

Des esprits animaux dans l'œuvre de Pascal Quignard

Michaël FERRIER

Pascal Quignard est un des écrivains français les plus prolifiques et les plus importants de notre temps. Depuis plusieurs années, le discours critique essaie d'approcher d'une manière plurielle une œuvre qui, comme toutes les grandes créations, ne se laisse jamais totalement réduire à la lecture qu'on peut en avoir à un moment et dans une perspective donnés. Pour ma part, comme je l'avais déjà fait pour Michel Butor¹⁾, j'ai tenté ces dernières années, lors de colloques internationaux consacrés à son œuvre où j'étais invité, de proposer une « lecture animale » de ce singulier volatile, en réservant pour plus tard les développements théoriques que suppose cette approche quelque peu singulière : si les « noms d'oiseaux » ou, plus généralement, les sobriquets animaux n'ont jamais manqué pour qualifier, à toutes époques et en différents pays, les écrivains – qu'on songe, pour n'en citer que quelques exemples, au Cygne de Cambrai (Fénelon) ou à celui de Mantoue (Virgile), à l'Aigle de Meaux (Boileau) ou à L'oiseau noir dans le Soleil levant (Claudel) – il manque encore en effet à notre époque une méthodologie critique qui s'intéresserait de manière à la fois souple et systématique à cet oublié – ou à cet impensé – de notre présence au monde, y compris dans sa dimension intellectuelle, symbolique et créatrice : les animaux. Si, comme je le pense profondément, la frontière entre l'homme et l'animal ne passe justement pas entre

1) Voir « *Ruser avec la frontière* : petit portrait de Butor en volatile japonais », in Olivier Ammour-Mayeux & Midori Ogawa, *Michel Butor : à la frontière, ou l'art des passages*, Ed. Universitaires de Dijon, p. 157-167.

l'homme et l'animal, mais à l'intérieur de l'homme lui-même, et que de cette parenté comme de cette partition les grands textes de la littérature portent constamment témoignage, il existe aujourd'hui peu d'exemples où l'étude de ce thème soit abordée dans toute la richesse de ses implications.

Je réunis donc ci-après deux textes composés pour deux colloques internationaux en France et au Japon, qui me semblent constituer une esquisse en ce sens. Le premier texte, « La part du chien », a été écrit pour le colloque Pascal Quignard de Tokyo de 2013 (Maison Franco-Japonaise), dont les actes ont été publiés sous le titre Pascal Quignard : la littérature à son Orient²). Il s'intéresse, de manière générale et cependant je l'espère assez précise, à la présence des animaux chez Quignard, en décrivant cette présence, en la caractérisant et en tâchant d'en cerner les motifs et les conséquences. Le second texte, « L'heure du loup », a été écrit pour le colloque Pascal Quignard de Cerisy de 2014, dont les actes ont été publiés sous le titre Pascal Quignard : translations et métamorphoses³). Plus technique, il tente de cerner quels procédés stylistiques très précis sont utilisés mais aussi quelle conception de la création porte en elle cette manière d'écrire, conception à la fois très ancienne et sans cesse renouvelée, complexe, ambiguë, tramée dès les premières grottes, à l'heure où l'art fait son apparition, dans l'inscription des silex sur les parois de glaise, entre chien et loup.

2) *Pascal Quignard : la littérature à son Orient*, textes présentés et réunis par Christian Doumet & Midori Ogawa, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2015, p. 117-130.

3) *Pascal Quignard : translations et métamorphoses*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Jonathan Degenève & Irène Fénoglio, Paris, Ed. Hermann, 2016, p. 47-60.

Première partie :
la part du chien

« Et, afin que je garde raison, laisse-moi parler d'un autre chien de feu :
celui-là parle réellement du cœur de la terre. (...)
Un rire voltige de lui comme une nuée colorée. »
Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*

L'œuvre de Pascal Quignard est de plus en plus reconnue pour son importance et son originalité, en France comme à l'étranger. Comme tout succès, celui-ci ne va pas sans équivoque ni malentendu : s'appuyant par exemple sur l'énorme corpus de références que cette œuvre brasse, dans le temps comme dans l'espace, sur la puissante réflexion qu'elle propose à partir de l'héritage européen (culture gréco-latine) mais aussi sur son ouverture à d'autres aires culturelles (chinoise et japonaise notamment), nombre de commentaires reprennent ainsi, à un moment ou à un autre, la qualification d'« érudit » ou d'« érudition » pour caractériser l'œuvre et son auteur, à tel point que ces termes sont devenus aujourd'hui un passage incontournable dans les études quignardiennes⁴⁾.

Or il me semble que rattacher l'œuvre de Quignard à une érudition traditionnelle est évidemment indispensable mais, en même temps, radicalement insuffisant pour la penser. D'abord parce que cette érudition est largement éloignée, à mon sens, de ce qu'on entend ordinairement par ce terme, que ce soit dans son but ou dans ses méthodes. Il n'y a, par exemple, aucune prétention à l'exhaustivité

4) C'est ainsi qu'elle est présentée - pour n'en citer qu'un exemple - dans l'*Encyclopædia Universalis*, sous un titre éloquent : « De l'érudition considérée comme un des beaux-arts ». <http://www.universalis.fr/encyclopedie/pascal-quignard/2-de-l-erudition-consideree-comme-un-des-beaux-arts/> Consulté le 9 mars 2014.

chez Quignard, et l'idée même d'une connaissance qui procéderait par accumulation me semble chez lui problématique : le mouvement de sa pensée est bien plutôt de creuser un abîme, de forer la connaissance jusqu'à un point où elle se dérobe. Si l'érudition a un rapport à la fois originel et fonctionnel avec l'« action d'enseigner » (*erudio*), son œuvre ne me semble pas non plus faire de cette dimension professorale une priorité, la concrétion de savoirs hétéroclites étant plus propre à « désarçonner » le lecteur qu'à lui ouvrir la voie d'une connaissance régulée. Enfin, et ce n'est pas le moindre, parce que cette érudition si spéciale procède souvent par étymologies malicieuses, analogies espiègles, juxtapositions audacieuses, dont l'humour est rarement absent (ce qui l'amène d'ailleurs quelquefois à être repris par les cuistres, dont il ne fait manifestement pas partie).

Loin de moi pourtant l'idée de prendre le contre-pied total de cette idée, de faire de notre anachorète un analphabète ou de Pascal Quignard un ignare. Encore faut-il avoir conscience que cette connaissance savante est aussi une érudition sauvage, et que la force de cette œuvre réside, autant que dans sa fréquentation des bibliothèques, dans sa proximité avec un vieux fonds indocile qu'elle n'a de cesse de rappeler et de ranimer. Pour le montrer, je me pencherai ici sur un aspect de l'œuvre qui, pour avoir déjà été remarqué à quelques reprises, suscite parfois l'étonnement ou l'embarras⁵⁾ : la présence dans ces milliers de pages d'une faune exceptionnelle, dont la mobilisation proliférante interroge, voire inquiète.

5) Exemple, dans un excellent texte de Dominique Rabaté : « J'avoue que, parfois, ce côté gratuit ou décalé (notamment dans le registre des comparaisons animalières) provoque en moi une « gêne technique » (...) ». Dominique Rabaté, « Vérité et affirmations chez Pascal Quignard », *Études françaises*, volume 40, numéro 2, 2004, p. 77-85.

1. Le « vaste camp de l'animal »

Pourquoi s'intéresser à la présence des animaux dans l'œuvre de Quignard ? D'abord pour la fréquence et la variété de leurs apparitions. S'il évoque parfois, en quasi-historien, le statut de l'animal dans les sociétés anciennes ou modernes, son apparition dans les religions et son rôle dans les mythologies, cette référence animale est loin de se réduire à ces aspects scientifiques ou académiques, et irrigue aussi bien la ménagerie du polémiste que le bestiaire amoureux. Mais elle est aussi, à bien des titres, un révélateur de la pensée de Quignard, une pierre de touche de sa pratique d'écriture : par-delà – ou en deçà – le condensé de recherches dont elle se nourrit, elle fournit une clef à sa conception de la vie comme de l'art.

a) Une présence constante et protéiforme

Les animaux occupent en effet une place constante et protéiforme dans les livres de Quignard : corbeaux, chevaux, mulets, porcelets, corneilles, escargots, veaux, vaches, cochons, couvées...

Ils viennent de toutes parts : poule d'eau ou tortue de mer, « porc d'Athènes »⁶⁾, « poules de Numidie tachetées », « faisans de Colchide » échappés de Pline ou de Martial⁷⁾, un gypaète barbu sorti d'Eschyle ou de Pline, un sanglier laurentin qui se souvient d'Horace⁸⁾... Qu'il s'agisse du cheval de Mettius Curtius ou de celui de la Palisse⁹⁾, de la limace de Korok ou du coq de Diogène¹⁰⁾, ils sont célèbres ou inconnus, de toutes tailles et de toutes conditions : de la bête de somme au gibier royal, en passant par l'animal de compagnie ou l'oiseau sacré, le chien de travail ou de garde, l'énigmatique poisson-lézard,

6) *Les Paradisiaques*, Paris, Grasset, 2005, p. 132.

7) *Les Tablettes de buis d'Aprononia Avitia*, Paris, Gallimard, 1984, p. 57.

8) *Ibid.*, p. 120.

9) *Les Désarçonnés*, Paris, Grasset, 2012.

10) *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005, p. 51 et p. 94.

l'hippopotame d'Égypte au pet monstrueux... Quelquefois, c'est une suite de chats et d'ânes¹¹⁾, d'autres fois une sarabande de poux et de moustiques, enfin une meute qui nous en fait voir de toutes les couleurs : tourterelle jaune, belette rouge et blanche, et « deux chats à petites manches dont le collier est jaune et des perdrix avec un ruban bleu »¹²⁾.

Leur activité est débordante. Ils nous transportent dans des endroits écartés ou ombreux, des repaires de vipère, des sous-bois retirés, à l'heure suspendue des métamorphoses, entre chien et loup, au moment où ne se font entendre que de minuscules grenouilles noires qui bondissent ou, déambulant sur sa toile, le grésil de l'araignée nocturne. Parfois, plus calme, « une petite chienne » qui « respire plus doucement qu'un enfant qui a encore le lait sur les lèvres »¹³⁾. Surtout, ils sont agités de mouvements, de saccades, de soubresauts. Chevaux qui ruent, tigres qui bondissent, « un bouc couvrant une chèvre »¹⁴⁾ ou des coqs qui se battent, et jusqu'à la voltige d'un moustique qui rôde¹⁵⁾.

Multiple est leur usage, incontrôlable leur destination. On les mange (les éperlans, les huîtres, les palourdes grillées, mais aussi « une vulve de truie fourrée de hachis »¹⁶⁾), on les flatte ou on les bat, on les tue, on les caresse ou on les dresse. Quel que soit l'usage qu'on en fasse, ou qu'on prétend en faire, ils semblent souvent en savoir sur nous beaucoup plus que nous-mêmes. Énormes ou frêles, fabuleux ou familiers, exotiques ou domestiques, familiers ou farouches, intelligents, invertébrés, de boucheries ou de basse-cour : c'est une horde

11) *La Suite des chats et des ânes*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2013.

12) *Les Tablettes de buis d'Apronemia Avitia*, op. cit., p. 50.

13) *Ibid.*, p. 50.

14) *Ibid.*, p. 51.

15) *Ibid.*, p. 65.

16) *Ibid.*, p. 67.

d'animaux, visitation d'incroyables bêtes, peuplement sans nombre et sans limite.

b) Une place stratégique

De plus, ils occupent souvent dans le récit, une place stratégique. Dans *Les Ombres errantes*, dès la première phrase : « Le chant du coq, l'aube, les chiens qui aboient, la clarté qui se répand, l'homme qui se lève, la nature, le temps, le rêve, la lucidité, tout est féroce. »¹⁷⁾

Dans *Les Paradisiaques également*, dès le dialogue d'ouverture :

« - Ne bouge pas, lui dis-je tout bas.

- Qu'est-ce qu'il y a ?

- La guêpe... »¹⁸⁾

Dix ans plus tard enfin, dans *Les Désarçonnés* (ce fantastique opus tout entier construit sur des gens qui tombent de cheval), à la première phrase encore, pour évoquer la mort de Charles IX : « Il vomissait du sang. Les corbeaux venaient se poser, face à la fenêtre, sur le toit pointu du pavillon du Louvre. »¹⁹⁾

Dans les trois cas, à plusieurs années de distance, ce sont souvent les animaux qui lancent la narration, l'ouvrent, la piquent, l'aiguillonnent.

D'autres fois, ils ont une place à la fois tout aussi essentielle mais plus dissimulée, cachés dans l'ombre : science du fond, science de l'ombre et du silence, science tapie, savoir de caverne et de grotte. Quelque chose comme un rythme cardiaque profond, qui est là, qui palpite.

c) Tous les vivants

Cette effervescence d'animaux, on ne cherchera pas à la réduire à une explication unique, univoque. Plurielle, bouillonnante et parfois

17) *Les Ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002, p. 7.

18) *Les Paradisiaques, op. cit.*, p. 7.

19) *Les Désarçonnés, op. cit.*, p. 7.

brouillonne, inconvenante, elle peut se prêter à de multiples lectures. Cette prolifération elle-même, sensible, tourbillonnante, amusée, elle me semble justement être l'une des clefs pour comprendre l'importance des animaux dans l'œuvre.

On sait que dans son dernier ouvrage, publié de manière posthume, Jacques Derrida refusait le terme « animal » dans sa généralité, comme un terme fourre-tout où se donne à lire un regroupement factice entre des animaux qui appartiennent à des espèces radicalement différentes les unes des autres : « Dans ce concept à tout faire, écrivait-il, dans le vaste camp de l'animal, au singulier général, dans la stricte clôture de cet article défini [...] seraient enclos, comme dans une forêt vierge, un parc zoologique, un territoire de chasse ou de pêche, un terrain d'élevage ou un abattoir, un espace de domestication, tous les vivants que l'homme ne reconnaîtrait pas comme ses semblables, ses prochains ou ses frères²⁰⁾. »

C'est ce « vaste camp », ce « parc zoologique », cet « espace de domestication » que Quignard fait littéralement exploser, évoquant la vie animale dans sa diversité et sa liberté les plus drues, inséparable de celle de l'homme, ouvrant ainsi une corolle passionnante de questions quant au rapport entre l'homme, l'écriture et l'animal, dont on va maintenant donner trois exemples.

2. Trois pistes pour une lecture animale

a) La part asociale : le renard et le coucou

La clef de cet intérêt pour les animaux dans toute leur variété, elle apparaît, de manière remarquablement claire et condensée à la fois, au chapitre XX du livre *Sordidissimes*, lorsque Quignard esquisse une

20) *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 56. Voir également les deux volumes de son ultime séminaire tenu à l'EHESS, *La bête et le souverain* (volume 1 : 2001-2002, Paris, Galilée, 2008, volume 2 : 2002-2003, Paris, Galilée 2010).

série de variations sur ce qu'il nomme « la part du chien »²¹⁾.

Qu'est-ce que « la part du chien » ? Ce sont les restes d'un repas, que l'on laisse – ou que l'on emporte – pour le chien (dont une variante moderne est le « *Doggy bag* »). Que ce soit le chien importe peu. D'autres animaux feront l'affaire, ou même des hommes, quand ils atteignent leur point de singularité absolue. Ainsi, la part du chien est aussi : « La part du pauvre. La place vide de l'errant. La place du mort. » Rapporté au calendrier, ce sera « le jour d'hiver, le jour d'ivresse, l'instant sans statut, le temps hors du temps ». En généralisant à l'économie : « la part maudite », « la part asociale », celle qui est essentielle et en même temps irréductible au bon fonctionnement du marché, car « elle constitue ce qui ne s'échange pas dans tous les échanges ». La part du chien, c'est donc en quelque sorte le double inversé de la part du lion : ce qui dans un repas, sur un marché ou dans une société n'a aucune valeur, aucune place, aucun sens – toutes caractéristiques qui lui donnent précisément son prix (infini), sa signification (cruciale), son importance (essentielle).

Paradoxe précieux, que Quignard prolonge par un exemple concret, celui du *joker* : « le joker définit, dans un jeu de cartes, la carte qui prend la valeur que lui donne celui qui la reçoit. Ce signe, en opposition aux autres signes, n'a pas de valeur sémantique dans le système signifiant. Ce signifiant sans signification prédéfinie est un transgresseur de règle. » C'est pourquoi la part du chien est aussi – et peut-être davantage – celle du renard, du coucou, tous ces animaux espiègles (liés à la ruse, à la littérature et à la musique), qui se trouvent au finale réunis sous la figure polymorphe du trickster : « la part brouillonne, désobéissante, inéducable, désirante, inconvenante, indomesticable »²²⁾.

21) *Sordidissimes, op. cit.*, p. 70-71. Toutes les références qui suivent sont tirées de ces deux pages.

22) *Sordidissimes, op. cit.*, p. 71.

La référence au *trickster* est ici particulièrement intéressante. Elle fait en effet allusion aux travaux de Georges Dumézil, et notamment à son livre *Loki, les dieux et les hommes* (1948)²³. Le Trickster ou Décepteur (du latin *decipere* : tromper), ou plus simplement le farceur, est l'entité contrebalançant les personnalités idéalisées des dieux et des héros culturels. Renard en Afrique mais lièvre en Amérique, coyote ou corbeau en Amérique du Nord, jaguar en Amérique du Sud, il est le court-circuit incarné : « il a un pénis démesurément long et incontrôlable, qui souvent se détache et vit ses propres aventures »²⁴.

Dans cette palette d'exemples, me paraît importante la référence sous-jacente au jeu et à la sexualité. Dans le jeu comme dans la sexualité, quelque chose se dresse, s'érige ou se glisse, se déploie, se replie, s'institue seul, inclassable autant qu'irrécupérable. Ce quelque chose permet d'interroger la cité dont il s'éloigne et la culture dont il se déprend, laissant l'écrivain en compagnonnage avec les espèces asociales : « Rares sont les espèces qui échappent à toute vie collective : le vison, le léopard, la martre, le blaireau, *moi* »²⁵.

On reconnaîtra également dans cette figure du chien celle de Diogène : à l'opposé de l'homme social, animal malheureux, le « cynique » (l'homme-chien) représente l'élément indomptable. Dissident, insoumis, il croit davantage au démon du rire qu'à l'angélisme platonicien du corps social. Contre Platon et ses grandes idées (celui-là même qui voulait chasser les artistes de la Cité), il défend en effet le désir fou de ces « corps animaux, rêveurs, vivants, chauds, mouvants, intrépides, avant d'être des âmes qui se croient animées par des causes ou des raisons »²⁶. Il est la multiplicité immense des vivants, qui ne

23) Paris, Mouton, 1948, rééd. Flammarion, 1986.

24) Paul Radin, *The Trickster*, NY, 1956, cité et traduit par Myriam Marrache-Gouraud, *Hors toute intimidation : Panurge ou la parole singulière*, Genève, Droz, 2003.

25) *Rhétorique spéculative*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 41.

se laisse jamais homogénéiser.

b) *L'amont animal de l'histoire : à la recherche de la bestiole*

La référence animale permet alors de relier l'œuvre à tout ce que Quignard désigne sous le vocable du Jadis : « le jadis – le hors mémoire, le “passé avant ce qui s'est passé”, l'amont sans langage de la biographie, l'amont animal de l'histoire. (...) » : « monde obscur, aphone, solitaire et liquide »²⁷⁾. L'animal, sous toutes ses formes, constitue en effet un médiateur privilégié entre l'homme et le Jadis : grâce à lui, « nous pouvons rejoindre l'étable ou la jungle ou l'avant-enfance ou la mort »²⁸⁾.

Cette remontée vers le Jadis est devenue aujourd'hui l'un des motifs les plus ressassés de l'exégèse quignardienne. Encore faut-il en mesurer les buts, les effets et les moyens. Ce retour aux sources n'a en effet rien d'un effondrement régressif mais tient plutôt d'une effervescence de la naissance. Il a une portée critique et politique, comme on vient de le voir avec l'exemple de Diogène, mais également des effets tangibles sur la manière dont Quignard campe ses personnages dans ses livres, d'une façon unique, originale, qui n'a pas à ma connaissance d'équivalent dans la littérature contemporaine.

Prenons l'exemple de l'évocation de Mme de Pompadour au chapitre 3 des *Sordidissimes*²⁹⁾. Tandis que la postérité retient habituellement de la maîtresse de Louis XV son rôle politique (ses connexions avec les frères Paris, le cardinal de Tencin, le maréchal de Richelieu), ainsi que son goût pour les arts (elle accueille les écrivains dans l'entresol de son médecin Quesnay, apprécie Rousseau dont elle fait jouer *Le Devin du village*, réconcilie Voltaire avec le roi, passe

26) *Rhétorique spéculative, op. cit.*, p. 203.

27) *La Barque silencieuse*, Paris, Grasset, 2009, p. 59.

28) *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, POL, 1993, p. 58.

29) *Sordidissimes, op. cit.*, p. 10-11.

de nombreuses commandes à Gabriel, à Boucher, à La Tour, au graveur Cochin, à l'ébéniste (Eben), le portrait qu'en trace Quignard commence quant à lui avec ces notations d'apparence beaucoup plus triviale : « Mme de Pompadour était la fille d'un conducteur de chevaux. Enfant on la surnommait Reinette. (...) Son patronyme était Poisson. »

Pour qui est familier de l'Histoire de France, cette présentation met – si j'ose dire – la puce à l'oreille. En effet, l'art de la conversation et les valeurs de l'esprit sont passés sous silence dans ce petit portrait vif et pénétrant de la Pompadour. Son visage d'un ovale parfait, son nez parfaitement formé, sa bouche charmante, ses dents très belles, son sourire délicieux, sa peau (la plus belle du monde, disait-on), tout ceci qui a tant marqué ses contemporains, est expédié en une phrase : « Elle était très belle. » En revanche, se trouvent immédiatement convoqués des « chevaux », le surnom de « Reinette » (petite reine, mais où on entend aussi la grenouille rainette) et, pour finir, de manière à la fois savante et ironique, le rappel de son véritable nom : « Poisson » !

Ainsi, celle qui favorisa la publication des deux premiers volumes de *l'Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert (pourtant condamnée par le parlement de Paris), celle qui défendit *L'Esprit des lois* de Montesquieu, la protectrice des lettres et des arts qui se faisait toujours représenter par des portraits livre en main, se trouve reliée *avant tout* chez Quignard au monde animal – et à celui des caprices sexuels : plutôt qu'à côté d'un globe ou feuilletant une partition de musique (comme dans les portraits de l'époque), il lui semble plus avisé de décrire la grande dame sous ses traits *originaux* de « fille d'un conducteur de chevaux ». Dernier détail, qui conclut la scène : « Quand elle fut âgée de trente ans on la surnomma la Bestiole » (à partir de son nom d'épouse : d'Etioles – ce que Quignard ne signale pas). Bestiole : personne de peu d'esprit, enfant niais, mais également

petite bête, animal étrange et capricieux, incontrôlable.

Ce portrait n'est pas un cas isolé. Un autre exemple : l'amour de Freud pour ses chiens, fait marginalisé dans le corpus critique de sa vie et de son œuvre, mais que Quignard place à la première ligne du chapitre qu'il lui consacre dans *Les Désarçonnés*. Le texte précise de surcroît immédiatement que Freud est né au premier étage d'une maison louée par un marchand de laine à un maréchal-ferrant, au-dessus d'un poulailler. L'une des plus grandes pensées du XXe siècle naît donc et se déploie au milieu des animaux. Incipit énigmatique, mais auquel la suite va donner une résonance tranchante, en évoquant les souvenirs de pogroms, d'extermination, de fuite devant la sauvagerie des hommes³⁰⁾.

Les animaux sont depuis longtemps un terme de comparaison pour l'observation de l'homme. Mais on le voit, nous ne sommes pas chez Quignard dans une perspective classique, fabuliste par exemple, où les bêtes servent d'observatoire privilégié pour juger de la marche de l'esprit humain, comme chez Esope ou La Fontaine par exemple. Cette veine est très peu présente, voire carrément absente, chez Quignard : nulle affabulation chez lui, nul apprivoisement anthropomorphique ou assujettissement moralisateur. Mais en exhumant ces détails si souvent dédaignés des manuels d'histoire, c'est une certaine lecture de l'Histoire qu'il remet en cause. En somme, il s'agit de retrouver Jeanne *Poisson* sous la marquise de Pompadour (comme, ailleurs, la louve sous Messaline ou le bouc sous Tibère). Juste le rappel d'une autre lignée, tout aussi éclairante, de ces grands personnages historiques, une filiation sauvage, la doublure ou l'envers de la pensée comme de l'immense ménagerie des désirs humains.

c) Animaux-machines contre esprits animaux

Enfin, cette lecture animale constitue aussi une réflexion sur ce

30) *Les Désarçonnés, op. cit.*, chapitre 28, « Freud à Cologne », p. 87.

que nous nommons l'humanité et pose la question du propre de l'« homme » : où passe la césure humain/animal et, question corrélative, qu'est-ce qui constitue l'humain en tant que tel ? Même s'il ne l'aborde pas en philosophe ou en anthropologue, Quignard ne recule pas devant une telle interrogation. Dans *Rhétorique spéculative*, il va jusqu'à écrire : « Nous n'avons jamais connu le "détachement" du règne animal et du monde naturel que nous supposons » (*op. cit.*, p.37).

Avec cette affirmation, tranquille autant que provocante, Quignard se décale de ce qui est sans doute la plus puissante tradition philosophique dont nous sommes toujours aujourd'hui tributaires : la rupture supposée entre les hommes et le reste des animaux, qui constitue le socle culturel et anthropologique des sociétés occidentales. De cette rupture, Quignard fait plutôt une bordure, « bordure multiple et hétérogène » (Derrida). À l'opposé du dualisme métaphysique cartésien, de sa vision mécaniste du réel et de son hypothèse éthologique selon laquelle les animaux sont des machines (assemblages de pièces et rouages, dénués de conscience ou de pensée)³¹⁾, Quignard ne sépare pas l'homme et l'animal.

Parler d'« esprits animaux » chez Pascal Quignard ne revient donc pas à le situer du côté de Descartes, mais bien plutôt de celui de Keynes. Dans son ouvrage majeur, *Théorie générale de l'emploi, de l'intérêt et de la monnaie* (1936), Keynes utilise en effet cette étrange expression d'« *animal spirits* » pour mettre en lumière, contre les partisans de la pensée libérale, les causes psychiques à l'origine des multiples soubresauts de l'activité économique en régime capitaliste.

Contre les tenants de la rationalité mathématique, Keynes soutient que « l'incitation à investir » doit être considérée comme « le résultat

31) Voir notamment la lettre au Marquis de Newcastle, 23/11/1646, *Œuvres et lettres*, Paris, Gallimard, Pléiade, p. 1254-1257.

de nos esprits animaux », et non comme celui d'« une moyenne pondérée de bénéfiques numériques multipliés par des probabilités numériques »³²⁾. En d'autres termes, ce qui motive nos décisions et active le développement de nos richesses (ou, à l'inverse, nos si bien-nommées « dépressions »), ce sont des pulsions, des humeurs, des enjouements, des accès de bile ou des coups de colère, voire les aléas du stress ou l'effet de péripéties climatiques sur notre système nerveux, bref toute une économie des affects qui n'a que peu à voir avec la logique mathématisée de la « rationalité économique », et explique, en même temps que l'instabilité du mode de développement capitaliste, la volatilité des phénomènes financiers³³⁾.

On s'étonnera peut-être de trouver dans une étude sur Quignard une référence à l'économiste John Maynard Keynes. Elle est pourtant éclairante. Les « esprits animaux » forment une catégorie qu'on peut retrouver dans la pensée médicale (chez les Grecs et au Moyen-Âge), la philosophie et la physiologie de l'âge classique ou l'économie moderne. À chaque fois, elle est utilisée – *mutatis mutandis* – pour étudier la place des sentiments et des émotions, voire des forces irrationnelles, dans le fonctionnement d'un corps (organique, social, institutionnel) : il est finalement assez logique d'en retrouver un écho chez Quignard, écrivain qui n'a de cesse de « dé-domestiquer » l'espace de la littérature, d'y retrouver les puissances obscures d'une

32) *The General Theory of Employment, Interest and Money*, Londres, Macmillan, 1936. J'ai opté pour une traduction littérale de l'expression « *the result of animal spirits* » : dans la traduction française de Jean de Largentaye (1942), elle était rendue par « une manifestation de notre enthousiasme naturel » (*Théorie générale de l'emploi, de l'intérêt et de la monnaie*, livre IV, chapitre 12, Paris, Payot, 1963, p. 175-176).

33) Sur la part de la psychologie humaine dans l'économie, voir George A. Akerlof et Robert J. Shiller *Animal Spirits. How Human Psychology Drives the Economy, and Why it Matters for Global Capitalism*, Princeton University Press, 2009, et plus récemment, René Major, *Au cœur de l'économie, l'inconscient*, Paris, Galilée, 2014.

écriture qui ne s'inscrit dans aucun modèle constitué et persiste, comme les chats haret, ces animaux errants dont il fait l'éloge par ailleurs, « dans la vie jaillissante et sauvage » (*SCA*, 123).

3. Écrire en animal

Car cette immense configuration animale a évidemment comme corollaire une position d'écriture toute particulière. On la voit le mieux exprimée, je crois, dans un texte des *Petits traités* qui s'intitule « La bibliothèque »³⁴). Entretien tendu, fouillé, passionnant, où l'écrivain se défend – tel un animal rétif au licou – de l'image de l'érudit que son interlocuteur prétend lui imposer. À la question : « Quand vous écrivez, pensez-vous à la totalité des livres, à telle ou telle bibliothèque, aux rayonnages sur lesquels vos livres figurent ? », Quignard répond en réutilisant astucieusement une image, celle du « rat de bibliothèque » (p. 85). C'est une expression banale mais à laquelle il donne une ampleur et une profondeur insoupçonnées. Plus qu'un savant, l'écrivain est décrit comme un animal se nourrissant physiquement des livres : prédateur plus que professeur.

Qu'est-ce qu'écrire ? C'est être « comme un animal qui guette une proie invisible » (p. 91). Être attentif à un ton, une ombre. Ce travail n'est pas seulement tourné vers l'extérieur, il vaut aussi pour soi : se dépouiller, au sens propre du terme, se dépecer, « que je dépose cette peau empreinte de traces et de sangs rhétoriques » (p. 91). Il y a là l'idée d'un retranchement, d'un abandon, mais aussi d'un butinage et d'un butin. Plonger dans une masse d'archives, un obscur ensemble : on écrit comme on dépouille un dossier, un inventaire, un registre, une correspondance, comme on dépouille des archives – mais aussi comme on retire la peau d'une bête morte.

34) Il s'agit de la transcription remaniée d'un entretien qui eut lieu le 19 décembre 1977, sur l'initiative de Georges Perec, entre Benoît Anelisseau et Pascal Quignard : *Petits traités* (1984), tome 11, Paris, Maeght Editions, 1990.

« Je pense comme une fille enlève sa robe » écrivait, dans une formule magnifique, l'abominable Georges Bataille³⁵⁾, indiquant que la pensée, à ses extrémités, prend la forme à la fois d'un geste cru et d'une mise à nu. J'écris comme un chien dépèce sa proie, pourrait lui répondre Pascal Quignard.

Depuis Lascaux, depuis Chauvet, on le sait : les animaux n'ont pas seulement une utilisation alimentaire, même s'ils jouent un rôle considérable – quoique très méconnu – dans la vie économique. Ce ne sont pas non plus de simples compagnons pour l'homme. Ils sont le rappel d'autre chose, d'un fond très ancien, rageur et dévorateur, ou muet et reposant comme le vol d'un oiseau porté par le vent. Ils sont, comme les artistes, les témoins – ou, pour mieux dire, les dépositaires turbulents – d'un mouvement en cours, une extraordinaire force rythmique et souterraine, souveraine et muette, jaillissant soudain le long des parois et des pages. C'est cet élément des tréfonds, cette sorte d'énergie excessive qui remonte dans l'écriture par courtes et brusques combustions, qui donnent aux textes de Pascal Quignard leur allure si immédiatement reconnaissable, et y nourrissent les signes accumulés de la science ou de l'érudition qui donnent tant de grain à moudre à ses commentateurs. Tel est le paradoxe de cette œuvre, à la fois savante et sauvage.

35) Georges Bataille, *Méthode de méditation* (1947), *Œuvres complètes*, tome V, Gallimard, 1973, p. 200.

Deuxième partie :
l'heure du loup,
motricité et dé chronologie
dans l'œuvre de Pascal Quignard

1. Départ

Depuis plus d'une dizaine d'années, les études sur l'œuvre de Quignard se multiplient et se diversifient. Depuis le premier colloque de Cerisy, « Pascal Quignard, figures d'un lettré » (en 2004)³⁶⁾, de nombreux autres ont eu lieu comme ceux, récents, de la Sorbonne nouvelle (« la littérature démembrée par les muses »), ou de l'Université du Havre (« Les lieux de Pascal Quignard »)³⁷⁾. De plus, nouveauté considérable dans la réception de Quignard, et qui ne se produit pas pour tous les écrivains français, il est aussi désormais étudié à l'étranger, comme le montrent le colloque « Pascal Quignard, la littérature hors frontières » qui s'est tenu au Brésil en 2013³⁸⁾, et celui organisé à Tokyo quelques mois plus tard, « La littérature à son Orient »³⁹⁾.

Dans tous ces titres, le pluriel – lieux, figures, muses – joue un rôle important, comme si on ne pouvait faire entendre la singularité

36) Philippe Bonnefis, Dolorès Lyotard (éds.), *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Galilée, 2005.

37) Mireille Calle-Gruber, Gilles Declercq, Stella Spriet (éds.), *Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011. Agnès Cousin de Ravel, Chantal Lapeyre-Desmaison, Dominique Rabaté, *Les Lieux de Pascal Quignard*. Actes du colloque de l'université du Havre (29 et 30 avril 2013), Collection Les Cahiers de la NRF, Gallimard, 2014.

38) Irène Fénoglio, Verónica Galíndez-Jorge (éds.), *Pascal Quignard. Littérature hors frontières*, Hermann, 2014.

39) Christian Doumet, Midori Ogawa (éds.), *Pascal Quignard : la littérature à son Orient*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, à paraître, 2015.

de cette écriture qu'en la replaçant dans son étoilement propre. On dirait que plus le temps passe et plus l'œuvre de Quignard se déploie mais aussi se dévoie, prend son essor mais aussi se déplace, comme si elle appelait par elle-même cette pluralisation et cette multiplication (« Croissez et multipliez » !), la sortie des frontières et le déplacement, vers les recoins ou vers les confins. Ainsi, aux figures du clerc, du cultivé, du docte, de l'éclairé ou de l'érudit, de l'instruit ou du savant (toutes acceptions ou nuances que l'on peut déceler dans le terme « lettré »), se superposent aujourd'hui d'autres portraits moins attendus : celui de l'écrivain en chasseur ou en chamane par exemple. Aux univers culturels de la Grèce ou de la Rome antiques, de la Renaissance ou du Grand Siècle français, omniprésents depuis longtemps, s'adjoignent – entre autres – ceux de la Chine ou du Japon.

Il est bien entendu tout à fait normal qu'une œuvre, surtout de cette envergure, se transforme au cours des années et appelle des lectures renouvelées. Mais ce déplacement des titres et des approches indique aussi, et peut-être même surtout, que quelque chose dans cette œuvre résiste aux catégories qu'on projette sur elle. Je voudrais d'abord faire entendre dans les quelques pages qui suivent, à travers l'exposé de ma simple expérience de lecture, à quel point ce déplacement est constitutif de l'écriture de Quignard, quels procédés narratifs il met en jeu et quels moyens stylistiques il se donne. Mais il s'agira aussi, en tenant compte de l'ensemble de ces métamorphoses qui traversent à chaque instant les textes de Quignard (juxtaposition des genres, ruptures de construction, perturbations incessantes de la chronologie, dérives du récit) et, pour reprendre un terme de Quignard lui-même, de la « motricité » qui s'y exerce, de tenter de comprendre quelle conception de la littérature se dégage d'une écriture qui se dépense ainsi de tout genre institué.

2. Dérive

J'ouvre un livre de Pascal Quignard. N'importe lequel des tomes de *Dernier Royaume* par exemple. Tout de suite, les vocables surgissent, les phrases filent. Les noms bondissent sur la page. La phrase est directe, simple, parfois savante, jamais ornée. Elle va droit au but comme une flèche. Elle fait appel à toutes les ressources de la langue. Ses mots sont profonds et puissants, mais immédiatement accessibles. Chaque phrase donne le sentiment du mouvement.

On ne lit jamais Quignard sans quelque *fringale*⁴⁰. On lâche les tâches de la vie quotidienne que l'on était en train d'accomplir, on plonge dans le livre, on y tombe. On dévore et on est soi-même dévoré.

Les récits de Quignard commencent souvent *in medias res*. Nul prologue, nul prélude. On part, on embarque. Le début *in medias res*, défini par Horace dans son *Art poétique*, et utilisé notamment dans le genre littéraire dit du « roman grec », a ceci de particulier qu'il nous immerge dans un texte sans explication préalable. C'est seulement par la suite que le texte nous donnera des éclaircissements – dans le cas de Quignard, plutôt des indices – pour mieux saisir ce dont il est question. Ainsi, dans *L'Énéide* de Virgile, le premier Chant nous place directement sur le bateau d'Énée, après sa fuite de Troie : nous sommes en pleine tempête, d'énormes vagues déferlent vers les rivages, on entend les cris des hommes et le grincement des cordages. Et c'est seulement dans les chapitres suivants que les détails de cette fuite nous seront contés, le saccage de Troie et le périple vers le Latium (Chants II et III). On pense au début de *Boutès* :

40) Le mot *fringale* vient de « faim-valle » (mauvaise faim), désignant autrefois une maladie faisant tomber les chevaux dans un état d'épilepsie, qui leur donnait une sensation de faim et les forçait à s'arrêter. Ils ne pouvaient repartir qu'après avoir assouvi leur envie de manger. Les chevaux eux-mêmes étaient en quelque sorte « désarçonnés ».

« Ils rament. Ils rament. Ils filent sur la mer. La voile est fermement tirée sur les drisses de la vergue. Un vent rapide les aide et pousse le navire. »

Ici aussi, le récit nous propulse immédiatement en pleine traversée. Nous voici embarqués comme des Argonautes, sur la galère, dérivant en haute mer.

3. Déchronologie

Or, le propre du début *in medias res* est qu'il est inévitablement lié à la figure de l'analepse. Dans la suite des épopées grecques se fait ainsi entendre, après les premiers moments, toute une série de retours en arrière : des personnages se racontant entre eux des événements passés par exemple, ou un héros chantonnant à voix haute ses souvenirs. Les textes de Quignard ne sont évidemment pas des épopées et leur mise en place se fait par d'autres moyens de composition. Y sont absentes en particulier la ligne narratrice qui sert de trame à *L'Iliade* ou à *L'Enéide*, l'auteur prenant au contraire un malin plaisir à défaire la narration traditionnelle, ainsi que la visée explicative des analepses (personnages, cadres, ressorts d'une intrigue). Mais à qui est un peu familier des récits grecs, le début des livres de Quignard, leur *impulsion*, y fait inmanquablement penser. Il s'agit à chaque fois d'une plongée aux abîmes (dispute, guerre, tempête de l'écrit) suivie d'une série de variations plus ou moins reliées à ce premier noyau irradiant. C'est une forme de *déchronologie*, comme la définit Bernard Dupriez dans son précieux *Gradus*, non pas une simple référence à un événement passé, mais un moment décisif où le récit présente l'épisode antérieur comme « une scène revécue⁴¹. »

En d'autres termes : il ne s'agit pas d'un simple retour en arrière. La déchronologie n'est pas simplement un déplacement dans la

41) Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Christian Bourgeois éditeur, 10/18, 1984, p. 141-142.

chronologie, mais un déplacement de la chronologie elle-même, un moment de court-circuit où le passé et le présent sortent de leurs gonds, échangent leurs rôles ou se confondent, se complètent ou s'annihilent en déplaçant la voix vers un hors-temps. Une longue errance commence, qui est la lecture même⁴²⁾. Le début *in medias res* n'est donc pas seulement un moyen d'« embarquer » le lecteur immédiatement dans le livre, ni de renouer avec un glorieux modèle littéraire. Il revient aussi, plus profondément peut-être, à *soustraire* le lecteur et à enclencher avec lui – en lui – une gigantesque opération de retour amont, mais aussi de décoordination totale : la déchronologie est d'abord un décrochage.

Boutès commence ainsi *au beau milieu* du voyage des Argonautes, *Les Désarçonnés* au beau milieu de l'agonie de Charles IX, etc. On retrouve exactement la même structure dans *Mourir de penser*, qui nous introduit en plein baptême de Rachord, roi des Frisons... :

« Déjà il était tout nu, il avait mis un pied dans les fonts »⁴³⁾.

Ce « Déjà » initial est bien dans la manière de Quignard : quelque chose a commencé, le pied est dans les fonts, quelque chose est en cours, dont il s'agira désormais de remonter le fil en même temps que de déployer toutes les possibilités. Le personnage, d'abord nommé « Rachord, roi des Frisons » (p. 7), se transformera ainsi en « roi Rachordus » (p. 9), et même en « Rex Rachordus » (p. 10), sans que l'appellation « Rachord » disparaisse, comme si le texte remontait de plus en plus vers le latin sans perdre pour autant de vue le français, brouillant les temps et les langues, ouvrant dans la simple suspension du pied du roi Rachord au dessus des fonts – on pense évidemment au pas du narrateur de *La Recherche*, suspendu sur le pavé de l'Hôtel des Guermantes – une autre dimension de l'expérience, absolument décrochée des coordonnées traditionnelles du récit, du temps et de

42) « Il y a dans lire une attente qui ne cherche pas à aboutir. Lire c'est errer. La lecture est l'errance. » (*Les Ombres errantes*, Grasset, 2002, p.50).

43) *Mourir de penser*, Grasset, 2014, p. 7.

l'espace.

4. Déroute

Mais, et c'est ici que l'écriture de Quignard devient passionnante, à peine cette errance a-t-elle commencé – ou repris – que nous voici à nouveau surpris. En effet, peu à peu, comme dans une partie de go (où les joueurs ne suivent pas un plan de bataille préétabli), une scène tendue s'élabore. Les histoires surgissent au fil des flots. Boutès, Caton, Égée, Sappho... : les chapitres forment comme des points sur la mer, qui ne sont pas seulement de fixation, mais les relais d'un parcours libre – qui n'a jamais lu Quignard ainsi, par bribes, reprises, détours, retours, aléas ? C'est une expérience vivante qui prend ici le nom de lecture, une certaine logique de l'émergence, de l'apparition et de la disparition. En ce sens, chaque livre de Quignard présente moins un projet d'ensemble qu'un ensemble de *trajets*.

Bientôt, une batterie de rythmes spécifiques s'installe, qui peuvent propulser le lecteur en un instant dans des univers très variés : un conte⁴⁴⁾, mais aussi un traité de musique ou de mythologie⁴⁵⁾, un manuel d'histoire⁴⁶⁾ ou de théologie⁴⁷⁾, un extrait biographique⁴⁸⁾, une réflexion anthropologique⁴⁹⁾ ou philosophique⁵⁰⁾, et même

44) « La jeune fille s'appelait Rocola. Le jeune homme s'appelait Torgahaut. » (*Les désarçonnés*, Grasset, 2012, p. 217).

45) « Les mythes des Tahitiens commencent chaque narration ainsi (...) » (*Les Paradisiaques*, Grasset, 2005, p. 172).

46) « En 364 après Jésus-Christ Euphiemanus devint préfet de Rome. » (*Les Paradisiaques, op. cit.*, p. 140).

47) « Le jardinier irreconnaissable » (*Les Paradisiaques, op. cit.*, chapitre XXII, p. 178).

48) « Louise Michel » (*Les désarçonnés, op. cit.*, chapitre C, p. 320), « Pier Paolo Pasolini » (*Les Paradisiaques, op. cit.*, chapitre XLVII, p. 166).

49) « L'humanité a inventé la mort vers – 100 000. » (*Les Ombres errantes, op. cit.*, p. 83).

50) « L'Être depuis l'origine de toutes choses qui est abolit toute interrogation en

un précis de zoologie⁵¹⁾... Ainsi va Quignard : on y entre comme dans un ouragan, on s’y déplace comme dans un dédale – ou une bibliothèque.

Prenons par exemple le début des *Ombres errantes*. Le chapitre 1 commence par une superbe énumération : « Le chant du coq, l’aube, les chiens qui aboient, la clarté qui se répand, l’homme qui se lève, la nature, le temps, le rêve, la lucidité, tout est féroce. » On y devine la description d’une aube, mais celle-ci prend rapidement une dimension cosmique : graduellement, on passe de l’évocation du matin à celle d’une férocité universelle. Or, dès la deuxième phrase, passage à la ligne et – sans transition : « Je ne puis toucher la couverture colorée de certains livres sans que remonte en moi une sensation de douleur. » Cette fois, c’est un souvenir autobiographique qui revient, en compagnie d’une nourrice allemande : changement de registre (d’une description à un souvenir autobiographique) autant que de focale (du « tout » au « je », de la clarté de l’aube aux ténèbres de la vie intérieure). Rien de plus étranger à Quignard que le « cours » d’une histoire, qui suit ici plutôt la logique des rêves ou celle d’une remémoration chaotique.

De même, dans le chapitre 2 du même livre, l’évocation du lettré chinois Wen Bigu débouche sur la mythologie des Anciens Etrusques (en passant par Thérèse dans le monastère Saint-Joseph à Avila). Entre le chapitre 6 et le chapitre 7, on passe sans transition d’un

l’assouvissant en essence. » (*Les Ombres errantes*, *op. cit.*, p. 101).

51) « Opisthotonia désigne l’apparence de spectre de mort de la mante religieuse lorsqu’elle est agressée. L’abdomen est arqué vers le haut ; le thorax est parcouru de frémissements ; les ailes frottent bruyamment (...) » (*Les désarçonnés*, *op. cit.*, p. 145). Sur la part des animaux dans la poétique de Quignard, voir mon texte : « La part du chien : des esprits animaux dans l’œuvre de Pascal Quignard », in Christian Doumet, Midori Ogawa (éds.), *Pascal Quignard : la littérature à son Orient*, *op. cit.*

service de radiologie de Reykjavik, où l'auteur subit un examen, à la sainte chapelle de Candes en l'an 395, lors d'une querelle entre Saint Martin et Saint Brice !...

Dans *La Suite des chats et des ânes*, on passe de la série américaine *Mad Men* à Virgile⁵²⁾... Chacun d'entre nous a pu faire cette expérience de lecture saisissante : comme il écrit lui-même dans *Le lecteur*, il y a toujours un moment dans les livres de Quignard « où le traité de théorie (...) se relaie en roman : où le discours des politiques permute en calembours ; où la pensée suit le cours d'un récit ; où le roman se mue en une hymne sacrée : où le commentaire érudit se transpose en fiction⁵³⁾. » Lisant Quignard, nous sommes quasi à chaque page *déroutés*.

5. Motricité (flaques et plaques)

Cette dérive distribue le texte en une sorte d'archipel : de manière aléatoire, sans unité logique entre ces îles. Il peut y avoir des unités de thème – l'ombre dans *Les Ombres errantes*, le cheval dans *Les Désarçonnés*, la réflexion sur « qu'est-ce que penser ? » dans *Mourir de penser* par exemple – mais pas de suite démonstrative. L'ordre des faits racontés ou analysés, recensés, ne semble pas déterminant : des passages sont repris et travaillés (à l'intérieur d'un ouvrage ou d'un ouvrage à l'autre), d'autres livrés une fois pour toutes. Est mis en valeur à chaque fois tout ce qui joue avec ou déjoue le paradigme : allure libre et un peu folle – cavalière – du style de Quignard, ondoyant entre toutes les possibilités rhétoriques possibles.

Se met ainsi en place un texte instable et insaisissable. Décomposition, redistribution : chaque livre et, dans chaque livre, chaque chapitre, et parfois même chaque paragraphe, est comme une carte

52) *La Suite des chats et des ânes*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 57.

53) *Le lecteur* (1976), Gallimard, 2010, p. 103.

qui n'a d'autre vocation que d'être mêlée à d'autres cartes pour former un jeu sans cesse battu et rebattu. L'impression est d'autant plus frappante dans le cas des *Petits traités*, où le livre part d'une image bien codifiée dans la rhétorique traditionnelle, qui renvoie à un discours didactique structuré en système (le traité), pour passer à une sorte de suite baroque où le prévu laisse la place à l'imprévisible, en pulvérisant le classicisme rassurant de son titre.

Quignard s'est expliqué à quelques reprises sur cette méthode de « composition ». Dans *Mourir de penser*, il en donne même un exemple ancien et prestigieux, en commentant l'anecdote historique qu'il vient de rapporter, la mort du Roi Rachord : « Dans la *Légende dorée* cette historiette succède, sans aucun motif, à la mort de Bède le Vénérable. » Il lui donne aussi un nom : la « motricité » (« Cette scène est extraordinaire de motricité »⁵⁴⁾). La « motricité » désigne l'ensemble des fonctions permettant les mouvements – volontaires ou automatiques – d'un corps. En d'autres termes, la faculté de se mouvoir. Ce n'est pas par hasard un mot emprunté au vocabulaire de la physiologie : il y a quelque chose de nerveux, de musculaire dans cette écriture où le « motif » cède la place à la « motricité », la relation causale à la pure dynamique d'un texte qui modifie sans cesse sa propre géométrie.

Dans *La Suite des chats et des ânes*, il utilise pour le dire des images liquides, en évoquant : « Une fragmentation par rigoles et par flaques. Non pas des scènes : des flaques qui miroitent⁵⁵⁾. » Ici non plus, les mots ne sont pas choisis au hasard. Le mot « scène » fixerait le mouvement sous la forme d'un sketch, d'un tableau ou d'un plateau, une action qui aurait son unité. Quignard lui préfère le mot « rigole », et son caractère sinueux, car la rigole ne vit que de son mouvement,

54) *Mourir de penser*, op. cit., p. 9.

55) *La Suite des chats et des ânes*, op. cit., p. 57.

lorsqu'elle amène ou lorsqu'elle évacue de l'eau. De même pour la « flaque », à condition qu'elle miroite. Qu'est-ce qu'une flaque ? Non pas une nappe stagnante, mais une étendue d'eau temporaire, vouée à la disparition. Dans une dépression, de l'eau s'accumule. Cette petite étendue a une couleur différente du reste. Motricité toujours : elle force le lecteur/promeneur à faire un détour, à s'attarder ou à presser l'allure, quelquefois même à faire un saut par-dessus, ou un pas de côté.

Dans la même page enfin, Quignard emploie l'image d'un « mouvement de plaque tectonique⁵⁶⁾ », qui rend bien la manière dont les paragraphes se jouxtent dans sa prose. On songe au début du chapitre 2 dans *Les Ombres errantes* : « Je ne cherche que des pensées qui tremblent⁵⁷⁾. » L'écriture est un séisme. Elle ne mène à aucune certitude, aucune fixité, aucune doctrine. La littérature selon Quignard ne se raidit jamais sur elle-même. Elle tremble. Elle tremble en nous et elle fait trembler le monde.

6. Petit portrait de quignard en organiste du soir

Déplacement incessant dans les lieux et dans les genres, décalage des registres et des tons, déchronologie vertigineuse des historiettes et des épisodes... : même si on la voit aisément à l'œuvre d'un chapitre à un autre ou, à l'intérieur d'un même chapitre, entre deux paragraphes, cette motricité peut gagner chaque paragraphe et être sensible jusqu'à l'intérieur de certaines phrases. Un chapitre des *Sordidissimes* en offre un exemple éloquent. Il s'agit du chapitre LXXX, intitulé « L'heure sibiline⁵⁸⁾ ».

Le texte est composé de trois parties. La première commence

56) *Ibid.*, p. 57.

57) *Les Ombres errantes, op. cit.*, p. 11.

58) *Sordidissimes*, Grasset, 2005, chapitre LXXX, p. 240-242.

par une définition : « L'heure du loup définit le moment qui se situe à la frontière de la nuit, au terme du jour, à la fin des activités ordinaires. » Cette série de trois expressions équivalentes, mais toutes trois sensiblement différentes, lance le texte dans une série de variations apportant à chaque instant un décalage supplémentaire : « à la frontière de la nuit » est immédiatement glosé par « au terme du jour », une expression à la fois plus exacte et plus sobre, tandis qu'« à la fin des activités ordinaires » est un syntagme explicatif, apportant une nuance supplémentaire.

Mais c'est la deuxième phrase qui est surprenante. Elle coupe la veine de la première, en la déplaçant sur un autre plan : « C'est un confin. » Abrupt changement de rythme : la forme est toujours celle de la définition (« C'est... »), mais réduite à sa forme la plus élémentaire, au contraire de la première qui déployait l'expression en trois directions différentes. De plus, « confin » est extrêmement rare au singulier : les « confins » désignent habituellement les parties d'un territoire situées à la limite d'un territoire voisin. Si Quignard l'utilise au singulier, ce n'est pas dans un but exotique ou poétique un peu précieux, mais parce que le mot ne désigne pas ici un territoire réaliste, arpentable et identifiable. En passant du pluriel au singulier, Quignard passe aussi de l'article *défini* (« les confins ») à l'article *indéfini*, orientant le lecteur vers une zone de plus en plus indécise.

Le texte remonte encore, faisant un détour par l'étymologie latine, comme les affectionne Quignard (Rome, le Gaffiot), puis un autre, très momentané, par la musique (« comme des cordes à l'octave »). Ensuite c'est une salve de mots étrangers, plurilingue : « Nuit, Nux, Nox, Nacht, Night. » Français, grec, latin, allemand, anglais : l'écrit tâtonne dans la nuit des vocables, comme s'il tournait autour d'une origine indicible en toutes les langues. Latin, musique, langues étrangères : ce sont les outils traditionnels par lesquels Quignard *s'essaye* à l'ouverture d'une signification impossible.

Nouveau passage à la ligne : après ces inserts rapides et monosyllabiques, c'est cette fois une longue phrase à tonalité philosophique qui se déploie. « L'heure du loup est le temps dans le temps où l'inconnu dont chaque forme et chaque espèce et chaque règne sont exclus par leur propre différenciation appelle douloureusement et s'engloutit. » Difficile, un peu absconse, cette formule (re)dit pourtant admirablement la quête de Quignard : ce moment intermédiaire « entre chien et loup », entre forêt et champ, au pouvoir déchronologique et disloquant, point d'ouverture dans le temps d'une autre forme du temps.

Une simple astérisque et la deuxième partie du texte s'éloigne pourtant de ces rivages philosophiques, comme un paravent qui s'ouvrirait dans une toute autre direction. Cette fois, pas de tentative de définition : le texte bifurque vers la simple description d'un narrateur en train de lire à la tombée du soir. Une attention particulière est portée aux odeurs (« l'odeur tiède de la terre »), aux couleurs et aux lumières (les ombres, les carreaux des fenêtres qui deviennent « de grandes feuilles d'or mat sur la façade couverte de vigne vierge »), aux sons (le petit sifflement – *sibilus* – qui se produit à l'heure du crépuscule et qui donne son titre au chapitre). En fait, tout ce qui était dit sur un ton de dictionnaire ou de traité dans la première partie du chapitre est ici repris sur le mode du récit : si le narrateur se tient devant un buisson, et tout près d'un cytise – arbuste connu pour sa floraison époustouffante, par grappes jaunes et papillonantes –, c'est que l'heure du loup est précisément cette heure du soir où quelque chose buissonne. L'homme s'y retrouve dans la proximité de la nature et d'un vieux fonds commun, indifférencié. Cette fois, nulle conceptualisation : si l'heure du soir est ce moment de métamorphose où le fond de la nature et le fond de l'homme frémissent et commencent à se rejoindre à l'unisson, c'est par la situation narrative elle-même que nous le comprenons.

Enfin, la troisième partie du chapitre, la plus brève, surprend à nouveau par une bifurcation supplémentaire : cette fois, Quignard évoque Platon Karataïev et le siège de Moscou. Sans crier gare, nous voici donc transplantés, après les Romains (1^e partie) et Saint Jérôme (2^e partie), dans un troisième univers culturel : celui de *Guerre et paix*, le chef d'œuvre de Tolstoï. De plus, cette fois-ci, le thème apparent du chapitre – décrire ou définir « l'heure du loup » – semble tout à fait abandonné dans cet *excursus* littéraire. Le personnage même de Karataïev, ainsi que la citation que Quignard nous en propose, ne sont pourtant pas complètement hors de propos, loin de là. Dans *Guerre et paix*, la caractéristique de Karataïev est en effet d'être un homme insignifiant, séparé des autres hommes, solitaire. Comme tel, il a toute sa place dans les *Sordidissimes* et, plus généralement, parmi les « héros » quignardiens. Moujik illettré, c'est pourtant aussi un homme de récits et de proverbes et, plus précisément, l'adepte d'une manière de narrer toute particulière : ne connaissant rien par cœur, il ne sait en effet, lorsqu'il commence ses histoires, comment il les terminera. Ceci en fait assurément un double du narrateur quignardien, dont on a vu le goût pour la surprise et l'imprévu.

De plus, la citation que Quignard prête à Karataïev (« Notre bonheur est comme une nasse qu'on tire d'un autre monde ») est une ultime variation implicite sur le thème du soir et sa relation avec la littérature. Tout comme la lente venue du soir permet la réémergence en l'homme d'un sentiment, à la fois très doux et très ténu, de fusion avec un monde perdu (« le silence du soir est un objet perdu » écrit-il dans un autre livre⁵⁹⁾), la littérature permet littéralement de s'extraire de la nasse, et de faire remonter à la surface cette réalité très ancienne : un état d'avant le langage, si furtif et si subtil qu'il ne se manifeste que sous la forme d'un sifflement⁶⁰⁾, quand l'homme et l'animal n'étaient pas encore séparés, que le loup lui-même n'était

59) *Sordidissimes*, chapitre LXVII, p. 202.

pas encore sorti du bois, quand la faim ne nous dévorait pas, ce moment que l'écriture de Quignard tâche patiemment d'approcher et de faire revenir.

On le voit, les trois parties de ce chapitre, apparemment si distantes, jouent ensemble. Ce transfert surprenant des genres, cette incessante modification des tons (au sens quasi-pictural ou musical), ce maximum de modulations, accordées aux mille nuances du soir, toutes ces variations de la prose (directe, indirecte, floue ou réfléchie, brisée, broyée, déployée), ne sont là que pour s'approcher, de toutes manières possibles, de ce moment où le jour tombe, où le tempo se ralentit, où les formes se dissolvent.

Écrire comme le soir tombe, écrire comme le crépuscule point.

Rechercher ce point, ce moment sifflant, fragile et labile, où toutes les appartenances (« chaque forme et chaque espèce et chaque règne ») se défont, cette sensation fuyante, presque imperceptible : ce moment très fragile et très fugace, ce moment heureux où l'écriture *fuse* – un sifflement mystérieux dans la douceur du soir.

Translations et métamorphoses : s'il y a une force de Quignard, elle est là, dans cette technique littéraire extraordinairement diverse et labile, son exquise habileté. On pourrait en multiplier les exemples, de la phrase-esquisse, impatiente et inexplicable, au long paragraphe ombreux et nuancé : le secret de Quignard est qu'il maîtrise admirablement chacun de ces registres et qu'il peut pratiquement à chaque page varier les longueurs d'ondes de la lecture. Comme sur un orgue,

60) Rappelons que certains paléontologues, s'appuyant sur le fait qu'on ait trouvé dans plusieurs stations de la Vézère des phalanges de rennes percées d'un trou pour siffler, ont pu considérer que les sifflets des temps paléolithiques avaient précédé le langage articulé : voir A. Bordier, « Le sifflet chez les peuples primitifs », *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, IV^e Série, tome 3, 1892, p. 15-24. Disponible en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bmsap_0301-8644_1892_num_3_1_3469 (consulté le 12/01/2015).

il joue de plusieurs claviers à la fois : « Il faut avoir été organiste pour changer de registre à tout instant⁶¹⁾. » Ce faisant, c'est bien entendu toute notre écoute du monde qui en est bouleversée.

7. La littérature : une zone-frontière

Ce chapitre de « l'heure du loup » concentre en lui bien des caractéristiques du génie quignardien. Divisé en trois genres différents (une définition, un récit, une réflexion sur le littéraire et le bonheur), il se construit par touches et par reprises, par glissements successifs. Tout au long d'une série de *retours à la ligne*, qui est à la fois typographique et métaphorique, il ne progresse pas vers une meilleure connaissance de la notion qu'il se proposait de « définir » (l'heure du loup), mais fore en sens inverse pour l'approfondir tout en la déployant. Étrange « définition », qui va du fini vers l'infini, du défini vers l'indécis. Tout comme le soir, le texte met en poudre la certitude du monde – et en grains sa lumière. Tout comme le soir, il n'avance qu'en s'amenuisant, se déploie en s'éteignant, mais en livrant à l'oreille exercée un ultime sifflement, qui est la marque même de son passage et la preuve que, pour quelques secondes, il aura existé.

Ainsi, par paliers et par plaques, par éclairs ou par éclats, surgit l'idée de « la » littérature comme une « zone-frontière ». Elle met au monde – ou fait revenir – un espace très ancien, libéré des entraves du jour, des contraintes de la vie quotidienne et du moutonnement des actions ordinaires. La vie sociale s'arrête ou du moins s'atténue. Les troupeaux rentrent. Le soir est par essence le moment de la métamorphose, celui où le visible et l'invisible communiquent. C'est un temps où ne se donne à entendre aucune révélation mais, encore moins qu'un chant, un sifflement mélodieux et préalable : un contenu sonore dépourvu de sens (l'heure sibiline est aussi une heure sibylline), une sorte de percée du sensible bien avant la différencia-

61) *Sordidissimes, op. cit.*, p. 248.

tion des espèces et l'apparition de l'identité.

Cette façon d'écrire a évidemment une vertu politique : les différents modes de réglage et de dérèglement de la parole qui y sont à l'œuvre font à chaque moment entendre une perturbation dans les pratiques, les usages et les perceptions. Avec le soir – nul ne sait quand il commence – viennent les jeux de la brume et les effets de brouillage : toutes les assignations et les identifications s'amenuisent et s'éparpillent, les belles certitudes s'effritent, nous entrons dans un univers incertain, où le sens est toujours en train de se faire et de se défaire, à chaque instant.

Mais c'est aussi une réflexion sur la littérature elle-même. La littérature n'est plus alors vecteur de connaissance, facteur de progrès social ou même lieu d'échanges, l'une des principales sources culturelles de notre société, ou une sorte de modèle social du bien commun : elle est vivante parce qu'elle saisit une expérience. Elle est vivante parce qu'elle est incontrôlable, imprévisible. Et elle est vivante parce qu'elle maintient en nous la possibilité d'être vivant.

On comprend mieux alors pourquoi l'heure du loup est un moment quignardien privilégié. Emmanuel Levinas déjà, en 1947, attirait l'attention sur ces moments où « les objets éclairés peuvent nous apparaître comme à travers leurs crépuscules », lorsque l'extinction du jour ouvre à ce moment très spécial du soir : « C'est comme une densité du vide, comme un murmure du silence. Il n'y a rien, mais il y a de l'être, comme un champ de forces. L'obscurité est le jeu même de l'existence qui se jouerait même s'il n'y avait rien⁽⁶²⁾. » C'est vers ce « jeu même de l'existence » que l'écriture de Quignard à tout instant nous reconduit.

(62) Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant* (1947), Vrin, 1977, p. 97.

Loin des images de l'œuvre d'art comme le triomphe d'une vérité souveraine, lumineuse et immobile dans sa plasticité impeccable, la littérature – comme le soir – *jette une ombre*. Savoir crépusculaire, quasi inexistant, cerné d'incertitude, elle nous permet cependant d'entrevoir une présence obscure, mobile autant que multiple, ambiguë, qui est celle du monde lui-même, sa fragilité merveilleuse. « Il n'y a rien, mais il y a de l'être, comme un champ de forces » : dans le vacarme ambiant, le bavardage politique et le verbiage esthétique, le tumulte des armes qui ne se tait jamais, ce *Dernier royaume* est peut-être aussi notre seul recours.