbare' le mot non traduit. Un mage de l'ancienne Chaldée (*Oracle chaldaique*, CL, 103) prescrit de ne jamais traduire les mots anciens faute de quoi ils perdent leur puissance. On ne domestique pas les fauves. Le verbe qu'emploie le mage chaldéen est *allaxès*. Il s'agit de ne pas rendre *allos* (autre) la matière du langage qui s'est révélée efficace dans son origine »²¹.

À la fin de ce même chapitre 20, après une excursion étymologique sur les pléiades, les étoiles dites *sidera* en latin et nommées *vergiliae* par les Romains – terme qui se rapproche, par glissement de signifiants, du nom de la châtelaine de Vergy –, Quignard conclut sur une réflexion sur l'incontournable anonymat de l'auteur de *La Châtelaine de Vergy* : « Il se trouve aussi que ce texte source dans notre langue est aussi le plus beau. Il est à certains égards inévitable que l'auteur de ce roman sur le secret n'ait même pas songé à délivrer ni aux contemporains ni à la postérité son nom »²².

3. Enjeux de la polyphonie quignardienne

À partir des exemples ci-dessus, nous pouvons constater que la polyphonie permet un va-et-vient formel entre le présent et le jadis, les vivants et les morts, l'ici et l'ailleurs, le personnel et l'universel, l'amour et l'écriture. Par-delà la « diversité dans la construction narrative », la polyphonie quignardienne dessine en effet « une constellation thématique en dialogue »²³. La profusion énonciative et citationnelle de ces chapitres se ramène à une topique commune, celle de la

²¹ *Ibid.*, p. 107.

²² *Ibid.*, p. 210.

²³ L. ROSIER, « Méandres de la circulation du terme *polyphonie* », *op. cit.*, p. 42.

nécessité du silence amoureux, où le primat des sens crée une communication quasi mystique entre les amants qui sacrifient leur identité sociale, voire leurs vies. Les textes invoqués sont eux-mêmes des textes d'auteurs morts, dont la trace, voire l'existence, est vouée au doute et à l'oubli, à l'instar de l'auteur anonyme de *La Châtelaine de Vergy*. Par-delà la pédanterie académicienne ou la marque d'un style personnel recherché, cette pratique place Quignard en porte-à-faux par rapport à l'esprit du temps et au galvaudage de la culture dont il déplore l'expansion dans les maisons d'éditions, les bibliothèques et les universités. L'écrivain se plaît à exhumer la voix des réfractaires à la culture officielle de leur temps et du nôtre, ce qui les décharge du poids sclérosé de l'autorité citationnelle convenue, sans leur ôter l'aura du jadis qui leur confère à ses yeux tout leur attrait. Ils appartiennent à une sorte d'état de nature de la culture, avant que cette dernière soit domestiquée par les lettrés des institutions et du pouvoir.

Cela étant, l'analogie entre l'amour et l'écriture qui se profile dans les extraits précités se développe et se théorise à la fin de l'ouvrage. En réalité, l'analogie se fait plus exactement entre l'amour et la lecture. Or, il est à noter que toute écriture chez Quignard suppose la lecture, est hantée par la lecture qu'elle ne fait que traduire. La lecture, telle l'amour, renvoie à une communication à la fois marginale et originelle, non instituée et primitive :

Lire et aimer sont des connaître qui renversent le savoir, [...] c'est se désenclaver par rapport à la norme tout en pénétrant dans la communauté morte de ceux qui ont écrit en lui contrevenant. C'est se déséduquer à l'aide d'un mort. Celui qui pense en lisant et celui qui pense dans le livre se rencontrent dans le surgissement d'une pensée sans tyrannie, d'une pensée libre à deux. [...] Comme la mère et l'enfant quand ils ne se haïssent pas²⁴.

La polyphonie révèle ainsi d'un seul coup le paradoxe de la perte irrémédiable et de la quête insatiable de l'origine²⁵.

Envisagée sous cet angle, la fonction de la polyphonie chez Quignard se décline d'abord comme un moyen d'appréhender sensoriellement le monde et son propre corps ou son propre in-

²⁴ *Ibid.*, p. 431.

²⁵ Selon Dolorès Lyotard, la figure de l'écrit chez Quignard, « non seulement défère au passé [...] mais prescrit que celle-ci, à jamais insatiable, morde au sens primaire. Pose que le 'recuit' des cultures, l'accumulation obséquieuse et 'ouïssante', journalière autant que mégalomane des savoirs, l'archéologie babélisante, palimpseste de langues mortes ou très anciennes [...] cela, juste, étampe le 'prix du cru'. Pose que la lettre ait la voracité nue et cruelle de la petite enfance ». D. LYOTARD, « Pascal Quignard. Le nom de Guenièvre », in Id., *Cruauté de l'intime*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2003, p. 244.

conscient par-delà le langage sclérosé, ensuite comme l'espace d'un véritable dialogue avec l'autre par-delà la conversation usuelle, et enfin comme voie vers l'individuation. Ce triple rôle de la polyphonie quignardienne correspond en tout point aux fonctions qu'attribue Ricœur à l'altérité dans son essai intitulé *Soi-même comme un autre* :

D'abord, [l'altérité] résumée dans l'expérience du corps propre, ou mieux, comme on dira plus loin, de la *chair*, en tant que médiatrice entre le soi et un monde lui-même pris selon ses degrés variables de praticabilité et donc d'étrang(èr)eté. Ensuite, [l'altérité] impliquée par la relation de soi à l'*étranger*, au sens précis de l'autre que soi, et donc de l'altérité inhérente à la relation d'intersubjectivité. Enfin, [l'altérité] la plus dissimulée, celle du rapport de soi à soi-même qu'est la *conscience*²⁶.

Bien que reposant sur le langage, la littérature est pour Quignard le lieu privilégié où la pensée peut s'individualiser, contrairement à la philosophie par exemple, où le discours de la raison signe l'aliénation du soi dans ce qu'il a de plus organique et individuel. Dans cette optique, Quignard nous livre les raisons pour lesquelles il opte pour un genre littéraire bigarré, où la fiction, le détour par le rêve ou l'ailleurs, c'est-à-dire l'inconscient, permet d'atteindre au cœur de l'intime :

je ne comprenais plus comment la pensée des hommes avait pu être si longtemps et si universellement générale. Aussi abstraite. Aussi désimpliquante pour le penseur qui la concevait. Aussi déchirante de la vie. Aussi collective. Plus que collective : aussi désindividualisante. [...] Même le menteur était plus impliqué dans sa fiction que le penseur dans sa raison. [...] Je cherche une pensée aussi impliquée dans son penseur que le rêve peut l'être dans le dormeur²⁷.

La littérature est une voie vers l'individuation, une manière de vivre et de se raconter autrement, de « choisir, selon les termes de Quignard, un nom et écrire une historiette qui se sépare de l'histoire qui fut reçue »²⁸, ou pour le dire dans les termes de Ricœur, d'aller à la rencontre de son identité narrative, de son ipséité.

²⁶ Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1996, pp. 368-369.

²⁷ P. QUIGNARD, *Vie secrète. Dernier Royaume VIII*, pp. 418-421.

²⁸ *Ibid.*, p. 231.

Cette motivation intrinsèque de l'écriture réfractaire à la voix des Pères, au langage maternel ou national imposé, à l'échange oral qui nivelle et aplanit les identités s'apparente également au processus de libération de la parole autoritaire et de la parole persuasive que Bakhtine décrit comme suit dans *Esthétique et théorie du roman* : « Ce processus de lutte avec la parole d'autrui et son emprise a eu une influence énorme pour l'histoire [...] de la conscience individuelle. Une parole, une voix qui sont 'nôtres', mais nées de celles des autres, ou dialogiquement stimulées par elles, commenceront tôt ou tard à se libérer du pouvoir de la parole d'autrui »²⁹. En fait, par le choix même des auteurs cités, Quignard tourne le dos à la parole autoritaire qui, comme l'indique Bakhtine, « exige de nous d'être reconnue inconditionnellement [...]. Les paroles autoritaires peuvent incarner des contenus différents : l'autoritarisme en tant que tel, la haute autorité, le traditionalisme, l'universalisme, l'officialisme et autres »³⁰.

La pratique quignardienne de la citation, comparée à l'acte amoureux, permet alors à l'auteur de surmonter le conflit intrinsèque à l'homme, qui oppose l'intériorité à l'extériorité, le soi à autrui, l'homme à la femme. C'est pourquoi l'écrivain avance dans un premier temps de l'analogie : « L'homme est le conflit de ce qui déchire le social en lui de la même façon qu'il a été le fruit de ce qui déchire le sexuel entre l'homme et la femme »³¹. Mais il ajoute aussitôt que

traduire, lire, interpréter, composer, jouer, écrire consiste toujours à transporter quelque chose qui préexistait. Dans tous les cas l'extérieur et l'intérieur se mêlaient, se scellaient l'un et l'autre peu à peu au cours d'une rencontre où ce qui était autre et ce qui était soi devenaient indiscernables et cessaient d'ailleurs au final d'apparaître comme tels. Comme dans l'étreinte³².

La citation est également le point de jonction entre l'inconscient personnel et l'inconscient collectif (les auteurs oubliés, les laissés pour compte de la pensée officielle et les langues mortes supplantées par le langage quotidien). La lecture-écriture court-circuite l'inscription dans un espace-temps individuel et dans une histoire spécifique, familiale ou régionale, intime ou politique. Aussi Quignard explique-t-il dans un texte rendant hommage à Pétrarque :

²⁹ Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman* (1934), trad. par Olivier DARIA, Paris, Gallimard, 1978, p.166.

³⁰ *Ibid.*, p.162.

³¹ P. QUIGNARD, *Vie secrète. Dernier Royaume VIII*, *op. cit.*, p. 391.

³² *Ibid.*, p. 402.

Pourquoi me faut-il citer irrésistiblement et importunément des bouts de latin partout dans les textes que je compose ? L'intertextuel européen, romain sous l'empire, puis chrétien à l'âge médiéval, puis savant sous les Lumières, fut latin. Cet intertexte qui avait duré plus de deux millénaires continuait chez les miens – tous professeurs de lettres – de pousser ses branches et ses valeurs. La ville où j'ai appris à marcher, à lire, était la ruine affreuse d'un port entièrement bombardé et rasé : Le Havre³³.

Cette écriture qui est champ des ruines de l'inconscient, domaine du jadis individuel et collectif, scelle le 'je' au 'tu' et ouvre l'autobiographie à l'universel. Aussitôt Quignard ajoute-t-il, à la suite du passage précité : « Nous passons par l'autre pour être. [...] Nous passons par l'autre pour atteindre notre langue. [...] Nous ne sommes pas des créateurs qui nous engendrons à partir de nous-mêmes. Nous sommes des créatures *ab alio* – passant par l'autre »³⁴. À ce niveau, la polyphonie quignardienne revêt une portée similaire à celle de la polyphonie dostoïevskienne, telle que formulée par Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevski* : « elle essaie d'embrasser et d'unir les deux pôles du devenir ou les deux membres d'une anti-thèse : naissance-mort, jeunesse-vieillesse, haut-bas, dos-face [...]. On pourrait exprimer cela de la façon suivante : les contraires se rencontrent, se regardent, se reflètent, se connaissent et se comprennent »³⁵. Cette « perception [...] du monde aide Dostoïevski à surmonter le solipsisme éthique et gnoséologique. Un seul homme, resté avec lui-même, ne peut rapprocher les extrêmes, fût-ce dans les sphères les plus profondes et les plus intimes de sa vie spirituelle, on ne peut se passer de la conscience d'*autrui*. L'homme ne trouvera jamais toute sa plénitude à l'intérieur de soi »³⁶.

Ces propos de Bakhtine résonnent à l'unisson de l'affirmation posée par Quignard dans *Les Paradisiaques* : « le chez moi est en vous », et lorsqu'il parle, on entend les « voix perdues dedans »³⁷.

³³ P. QUIGNARD, « Pour honorer Pétrarque salle Pétrarque », in Joseph ROUZEL (dir.), *Psychanalyse et écriture. Rencontre avec Pascal Quignard*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 17.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski* (1929, 1963), trad. par Isabelle KOLITCHEFF, Paris, Le Seuil, 1970, p. 249.

³⁶ *Ibid.*, p. 250.

³⁷ P. QUIGNARD, *Les Paradisiaques*, Paris, Grasset, « Folio » n°4516, 2005, p.114.

4. Conclusion : apories de l'écriture de soi

Habité par la voix d'autrui, le sujet a toutefois ceci de plus chez Quignard, par rapport à la théorie bakhtinienne, que la voix d'autrui échappe même à ce dernier car elle se situe dans l'espace-temps de l'inconscient : « le site originnaire n'est pas de ce monde. Il est chez soi ailleurs que chez soi »³⁸. Ainsi, à l'issue de la tentative d'individuation qui ouvre la voie à une intersubjectivité échappant aux lois du langage social, l'entreprise quignardienne bute contre une ultime aporie, celle de la contingence, voire de l'évanescence du sujet. Ce qui éclaire par ricochet le commentaire cité plus haut sur l'anonymat inévitable de l'auteur de l'un des plus beaux textes de la langue française, *La Châtelaine de Vergy*. Nombreuses sont d'ailleurs les assertions de Quignard, au terme de *Vie secrète* et dans ses écrits ultérieurs, quant à la vacuité ou au néant au cœur même du sujet, même et surtout lorsque ce dernier s'écrit. Le plus intime dans l'être, c'est sa déroute, sa disparition à ses propres yeux :

L'inconsistance de tout se fond à l'adieu au centre de chacun d'entre nous et alors naît un doute généralisé et ivre d'une joie étrange, ni malheureuse, ni heureuse, sexuelle et mortelle à la fois.

Je ne suis pas heureux. Pourquoi le serais-je ? Pour suivre le mot d'ordre social ? Je souffre parfois avec une extrême violence. Je jouis parfois avec une intensité qui s'exprime mal. Je suis extrêmement favorisé. [...]

Le sujet s'ignore. L'individu est sans image, sans territoire, sans langue caractéristique. Un vrai homme ne se reconnaît pas dans son image. Les hommes de l'antiquité non seulement ne se reconnaissaient pas dans leur image mais ne parvenaient même pas à l'imaginer sur les parois de calcite où ils lisaient leurs rêves³⁹.

La vision ricœurienne de la narration comme voie vers l'ipséité au travers de l'altérité cède la place, à ce niveau, à une vision moins optimiste du sujet qui s'inscrit dans le sillage des écrits de Lacan, Bataille, Levinas et Blanchot. L'altérité chez Quignard n'est ni un impératif éthique ni une manière de se raccorder à la contemporanéité sociopolitique⁴⁰. La référence à l'enfance ha-

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, pp. 473-474.

⁴⁰ À ce niveau, Claude Pierre PEREZ émet l'interrogation critique suivante : « Il n'a pas manqué de philosophes pour attribuer à l'imagination narrative un rôle capital dans la construction de ce que Ricœur appelle la 'sollicitude' [...]. C'est elle, l'imagination narrative, qui permettrait de 'se mettre à la place' d'autrui, sur elle que pren-

vraie ne se fait que par le truchement des Anciens issus d'horizons divers. L'esthétique polyphonique quignardienne est tout autant une stratégie intentionnelle, volontaire, d'échapper à la doxa de son époque⁴¹, une difficile tentative de s'extraire de son espace-temps, qu'une planche de salut à laquelle s'agrippe – malgré lui et tant bien que mal – l'auteur en proie à l'assaut du jadis, de l'inconscient. Le moi cherche à s'écrire, certes « en passant par l'autre », mais il se sait, en définitive, exilé du lieu d'origine (le non lieu de l'utérus) et perdu dans l'« inconsistance de tout ».

Individualisation et reconnaissance de l'anéantissement du soi sont ainsi les deux revers de l'écriture de soi, notamment de celle qui repose sur la polyphonie. Pour expliquer finalement ce mouvement de double pendule à l'œuvre dans l'écriture polyphonique, qui oscille entre intentionnalité et inconscient, individuation et évacuation du sujet, renaissance et adieu, joie et souffrance, la notion du « sentiment océanique » nous serait profitable. Celle-ci a été définie d'abord par Freud et élaborée par la suite par des psychanalystes et théoriciens de l'art comme Anton Ehrenzweig, dont les propos peuvent éclairer quelques-uns des paradoxes de l'écriture quignardienne antérieurement évoqués :

Freud a parlé d'un sentiment 'océanique' caractéristique de l'expérience religieuse ; le mystique, en effet, a le sentiment de ne faire qu'un avec l'univers, et voit son existence individuelle comme une goutte d'eau perdue dans l'océan. Peut-être refait-il l'expérience d'un stade primitif – celui de l'enfant qui n'avait pas encore conscience de son individualité séparée, et se sentait confondu avec sa mère. [...] Il est aujourd'hui bien connu que toute expérience créatrice [...] peut produire un état océanique⁴².

drait appui [...] l'aperception d'autrui comme alter ego, à la fois autre et semblable. Mais Quignard, comme Klossowski, se sépare radicalement [...] de l'usage qu'une certaine philosophie morale (et politique) prétend faire aujourd'hui de l'imagination. On peut tout à fait le comprendre, et peut-être même s'en féliciter. Je le redis pourtant : il est étrange [...] que nous puissions nous 'associer au fond du monde' et à l'élan de la *physis* [...], 'communiquer' avec les ramapithèques ou les adorateurs de Diane, nous 'mettre à leur place', rêver dans leurs rêves, mais jamais, si peu ou si mal, dans ceux de nos prochains, ou de nos contemporains » (C.P. PEREZ, « Du pays de la culture », in *Europe*, *op. cit.*, p. 26).

⁴¹ Partant, si l'on se réfère à la distinction suivante que fait Amossy entre 'dialogisme' et 'polyphonie' (hétérogénéité constitutive et hétérogénéité marquée), on pourrait avancer que la polyphonie est pour Quignard une sorte de rempart contre le dialogisme. Cf. Ruth AMOSSY, « De l'apport d'une distinction : dialogisme vs polyphonie dans l'analyse argumentative », in J. BRES et al. (dir.), *Dialogisme et polyphonie*, *op. cit.*, p. 72.

⁴² Anton EHRENZWEIG, *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique* (1967), trad. par Francine LACOUÉ-LABARTHE et Claire NANCY, Paris, Gallimard, 1974, p. 356.

Cet état résulte

de l'extrême dédifférenciation qui survient aux niveaux plus profonds du moi lors du travail créateur. La dédifférenciation suspend en effet toutes sortes de frontières et de distinctions ; elle peut même, à l'extrême limite, faire sauter les frontières de l'existence individuelle, et produire ainsi un sentiment océanique mystique [...]. L'artiste qui veut tenter une œuvre profondément originale ne doit pas se fonder sur les distinctions conventionnelles [...] mais leur préférer des modes de perception plus profonds, indifférenciés, qui lui permettront de saisir la structure totale et indivisible de l'œuvre d'art⁴³.

Cette saisie, poursuit Ehrenzweig, se fait tantôt de manière dédifférenciée, inconsciente, tantôt de manière consciente ; ce qui pourrait nous expliquer l'alternance, rapportée ci-dessus, des phases de 'joie étrange' et de souffrance d' 'une extrême violence' chez l'écrivain, qui se considère 'favorisé' à l'instar de l'artiste opérant au-delà du langage.

⁴³ *Ibidem.*