Roman 20-50, Revue d'étude du roman du XX^e siècle, Pascal Quignard, *Le salon du Wurtemberg, Villa Amalia, Études réunies par François Berquin, n° 44, décembre 2007, Presses universitaires du Septentrion. Un vol. de 170 p.*

Dominique Rabaté, Pascal Quignard (étude de l'œuvre), 2008, Bordas. Un vol.

La très courte introduction de François Berquin insiste sur les deux points essentiels qui ont motivé le choix de ces romans : les titres, *le Salon du Wurtemberg* et *Villa Amalia*, désignent des lieux et tous deux posent « la question du lieu où vivre ». C'est donc à cette question grave du *hic et du nunc*, dit François Berquin, que les articles par lui réunis vont tenter de répondre. Le volume est organisé en 5 articles portant sur *Salon du Wurtemberg* et trois seulement sont consacrés à *Villa Amalia*. Comme en exergue, précédant la courte introduction de François Berquin, le texte de Philippe Bonafis, intitulé *Sous le signe de l'agneau – sur un tableau de Valerio Adami* – prend appui sur le tableau réel que Valerio Adami a consacré à Pascal Quignard. L'article développe une lecture au second degré, lecture du lecteur qu'est Valerio Adami, mais elle rencontre aussi nombre des thèmes matriciels de l'œuvre de Pascal Quignard. Écriture par assonances, par résonance donc, dont on retrouve le principe dans la première contribution, *Mise en bouche*, de Gérard Farasse. Comme le titre le suggère, c'est la bouche même qui va orienter la réflexion, plus précisément une « anatomie de la bouche ». Limité à la scène de rencontre inaugurale, ce parcours orienté par la tension des dents et de la bouche appelle bonbons et comptines, rencontre amoureuse et séparation, manques et deuils impossibles qui constituent en effet une part essentielle de la trame thématique dans ce roman.

C'est encore à partir du corps que Laurent Demanze va, quant à lui, constituer une sorte d'« anatomie de la mélancolie ». À partir de l'évocation de la gourmandise, il développe une enquête destinée à mettre en valeur la singularité de « ce corps mélancolique, et pourtant vorace et ardent, glouton et dévorateur ». C'est un corps de chasseur, de prédateur en fait dont la mélancolie naîtrait de « la souffrance pathétique et passive des choses avant leur dévoration. », note Laurent Demanze, reprenant ici une proposition de *Le sexe et l'effroi*. Il analyse avec beaucoup de finesse le lien qui unit Charles et Florent et montre que c'est encore un lien de prédation : Charles *devient* Florent à qui il emprunte nombre de ses manies – et la manière même de son écriture. Mais Laurent Demanze ne confond pas la dynamique thématique et la parole du roman. Si l'œuvre multiplie les figures de deuil, elle n'est véritablement mélancolique que parce qu'elle pallie la carence objectale par le jeu de la fiction. La mélancolie, loin de n'être que sombre dérélition, est ici principe dynamique, créateur, puissamment vivant : Charles comme Florent tentent de comprendre le sens de leur chagrin et ils construisent un édifice à la fois théorique et sensuel pour en rendre compte.

Si les deux premiers articles du dossier accordaient la part belle à l'oralité, certes omniprésente dans *Le salon du Wurtemberg*, les deux suivants vont centrer leurs propos sur la problématique du temps et de la mémoire dans ce roman de Pascal Quignard. Serge Saulnier montre comment le roman articule (au moins) deux périodes d'une durée équivalente. À partir des petits agendas du narrateur, point d'appui fictionnel de l'écriture, l'auteur de l'article se livre à une véritable enquête pour traquer la concordance (ou la discordance) de la datation proposée par le narrateur, comme les incohérences d'un dispositif parfois leurrant qui vise l'effet de surprise, la sidération du lecteur, devant des « coups de théâtre », savamment concertés et mis en scène. Roman de l'origine, que ce *Salon du Wurtemberg*, roman qui inscrit l'origine de sa nécessité dans le silence de la mère : c'est encore une erreur de date qui lance Serge Saulnier sur cette piste.

Dans « Moulins à musique, Ritournelles et art de la mémoire dans *Le Salon du Wurtemberg* », Isabelle Soraru s'intéresse à cette forme de souvenirs que sont les mélodies qui hantent le narrateur, à ces fredons, comme agrégats de lieux et de temps, identiques au

travail du rêve, ce qui lui permet d'analyser ensuite « quelques rêves sonores de Charles Chenogne »¹ et d'esquisser un art de la mémoire à travers le jeu des ritournelles et les comptines. Plus novateur par son approche formelle du roman, Olivier Allain, dans « Ricochets », montre de manière très convaincante comment le principe d'accumulation domine *Le Salon du Wurtemberg* : les images, en nombre, interviennent, non pour élever un monument commémoratif, en effet bien étranger à l'art de la mémoire quignardien, mais pour donner chair aux êtres morts, et plus largement à ce qui s'enfuit. Cette exigence constante dans le roman engage, selon Olivier Allain, une esthétique particulière et rend raison du phrasé, du jeu digressif, de la fréquence de la particule présentative et de ce qu'il nomme « la prolifération des structures ternaires » dans ce roman de Pascal Quignard.

« Interpréter un texte, c'est évaluer son degré d'humour. », écrit Gilles Deleuze que François Berquin – à qui on saura gré d'avoir analysé cet aspect souvent méconnu de l'œuvre – cite en note dans « L'humour allemand ». La première partie montre de manière convaincante comment le rire, dans ce roman, est souvent un masque de l'épouvante. Et, même dans les rares moments d'unisson, la notation « nous riions », si malaisée à prononcer, mais si fréquente, note François Berquin, suggère la grimace, comme le souvenir d'une déchirure que conforte « la petite théorie – le petit traité – du rire » qu'on peut en effet aisément déceler dans l'ensemble de l'œuvre, ainsi que l'effroi de Charles Chenogne devant toute manifestation d'humour, comme les calembours par exemple. Heureusement, l'auteur de l'article ne s'en tient pas à ces constats d'évidence et propose ensuite une revue des personnages haut en couleurs qui peuplent en effet ce roman, des étranges énoncés identitaires dont Charles Chenogne est prodigue, et les vouent, lui comme le roman dans son ensemble, à une progressive mais totale déréalisation, que confirme la dernière page du roman qui se dévoile comme rêve à qui il faut peut-être un rêveur.

Les trois derniers articles du dossier sont consacrés à *Villa Amalia*, paru en 2006. Bruno Blanckeman, dans « Une histoire de fantômes », se propose tout d'abord de définir qui sont ces fantômes et les cerne au plus près dans la simple dénomination de « fiction ». Fictions qui ne cessent de se défaire pour redevenir hantises. À cette incessante fantomatization des personnages répond l'écriture du roman, homogène à sa trame thématique, dont l'histoire ne relève que d'une « durée spectrale ». Le narrateur de ce roman n'est pas moins fantomatique : sous les suaires du fantôme, dit Bruno Blanckeman, se cache l'écrivain, dans une stratégie qui renvoie le jeu des narrateurs à leur facticité. Pascal Quignard réinvente ce faisant un art du roman, sur le modèle de la composition selon le personnage d'Ann Hidden : un art de l'épure, dont l'auteur de l'article donne ensuite des exemples dans le traitement du temps, de l'anecdote, dans l'usage de la langue. Il montre enfin qu'au-delà des personnages et des motifs sont en jeu des principes archétypaux que le roman réactualise et expertise par sa facture fantomatique.

« Le solstice d'hiver », de Midori Ogawa, s'ouvre sur l'interdit de rétrospection, qui, selon les mots de Pascal Quignard dans *Dernier Royaume*, frappe le héros soleil. C'est ainsi que les départs d'Ann y apparaissent comme une série de mouvements sans retour : c'est un personnage qui ne cesse de se déplacer, de se séparer dans le même élan, un personnage de *manzanza* donc, dont la vie même est placée sous le signe du désir comme manque, sous le signe de la chute féconde. La retraite du personnage est perçue comme fusion avec la nature et retrouvailles avec l'enfance – ce qui revient peut-être au même, les deux composantes, note Midori Ogawa, du paradis terrestre, marqué par son caractère essentiellement éphémère.

Aymeric Glacet dans « L'emplacement du paradis », lit *Villa Amalia* à partir de la littérature animalière du Moyen Âge et montre l'importance du refuge, de la tanière qu'est l'île d'Ischia, lieu qui appartient « à toute une tradition littéraire occidentale », comme il le

1. Signalons au passage une erreur : Charles Chenogne joue du violoncelle, non du violon comme il est affirmé dans l'article.

rappelle, nommant Boccace, Victor Hugo, Maupassant, Lamartine, Stendhal et bien d'autres. Cette quête du paradis, topos de l'œuvre comme le montrerait aussi *Le Salon du Wurtemberg*, trouve un terme quand Ann Hidden découvre la Villa Amalia et se prend d'amour, non pour un homme ou une femme, mais un lieu, un être, comme le dit Pascal Quignard. Aymeric Glacet décline ainsi le nom Amalia comme *amare*, mais aussi, plus loin, comme *amma*, maman, et le réfère au prénom de la mère de Freud, Amalia. La conclusion qu'il en tire peut surprendre – et à vrai dire l'effet de coïncidence est peut-être ici excessif, en tout cas très discutable : habiter Villa Amalia c'est comme habiter la psychanalyse. Ce paradis, Ann Hidden le perdrait à la fin du roman. Plus exactement : il s'inverserait en cauchemar. La conclusion qu'en tire Aymeric Glacet me paraît elle aussi discutable : on ne peut vivre isolé, le destin humain est social. Telle serait, selon lui, la leçon que dispense ce roman de Pascal Quignard.

Dominique Rabaté, Pascal Quignard (étude de l'œuvre).

Dominique Rabaté insiste dès l'introduction sur les problèmes que pose l'œuvre de Pascal Quignard au lecteur : génériquement instable, cette œuvre de lettré qui fait de la spéculation un enjeu narratif puissant doit être accueillie dans sa diversité et dans sa complexité fascinante et singulière, selon les mots de Dominique Rabaté, et son projet est bien, dans ce petit ouvrage, qui comporte en fin de volume une bibliographie et un index fort précieux, d'accompagner le lecteur dans la découverte de l'œuvre quignardienne et de l'aider à s'y repérer. Cet accompagnement s'organise en trois temps. Chacun de ces temps est heureusement ponctué par des arrêts sur quelques romans, récits ou traités de Pascal Quignard, ce qui a le mérite de rendre plus patent le cheminement créatif de l'œuvre. Dans un premier temps, l'essai va préciser les contextes et enjeux de l'œuvre en la resituant dans une double archéologie qui correspond aux années de formation. L'ouvrage souligne ainsi l'importance capitale de rencontres décisives avec Louis-René des Forêts et la revue l'Éphémère par exemple, à côté des éléments biographiques déterminants que sont l'enfance passée au Havre, dans une ville dévastée par la guerre, l'ascendance de musiciens et de lettrés, l'amour des langues mortes. Se tenant délibérément à l'écart des modes, Pascal Quignard s'attache d'emblée à évoquer des écrivains méconnus, ou mal lus, dont il va proposer une lecture critique des plus singulières. Dominique Rabaté montre bien, dans cette première partie, l'importance de ce temps inaugural, marquée par une parole oblique qui contient tous les thèmes, toutes les problématiques qui seront ultérieurement développées, ainsi que la place majeure accordée à la lecture, qui prime l'écriture, avant que le récit *Le lecteur* ne marque un dépassement de cette position critique par la fictionnalisation de cette expérience fondatrice. À côté de ce premier enjeu – dire et penser la lecture –, l'œuvre se déploie comme question obstinée portée sur le langage et engage une redéfinition de la littérature, pensée comme un espace ouvert, accueillant aux faits comme aux souvenirs de langues, et nourrie d'un éloge de ses pouvoirs qui surgit, lui, en opposition aux tendances d'époque.

Dominique Rabaté cherche ensuite à dire l'autorité qu'exerce cette œuvre sur son lecteur : elle la doit, selon lui, à une écriture aphoristique, dans la tradition du Grand Siècle, mais, à la différence de cette tradition, elle se refuse à la clôture et il montre de manière très juste comment elle progresse par consommations successives de l'assertion, jouant d'effets de gratuité. Et c'est sans doute cette autorité pleinement assumée qui nous en impose dans l'œuvre. En outre, il rappelle à juste titre que, pour Pascal Quignard, la prétention à dire est inéluctablement déniée par l'impossibilité d'atteindre à une vérité autre que partielle et par un manque consubstantiel au langage. C'est ce manque que l'œuvre tente de cerner et de nommer, inlassablement. Cette expérience qui ne relève pas seulement de l'essai, mais est portée par une diction singulière qui se nourrit d'autobiographèmes, dans une parenté avouée avec les

œuvres de Montaigne ou de Bataille, produit une littérature de l'impossible : tel est bien le juste nom d'une telle entreprise.

Après avoir posé ainsi le socle des questions qui fondent l'œuvre dans sa nécessité, Dominique Rabaté se propose dans le deuxième chapitre d'envisager les thèmes essentiels et la manière dont l'œuvre pense et renouvelle les formes pour les dire. La musique est ainsi tout d'abord placée en tension avec le silence pour évoquer cet infigurable fondateur dans l'œuvre de Pascal Quignard. Mais la peinture participe également de ce mouvement : la musique comme la peinture sont ici perçues comme les vecteurs d'un nouvel art de raconter, dans un contexte historique où le roman et le romanesque sont conçus comme des problèmes. Pascal Quignard répond à ces questions dans la perspective du « roman célibataire », formule que Rabaté emprunte à l'ouvrage de Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeannine Pâque. L'écrivain choisit ainsi de rester du côté de la fiction, mais en toute connaissance de cause, si l'on peut dire. Ce choix d'une fiction avouée le situe ainsi dans un ensemble d'écrivains (comme Pierre Michon ou Gérard Macé) qui s'essaient à des formes fictionnelles neuves et Dominique Rabaté montre comment l'œuvre de Pascal Quignard est emblématique de ce nouveau statut de la fiction, dont les caractéristiques retenues sont toutes en tension : entre extases et suspensions, entre continu et discontinu (qu'illustre notamment *Une gêne technique à l'égard du fragment*), entre récits qui s'émancipent pour donner des formes longues ou des fictions enchâssées – dans *Dernier Royaume* par exemple. À chaque fois, il s'agira pour l'écrivain de s'approcher, mélancoliquement, du cœur manquant du langage, mais dans une logique qui le situe aux antipodes du projet proustien. C'est ainsi que l'originalité de l'œuvre est à situer dans un singulier rapport au temps, à la temporalité, comme expérience centrale de l'être humain. Mais elle n'est portée par nul espoir de retrouvailles avec un tout inéluctablement perdu. Si le rêve s'incarne dans le temps de l'enfance comme temps de la relation immédiate au temps et au monde, l'écriture est portée par le vœu de jouir pleinement d'un présent qui se dérobe pourtant toujours. Ce sont les paradis de Pascal Quignard qu'on retrouve dans toute l'œuvre, et particulièrement dans *Les Paradisiaques* et *Villa Amalia*, paradis qui s'incarnent dans des lieux, des instants, mais que l'amour permet de pressentir aussi. C'est pourquoi, en lieu et place d'une œuvre vouée au fragmentaire, il faudrait parler d'une suite au sens musical du terme, d'une liste, ce qui l'apparente à la démarche mise en œuvre par Emmanuel Hocquard. Si Dominique Rabaté affiche une position plus critique à l'égard de l'ensemble que constitue *Dernier Royaume* – qu'il rapproche, à tort, me semble-t-il, du dernier Duras –, il en montre cependant la valeur récapitulative pour l'ensemble de l'œuvre et confirme ainsi le fil suivi depuis le début de l'ouvrage : le rapport au temps qui trouve sa formulation la plus exacte dans son contraire, le Jadis, temps sans continuité avec lui-même, comme une altérité du temps lui-même, que le désir comme surgissement pourrait figurer. Œuvre que fascine l'origine, elle rencontre donc dans son investigation la problématique de la scène primitive, dont elle trouve dans les travaux freudiens la formulation la plus exacte, la plus précise.

Dans la dernière partie, « Dialogues et résonances », Dominique Rabaté se propose de montrer comment la littérature, dans l'œuvre de Pascal Quignard, est pleinement espace d'accueil à des formes retrouvées, comme le mythe ou le conte, dont il analyse avec précision les jeux et les enjeux, à travers une étude convaincante du conte qui ouvre *Le Nom sur le bout de la langue*. Mais cette œuvre est aussi portée par un désir de savoir inextinguible qui la conduit vers d'autres champs d'investigation, tournés eux aussi vers le passé, vers la nuit de l'origine. Sont ainsi convoqués l'histoire, la sociologie, la cosmologie, la biologie, la zoologie, la neurologie, comme autant de vecteurs de traits fictionnels qui seront ensuite réinvestis dans la dynamique d'écriture. C'est bien le questionnement qui importe, comme le dit Dominique Rabaté, la collecte incessante d'éclats de savoirs, destinée à nourrir les représentations du monde que l'œuvre dispose, et qui impose l'invention d'une langue singulière, plus que

l'accession à un savoir constitué, toujours en danger de se figer. C'est aussi dans cette dynamique que se développe une étrange collaboration avec la musique, la danse, le cinéma qui nourrissent l'œuvre autant qu'elle les nourrit.

Dominique Rabaté évoque à la fin de son ouvrage la réception de l'œuvre et son évolution, moment nécessaire en effet pour permettre au lecteur de découvrir la manière dont elle a été progressivement reconnue comme une œuvre capitale.

Entre lectures à distance et immersion, entre analyses précises et mises en perspective qui permettent de situer l'œuvre dans le paysage littéraire contemporain, l'ouvrage de Dominique Rabaté donne à voir la complexité – réelle – de l'œuvre de Pascal Quignard, mais il sait aussi convier le lecteur à le suivre sur les chemins qu'il trace.

Chantal LAPEYRE-DESMAYSON