

## Écriture et dissidence dans les fictions spéculatives de Pascal Quignard : sur l'exemple de *Boutès*

Patricia Martínez García

*Universidad Autónoma de Madrid*

patricia.martinez@uam.es

### Resumen

En *Boutès* (2008) Pascal Quignard rescata la figura de este héroe pre-homérico olvidado y oculto en una de las leyendas más conocidas de la mitología clásica, la de Jasón y los Argonautas, al que Apolonio de Rodas apenas dedica unos versos. Butes, que a diferencia de Orfeo y Ulises, abandona los remos y se entrega al canto de las sirenas, es según Quignard el héroe que disiente del ejemplo de los grandes héroes fundadores de nuestra cultura, el que se disocia del grupo que intenta acompañar y domesticar al solitario. Partiendo de la lectura de este mito que nos ofrece el autor, proponemos una aproximación a la escritura de Pascal Quignard como disidencia ética y estética, que abordamos en distintos planos: disidencia frente a los modelos dominantes de socialización, disidencia ante las formas literarias y los géneros concertados, disidencia frente a los meta-relatos y su visión progresiva de la historia, disidencia frente a la ideología moderna del tiempo y del progreso.

**Palabras clave:** mito; disidencia; escrituras

### Abstract

In *Boutès* (2008) Pascal Quignard rescues the figure of this pre-Homeric neglected hero, hidden in one of the best known mythological legends, that of Jason and Argona , to which Apollonius of Rhodes only dedicates but a few lines. Contrary to Ulysses and Orpheus, Butes abandons the rowing and lets himself be carried away by the sirens' chant. In Quignard's opinion, he dissents from the exemplary model of the heroes that have founded our culture, and dissociates himself from the group that tries to enclose and domesticate the outcast. Based on Quignard's reading of this myth, we propose an approach to his writing as a token of ethic and aesthetic dissidence, affecting different aspects: dissidence from prevailing models of socialization, dissidence from traditional literary forms and conventional genres, dissidence from meta-narratives and their linear vision of history, and finally, dissidence from modern conceptions of time and progress.

**Key words:** myth; dissidence; apocrypha writings; meta-narrations; origin; time;

apócrifas; meta-relatos; origen; tiempo; progress.  
progreso.

## 0. Un héros oublié

Pour un lecteur qui n'aura pas fréquenté *Les Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes le nom de Boutès restera sans doute énigmatique. Cependant, dans son petit livre homonyme de 2008, Pascal Quignard exhume ce mythe pré-homérique oublié et oblitéré sous une des légendes les plus connues de la mythologie classique, celle de Jason et les Argonautes relatée par Apollonios et succinctement évoquée par Homère dans l'*Odyssée*. Précautionneusement, l'écrivain prend le soin de faire remonter Boutès à la mémoire de ses lecteurs et de rappeler l'essentiel de ce récit autour duquel il tisse son livre.

Bien avant qu'Ulysse ne se fût exposé au chant des sirènes, attelé par ses compagnons au mât du navire, les Argonautes avaient croisé ces parages, conduits par Jason à bord de l'Argo. Selon le récit d'Apollonios (2002: VI, 912-919), Orphée avait ajouté deux cordes aux sept cordes de sa lyre et frappé « en s'aidant de son plectre, un contre-chant extrêmement rapide afin de repousser l'appel des sirènes » (Quignard, 2008: 10). Dès lors, les cinquante marins qui conduisent l'Argo « n'entendent plus avec netteté ce chant sidérant, ils détournent leurs regards de ces trois oiseaux vraiment bouleversants » (Quignard, 2008: 10). Boutès est le seul Argonaute qui résiste aux scansionnements binaires du plectre d'Orphée. Emporté par un élan irrésistible, il quitte son rang et plonge. « Il a démissionné de son poste. Il a quitté son rang », précise Quignard (2008: 27). Boutès plonge la tête la première, et se perd à jamais dans la mer.

A partir de ce motif certainement marginal auquel Apollonios a consacré quelques vers, Pascal Quignard noue et dénoue dans son livre les hypothèses que suggère ce geste, en l'opposant à ceux d'Ulysse et d'Orphée. Ulysse ordonne ses compagnons de se boucher les oreilles avec un tampon de cire et de le lier au mât de sorte qu'il puisse entendre sans s'exposer au charme mortel. Orphée frappe son contre-chant techniciste pour tromper les siens et les détourner de la musique sirénienne. Face à eux, Boutès serait pour Quignard le héros *dissident* qui renonce à suivre l'exemple des grands héros fondateurs de notre culture. Selon l'étymologie, nous rappelle l'écrivain,

*Sedeo* c'est d'être assis sur son banc.

*Dis-sedeo* c'est se dés-assesoir.

Le dis-sident se désassocie du groupe qui ne cherche à accompagner et à domestiquer le solitaire qu'à partir de sa naissance (2008: 33).

On l'aura compris : le geste du héros démissionnaire qui repousse les harmonies conjuratoires de la musique orphique, quitte son poste parmi les rameurs et cède à l'appel de l'inconnu, n'est pas sans rapport avec la conception de l'activité littéraire qui soutient de longue date l'œuvre de Quignard, selon laquelle « [é]crire c'est entendre la voix perdue » (Quignard, 1993: 94). Envisagée sous cet angle, l'analyse apologétique du mythe que propose Quignard serait porteuse d'une interrogation nodale sur ce qui est à la source de l'écriture et sur ce qui commande à la poétique de l'écrivain ; notamment celle des livres qui composent *Dernier Royaume*<sup>1</sup>, étoiles majeures de cette constellation en cours de développement, à l'orbe de laquelle se rallie, comme un astéroïde, le petit livre de Boutès. En cela, Boutès œuvre en mythe qui synthétise la figure de l'écrivain et symbolise une certaine pratique de l'écriture conçue comme dissidence en tant qu'impératif éthique et esthétique, qui se décline sur diverses portées : dissidence face aux modèles établis de socialisation de l'écriture, envers les genres et les formes littéraires convenues, envers les grands métarécits et leur vision progressive de l'histoire. Dissidence, finalement, face à l'idéologie moderne du temps et du progrès. Telles seront les quatre périodes qui partageront mon propos.

### 1. L'écrivain en dissident

Le fait d'exhumer cette figure délaissée par les grands récits mythologiques qui lui auront préféré celles d'Ulysse et d'Orphée, en dit long sur la valeur d'exemplarité que l'auteur de *Boutès* accorde aux modèles littéraires, historiques et sociaux qui n'ont pas été retenus par notre tradition de culture :

Il faut ouvrir un instant la porte d'un livre à ces héros de la vie légendaire ou à ces fantômes de la vie historique qui ont été délaissés, soit que leurs exemples étaient contraires à la reproduction sociale, soit que leurs prouesses méprisaient les choix esthétiques les plus populaires, soit que leur détermination contrevenait aux commandements religieux qui rassemblent les nations dans le lien puissant de la guerre (Quignard, 2008: 29).

Si Boutès est un héros légendaire « délaissé », c'est bien parce que son comportement refuse toute concertation avec les intérêts grégaires (et totalitaires) de la communauté, avec les pratiques et les rites qui assurent l'uniformisation des modèles civiques et collaborent à la conformation des identités collectives. Sur le plan symbolique, en désobéissant au mot d'ordre d'Orphée, Boutès « brise l'échange codifiée et

---

<sup>1</sup> *Les Ombres errantes (Dernier royaume I)*, *Sur le Jadis (Dernier royaume II)* et *Abîmes (Dernier royaume III)* sont parues en 2002 ; *Les Paradisiaques (Dernier Royaume IV)* et *Sordidissimes (Dernier royaume V)* en 2004.

hiérarchisée entre les membres du groupe pour assurer sa reproduction » (Quignard, 2002a: 145) –ce qui est autant que dire pour assurer sa survie :

Boutès avait quitté la compagnie des autres Argonautes, il n'avait pas suivi l'exemple ni l'ordre d'Orphée. Il ne s'était pas fait si singulièrement entraver comme Ulysse [...] (Quignard, 2008: 30).

On peut reconnaître dans ce geste résolu de défection le fondement même du mythe, tel qu'il est compris par Quignard (2002a: 145) : « Le refus de l'appartenance sociale fut condamnable aux yeux de tous les groupes humains. Cette condamnation est le fond de chaque mythe » –écrit-il dans *Les Ombres errantes*. Mais on retrouve aussi dans ce retranchement héroïque la condition nécessaire à l'activité littéraire et à la position de l'écrivain telle qu'elle est déterminée par Quignard. En cela, mythe et écriture participent d'une prescription commune : le détachement des règles de filiation et d'alliance usuelles qui régissent l'échange sociale. Implicitement, l'attention que l'écrivain porte à la figure du héros dissident, préférée ici à celles d'Ulysse et d'Orphée (qui choisissent de conduire le groupe), donne à lire son refus à accepter l'esthétisation par l'art de l'assujettissement aux fonctions et aux normes imposées par la collectivité. « Il n'y a que dans les régimes totalitaires que l'art est conçu comme une esthétisation de l'assujettissement » –signale Quignard (2002a: 117) dans *Les Ombres errantes*.

Transposée à la figure de l'écrivain lui-même, la lecture apologétique du mythe que construit Quignard fait entendre l'activité littéraire comme résistance face aux modèles établis de socialisation de l'écriture. Si bien que, face aux héros qui permettent de lier des rapports d'association, le choix du geste asocial, de celui qui se désassocie, implique une conception de la pratique littéraire qui vise à qualifier l'écriture, la pensée et le savoir comme des exercices de singularité et, d'une certaine façon, de dés-association, de désengagement: « Celui qui écrit est celui qui cherche à dégager le gage. À désengager le langage. À rompre le dialogue. À désubordonner la domestication. À s'extraire de la fratrie et de la patrie. À délier toute religion » (Quignard, 2002a: 117).

Se construit ainsi une position de l'écrivain non pas en « marginal » –puisque, selon Quignard (2002a : 125), « la marginalité [...] c'est la morale dominante qui la définit »–, mais en dissident, qui tient du refus obstiné de se socialiser et de socialiser sa parole, voire de l'impératif de se dissocier par l'écriture. Relativement à l'échange que l'œuvre littéraire instaure avec la société, cela équivaut à contester la fonction sociale traditionnellement assignée à l'art, ou, pour reprendre les termes de Walter Benjamin, à se déprendre du « mandat social du poète » qui attend de l'écrivain qu'il mette en forme une représentation symbolique des modes d'être et des règles de fonctionnement d'une société à son moment historique, et reste donc lié à l'identification de l'œuvre littéraire comme production ou reproduction d'un savoir, *exemplum* du discours social. En déconcertant les usages communs de la langue, en démasquant la

valeur admise des mots et les problématiques convenues, en défaisant le texte comme substrat de société, l'œuvre de Quignard dit la rupture des liens entre l'art et la société et prend valeur de résistance contre la production et la prévalence du message comme élément permutable, c'est à dire, contre la valeur d'échange sociale de l'œuvre littéraire.

Œuvrer de cette façon libertaire équivaut aussi à revendiquer l'autonomie suprême (et la franche solitude) de l'artiste, à préférer au culte de l'échange, le salut par le retrait. Ce principe d'insociabilité participe, chez Quignard, à la construction d'une fable de soi qui, par son caractère anachronique, ne cesse d'être polémique, puisqu'elle attribue à la figure de l'écrivain une rigueur et une discipline de vie et de travail autrefois associées à celles du philosophe ou de l'érudit. Au siècle de l'hypermédiatisation et du commerce mondial, l'écrivain se représente en anachorète, loin des agapes de la cité, se refusant à la relation de troc, au culte de l'échange qui tient lieu de tout commerce à l'autre et à la société:

L'artiste ne peut pas prendre sa part dans le fonctionnement de la communauté humaine dès l'instant où il s'efforce de s'en déprendre. Il n'a même pas à recevoir des gages en contrepartie de son œuvre. Il est plus proche du deuil que du gage (Quignard, 2002a: 117).

Une telle conception de la production littéraire relève d'une économie autre que celle de l'échange ou du profit en cela qu'elle excède tout projet de restitution ou de réappropriation et n'obéit qu'à l'exigence d'un « don » sans rétribution. Cette donation, précise Quignard, reste plus proche du « deuil » que du « gage », puisqu'elle ne prétend pas se constituer en production et conservatoire d'un savoir communicable et, à l'encontre de toute assertion définitive, ressasse l'intransmissibilité de cela qui échappe à sa prise<sup>2</sup>. Se détachant de toute compromission transactionnelle, l'écrivain, comme Boutès, se doit et se donne exclusivement à l'appel de cette voix (ici, censurée et obliérée sous les appâts du chant orphique) qui source le désir d'écrire, ce que Quignard appelle si justement « l'obscur » et que traditionnellement on désigne par le nom de vocation. « L'anachorèse dirimante » (Quignard, 2002a: 126) de l'écrivain prend donc son effet dans l'endroit de la langue, de l'écriture, le vrai lieu de sa dissidence. Quitter le groupe, désobéir le mot d'ordre pour se donner à corps perdu à ce vouloir pur, c'est – nous dit la fable de Boutès – « sauter hors du langage commun et communautaire qui tisse les liens de l'échange sociale », choisir « l'imprudence », préférer à « la servilité et l'identité, qui sont des

<sup>2</sup> « J'ai écrit parce que c'était la seule façon de parler en se taisant. Parler mutique, parler muet, guetter le mot qui manque, lire, écrire c'est le même » écrit Quignard dans *Le Nom sur le bout de la langue* (1993 : 62). Le rapport entre langage et silence traverse l'œuvre quignardienne de part en part, on pourra lire à ce sujet, outre le livre cité, *Vie secrète* (1998) ou le *Vœu de silence. Essai sur Louis-René des Forêts* (2005).

liens [...] la liberté et l'aventure, qui sont moins des possessions que des ivresses » (Quignard, 2008: 62). Cette façon de se donner sans retour et sans condition n'est pas sans impliquer une exposition de soi, un « abandon de l'homme à le pur naufrage » (Quignard, 1969: 64-65), au risque de se perdre ou de mourir noyé, comme Boutès: «C'est ainsi que Boutès quitte le rang des rameurs, renonce à la société de ceux qui parlent, saute par-dessus bord, se jette dans la mer» (Quignard, 2008: 22).

Mais qu'y a-t-il au fond du désir de se jeter à l'eau ?

## 2. Désobéir la voix concertée

Se posant en méta-énonciateur de sa lecture du poème d'Apollonios, Quignard tisse librement une sorte de récit apocryphe des origines de la musique occidentale qui fusionne métaphoriquement avec celle de l'écriture, suivant la parenté posée par l'ensemble de son œuvre du geste musical et de l'activité littéraire (cf. Pautrot, 2004). La « musique occidentale », nous dit Quignard, s'est créée pour effacer et pour nous détourner de la « musique originaire », qui remonte d'un passé hors du temps, antérieur au langage humain, et fait appel, par son ancrage dans le fond biologique et corporel de notre espèce, à la mémoire archaïque d'une animalité primordiale:

Comme tous les grands poètes, Apollonios de Rhodes est très précis : une batterie sociale immédiate a charge de brouiller l'appel vocal originaire lointain insulaire. Ou encore : la musique de la cithare fabriquée de main de l'homme fait obstacle à la puissance sidérante du chant animal (Quignard, 2008: 16).

La fable de Boutès fait donc jouer l'opposition entre deux voix (deux musiques) : « l'une de perdition », qui « ôte le retour », qui pousse le solitaire à se détacher du groupe et de la dynamique grégaire et à « plonger dans l'irréremédiable » ; « l'autre orphique, salvifique, articulée, collective qui est celle qui prouve son unanimité et qui de ce fait assure la rapidité aux rames et aux rameurs ». « Elle est ordonnée –précise l'écrivain– ordonnante, elle *ordonne le retour* » (Quignard, 2008: 17-18).

Le chant « de perdition » que la musique d'Orphée tente de brouiller, Apollonios l'appelle « voix a-critique, c'est à dire –précise Quignard (2008: 17)– non séparée, indistincte, continue ». A-critique, la voix qui vient d'avant la langue articulée le serait par la façon dont elle ignore les formes et les partitions convenues, les articulations et les classements que disposent précautionneusement la langue analytique (qui dénoue)<sup>3</sup> et la pensée catégorielle (qui ordonne). De façon métaphorique,

<sup>3</sup> Voir, à ce propos, le commentaire philologique du terme « analyse » proposé par l'auteur : « La première fois où la forme « analyse » apparaît dans le monde grec se situe au vers 200 du chant XII de l'*Odyssée* d'Homère », elle figure « l'instant où sont dénoués les nœuds qui enserrant Ulysse après qu'il est passé sans mourir le Lien des Lieuses. Car les Seirèniennes sont des lieuses. Face à Odysseus attaché, Seiren est l'attachante. Le mot *seirèn* dérive de *ser*, lier » (Quignard, 2008: 14-15).

sont donc figurées ici deux formes d'écriture : aux cadences concertées de l'écriture techniciste d'Orphée s'oppose la rêverie d'une plongée dans la continuité liquide et dissolvante de la langue originaire.

Et d'ajouter : « Boutès a peut-être raison. Il faut peut-être tourner le dos à la musique orphique, occidentale, technologique, populaire » (Quignard, 2008: 34-35). À contre-courant des harmonies conjuratoires de la musique concertée, l'écrivain est donc celui qui, comme Boutès, choisit de se livrer à la voix attachante des Sirènes, cette voix primordiale et enfouie, d'avant toute partition, toute différenciation, dont l'œuvre se veut l'écho assourdi.

Une telle option, notons-le, est ici présentée comme un exercice de singularité extrême : « Rares, très rares sont les humains qui se jettent à l'eau pour rejoindre la voix de l'eau, la voix infiniment lointaine [...] le chant encore inarticulé qui vient de la pénombre » (Quignard, 2008: 76). Et encore : « Ils ne sautent pas hors du groupe, ils ne sautent pas hors du langage » (Quignard, 2008: 19). Puisque, signale l'écrivain, « la musique orphique, comme la pensée philosophique ont peur<sup>4</sup> [...] elles redoutent de s'égarer, de plonger, de quitter le groupe, de mourir » (Quignard, 2008:18). Il faut donc accorder à cette conception de l'écriture une franche valeur de résistance face aux harmonies convenues de la musique orphique qui appelle à la bonne entente et à l'attroupement collectif, face au travail du *logos* comme discours de clarté, qui cherche à représenter le monde articulé et parcellisé dans l'ordre sécurisant du concept. Et si l'écrivain retient les outils conceptuels proposés, ci et là, par la philosophie elle-même (*cf.* Bennington, 2005) ou par les sciences humaines (*cf.* Viart, 2004), il les fait jouer au point où ils se dépareillent de leur qualité rassurante d'abstractions logiques pour déployer une manière de penser et d'interroger le monde qui n'a plus l'allure d'un savoir tant la teneur importe peu au regard du geste qu'elle trace: contre ce qui pousse la philosophie à donner des raisons, à établir des lois, affronter courageusement, sans règle précise, sans principe ni fin, la sans raison et l'absence de nécessité. À la « prudence athénienne » d'Orphée, à la navigation concertée sur les canaux préétablis de la pensée et de l'écriture, l'écrivain préfère, comme le héros dissident, le risque du plongeur solitaire qui cède à « l'imprudence irrésistible de la sidération non-finie, a-critique, a-morphique, a-oristique, in-humaine, in-finie » (Quignard, 2008: 17).

Sur le plan strictement littéraire, rejoindre –ou réanimer– par l'écriture la parole à son état « a-critique » appelle à l'invention d'une autre écriture qui se refuse d'emblée à toute concertation avec les modes et les genres établis :

Il me fallait abandonner tous les genres. Il me fallait renoncer un à un à tous les genres de la prose [...] il me fallait mettre à jour une forme intensive, inhérente, omnigénérique, scissipare, court-circuitante [...] (Quignard, 1998, 402).

<sup>4</sup> À ce propos, on peut lire le XIV Traité intitulé « Noèsis » (Quignard, 1990b: 265-267).



*Dis-sedeo* c'est donc se déprendre des formes canoniques, des modes dominantes, des protocoles littéraires, écrire à côté des harmonies et des accords convenus, désobéir la musique concertée. Puisque, comme le rappelle Quignard dans l'expansion étymologique contenue dans *La Haine de la Musique*, « Ouïr c'est obéir. Écouter se dit en latin *obaudire*. *Obaudire* a dérivé en français sous la forme *obéir*. L'audition, l'*audientia*, est une *obaudientia*, est une obéissance » (Quignard, 1996: 108). Désobéir prendrait donc le sens de désapprendre à ouïr, ne pas écouter la musique « ordonnée et ordonnante ».

De cette prémisse résulte une écriture « au genre indécidable », suivant la formule de Bruno Blanckeman (2000), ou encore, une écriture en écart, séparée, « apocryphe », pour reprendre le terme proposée par Mireille Calle-Gruber, qui nous rappelle que, dans la tradition théologique, ce terme désigne « un genre rebelle à toute définition précise, concernant des textes à significations variées » (Calle-Gruber, 2005 : 51). Ouvrages hors du canon, non reconnus par la tradition, canonisés dans un second temps, récits, collections de paroles, apocalypses, révélations, visions, songes. Inclassables formes d'ouvrages dont l'authenticité est au moins douteuse et l'autorité controuvée. À cette différence que les écrits inclassables de Quignard son « laïques », suivant le mot qu'il emploie pour le fragment.

Œuvre apocryphe, *Boutès* (et cette observation vaut pour l'ensemble de *Dernier Royaume*) le serait par la manière dont elle fait circuler des unités d'ensemble anthropologiques, littéraires, philologiques, psycho-biographiques, déviées de leurs canaux disciplinaires, inscrites dans des genres partiels: page de méditation, citation, anecdote, excursion philologique, épisode autobiographique, fragment poétique, dans lesquels la part indécidable de la spéculation, de l'invention et de la fiction, détournent l'autorité et la fiabilité d'un « Auteur incertain, auquel on ne peut ajouter beaucoup de foy », comme il est dit par Furetière dans sa définition de l'apocryphe<sup>5</sup>. De cela, nous le savons, Quignard fait les ressorts d'un genre nouveau. Reste à considérer la manière dont cette dissidence avec les genres et les formes littéraires convenues est impliquée dans le travail de mise en texte.

### 3. Le démontage des grands « méta-récits »

La fable de *Boutès* témoigne de l'intérêt de Quignard pour les premiers récits millénaires, que l'auteur collectionne comme autant de vestiges saisis en bribes ou en morceaux dans lesquels il fouille le dépôt de sens et de pratiques à demi-perdus de notre civilisation. On connaît sa hantise (ou l'hypothèse rêveuse) d'un récit primordial sur lequel notre inconscient archaïque se fonde à notre insu, qui répandrait son écho de siècle en siècle, comme un rappel de notre condition originare, dans un au-delà du langage et du sujet.

<sup>5</sup> Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, [La Haye, Rotterdam, 1620], Slatkine, 1970, cité par Mireille Calle Gruber (2005: 51).



Or le récit latent vers lequel l'écrivain tourne ses efforts dans *Boutès*, cherchant à en rétablir par conjecture et par rêverie l'improbable histoire, thématise précisément l'interruption de tout récit possible, tout autant que la démission à participer au grand « méta-récit » collectif qu'Ulysse et Orphée mènent à terme. Par son geste démissionnaire, l'histoire de Boutès s'interrompt et se perd, suspend sa narrativité, réduit l'évènement à une anecdote, une instantanée. Ainsi, l'attention accordée à ce motif ponctuel ne serait pas sans témoigner d'une « gêne »<sup>6</sup> envers les formes traditionnelles de la narration humaine, dont la logique causale et la temporalité successive seraient mal compatibles avec la méditation sur l'écriture et la fiction des origines que propose l'écrivain.

Il s'agirait donc pour Quignard –telle est l'hypothèse que je voudrais faire– d'opposer cette micro-fiction spéculative aux « grands méta-récits » explicatifs, selon la formule de Jean François Lyotard, auxquels est supposé un alignement avec les idéologies collectives qui donnent un sens au devenir de l'humanité et de l'histoire, leur assurant une progression et une finalité. C'est donc en contrevenant les lois du méta-récit, sans renoncer pour autant à une pensée de la continuité, que se constitue la fiction spéculative de Quignard. Cela se sait : le méta-récit dispose une téléologie, une progression logique et causale tendue vers un avenir, mobilisée et organisée par l'attente d'un accomplissement. Or ce petit récit incertain ne condescend pas à se structurer dans une linéarité progressive qui nous « conterait » ce passé immémorial. Suivant une dynamique régressive, le mouvement de l'écriture dissocie les idées du temporel et du successif, récuse la construction d'une logique, fut-elle narrative ou démonstrative.

La progression téléologique, l'écriture la démonte de plusieurs façons : par le refus de l'intrigue, lorsque le texte se fait narratif, de la démonstration, lorsqu'il se fait argumentatif. À l'encontre de toute forme de linéarité narrative ou démonstrative, un élan entropique ramène l'écriture à quelque chaos originaire qui fait graviter une matière indistincte, non filtrée en genres, non structurée en parties. Des ébauches de récit sont données sans composer de fiction. Des arguments se risquent, se contraignent sans formuler une thèse. Des éclats de savoir circulent sans produire un discours de connaissance. Ces fragments juxtaposés sans construction produisent des isolats de pensée, de notations ponctuelles, qui n'offrent aucune prise à une réflexion qui voudrait prendre l'œuvre toute entière, l'objectiver, la rattacher à un centre fixe :

Ma façon de méditer sans concepts, mon désir de ne porter mon attention que sur des relations polarisées, angoissantes, intenses, qui animent les rêves et qui vivent sous les mots, plus contradictoires qu'ambivalentes, renvoient aux temps qui ont précédé l'histoire et les premières cités (Quignard, 1995: 72).

<sup>6</sup> Je reprends la formule de Quignard lui-même dans le petit traité qui s'intitule *Une gêne technique à l'égard des fragments* (1986).

On est ici en présence d'un principe poétique puisque est ainsi donné le mode d'une mise en rapport textuelle. Le lecteur de *Boutès* prendra en compte la manière dont l'écrivain met en jeu toutes les « ruptures de liaison » (Quignard, 1995: 72) logique et syntagmatique, relèvera le privilège accordé à la dé-liaison des paragraphes, à l'enchaînement paratactique des phrases, à la récurrence des asyndètes, des anaphores, des énumérations. Au détriment de la causalité logique et de la successivité chronologique, le texte favorise l'analogie et l'opposition ; il se compose et se décompose en laissant jouer l'attraction de ses morceaux tout autant que leur déconnexion. On peut ouvrir le livre au hasard pour en trouver des exemples évidents. C'est, par exemple, le chapitre VI, constitué par deux phrases, dans lequel la référence érudite donne lieu à une micro-fiction : « Thésée oublie de hisser la voile blanche. Alors Égée se jette à la mer qui devient son nom » (Quignard, 2008:48).

Ou encore le chapitre XVI, constitué par une seule et unique phrase, qui renvoie à une donnée biographique dans son objectivité historique : « À Vienne, en 1828, se sentant mourir, juste trois semaines avant qu'il rendît le souffle, Schubert alla se recueillir sur la tombe de Haydn dans la *Memoria* de la Bergkirche » (Quignard, 2008: 80).

S'appuyant sur la force déclarative d'une énonciation impersonnelle, le texte expose ouvertement le caractère décalé des références qu'il libère, et faisant jouer l'autonomie textuelle des fragments tout autant que leur disponibilité pour se connecter librement, donne à lire aussi bien leur divergence de phénomènes librement dérivés que les extensions de sens qu'ils peuvent établir, par un effet de réverbération, avec toute autre chose. Contre les formes de la narration explicative, une digression spéculative résulte ici de la libre circulation de références littéraires, historiques, linguistiques, culturelles, anthropologiques, autobiographiques, qui loin de progresser se renouvellent et se propagent par fulgurances et par saccades, dans une mimétique du jaillissement qui déborde tout achèvement et déjoue toute clôture rhétorique. Ainsi, à l'intérieur du livre, se succèdent aléatoirement et sans composer de trame : la méta-énonciation du récit de Boutès selon Apollonios, la voix « a-critique », les « deux musiques », la « détresse originaire », Schubert, « le désir de se jeter à l'eau », la « prudence » d'Alcibiade se refusant à jouer la flûte, « l'imprudence de Boutès », les « héros délaissés », une scène d'enfance, les oiseaux, la mort de Caton évoquée par Plutarque, une histoire sommaire de la Grèce, le conte de l'oiseleur, le Plongeur de Paestum évoqué par Sénèque le Père, la *praecipitatio* selon Sénèque le Fils, puis selon Aristote, les « scolies » du temps, les Syrènes et Ulysse, la mort d'Orphée dans le Chant IX d'Ovide, la mort de Boutès dans le Chant IV d'Apollonios, le jadis, le silence, les lieux aimés, Verneuil et sa tour Grise, « l'Avre et sa brume », la femme aimée et disparue.

Toujours est-il que ce projet de faire avec du disjoint non pas du même mais du continu –une manière de continu–, n'est pas sans cultiver « une nostalgie de tota-

lité », suivant l'expression de Bruno Blanckeman (2005: 89), et donne à voir l'enjeu majeur qui semble organiser de longue date l'ensemble de l'œuvre quignardienne: le vœu –ou l'utopie– d'un rassemblement possible, d'une configuration unitaire, laissant jouer le pouvoir indéfini d'expansion, de développement, des unités qu'elle fait circuler. Cette vocation à la complétude l'écriture de Quignard chercherait donc à la réaliser en contrevenant le régime téléologique des grandes méta-narrations et l'idée du texte comme progression tendue vers une fin (au double sens de finalité et achèvement). En demeurant sous forme fragmentaire et inachevée, l'œuvre quignardienne cherche plutôt à se constituer en collection, compilation, œuvre somme. Elle se fait en charriant quelques fragments, quelques éclats d'une bibliothèque à la fois universelle et personnelle, où sont confondus les siècles, les disciplines, les discours. Si bien que l'expérience de lecture qu'elle propose s'assimile au parcours aléatoire d'une bibliothèque apocryphe qui rassemblerait une mémoire hétéroclite des origines de l'homme, des sociétés, du langage, impliquant le monde et l'être intime. Ou pour le dire avec les mots de Quignard (2002b: 226) : « une encyclopédie, elle-même à usage privé ».

#### 4. Dissidence avec l'idéologie du progrès

L'écriture comme suspension du régime téléologique et régression vers l'origine contredit la mythologie moderne du temps et du progrès. Reste à comprendre ce que peut impliquer, à titre de symptôme culturel, cette dissidence par rapport à l'imaginaire dominant du progrès, dans sa dimension littéraire, anthropologique et historique.

Sur le plan littéraire, l'œuvre de Quignard tend à neutraliser les valeurs de tradition et de renouvellement, de l'ancien et du moderne, à subvertir la représentation historique de la littérature acheminée vers un surpassement de l'ancien par le moderne. Il s'agit, en fait, de refuser l'idéologie de la modernité et le mythe du progrès des arts et de la civilisation : « L'art n'obéit à aucun ordre du temps. Il est inorienté comme le temps lui-même. Sans progrès, sans capital, sans éternité, sans lieu, sans centre, sans capitale, sans front » (Quignard, 2002a :161). Si bien que, par son anachronisme résolu, l'œuvre de Quignard elle-même rend caduque toute entreprise de différenciation littéraire (texte présent / intertexte passé ; genres modernes / genres anciens ; genres / intergenres), de périodisation chronologique (ancien / moderne / postmoderne). En marge des injonctions de rupture avec le passé et la tradition qui semblent présider à l'écriture contemporaine, Quignard (1990b, II : 498) choisit l'inactuel d'une langue et d'une forme non datables, an-historiques : « Les vraies œuvres d'art étant toutes contemporaines les unes des autres » ; « [L]es arts ne connaissent pas le progrès » (Quignard, 2002a: 85), ne le connurent pas et ne le connaîtront jamais tant « il y a d'œuvres anciennes dont la beauté ne sera jamais surpassée » (1990b, I: 510).

Ce principe vaut aussi pour la représentation du temps et de l'Histoire. L'écriture de Quignard démonte le discours historique dominant qui a assuré, depuis le début de la pensée moderne de l'histoire, une direction téléologique au devenir de l'humanité. Ce qui est déjà reconnaître que « l'histoire n'a plus de but ou de projet » –comme le signale Jean-Luc Nancy–, et que, par conséquent « elle ne peut pas être présentée comme un « grand-récit » –pour employer l'expression de Lyotard–, le récit de quelque grand destin collectif du genre humain (de l'Humanité, de la Liberté, etc.) » (Nancy, 1990: 239-240). Démonter cette représentation de l'histoire implique, comme le signale Bruno Blanckeman (2005: 93), de « faire évanouir la logique historique dans un texte qui en dilue le support premier, l'idée de sens orienté ». L'œuvre quignardienne s'applique ainsi à corriger, avec une lucidité troublante, la correction politique, substituant au modèle progressiste institué depuis les Lumières une dynamique fatalement, tristement itérative<sup>7</sup> : « Le temps n'avance pas, il s'incrute, s'encercle, s'additionne sans avant ni après » (Quignard, 2002a: 90). De là s'ensuit que le sens de l'histoire n'est pas dans la succession des événements ou dans leur causalité, mais dans leur dimension commune : « La question politique –écrit Quignard (2002a: 90)– est toujours unique. [...] La question de tous les temps est toujours : Qu'est-ce qui est sur le point de revenir ? ». Une telle conception du devenir humain exige un changement de perspective, comme il est dit dans *Boutès* :

La thèse que je défendais vaille que vaille consistait à penser qu'il était possible qu'en s'appuyant sur beaucoup plus ancien que l'histoire on pût se soustraire un peu à la répétition compulsive du passé (Quignard, 2008: 62).

Toute lecture de l'œuvre de Quignard relève nécessairement de ce pari pris sur le temps qui vient indiquer une direction nouvelle à la méditation poétique –et savante– du mouvement interminable de l'Histoire. Il ne sera pas question de traverser l'histoire, mais de remonter plus avant que l'histoire, non pas vers le passé mais, suivant la distinction topologique que l'écrivain établit dans *Sordidissimes* (2004), vers un « jadis » immémorial et continu, un temps brut, an-historique, non structuré, pour en saisir toute son énergie de temps vif, faire apparaître son pouvoir indéfini d'expansion, pointer son étonnante valeur d'actualité. De cette perception particulière du temps on serait tenté de dire que dépend la force si singulière de l'écriture de Quignard. À l'encontre du vieux récit, soumis à la linéarité démonstrative ou narrative qui soutient un propos ou une intrigue promis à s'anéantir, le « jadis » condamne à ce qui, dans *Albucius*, s'appelle « éternelle narration » (Quignard, 1990a: 69), cher-

<sup>7</sup> Ainsi sont superposés et confondus, par exemple, dans les *Ombres Errantes* : le génocide indien (1853), les camps de déportation (seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle), la bombe Little Boy, le nazisme, la Saint-Barthélemy, la Terreur de 94, les Guerres de Religion, la massacre des communards de 1871, la mort du dernier roi des Romains par le roi Clovis, l'extinction de la culture des Lettres à l'aube de l'histoire des Francs.

chant à aménager l'ordre d'un monde toujours renaissant, à l'intérieur duquel quelque chose interminablement s'en revient à chaque fois. Il faudra, pour cela, s'adonner à un travail de recherche rétrospective, dans une compulsion excavatrice toujours plus loin vers l'arrière : scruter les textes anciens, se côtoyer avec les écrivains morts, exhumer les héros oubliés, interroger les langues mortes (le latin, le grec), creuser les mots par le jeu des étymologies, puiser dans le souvenir personnel la mémoire d'une origine qu'il faut sonder en soi-même et dans une culture millénaire. Se développe ainsi une épopée cosmologique qui matérialise l'obsession d'un temps inaugural à jamais inachevé, et ramène le texte à la limite de ce qu'il peut exprimer : les origines du monde, de soi, de l'écriture. En cela, l'invention de la cosmogonie du « jadis » rejoint le régime mythologique des récits d'avant l'histoire, quand la langue n'avait pas encore, comme le lui reprocha Lévi Strauss, achoppé au roman.

Contre la mythologie moderne du temps et l'apologie du progrès, Quignard met en scène la cosmogonie uchronique du « jadis » et des origines perdues. À l'empire de la mondialisation et à l'accélération vers le futur, il oppose un royaume infini, définitivement perdu, qui s'ouvre en amont— «une terre entière inexhumée » (Quignard, 2002a: 87). Dans ce mouvement interminable de remontée, qui ne postule donc plus le bénéfice d'un avenir en progrès, l'œuvre fait jouer, en rupture avec l'économie du vieux récit soumis à la loi du devenir, le régime achronique de la composition fragmentaire (le fragment étant ce qui reste quand tout a été oublié). Si, en un certain sens, l'écriture dissidente de Pascal Quignard semble convenir avec ce que Lyotard met en enseigne de la condition post-moderne, à savoir, le démantèlement des grands récits et des projets de totalisation et d'émancipation de la modernité et, par conséquent, des formes de la littérature qui les véhiculent, du même coup, elle revendique le pouvoir des lettres, la royauté de la langue écrite, démarquée de ce qu'on a appelé les genres et disponible pour se faire « pensée du tout », en sa qualité de dépositaire (gestionnaire) d'une mémoire du monde, du temps, des civilisations, qui exhument le fond primordial par lequel persiste la part la plus humaine de l'être au temps de sa systématique négation. Voilà l'exigence qu'il ne faut pas méconnaître : l'écriture de Quignard est à rebours de la modernité, mais elle préserve quelque chose d'obstinément ancien —hors-mode— par quoi elle se démarque des injonctions de la littérature à son moment actuel, disons post-moderne, que d'ailleurs l'auteur de *Boutès* ne désigne jamais directement: la conviction impérieuse, sans détour ironique ou désenchanté, qui tient du défi d'avoir, pour la littérature, un objet.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- APOLLONIOS DE RODHES (2002): *Argonautiques* (texte établi et commenté par Francis Vian). Paris, Les Belles lettres.
- BENNINGTON, Geoffrey (2005): « La philosophie de Pascal Quignard », in Ph. Bonnefis y D. Lyotard (éd.), *Pascal Quignard, Figures d'un Lettré*. Paris, Galilée, 391-401.
- BLANCKEMAN, Bruno (2000): *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- BLANCKEMAN, Bruno (2005): « J'obéis les yeux fermés à ma propre nuit », in Ph. Bonnefis y D. Lyotard (éd.), *Pascal Quignard, Figures d'un Lettré*. Paris, Galilée, 87-97.
- CALLE-GRUBER, Mireille (2005): « Les écritures apocryphes de Pascal Quignard », in Ph. Bonnefis y D. Lyotard (éd.), *Pascal Quignard, Figures d'un Lettré*. Paris, Galilée, pp. 43-57.
- PAUTROT, Jean-Louis (2004): « La musique de Pascal Quignard ». *Études Françaises*, 40 (2), 55-76. [Disponible sur: <http://id.erudit.org/iderudit/008807ar>].
- QUIGNARD, Pascal (1969): *L'être du balbutiement*. Paris, Mercure de France.
- QUIGNARD, Pascal (1990a): *Albucius*. Paris, POL (revu et corrigé pour Folio Gallimard en 1992, n° 4308).
- QUIGNARD, Pascal (1990b): *Petits Traités*, tomes I à VII, avec des dessins d'Aki Kuroda. Paris, éd. Adrien Maeght (revu et corrigé pour Folio Gallimard, en 1997, n° 2976-2977).
- QUIGNARD, Pascal (1993): *Le nom sur le bout de la langue*. Paris, POL (revu et corrigé pour Folio Gallimard en 1996, n° 2698).
- QUIGNARD, Pascal (1995): *Rhétorique spéculative*. Paris, Calmann-Lévy (édition revue et corrigée en 1997 pour Folio Gallimard, n° 3007).
- QUIGNARD, Pascal (1996): *La Haine de la musique*. Paris, Calmann-Lévy (édition revue et corrigée en 1997 pour Folio Gallimard, n° 5008).
- QUIGNARD, Pascal (1998): *Vie Secrète*. Paris, Gallimard (édition revue et corrigée en 1999 pour Folio Gallimard, n° 3292).
- QUIGNARD, Pascal (2002a): *Les Ombres errantes (Dernier royaume I)*. Paris, Grasset (réédité en Folio Gallimard, n° 4078).
- QUIGNARD, Pascal (2002b): *Abîmes (Dernier royaume III)*. Paris, Grasset (réédité en Folio Gallimard, n° 4138).
- QUIGNARD, Pascal (2004): *Sordidissimes (Dernier royaume V)*. Paris, Grasset (réédité en Folio Gallimard, n° 4138).
- QUIGNARD, Pascal (2008): *Boutés*. Paris, Galilée.
- NANCY, Jean-Luc (1990). *La Communauté désœuvrée*. Paris, Bourgois.
- VIART, Dominique (2004): « Les "fictions critiques" de Pascal Quignard », in *Études Françaises*, 40 (2), 25-37 [Disponible sur: <http://id.erudit.org/iderudit/008807ar>].