Déprogrammer la littérature

Pascal Quignard, *Écrits de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2005

Guillaume Asselin

Number 12, Spring 2007

Lire Leopardi

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/432ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Asselin, G. (2007). Review of [Déprogrammer la littérature / Pascal Quignard, *Écrits de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2005]. *Contre-jour*, (12), 191–206.

Déprogrammer la littérature

Pascal Quignard, *Écrits de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2005.

*Je ne suis pas ici pour rien / On
m'a envoyé avec un mandat /
« Trouvez le code » / Long silence /
« Trouvez le code et brisez-le »*

Émile Martel, *Briser le code*

Dans *L'empire de l'éphémère*, Gilles Lipovetsky observe que la plus intéressante leçon historique de la mode comme phase ultime des démocraties consiste à nous faire prendre conscience que, contrairement à ce qu'affirme le platonisme en haine des jeux d'ombre et de lumière, la *séduction* constitue le seul véritable remède à la déraison. Que le factice favorise plus qu'il n'obstrue l'accès au réel. Que la surface est toute en profondeurs, ainsi que l'affirme la phrase cent fois citée de Valéry (« Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau »). Que l'esprit fonctionne à l'éphémérité et à la frivolité, là où les chemins de la création passent de préférence par la dérive et la rêverie. Il faut le dire et le répéter : la claire conscience n'advient qu'à s'efforcer d'atteindre et de pratiquer cette « légèreté du pensif » (Calvino) qu'une certaine tradition philosophique s'entête trop souvent à boudier, en faisant crouler la pensée

sous des mots creux et un style empesé. (Je joue ici la vigueur, la clarté et le vitalisme de Bergson, Nietzsche et Merleau-Ponty contre l'hermétisme et le style inutilement compliqué de Husserl, du premier Heidegger et de beaucoup d'ouvrages de Derrida, de la même façon que je préfère la chaleur et la couleur de Delacroix, le trait sauvage et passionné de l'expressionnisme allemand, l'abstraction lyrique de Kandinsky, l'art fruste et dépouillé de Cézanne à l'art conceptuel et désincarné de plusieurs productions d'avant-garde, même si je reconnais par ailleurs à la seconde catégorie, tant philosophique qu'artistique, et c'est aussi vrai de la musique et de tous les autres arts, une indéniable qualité de pensée et d'expression de la complexité inhérente à l'esprit humain, au-delà de leurs travers maniéristes et pompeux. Je n'oublie pas non plus que Merleau-Ponty n'aurait pas été possible sans Husserl et que tous œuvrent — du moins le présumons-nous — à l'éclaircissement de l'esprit et de la pensée, même si ce n'est pas toujours avec la même « efficacité »).

S'il est vrai que la mode et la séduction produisent le meilleur comme le pire, c'est à nous de les réduire à leur fécondité en utilisant les potentialités libératrices au profit du plus grand nombre. À nous de tirer de l'aspect éphémère et transitoire de la mode l'élément éternel qui s'y cache. À nous de dégager ce que la « griffe » du temps et la « coupe » historique propre à l'esprit de l'époque — coupe de vêtement, de cheveux aussi bien que de pensée — peuvent contenir de poétique, ainsi que nous y invite Baudelaire en développant sa théorie de la modernité. D'accorder l'immortalité du beau unique et absolu à l'élément relatif et circonstanciel qui brille successivement ou simultanément dans les plis et les moires de l'enveloppe amusante et bigarrée du siècle, de la mode, de la morale et des passions, sachant très bien que la dualité de l'art ne fait jamais que traduire celle de l'homme. L'originalité ne tient-elle pas en effet — et ce d'une manière fondamentale, que nous n'avons peut-être pas encore suffisamment pensée et explorée dans tous ses tenants et aboutissants — à l'estampille que le *temps* imprime à nos idées et à nos sensations, leur donnant ainsi un *style* reconnaissable entre tous ? L'art n'est-il pas tout entier dans la simplicité de ce regard qui loge à l'enseigne du matérialisme enchanté, selon lequel le spirituel émane essentiellement du matériel,

dont il n'est jamais que l'effluve dérivée, le parfum d'enfance que le petit d'homme retrouve à volonté dans les jouets, les flèches et les sifflets, portant témoignage de ce que l'attirail de l'humain est sans cesse endormi ? Que vaut une lucidité, si elle ne travaille pas d'abord à se rendre intelligible pour tous, en se soumettant à l'épreuve alchimique de la transmutation des ténèbres en lumières ? Doit-on ici rappeler l'aphorisme de Boileau : « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement / et les mots pour le dire arrivent aisément ». On questionnera cet emprunt fait au type même de l'académicien : je réponds que je ne vois pas pourquoi je me priverais d'un mot qui m'éclaire sur le processus si complexe de la pensée et de l'écriture, sous prétexte qu'il n'a pas la bonne étiquette. Je n'ai que faire de ces interdits qui reconduisent aveuglément le credo d'un historicisme aligné sur le cloisonnement des genres et des voix. Il est encore plus rigide et réactionnaire que la position qu'il critique, puant le clou de girofle et la vieille fille.

Si tant d'intellectuels doutent de la possibilité de démocratiser l'intelligence sans devoir niveler par le bas, c'est qu'ils manquent d'imagination, voilà tout. Combien se complaisent à entretenir et à cultiver l'obscurité en se donnant ainsi l'impression de jouir du privilège de ce qu'ils considèrent à tort comme un signe d'intelligence supérieure, alors qu'il est si simple de parler en clair. Encore faut-il avoir le courage de faire un véritable examen de conscience et se défaire des mirages de l'ego, qui affectionne tant les miroirs et les labyrinthes où il jouit de s'empêtrer en croyant s'élever au-dessus du commun et du « vulgaire ». « La seule chose qui permet au mal de triompher est l'inaction des hommes de bien », disait Edmund Burke. De même, la vanité de certains intellectuels — je dis bien de certains intellectuels, puisque beaucoup travaillent sincèrement à se défaire des travers que la machine institutionnelle leur impose ou leur imprime, plus ou moins souvent à leur insu, il faut le dire — est elle seule responsable de l'ignorance qu'ils dénoncent (ceci quand ils prennent le temps de s'intéresser un tant soit peu aux symptômes dont souffre la société où ils vivent), sans jamais mettre l'épaule à la roue et travailler à chercher de véritables solutions, trop occupés qu'ils sont à entretenir leur quant-à-soi et à défendre jalousement le petit lopin de terre dont mesdames et

messieurs les spécialistes s'enorgueillissent si risiblement d'être maîtres. Que l'on n'aille pas m'accuser ici de sombrer dans l'anti-intellectualisme, ce qui est encore une autre façon de continuer à se boucher les oreilles. Je fais moi-même partie de ces « intellectuels » et c'est parce que j'aime trop l'intelligence — dont on oublie par ailleurs trop souvent qu'elle consiste, au voisinage de la religion (*religare, relegere*) et de la lecture (*legere*), à faire des liens (*intelligere*) entre les éléments du monde, établissant ainsi les conditions de possibilité d'un véritable « partage du sensible » où politique et esthétique collaborent à donner forme au tissu communautaire — que je ne puis me résigner à la laisser mourir aux mains de ceux qui croient la servir en l'ensevelissant sous le poids des mots inutiles. Mots inutiles et abscons, qui ne sont jamais que des masques ayant pour fonction de dissimuler sous une apparence de profondeur l'inanité d'une pensée étouffant sous les vapeurs d'un narcissisme qu'elle fait passer pour la marque d'un esprit éminent. Il est grand temps que tous ceux ayant reçu le don de penser et de parler renouent avec l'idée au fondement de l'économie politique authentique, soit de veiller au bien public dans l'esprit d'une intelligence partagée et d'un mieux-être collectif. Ce qui n'est possible, bien entendu, qu'à condition d'aménager un espace accessible et ouvert au sens commun, tel qu'il puisse trouver à se former et à s'enrichir au contact des diverses communautés de parole travaillant de conserve à le rendre habitable, chacune à leur manière. Qu'on me comprenne bien : il ne s'agit pas de condamner l'Université en bloc, mais d'inviter les intellectuels à procéder à une saine auto-critique, afin d'épurer leur langage et de le rendre ainsi beaucoup plus *séduisant* que ce qu'en donnent à lire les atours jargonnants et rebutants dont il s'entoure trop souvent, verrouillant l'accès à la pensée au lieu de l'apprêter de façon à piquer la curiosité de ceux qui, normalement, ne penseraient même pas à regarder de ce côté-ci du monde. Qu'on aille lire Michel Serres — par ailleurs académicien, ce qui ne l'empêche pas pour autant d'être un très grand écrivain — et l'on se fera une idée très précise de ce que j'entends par « langage clair ».

C'est cette honnêteté intellectuelle qui me plaît tant chez Pascal Quignard et qui me rend la lecture de ses œuvres si vivifiante. On en

appréciera une nouvelle fois la qualité éminemment tonique et roborative dans ces *Écrits de l'éphémère*, qui recueillent en un gros volume des textes parus dans des ouvrages à édition limitée et des articles publiés dans diverses revues. Six l'avaient été dans la revue *L'Éphémère*, éditée par Aimé Maeght et animée de 1966 à 1973 par la fine fleur de l'esprit : André du Bouchet, Jacques Dupin, Gaëtan Picon, Yves Bonnefoy, Michel Leiris et Paul Celan proposèrent en effet à Quignard de « traduire » — c'est-à-dire de les adapter à l'esprit d'aujourd'hui en en dépoussiérant les formes ensevelies sous la cendre rêveuse du temps — quelques œuvres de ces Grecs antiques dont il est si friand (Héraclite, Lycophoron, Eschyle, Aristote...). Vingt-sept textes composent ce recueil placé sous le signe nocturne d'Héraclite et de Lycophoron (en clair : « Pensée de la Clairière » ou « Hardiesse du Loup »), revendiquant l'autorité du témoin : le vrai, celui qui « n'interprète ni ne commente », hésite, tremble, se trompe sans jamais pouvoir se reprendre, sans même pouvoir signer la déposition qu'on lui tend : « Sa vie, son œuvre, son corps trahissent sans doute quelque chose mais à la condition qu'ils l'ignorent. » En accord avec le style propre aux œuvres non-romanesques de l'auteur, conte, essais, aphorismes et entretien mêlent librement leur lianes à la broussaille toute en nerfs des dessins de Valerio Adami, qui ornent de belle façon la page de garde de chacun des textes. C'est un véritable retour aux sources de l'œuvre quignardienne que nous proposent ici les éditions Galilée. Certains textes datent en effet de l'époque où l'écrivain en était encore à étudier la philosophie à Nanterre auprès d'Emmanuel Lévinas et à composer son essai consacré à Maurice Scève — que l'on retrouve ici avec plaisir dans *Nommer, soupirer, bruire* —, lequel constitue, avec l'essai dédié à Louis-René des Forêts, la matrice de l'œuvre à venir. Articulés autour des thèmes chers à l'auteur (la nuit, le silence, la peur, le sang, la chair, l'air, la terre, l'écho, l'origine...), tous les textes me semblent converger vers cet entretien plus-que-lumineux que l'écrivain eut, il y a 18 ans déjà, avec Marcel Gauchet et Pierre Nora, publié dans la revue *Le Débat* au mois d'avril 1989 sous le titre : « La déprogrammation de la littérature ».

Quignard, alors titulaire d'un cours sur l'histoire du roman à l'École des Hautes Études, y expose sa théorie du genre avec la clarté d'esprit et

le style incisif qu'on lui connaît. L'hypothèse principale est la même qui commande les pages de l'essai consacré à Héraclite : la lecture véritable, celle que l'écriture ne fait jamais que prolonger sous l'impulsion de l'*anarchange* qui fait soudain se tordre nos doigts en nous ordonnant de saisir à vif les contours de l'âme à même l'or noir de la peur, requiert d'inverser le regard qu'on porte sur l'ancien. À l'esthétique des romantiques et des modernes, qui consiste à « faire différent du voisin », l'auteur oppose l'esthétique des Romains, des Chinois et des Classiques, qui consiste à « faire mieux que le modèle qui émeut ». La prétention à l'*originalité*, qui commande de faire table rase du passé et de l'expérience des prédécesseurs afin d'affirmer sa singularité personnelle ou psychologique, est battue en brèche par la force *originelle* et énigmatique qui saisit soudain l'écrivain sous le coup de l'inspiration.

Au reste il est possible que se soit déjà refermée sans qu'on s'en rende tout à fait compte une parenthèse qui aura duré cent vingt ou cent trente ans : la parenthèse de l'originalité. Nous vivons peut-être l'élimination du romantisme. [...] Nous en revenons aux règles plus artisanales de l'imitation et de l'émulation : rivaliser avec les précédents plutôt que se démarquer des amis. Il ne s'agit pas de restaurer des formes anciennes. Il s'agit de jouer, de relever les enchères de l'émotion et du plaisir — et sans cette ambition stérilisante et narcissique qui consiste à mettre sans cesse en avant une subjectivité qui n'a pas moyen de cesser d'être aussi universelle qu'elle est pauvre, et sans cesse moins distincte, et sans cesse moins passionnante. Que chacun reprenne le même sujet, qu'il y ait quatre ou dix variantes, comme pour L'âne d'or d'Apulée, comme pour les Évangiles, comme pour le Livre de Job, pourquoi pas ?

À la démarche réglée de l'historien, l'écrivain oppose un court-circuit des temps, suivant le fil rouge de la doctrine atticiste. L'axiome au principe de celle-ci :

toute œuvre doit hériter de ce qui la précède. Est beau le corps qui additionne le plus beau sein et le plus beau visage, la plus belle jambe, le ventre le plus beau, les plus beaux doigts de pied. Je me répète souvent le mot si étrange de Quintilien le Grammairien : « Tout n'est pas dit ». Les Modernes, disait-il, ont le plus de chance

parce qu'ils ont le plus d'Anciens où charogner. Jamais le passé n'a été si profond. Nous vivons l'Âge d'or. La musique baroque, la bibliothèque des anciens Akkadiens, nous avons tout. Nous sommes les naufrageurs d'une épave dont la largeur, la hauteur, la profondeur n'ont jamais connu d'égales ou de rivales. André Leroi-Gourhan faisait souvent remarquer que durant toute la préhistoire et l'histoire, jusqu'à nos jours, le passé avait toujours été quelque chose d'assez vague, de peu épais, d'assez léger. Il avait la minceur d'une huitaine de générations. Il est devenu d'une épaisseur, d'un poids et d'une précision inouïs. Hélas nous n'avons pas encore déchiffré l'étrusque, l'harapéen. Mais la montagne du passé en cent ans est devenue colossale, immense. Elle a pris la place des dieux.

À la pensée préprogrammée de l'Université et aux interdits édictés par les aînés, relayés dans leur rôle de censeurs par les professeurs, les critiques et certaines maisons d'édition d'autant plus académiques qu'elles se croient novatrices, et qui tous sacrifient si servilement au démon de la théorie en se prenant au jeu de glace de la Raison, Quignard oppose ainsi la libre pensée de l'écrivain procédant par bonds, ellipses et lapsus :

La littérature n'est plus soumise à un système politique, comme il y a cinquante ans, ou idéologique net. La dépréciation de l'Université et de l'enseignement est extrême et, pour le créateur, la dévalorisation de ce regard est une chose positive. La théorie a crevé. Elle se réduit à une religion d'un fanatisme chevrotant et en passe de mourir. Paradoxalement, le discrédit de la critique, pour toutes sortes de motifs, ajoute à cette absence de contrainte. Elle ne représente plus un pouvoir d'intimidation. S'ajoute également comme facteur favorable le fait que le français perde de sa pureté et de son influence. La situation où plusieurs langues se côtoient est éminemment propice à la dialogie, à la distance des langages vis-à-vis d'eux-mêmes et au plaisir qu'on prend à cette distance, aux trouvailles qui s'y prodiguent.
[...]

Le roman français a été trop subjugué par l'idée et le style. Malheureusement ce n'est pas avec une forme d'écriture maîtrisée qu'on peut laisser affleurer l'immaîtrisé ou le rêve. La forme ne doit compter que comme une passionnante anesthésie mais qui n'est là

que pour permettre à plus grave, à plus désirable de venir au jour. Elle n'est là que pour permettre à la lumière intemporelle de la zone d'enchantement de se porter sur toutes choses et d'irradier un peu. Pour parler comme les visuels de nos jours : il faut un peu plus de scanning, un peu moins de focale. Par chance quelque chose a cessé d'obéir, a cessé de répéter. À chaque écrivain qui me dit : « On ne peut plus écrire comme cela. On ne peut plus mettre de nos jours des guillemets. On ne peut plus en 1989 employer l'imparfait ! » Je réponds : « Vous vous protégez beaucoup trop. Vous aimez trop les conventions, les stéréotypes, les idées, les peurs, les lois. Ne songez plus qu'à l'énergie, au détail sans raison, au jeu ». À l'œuvre fragmentée, trop maîtrisée, froide, propre, intellectuelle, à la mort, il faut peut-être préférer l'œuvre longue, l'œuvre qui passe la capacité de la tête, l'œuvre où l'on perd pied, plus fluide, plus sale, plus primaire, plus sexuelle, l'œuvre au cœur de laquelle on ne sait plus très bien ce qu'on fait.

Cet écrivain, auquel certains ont réussi à reprocher son abus de références érudites et son style jugé trop classique, n'hésite pas, on le voit, à préciser ses idées au moyen des mots à la mode. Il faut l'entendre parler de son rapport aux techniques narratives des Anciens dans le langage branché des aficionados du ciné :

J'ai beaucoup appris personnellement des cadrages, si on peut dire, narratifs des Anciens : verticale des dieux, les flash-back d'Ulysse ou d'Ounamon. De même que La Fontaine est un des grands virtuoses du zoom. Sur ce point on peut déplorer chez certains auteurs que le métier se soit parfois perdu. Mais encore une fois, tout ceci n'est pas destiné à apparaître. C'est la règle de ce jeu, de ce lent puzzle, de cet intense playing. Il ne s'agit pas d'être savant c'est-à-dire protégé, défensif, peureux, mais d'être bouleversant. Personnellement j'observe à la lettre le conseil du Pseudo-Denys : avouer ses emprunts, taire ses nouveautés.

C'est dire que tout écrivain n'est jamais qu'un voleur de mots, que toute esthétique n'est jamais qu'une « esthétique volée ». Écrire et lire ne consistent-ils pas essentiellement à « déceler les revenants qui pensent en tout homme », ainsi que l'affirme l'auteur dans *Sur le jadis* ?

On peut, par ailleurs, reprocher à ce dernier certains jugements qui apparaissent plutôt péremptoires, condamnant ainsi sans retour la lignée dite « dominante » du roman à thèse. Flaubert, Zola, Bourget, Anatole France, Barrès, Mauriac, Romain Rolland, Malraux, Sartre, Camus aussi bien que les représentants du Nouveau roman sont répudiés en bloc, sous prétexte d'appartenir à une lignée « morphologiquement très pauvre, puisqu'elle est dominée par le surmoi, par la peur du non-contrôlé, par la peur de l'affect ». On pourrait prouver le contraire pour chacun de ces auteurs sans aucune difficulté (voyez plutôt le bouillonnement organique, sexuel et tellurique composant la substance noire des romans de Zola, la beauté extatique et viscérale du supplice auquel Flaubert soumet son saint Antoine, crûment écartelé entre âme et chair) ou du moins apporter d'importantes nuances. On remarquera, par exemple, que l'auteur du *Dernier royaume* ne se gêne pas pour emprunter à Malraux l'idée de « voix de gorge » ; celle par le biais de laquelle les personnages de *La condition humaine* font entendre le grondement inquiétant et inhumain du « monstre de rêves » qui loge au cœur même du langage et de la *psyché*, témoignant, à l'opposé de ce qu'affirme Quignard, de la charge magnétique, énigmatique des plus obscurs affects avec lesquels l'humain ait à composer. On peut également observer que l'écrivain ne fait pas preuve de beaucoup d'originalité dans la juxtaposition convenue des noms incriminés. Il se contente en effet de reconduire, sans le questionner, le schéma type des lignées à l'intérieur desquelles la tradition française persiste encore et toujours à s'enfermer, sans penser à défaire ces chaînes d'associations établies par l'usage et à proposer d'autres types d'alliances ou de relations possibles, inattendues, qui viendraient bouleverser et renouveler la lecture de ces œuvres injustement réduites aux catégories toutes faites. Reste que le ton, qui se veut volontairement polémique, commande le respect eu égard à la vivacité de son tranchant, jusque dans les affirmations les plus discutables.

Au savoir sans saveur qui catégorise et enferme l'esprit dans le carcan des concepts et des définitions, l'écrivain préfère ainsi le savoir-faire du luthier. Je me rappelle cette gravure vue dans un livre consacré à l'alchimie : entre les murs d'une salle profonde où sont alignés de part

et d'autre les instruments des sciences physiques (fioles, éprouvettes, alambics...) et ceux de la métaphysique (livres de philosophie, autels, bréviaires...), des instruments de musique (dont un luth), posés sur une longue table médiane, symbolisent l'art de résoudre l'extrême complexité de la pensée en la passant au tamis du *savoir harmonique*. Tout le poids des connaissances et de l'érudition est ainsi appelé à s'alléger et à se sublimer au travers de l'épreuve alchimique de la décantation et de la purgation. Laquelle consiste à saigner le Verbe (la *prima materia*) pour en recueillir l'humeur noire et la couler dans l'alambic ou l'athanor du jeu de flûtes enchantées du Grand Orgue. Celui que chaque artiste est chargé de construire suivant le plan que lui dictent silencieusement les muses, afin d'être en mesure de réaliser le Grand Œuvre où viendra s'enchâsser comme un joyau d'outre-monde le diamant noir de la pierre philosophale (le produit miraculeux et monstrueux de tous les rapports secrets, de toutes les forces invisibles, de toutes les équations poétiques et mathématiques, de tous les équilibres et déséquilibres auxquels s'essayent les figures et les formes de ce monde, dont le secret gardé constitue la puissance énigmatique et sauvage qui le soutient ; celui que chaque poème, textuel, visuel ou musical, recompose éternellement, dont l'aleph borgésien, la pierre de rosette de Champollion et le menhir noir de *2001 : A Space Odyssey* fournissent de possibles expressions). Instrument privilégié de l'harmonisation des contraires et de la connaissance spontanée, organique, la musique — comme l'image — a ceci d'unique qu'elle parle à tout le monde. Non pas en imposant pompeusement sa complexité, mais en laissant à chacun le soin de l'approfondir à sa guise, selon la richesse des échos qu'elle éveille au sein de la cathédrale de mémoire où chaque individu se surprend à être son propre aubergiste.

Les lecteurs de Quignard savent quel rôle fondamental occupe la musique dans son œuvre, tout entière dédiée à préciser le rapport entre son et parole. Tout le défi de l'écriture consiste à sonoriser le *langage sacré de l'émotion* que la musique parle de naissance. Au roman idéologique cuirassé contre la peur de l'affect et de tout ce qui menace de tomber hors du contrôle de la raison, l'écrivain oppose en conséquence une conception résolument psychanalytique. Le rapport de l'auteur à la création participe

« de l'attitude névrotique et de la façon dont on aggrave ou noue et rigidifie un symptôme jusqu'à le rendre incompréhensible, vital, inguérissable » :

Vous vous mettez dans l'obligation de vous persuader vous-même d'une identité malcommode ou difficilement compréhensible et dans ce dessein vous multipliez des explications complexes, byzantines. Pour justifier une manie qui vous gêne, vous avez mis au point une histoire rocambolesque. Enfin vous respirez : vous feignez un instant que vous vous comprenez un peu. Vous créez un effet de substantification symbolique dans l'ordre d'une singularité de plus en plus obsédée.

Si c'est à Freud que l'écrivain en réfère dans le passage ci-dessus, c'est à Jung qu'il me semble le plus pertinent d'en appeler au regard des passages ci-dessous :

Un ami vous prend le bras et vous supplie tout à coup, dans la panique, de lui procurer l'adresse d'un bon psychanalyste : c'est un héros qui cherche son roman. « Une intrigue ! », tel est le cri dès que le cri devient langage. [...] Chacune de nos vies est un continent que seul un récit aborde. Et non seulement il faut un récit pour accoster et s'associer sa propre expérience, mais un héros pour assurer la narration, un moi pour dire je. [...] L'intrigue restitue au bout des lèvres une prédation de femme, un voyage maritime, une quête sylvestre, une geste guerrière, — et cette réingestion et cette redigestion seraient pour l'espèce aussi spontanées que le battement du cœur ou la succion. [...]

Qui a mangé les morts et a survécu à leur manducation possède une espèce de sang et de musculation supplémentaires. Il est descendu aux Enfers. Le créateur est un peu le héros d'un roman à épreuves : il est descendu aux Enfers au minimum deux fois (la dépression nerveuse, la lecture des Anciens) et est remonté au minimum deux fois. Cela explique cette espèce de bagage hyperesthétique dont il est toujours accompagné : il a connu trois naissances. Il a redécouvert au minimum à deux reprises le monde dans une nouvelle lumière. Le réveil d'un Vésuve sans cesse le menace. [...] Charognard qui a survécu et regret qui a régressé deux fois jusqu'à l'enfance sans mourir, l'auteur de romans a un estomac un peu plus solide et un langage multiplié par deux.

C'est précisément ce que l'auteur de *L'homme à la découverte de son âme* s'est tué à répéter tout au long de son œuvre : on ne trouve un sens à sa vie qu'à prendre connaissance du mythe inconscient ou préconscient qui nous forme et ordonne notre quotidien à notre insu. Comprendre de quel « rhizome » nous descendons, quel réseau de racines déploie ses tentacules et ses bras dans notre corps et notre esprit depuis le mur de brouillard de l'enfance, commandant chacun de nos gestes et de nos pensées. S'y accorde-t-on, nous voici métamorphosés en seigneurs de la danse, réconciliés avec l'inconscient archaïque, accordés à l'immémoriale chanson de geste de l'humanité, déployant dans le sillage des dieux la charge épique nécessaire à mirabiliser l'existence. S'y oppose-t-on par quelque névrose cachée et encodée dans le fouillis de l'armoire aux masques de la sacro-sainte famille, nous voici réduits à l'état d'infirmités et de boiteux. On ne s'étonne pas que l'Université, éminemment méfiante des choses de la mystique, ait toujours ignoré et continue de boudier l'œuvre de l'auteur des *Métamorphoses de l'âme* au profit de la psychanalyse freudienne et lacanienne, beaucoup plus « scientifique » et donc bien mieux accordée à son *programme*, là où, désincarnée, désaffectée, l'écriture ne menace pas de tout chambarder. Avec la mauvaise foi qui la caractérise malheureusement trop souvent, elle s'est complu à déformer la pensée de l'enfant terrible de la psychanalyse, dont *l'énergétique de l'âme* ne pouvait trouver place dans l'étroitesse étouffante de la psychologie freudienne. (Encore une fois, que l'on m'entende bien : je ne répudie pas les psychanalyses freudienne et lacanienne, qui ont inspiré à Quignard plusieurs pages essentielles, des plus fortes et des plus belles, en les traduisant dans le langage beaucoup plus simple et gracieux de l'imagerie poétique ; je dénonce les manies paranoïaques et conjuratoires de la première et le penchant verbeux, logomachique de la seconde. Il est toutefois vrai que je préfère les coups de gueule de l'antipsychiatrie et de la schizo-analyse, bien que j'aie aussi des réserves à l'endroit de son machinisme — sa machination ? — conceptuel, fut-il organique et tout en « fibres ».) On ne compte plus les contresens que l'Institution s'est plu à multiplier autour de la fameuse notion d'« archétypes » en en dénarrant le « statisme ». C'était d'autant plus malhonnête que pour Jung, qui désignait par là les formes simples dans lesquelles sont encodées les tendances élémentaires de la *psyché*

naissant naturellement en nous et fleurissant dans la tourbe mi-fabuleuse mi-historique du rêve, de l'art et de la religion, ceux-ci n'avaient de sens qu'à s'actualiser selon le tour psychique propre à chacun. De sorte que la grande unité de l'esprit humain, l'universalité de ce langage obscur où le dépôt sédimenté des âges a trouvé refuge contre l'empire de la Raison, dans l'angle mort du social — cette universalité, dis-je, ne se révèle que dans la façon dont chaque individu trouve à lui imprimer cet accent personnel par quoi la singularité d'un style n'accomplit la vérité d'un type ou d'un archétype que par les déformations (cohérentes) qu'elle lui impose. Ceci par souci d'en renouveler la vie à travers la métamorphose secrète, discrète de ses formes princeps, atomiques, que donnent à lire les « séquences moléculaires immortelles du récit humain », celles que Quignard voit s'afficher en négatif sur les parois des grottes préhistoriques, pour revivre et fleurir à l'envers des paupières dans toutes les chambres d'enfant du monde.

Ainsi, pour l'écrivain, y a-t-il une « fonction originaire et universelle du roman » dont la « fonction onirique donne idée par analogie » :

Nous sommes une espèce, parmi d'autres espèces, soumise au rêve qui répète dans la nuit l'expérience du jour. De même, il nous faut assouvir le besoin d'une auto-représentation de la vie. Remarquez qu'il n'y a pas de plus riche représentation de la psyché humaine qu'un roman. La peinture, la musique, le cinéma, le théâtre, la sculpture, l'architecture mais aussi la philosophie ou la poésie sont piètres à cet égard. Le récit humain sexualisé répond peut-être à une espèce de pré-rationalité nécessaire, spécifique. Ce besoin de récit est particulièrement intense à certains moments de l'existence individuelle ou collective, lorsqu'il y a dépression ou crise, par exemple. Le récit fournit alors un recours à peu près unique. Il est clair que ce n'est pas une statistique, un essai, un conseil, un médicament qui sont en mesure de satisfaire cette exigence. Une manière d'y répondre, sale, proche de l'inconscient, est cette récitation psychique qu'on appelle un roman.

Enfant bâtard de l'histoire des formes, le roman est « l'autre de tous les genres, l'autre de la définition ». Il se fait un corps des ordures et des

impuretés des autres genres fixes en en balayant tout l'impensé à son profit et en recueillant de chacun ce qui leur est impossible de dire. Frankenstein fracturé par cela même qui le compose, il est fondamentalement *chimérique*. Son espace se confond avec celui de l'épave et du dépotoir (voyez *Vue sur l'ossuaire* de Volodine). Son domaine, comme celui des rêves et des contes avec lesquels il ne cesse de voisiner sans qu'on sache très bien s'il s'en différencie jamais vraiment, est celui des petits bouts de rien et de ces objets de peu que le geste de ramasser suffit à rendre magiques, advenant que l'on n'ait jamais cessé de croire au pouvoir de transfiguration des fées et des fables.

Si cette conception du roman, qui en fait le vidangeur ou le vide-ordures des autres genres, n'est pas neuve (c'est celle qui prévaut au moins depuis Bakhtine et sa théorie du carnivalesque), la recontextualisation que Quignard en propose, elle, a le mérite d'en accroître l'intelligibilité, remontant ainsi beaucoup plus loin dans le temps. C'est effectivement à Albius Silus, un des plus grands romanciers romains, qu'il en réfère, citant sa théorie des *sordidissimes* — ceux auxquels l'auteur du *Dernier royaume* a récemment consacré tout un tome, parallèlement à ses *Paradisiques*. Mais, plus intéressant encore, c'est contre le cynisme qui prévaut normalement chez les défenseurs de cette conception « basse » et hétérologique du roman que Quignard édifie la sienne. À l'« ambition de faire un roman qui ne serait pas dupe de sa propre magie, qui serait un contre-roman », et qui « a fini par engendrer un nouveau style pompier, intensément répétitif, rigide, couvert de rides, stéréotypé », l'écrivain oppose un éloge de la fascination et de l'identification du lecteur à l'histoire :

*Il y a roman là où il y a fonction de fides : on croit à ce qui se passe.
[...] La régurgitation de l'expérience va jusqu'à l'hallucination.
[...] Il est vrai que l'identification met à mal l'identité personnelle et tout le château fort des défenses. [...] C'est le contraire du réalisme.
À mon sens les plus beaux des romans installent les êtres qui les entrouvrent dans une espèce de zone de transition à mi-chemin entre le fantasme et l'hallucinat. C'est une foi qui ne méconnaît pas sa fiction mais qui joue avec, et qui laisse dans une sorte de*

halètement, d'empressement, de transfert, devant le désirable. Dans toute lecture il faut le désir de croire (et celui d'être cru pour qui écrit) soit assouvi. C'est cela l'identification : jubiler devant la perte de qui perd, triompher avec qui triomphe. L'auteur a cette même obligation de fides, de coalescence.

On peut dire que les inconditionnels du roman élevé à la forme d'un cynisme supérieur où tout ce qui est de l'ordre de la foi et de la croyance est ravalé à titre de superstition enfantine, prônant le détachement et la déprise en signe de « maturité » intellectuelle (la fameuse thèse de Lukacs identifiant le roman à « l'âge adulte », par opposition aux enfantillages et aux naïvetés de la poésie) en prennent pour leur rhume... se faisant damer le pion sur leur propre terrain !

On ne sort pas du faire accroire que et du faire plus vrai que le réel. Vous vous souvenez peut-être des propos de Roland Barthes qui voulait que l'œuvre conduise le lecteur à échapper à l'emprise de ce qu'il lisait, à se détacher de l'objet avec lequel l'écrivain le mettait en présence. C'est naturellement le contraire ! C'est la captivité magique de la poche amniotique, de l'espace déréel, c'est la page céleste, le carré du temple que l'écrivain recherche, ce lieu ludique permettant à la fois la totalisation, l'invention et une protection pluri-saisonnière. C'est un état étrange. J'aimerais savoir ce que c'est que léviter.

Ce sont en réalité deux conceptions du ludisme qui s'affrontent ici. Aux « théologiens du roman », qui cantonnent le jeu à son essence soi-disant « diabolique », se contentant ainsi de reconduire le moralisme qu'ils dénoncent en en inversant simplement la hiérarchie et les catégories pour se situer du côté noir de l'échiquier, Quignard oppose le *playing* de l'enfant qui ne joue pas tant pour détruire ce qu'il manipule — et quand il le fait, c'est encore pour en trouver « l'âme » : voyez la fable baudelairienne des jouets brisés — que pour y introduire du « jeu », déliant les pièces de tel agencement pour les redispouter autrement et leur faire ainsi retrouver cette liberté de mouvement que nécessite la pensée pour se redéployer librement. Celui que traduisent notamment les « défis morphologiques » que Quignard et Caillois aimaient à se lancer : c'était alors à celui

qui parviendrait à pondre une œuvre issue de l'accouplement le plus improbable entre genres totalement anachroniques, tombés en désuétude. Le point de vue morphologique nous vaut d'ailleurs ici une hypothèse très stimulante de la part de l'écrivain, qui se demande si le roman ne reposerait pas sur une « étrange morphogénèse », réapparue plusieurs fois au cours de l'histoire :

Entre l'Odyssée, le Roman de Renart, la Saga de Snorri le Godi, n'est-ce pas un peu la même abeille qui rejoint la même ruche ? Est-ce qu'il y aurait quatre ou cinq possibilités de récit humain ? Ou quinze à seize mille ? Ou bien est-ce qu'il y aurait en effet un récit un peu universel et pour ainsi dire prémigratoire ? Plus il est universel, plus il pourrait être alléchant à mes yeux. Regardez les récits érotiques ou les contes animaux, ou les voyages maritimes, pour l'espèce humaine la migration et le récit sont peut-être la même chose. Qu'est-ce qui fait que des histoires comme celles du coyote ou du renard — le Roman de Renart est un des plus beaux romans et le premier roman roman — fonctionnent à peu près partout ? Voilà ce qui m'intéresse de temps à autre.

On voudrait pouvoir citer l'entretien au complet, tant l'écrivain rassemble là de bijoux de pensée et d'écriture, résumant en quatorze pages l'essentiel de ses idées et de sa pratique. Ma seule véritable réserve à l'égard de ce livre, qui justifierait à elle seule l'idée d'une telle retranscription : le prix élevé des ouvrages publiés aux éditions Galilée, qui risque fort d'en décourager plus d'un. Je retiens, pour finir, l'idée de « magie limitée » évoquée par Quignard à propos de l'identification hypnotique au principe de la lecture et de l'écriture ; l'écrivain me semble aboutir là à un heureux équilibre entre la foi qu'engage toute fiction, suivant le mot de Coleridge (« *suspension of disbelief* »), et le savoir requis pour la mise en œuvre d'un illusionnisme libre de tout cynisme.

Guillaume Asselin