

Toucher à l'invisible ou comment
« ensauvager le domesticateur » : littérature,
spéculation et modernité
chez Pascal Quignard

Nathalie Roy
Université Laval

Dans *L'Art de l'âge moderne*, Jean-Marie Schaeffer revient aux sources de la théorie spéculative de l'art propre à la modernité, explore son horizon philosophique, analyse la pensée de ses premiers théoriciens, notamment celle de Novalis et de Friedrich Schlegel, et rend compte de sa fortune ultérieure tant en art qu'en philosophie. L'esthétique de la modernité serait tout entière tributaire de cette pensée née à Iéna au tournant du XIX^e siècle et qui « meurt sous nos yeux », fort heureusement

d'ailleurs, parce qu'elle repose sur des fondements théoriques erronés ainsi que sur une méconnaissance de ce qui constitue le propre de l'acte artistique :

D'un point de vue théorique, la théorie spéculative postule que l'art aurait son essence dans un statut cognitif qui, non seulement lui serait spécifique, mais surtout en ferait à la fois le savoir fondamental et le savoir des fondements : l'art, nous dit-on, est une connaissance extatique, la révélation de vérités ultimes, inaccessibles aux activités cognitives profanes; ou [...] : il est la présentation de l'irreprésentable, de l'événement de l'être; [...]. La thèse [...] implique une sacralisation de l'art, opposé, en tant que savoir d'ordre ontologique, aux autres activités humaines considérées comme aliénées, déficientes ou inauthentiques. [...] [E]lle présuppose une théorie de l'être : si l'art est un savoir extatique, c'est qu'il existe deux sortes de réalité, celle, apparente, à laquelle l'homme a accès à l'aide de ses sens et de son intellect raisonneur, et celle, cachée, qui ne s'ouvre qu'à l'art. (p. 15-16)

Malgré son ton polémique, l'aperçu de Schaeffer a l'intérêt de mettre en évidence des traits fondamentaux de la théorie spéculative de l'art, notamment sa dimension ontologique, le rapport qu'elle suppose à la connaissance, les questions de l'irreprésentable et de l'extase.

Commencer un article sur Pascal Quignard en évoquant une théorie propre à la modernité peut paraître paradoxal. Quignard ne se réclame nullement d'un horizon moderne, mais plutôt de l'antiquité gréco-latine et de la rhétorique classique, et il est volontiers perçu par la critique comme le modèle contemporain du lettré classique. Il tend même à mettre en question, voire à récuser certains traits fondamentaux propres à la modernité. À cet égard, les termes dans lesquels il refuse d'inscrire son travail et celui de certains de ses contemporains (Michon, Bergounioux, Macé, par exemple) dans une

quelconque suite de la modernité et de sa temporalité propre sont révélateurs : « Nous ne sommes pas postmodernes. Nous sommes préoriginaires. Je pense même que nous sommes antéarchaïques. » (2006, p. 93)

Toutefois, comme celle de plusieurs écrivains de la modernité, l'œuvre de Quignard est hautement réflexive. À sa production romanesque s'ajoutent plusieurs textes, essais, petits traités mêlant fiction et réflexion, dans lesquels il questionne inlassablement l'acte littéraire, le travail du langage, le rapport à l'origine et ce qui fait le propre et la nécessité de la spéculation littéraire en opposition à la spéculation philosophique. Or, à étudier de plus près la réflexion de Quignard sur l'art, il devient manifeste que sa spéculation littéraire et sa manière propre de penser la littérature entrent fortement en résonance avec la pensée moderne de l'art et, particulièrement, avec la pensée de ses premiers théoriciens, soit les premiers romantiques allemands. Le propos de cet article sera donc, à l'aide de trois textes — *La Rhétorique spéculative*, *Les Ombres errantes* et l'entretien accordé à C. Lapeyre-Desmaison, publié sous le titre *Pascal Quignard, le solitaire* —, d'examiner la pensée de Quignard et, plus particulièrement, sa conception de la « rhétorique spéculative » à la lumière de la théorie esthétique propre à l'âge moderne.

Il faut bien en convenir : parler d'« entours » de l'œuvre dans ce cas paraît abusif, puisque les petits traités et les essais font certainement partie intégrante de l'œuvre littéraire de Quignard. Néanmoins, ces textes permettent de réfléchir sur le regard que pose l'auteur sur son travail et, à ce titre, d'aborder l'œuvre de « l'extérieur », par ses fondements réflexifs. La réflexion que mène Quignard au cœur de sa pratique se

poursuit d'ailleurs largement dans ses entours. L'auteur publie de nombreux articles et entre couramment en dialogue avec la critique¹, allant jusqu'à participer à des colloques portant sur son œuvre, comme cela a été le cas à Cerisy en juillet 2004².

La rhétorique spéculative comme art littéraire

Dans sa pratique, Quignard se réclame de ce qu'il nomme la « rhétorique spéculative », un art dont on doit l'avènement théorique à Fronton, maître de Marc Aurèle, au II^e siècle. Le nom désigne une « tradition lettrée antiphilosophique qui court sur toute l'histoire occidentale dès l'invention de la philosophie » et qui consiste en un

art des images — que l'empereur Marc Aurèle nomme, en grec, icônes tandis que son maître, Fronton, les nomme le plus souvent, en latin, images ou, à quelques reprises, en grec philosophique, métaphores — [qui] à la fois parvient à désassocier la convention dans chaque langue et permet de réassocier le langage au fond de la nature (1995, p. 13-14).

Cet art des images est explicitement associé à la langue littéraire, qui permet de lier, là où l'analyse — la philosophie — délire. C'est un travail du langage, qui *fait violence* à la langue pour atteindre à un dire essentiel, au-delà des conventions : « L'expression courante "C'est un littéraire" n'est pas une insulte. Elle est dotée de sens. Elle renvoie à une tradition lettrée où la lettre du langage est prise à la *littera*. C'est la

¹ Voir la bibliographie, proposée par C. Lapeyre-Desmaison, des articles publiés par Quignard dans des revues et collectifs, dont certains portent sur son œuvre (2006, p. 236-239).

² Le titre des actes de ce colloque témoigne d'ailleurs de la tendance qu'a la critique à assimiler la posture de Quignard à celle du lettré classique : *Pascal Quignard : figures d'un lettré* (Bonnefis et Lyotard, 2005).

violence de la *litteratura*, qui n'est que la violence du langage indéductible. » (1995, p. 21) Le sens du mot « indéductible » est ambigu, mais partant de l'idée qu'il s'agirait d'un langage dont on ne peut rien *déduire*, on peut lui attribuer une signification double. Ce serait d'abord un langage *atomique*, où l'association de l'image au fond de la nature, par le biais de la lettre, révélerait un lien élémentaire, nécessaire et inséparable. Quignard écrit à cet effet : « La *litteratura* est le souci atomique des *litterae*. Le littéraire est cette remontée de la convention à ce fonds biologique dont la lettre ne s'est jamais séparée. » (1995, p. 44) Ce serait encore un langage qui ne saurait livrer le savoir qu'il renferme ou le mystère de sa nécessité par la *déduction* et l'analyse. La définition de la rhétorique spéculative permet donc d'identifier deux traits essentiels de la conception quignardienne de la littérature, à savoir qu'elle s'oppose à la démarche philosophique et qu'elle représente un travail du langage qui ouvre la voie à une ontologie, permettant éventuellement d'accéder à une sphère de l'être qui échappe aux autres formes d'expression. Le privilège de la littérature ici est, de fait, lié à ce que le littéraire a une conscience aiguë des limites et des pièges de la langue et de ceux de la philosophie.

La rhétorique spéculative se présente en effet comme un art antiphilosophique, car, contrairement aux rhéteurs, les philosophes « parlent et dans leur recherche oublient la source de leur oraison, laissent sur le bord du chemin sa matière, obscurcissent et empêtrent l'élan murmurant qui sous-tend leur tardive spécialisation ». Ils oublient que la philosophie n'est qu'une branche de la rhétorique fondamentale et s'emploie « à écarter » (1995, p. 15) les images. Ainsi, en cherchant à évacuer le langage figural, le philosophe ne se rend pas compte qu'au lieu de se rapprocher du réel, il s'en éloigne

puisqu'il « ne travaill[e] que sur du langage sacrifié, que sur du postmythique, que sur du *logos* prédécoupé » (1995, p. 21-22). Autrement dit, il commet l'erreur de ne pas se méfier de son outil premier, à savoir les langues naturelles, lesquelles opèrent un découpage du réel qui n'a rien d'immanent et qui, en ce sens, fait obstacle à la recherche d'un savoir fondamental qui les précède. Leur invention implique en effet une rupture avec la nature, parce qu'elles introduisent « dans l'univers le dialogue, la conscience, le monde et le temps » (2006, p. 44-45). Et la conscience n'est pas une chose qui nous appartient en propre : elle n'est que la chambre « d'écho de la langue » du groupe, le « regard de tous y circule » (2006, p. 61). Si l'écriture littéraire accède à l'être par le langage, c'est qu'elle côtoie une défaillance toujours possible de la langue jamais tout à fait acquise, se tient au bord de la faille, contemple l'abîme, l'origine, à travers le défaut des mots qui échappent. Écrire, dans les mots de Quignard, c'est « se dénuder du langage avec du langage », c'est « ensauvager le domesticateur » (2006, p. 103-104).

Cet ensauvagement de la langue dépend donc — et il y a là l'un des paradoxes fondamentaux de la spéculation littéraire selon Quignard — d'un travail du langage grâce auquel on cherche un objet qui échappe par définition à l'expression. Tout au plus, les mots et les images permettent d'ouvrir des brèches grâce auxquelles il devient possible de contempler l'abîme. Contrairement au philosophe, écrit Quignard, « le rhéteur ne démontre jamais : il montre, et ce qu'il montre est la fenêtre ouverte » (1995, p. 14-15). L'ensauvagement est une « décolonisation » de la langue. Il passe par l'expérience solitaire de l'écriture, mais qui implique une paradoxale plongée dans la culture et la langue qui oppriment : « Totalemment envahi il ne peut que distendre le lien, déchirer le

tissu un peu; fouiller dans ses mots, ouvrir le dictionnaire sans arrêt; recultiver sa culture; en hériter davantage; s'éloigner davantage; c'est la limite de l'anachorèse ou de l'insociabilité. » (2006, p. 151) Écrire, pourrait-on dire, c'est libérer le langage de la transitivité que supposent le dialogue et la communication, l'arracher aux schémas qu'impose la convention sociale³. Cela semble impliquer un retour à la matérialité du signifiant, que l'on creuse, notamment grâce à des explorations peu orthodoxes d'étymologie et d'homonymie, à des jeux de synonymie qui passent par l'emprunt à une diversité de langues et à un travail des images (ou figures), pour s'approcher ainsi d'un signifié qui se situerait au-delà de l'arbitraire des signes, un signifié hypothétique qui ne se serait pas détaché du « fonds biologique ».

Mais quel est l'objet de la spéculation quignardienne? Quel est le savoir visé? On peut éventuellement en trouver un indice dans les mots mêmes qu'emploie Quignard dans certains passages cités. On notera le recours aux homonymes « fond » et « fonds ». L'art des images réassocie le langage au « fond » de la nature, alors qu'il existerait des cas où la lettre ne s'est jamais détachée du « fonds » biologique. La nature, l'animal sont à la fois un fondement et un « capital » à même lequel l'écrivain vient puiser. Notre être animal est à la fois ce qui nous constitue et la source de nos élans, l'impulsion première, ce qui fonde notre expérience vitale. Dans son entretien avec C. Lapeyre-Desmaison, Quignard parle de l'impulsion première, de ce qui

³ « Écrire n'est pas une manière d'être naturelle de la langue naturelle. C'est un langage qui est devenu étranger au dialogue. [...] le langage devenu langage-à-être. » (2002, p. 54-55)

caractérise le « mutisme de la source invisible » dont procède la littérature :

Je pense que la quête des traces, la poursuite des ordures des proies, la manducation des bêtes désirées aux mœurs fascinantes, les hallucinations de leurs formes dans les rêves, les parois incisées, l'atomisation et la dissidence de tout, le déchiffrement de tout ont lancé une expérience en amont de la lecture livresque bien plus profonde, plus animale, plus originaire, plus confuse, plus angoissée, plus indéterminée que cela [c'est-à-dire qu'une littérature définie à partir de formes aussi conventionnelles qu'une lettre d'amour]. (2006, p. 82)

La source invisible est donc animale, confuse, indéterminée, sans doute liée à une indifférenciation première. À ce titre, Quignard évoque souvent le caractère obsédant de la « scène originelle » : « La scène où toute scène prend origine dans l'invisible sans langage est une actualité sans cesse active » (2002 p. 12). Celle-ci est souvent identifiée de manière explicite comme le coït dont nous sommes issus et qui représente pour chacun son origine irreprésentable et le symbole fort de la force sauvage et créatrice du désir. C'est la scène invisible où, en-deça du langage et de la culture, pour chaque individu, tout commence. L'origine personnelle est, ailleurs, extrapolée et se confond avec une origine partagée. La scène originelle devient alors « l'arrière-monde » qui ne peut « être présenté » (1995, p. 170). Le jeu de métaphores privilégiées pour rendre l'idée de l'arrière-monde est archéologique : l'image obsédante et mystérieuse des gravures sur les parois des grottes de Lascaux, par exemple, remplace l'image du coït dont nous sommes issus. La scène originelle renvoie en somme au registre du pulsionnel et du désir, avant toute « domestication » culturelle. La dette de Quignard envers la psychanalyse est manifeste et éclaire sa fascination pour la petite enfance, notamment pour ce qu'il

désigne comme le stade de l'*in-fantia* ou de l'« a-parlance » (2006, p. 102), c'est-à-dire le stade d'avant la parole et donc d'avant l'irruption violente et colonisatrice du groupe, où l'être est au plus près encore de son fonds biologique.

La conscience du caractère radicalement imprésentable de l'expérience fondatrice et de l'exigence de dire l'indicible détermine un rapport à la connaissance qui est « extatique ». Elle dépend d'une chute hors de soi, hors du langage; elle est connaissance indirecte et toujours provisoire de l'invisible. La métaphore de l'atomisation prend ici toute son importance. Seules les images peuvent nous permettre d'entrevoir l'abîme, mais comme les métaphores, comme les signes dont la forme est étrangère à ce qu'ils signifient. Les images détournent le langage de la convention, permettent qu'il s'ouvre à quelque chose qui lui est extérieur. Elles donnent à voir le mystère, l'insaisissable, mais n'offrent rien sur quoi on puisse bâtir système. Ainsi, c'est « l'atomisation de tout » qui ouvre la fenêtre du rhéteur.

L'érudition, pourrait-on en conclure, ne tire pas sa valeur de l'accumulation du savoir qui comble les vides de l'ignorance, mais plutôt de ce qu'elle donne lieu, par son hétérogénéité, à une démultiplication des relations possibles, au rapprochement de ce qui paraît radicalement différencié, bref à l'éclatement des structures et des systèmes grâce auquel on entrevoit l'expérience en amont du langage. L'érudition telle que la pratique Quignard, qui s'en défend par ailleurs⁴, favorise la démultiplication des images.

⁴ « Puis-je ajouter quelque chose sur le mot "érudition"? C'est tout le contraire de mon dessein. Je ne suis pas un érudit. *Rudis* est le sauvage. *E-rudis* est celui à qui on a ôté son aspérité, sa sauvagerie, sa violence originnaire ou naturelle

La théorie spéculative de la modernité esthétique

Convergences et divergences

Les premiers romantiques allemands, premiers théoriciens de la modernité esthétique, avaient de l'art une conception curieusement proche par certains traits de celle que propose Quignard. Leur posture critique, à cheval sur le classique et le moderne, et le fait qu'ils développent une esthétique contre, au double sens du terme, la tradition, en font peut-être le point de comparaison le plus intéressant pour questionner les rapports complexes qu'entretient Quignard avec la conception spéculative de l'art propre à la modernité.

L'ontologie romantique envisage l'être recherché comme totalité. L'être, c'est le sujet et l'objet, l'esprit et la matière, le fini et l'infini ; autrement dit, c'est la fusion ou l'identité absolue, le tout avant la différenciation. Les limites de la conscience et du langage humains sont telles que cet être n'est accessible que par l'intuition et par les formes poétiques (lire : poïétiques) qui en permettent l'expression. C'est pourquoi la fonction créatrice propre au langage poétique est essentielle. La philosophie a besoin de la poésie — de la poïesis — pour se réaliser, car la philosophie, dans sa quête de connaissance, ne peut que proposer des systèmes qui sont des approximations d'une totalité vivante. La poésie, en s'appuyant sur l'intuition ou le sentiment esthétique, *présente* le tout au lieu de le *représenter*. Elle est, selon le mot de J.-M. Schaeffer, l'« unique présentation possible de l'ontologie » (p. 20). Seule la poésie peut faire voir

ou animale. Aussi le latin *rudis* correspond-il en latin au mot *infans*. Le *puer*, au fur et à mesure que le grammairien lui fait quitter l'*in-fantia* et lui enseigne les lettres pour écrire, devient *e-rudis*. Je cherche encore à m'é-érudir. Je ne suis pas encore assez rude. » (2006, p. 112-113)

l'invisible, l'imprésentable, l'universel. La philosophie doit donc avoir des assises poétiques, et la littérature est le lieu idéal de la spéculation, parce qu'elle conjugue savoir et création. Du reste, le langage poétique est, selon une expression de Novalis, un langage « à la deuxième puissance » (cité dans Todorov, 1977, p. 208), qui libère le langage de son rôle instrumental quotidien, l'arrache aux schémas de la convention. La rhétorique, ici aussi, notamment par le biais de figures privilégiées telles la métaphore, le paradoxe, la parabase, l'ironie, est un outil de première importance.

Mais si les formes poétiques parviennent à exprimer l'intuition, elles ne peuvent définitivement en capter l'objet. Elles sont donc forcément provisoires. Atteindre à l'expression de l'être, selon une courbe asymptotique et un processus forcément infini, suppose la démultiplication de ces formes grâce à laquelle on met en évidence « l'infinité de la connexion », selon la formule qu'emploie Walter Benjamin pour qualifier la démarche de Novalis et de Schlegel (1986, p. 58). L'ironie de Schlegel en tant qu'approche réflexive est, de ce point de vue, le principe déterminant. La démarche ironique du créateur repose sur le mouvement de la pensée et de la contre-pensée, sur l'oscillation constante entre le pôle positif où l'on exprime l'intuition et le pôle négatif où elle est soumise à l'examen. L'ironie est, en somme, le double mouvement de création et de négation grâce auquel on tâche de se rapprocher de l'être, en éliminant progressivement le faux. C'est aussi une réflexion « poétique » qui avance par sauts, grâce au *Witz*, lequel concilie l'inconciliable et permet ainsi à la subjectivité créatrice d'outrepasser ses propres limites (Behler, 1997, p. 91-119).

Les convergences entre la pensée de Quignard et la théorie spéculative de l'art née à l'époque du premier romantisme sont manifestes. Dans les deux cas, on trouve un rapport à la connaissance qui repose sur la conviction de la primauté du littéraire dans l'expression de l'ontologie et la conscience des limites de la philosophie et du langage, lesquelles conduisent l'écrivain qui cherche la vérité à une manipulation de son matériau dans le but de faire éclater les codes et les conventions. La pensée de Quignard partage encore avec celle des fondateurs de l'esthétique moderne la conscience du caractère inachevable de la démarche, vu l'impossibilité, au moyen du langage, de parvenir à une véritable saisie de l'être, qui donne à toutes les formes un caractère provisoire et qui mène ainsi à une démultiplication des « images » et à un jeu d'association de ce qui paraît inconciliable. Toutefois, une analyse plus approfondie met en évidence deux divergences profondes entre la pensée de Quignard et celle qui fonde la modernité, divergences qui témoignent du rapport complexe qu'entretient l'auteur contemporain avec la théorie moderne de la littérature. Celles-ci concernent le rapport au temps et à la subjectivité⁵.

La pensée romantique est fondamentalement progressive en ce qu'elle œuvre, malgré sa démarche paradoxale et contradictoire, vers l'expression d'une omniscience (*Allwissenheit*). Bien qu'il faille distinguer progressivité et

⁵ Il va de soi que les événements et la pensée du XX^e siècle auront mené à une indubitable remise en cause de la toute-puissance de la subjectivité et du rapport moderne au temps, linéaire et progressiste. Quignard hérite bien évidemment de ces mutations, et particulièrement de celles causées par le développement de la psychanalyse, mais l'objectif ici est de suggérer que le rapport quignardien au sujet et au temps suppose encore autre chose que la « mort de l'auteur » et la ruine des idéologies du progrès.

progrès (Thouard, 2002, p. 9-66), étant donné la conscience aiguë à la fois du caractère infini du processus et des limites des formes et de la pensée, il reste que le romantisme spéculatif repose sur l'idée d'une téléologie. Il a parmi ses principes ontologiques fondamentaux celui d'une autorévélation progressive (Schaeffer, 1992, p. 115). Si la modernité est mise sous le signe de l'inachèvement, c'est parce que, dans les manifestations de l'être, il y a des déterminations profondes présentes en germe et qui, progressivement, se révèlent. La fin de l'histoire, de la littérature, de la conscience, de la philosophie serait une hypothétique révélation totale de soi à soi de l'être présent en germe dans toutes ces manifestations. De ce point de vue, la modernité, qu'elle soit progressiste au sens strict ou non, suppose une temporalité continue, orientée et (plus ou moins) linéaire.

Or, dans la pensée de Quignard, le temps, en son essence, est achronique et foncièrement inorienté. L'origine est conçue comme un en deçà radical de la langue et de la culture, à la fois lointaine et contemporaine, en ce qu'elle remonte à la nuit des temps tout en restant curieusement atemporelle, associée à un constant rejaillissement : « Quoi que vous fassiez, c'est l'aube chaque aube. C'est le jaillir du temps sans cesse. C'est le jaillir désorienté, sans orient, du temps, sans cesse. Se déversant dans l'espace. » (2006, p. 132) Il y aurait là un aspect essentiel de l'expérience humaine que masquent l'histoire et toute imposition d'un ordre du temps par la langue et la tradition historiographique⁶. L'objet de la quête, ou plutôt du guet, c'est

⁶ Voir à ce sujet l'analyse que propose Simon Saint-Onge de la catégorie temporelle du « Jadis » chez Quignard, qui apparaît comme une négation de la succession temporelle et le lieu d'irruption de l'imaginaire et de « l'anachronie à l'état pur » (Quignard, 1990, p. 490). Saint-Onge montre que

ce constant rejaillissement, cette atemporalité qui ouvre la voie à l'origine : « Il faut guetter quelque chose de plus neuf que ce qui est réputé moderne. Il faut chercher quelque chose de radicalement naissant. » (1995, p. 189) Il y a donc un refus radical de toute téléologie. La connaissance visée par l'art quignardien est a-progressive et a-cumulative, elle ne peut obéir à une temporalité convenue, elle ne saurait s'ordonner, former un ensemble : « l'art n'obéit à aucun ordre du temps », il est « inorienté comme le temps lui-même » (2002, p. 161).

D'ailleurs, la pensée de Quignard est d'autant plus étrangère au principe d'une autorévélation progressive que, chez l'auteur, la conscience ne semble même pas participer directement de l'être. Du moins, elle y fait écran de telle manière que la visée de représentation du monde qui nous entoure est vouée à l'échec; l'idéal ne peut en aucun cas correspondre véritablement au réel. Pour les romantiques, quelles que soient les limites du langage, la part d'échec et d'approximation, il y aurait fondamentalement un parallélisme entre l'idéal et le réel. Il revient au sujet en quête d'omniscience de le révéler et d'amener ainsi progressivement l'idéal à se confondre avec le réel. Aux yeux de Quignard, au contraire, l'art moderne se fourvoie en mettant l'accent sur le sujet et sur la mise en valeur du moi : « La mise en avant de soi, le refus de l'assujettissement, la haine dans tout ce qui fut du *cela fut*, telle est la triple thèse de l'art moderne. » Il met d'ailleurs directement cette thèse en rapport avec les principes qui

le « démontage erratique » de la « chose historique » et ce qu'il implique d'irruption du Perdu qui morcelle et sédimente le temps font éclater le continuum de la temporalité, rendent indistincts le Jadis et le présent et interdisent toute recomposition du passé, du présent et de l'avenir, bref toute invention d'un nouvel ordre du temps (2008, p. 159-172).

fondent l'idée du progrès, en ajoutant : « L'allergie à la dépendance, le discrédit de l'antériorité, l'élimination du jadis, telles sont les thèses du progrès. » (2002, p. 122)

On connaît du reste cette volonté affichée par Quignard de s'effacer, en tant que sujet créateur, derrière ses textes et d'insister sur l'héritage ainsi que cette stratégie fréquente par laquelle il fait parler ses maîtres à penser en infléchissant leurs propos, s'y inscrivant comme en sourdine. Il se situe volontiers plus près du *topos* de l'invention classique que de celui de la création moderne. Selon Gilles Declercq, « il faut lire l'œuvre de Quignard à la lumière du *topos* matriciel de l'*invention* antique et classique ; toute parole est écho d'une parole antérieure, on ne peut que redire et reformuler, et faire *ainsi* œuvre nouvelle et personnelle » (p. 237). Dans son entretien avec C. Lapeyre-Desmaison, l'auteur affirme : « vous savez, je ne crois pas que l'état d'écrivain m'intéresse. L'extase, la perte de conscience temporelle qui est derrière, [...] oui » (2006, p. 89). L'écriture ne serait pas affirmation ni même quête de soi, mais plutôt chute extatique hors de soi. La figure de l'auteur créateur et la conception de la subjectivité dont elle dépend sont, chez Quignard, fondamentalement entachées de soupçon.

Le sublime

La complexité des rapports de l'auteur à la théorie esthétique de la modernité se révèle encore dans son traitement du sublime, un concept clé qui, de l'Antiquité à l'époque moderne, a connu une mutation qui suit de près la montée de la conception moderne de la subjectivité. Certes, Quignard se réclame du *Traité du sublime* du pseudo-Longin, un texte qui remonte aux

premiers siècles de notre ère et récuse explicitement la conception moderne, kantienne, du sublime, mais, à sa manière, il modernise néanmoins le texte de Longin.

L'esthétique moderne, nous rappelle Todorov dans *Théories du symbole*, est liée à un déplacement du concept d'imitation en art, car il s'agit désormais de « situer l'imitation entre le créateur et le Créateur, non entre deux créations » (p. 185). La conscience humaine, pour peu qu'elle fasse preuve de génie, peut rivaliser avec Dieu en créant de toutes pièces un monde plus parfait que celui de la Création. Or, lorsque Quignard oppose, dans *Les Ombres errantes*, le sublime ancien au sublime kantien, les termes qu'il emploie montrent à quel point il vise à s'inscrire en faux contre cette perspective moderne :

Il est possible que la beauté des arts en tant qu'arts commença à mourir au XVIII^e siècle dans les temps où la terreur naissait. Le sublime selon Kant était dans l'esprit humain. Le sublime selon l'inventeur du sublime (selon Loggin⁷) était dans la nature. La nature cesse d'abriter sa propre force. L'homme commence à se contempler comme un Narcisse qui s'aime à l'excès jusqu'à la défiguration. (2002, p. 123)

L'humain est animal, nature, bien avant d'être conscience. La force qu'il abrite est celle-là même qui appartient à la nature. La terreur qui tue la beauté des arts semble donc être celle qui résulte de la même mutation qui amène le sublime et la création d'une beauté autonome à être conçus comme des forces qui appartiennent à l'esprit humain et non plus à la nature. La référence à Kant est d'ailleurs significative, puisque c'est en effet ce philosophe qui déplace le lieu du sublime de la nature vers l'esprit humain et renforce le lien entre sublime et

⁷ Il s'agit du nom que donne le plus souvent Quignard au pseudo-Longin.

sentiment moral (qu'on trouvait déjà dans les *Pensées* de Pascal). Le sublime, pour Kant, est ce qui fait passer par-dessus de sa condition animale (Morfaux, 1990).

Le sublime, pour Quignard, est au contraire ce qui ramène à la nature. Si le sublime mène à la connaissance extatique, c'est qu'il suppose une perte de conscience, et non pas, au contraire, une victoire de la conscience sur la faiblesse de notre nature. À ce titre, sa lecture du « livre fondamental de la rhétorique spéculative », à savoir le *Traité du Sublime* du pseudo-Longin, est révélatrice :

C'est un traité du *tonos*, de la tension, de l'*intonatio*, du tonnerre, de l'*energeia* propre au langage pour peu qu'il devienne quête de la profondeur et des limites supérieures ou inférieures (sublimes ou sordissimes) de l'expérience humaine. *Du sublime* est encore un recueil d'icônes, rassemblant les « cimes » du logos. [...] C'est un grand livre informe sur la création littéraire considérée comme art suprême. Il n'y a pas de bornes à la *physis* (nature) faite voix. Il n'y a pas de bornes entre l'inné fusionnel et l'acquis passionnel, entre le don de l'écrivain et la technique linguistique, entre la donne biologique et la fonction investigatrice des paradoxes et des images. Le sublime ne mène pas l'auditeur à la persuasion (*pistis*) mais à l'exaltation (*ekstasis*). Le grand poète ou le grand prosateur cherchent la parole extatique. Le langage à sa cime fait osciller le *thauma* (l'étonnement, l'admiration) et l'*extasis* (l'extase). [...] « L'art apprend, et c'est là le point capital, qu'il y a dans le logos certaines particularités qui ont la *physis* (nature) pour unique fondement ». La cime du langage livre passage à la souche originaire. (1995, p. 56-57)

L'atteinte par le sublime de la connaissance extatique dépend étroitement de la rhétorique, du travail des figures et des images. La conception quignardienne de la primauté de la littérature et du travail du langage, sa conviction de la nécessité de « recultiver sa culture » pour distendre le lien avec le social

et renouer avec le « fonds » biologique sont ici attribuées à « Loggin ». Le *Traité du Sublime* est, certes, un texte qui oppose la « médiocrité » parfaite d'un pur respect des règles de l'art à la grandeur d'un sublime où il subsisterait des défauts, parce qu'il « est à peu près impossible, pour l'ordinaire, qu'un esprit bas et médiocre fasse des fautes. Car, comme il ne se hasarde et ne s'élève jamais, il demeure toujours en sûreté; au lieu que le Grand de soi-même, et par sa propre grandeur, est glissant et dangereux » (Longin, 1995). Le pseudo-Longin, en traitant de l'importance des passions et de la grandeur d'âme, admet donc que la tension et l'*energeia* dont parle Quignard déterminent le caractère véritablement sublime d'un texte (plutôt que le respect des règles), tout comme il établit le rapport entre le sublime poétique et le sublime de la nature. Mais il s'agit malgré tout d'un traité de rhétorique, dans lequel il n'est question ni de spéculation ni d'origine ; et à l'extraordinaire du sublime, chez Longin, il manque la terreur et la sauvagerie que Quignard lui prête explicitement. Il s'agit à vrai dire d'une définition du sublime qui n'est pas sans rapport avec celle qu'a formulée Edmund Burke au XVIII^e siècle et qui a eu tant de retentissements au sein du romantisme. Dans *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Burke, qui appartient à la tradition sensualiste, distingue la beauté et le sublime esthétique au moyen de leurs effets physiologiques sur l'être qui les perçoit. Il associe le sublime à la terreur et à la forte tension corporelle, alors que la beauté consisterait en la douceur et les sensations qui détendent les nerfs (Morfaux, 1990). Pour Quignard, la véritable beauté est sublime dans la mesure où elle est indissociable de la terreur : « La poussée qui porte les arts est barbare, bien sûr, intégralement. La source de la beauté [...] est bien sûr mortelle

comme elle est sexuelle. C'est une fusion violente. [...] [La beauté et la terreur] sont liées au point que c'est cette inhérence qui définit la fascination chez les animaux, dont les hommes.» (2006, p. 137-138) En somme, en associant le sublime et la beauté à la terreur et à notre animalité, Quignard paraît s'approcher autant sinon plus de Burke que de « Loggin » et, ce faisant, il « romantise » en quelque sorte la théorie littéraire que renferme le *Traité du sublime*.

*

La conception spéculative de la littérature que propose Quignard comporte, en somme, des affinités indéniables avec l'esthétique spéculative de la modernité. L'art, pour Quignard, est en effet « connaissance extatique », « présentation de l'irreprésentable ». La pensée de Quignard présuppose « une théorie de l'être : si l'art est un savoir extatique, c'est qu'il existe deux sortes de réalité, celle, apparente, à laquelle l'homme a accès à l'aide de ses sens et de son intellect raisonneur, et celle, cachée, qui ne s'ouvre qu'à l'art » (Schaeffer, 1992, p. 15-16). Quignard retient donc la dimension ontologique et, dans une large mesure, les traits formels de l'esthétique moderne — notamment le fragment, le mélange des pièces et des genres —, de même que la réflexivité qui les motive, mais il en récuse l'idéalisme et la téléologie : l'être, sa force s'ouvrent à l'art, mais ils ne sont pas là où les modernes le croient. La connaissance véritable ne peut participer d'un ordre du temps né de la conscience humaine, ni naître d'une quête idéale. À l'image du temps quignardien, qui est désorienté, « sans orient » et qui rejaillit constamment, la connaissance ne peut suivre une voie téléologique.

Mais que l'art donne à voir la nature par le moyen d'une extase, non pas en l'imitant dans un quelconque dessein figuratif, mais en s'investissant d'une *energeia*; que le langage de la littérature accède ainsi à une connaissance ontologique autre, plus fondamentale, par les images, par la rupture d'une transitivité, par une forme poétique de logos qui lie les *schèmata* de la nature entre elles : tout cela reste hanté par quelque chose qui évoque malgré tout la quête moderniste d'expression de la totalité au moyen de l'art. Pour s'en convaincre, que l'on écoute Quignard présenter le projet de *Dernier Royaume* : « le petit effort d'une pensée de tout »; « une petite vision toute moderne du monde »; « ni argumentation philosophique ni petits traités épars ni narration romanesque. Une activité mythographique à la frange de la fiction. [...] Extraordinairement agénérique. De plus en plus agénérique. » (2006, p. 213-214) Ces propos pourraient malgré tout nous amener à nous demander ce qui distingue fondamentalement ce projet de l'encyclopédie romantique telle que conçue par Novalis et par F. Schlegel (Thouard, 2002).

Bibliographie

- BEHLER, Ernst (1997). *Ironie et modernité*, trad. d'O. Mannoni, Paris, PUF, coll. « Littératures européennes ».
- BENJAMIN, Walter (1986). *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. de P. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».

- BONNEFIS, Philippe et Dolorès LYOTARD (dir.) (2005). *Pascal Quignard : figures d'un lettré*, Paris, Galilée.
- DECLERCQ, Gilles (2004). « Roman, fable, déclamation. L'invention dans l'œuvre de Pascal Quignard », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses de l'Université de Sorbonne, p. 233-254.
- LONGIN (1995). *Traité du Sublime*, trad. de Boileau, introduction et notes de Francis Goyet, Paris, Librairie générale française.
- MORFAUX, L.-M. (1990). « Sublime », dans *Encyclopédie philosophique universelle*, André Jacob (dir.), Paris, PUF.
- QUIGNARD, Pascal (1990). *Petits Traités I*, Paris, Gallimard, 1990.
- (1995). *Rhétorique spéculative. Petits traités*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- (2002). *Les Ombres errantes. Dernier Royaume I*, Paris, Grasset.
- (2006). *Pascal Quignard, le solitaire*, rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison, Paris, Galilée, coll. « Les Singuliers / Littérature ».
- SAINT-ONGE, Simon (2008). « Le temps contemporain ou le Jadis chez Pascal Quignard », *Études françaises*, vol. 44, n^o 3, p. 159-172.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1992). *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais ».
- THOUARD, Denis (2002). *Symphilosophie. F. Schlegel à Iéna*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », p. 9-66.
- TODOROV, Tzvetan (1977). *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

Résumé

Pascal Quignard, volontiers considéré comme le modèle contemporain du lettré classique, récuse certains des principaux traits de l'esthétique moderne et se réclame, dans la conception de l'art littéraire qu'il développe, de l'Antiquité et de la rhétorique classique. Toutefois, à étudier sa réflexion de plus près, il devient manifeste que sa spéculation littéraire entre fortement en résonance avec la pensée moderne de l'art, et particulièrement avec celle de ses premiers théoriciens, soit les esthéticiens du Cercle d'Iéna. Cet article analyse la pensée esthétique de Quignard à la lumière de cette théorie spéculative qui fonde l'âge moderne, afin d'élucider le rapport complexe qu'entretient l'auteur avec la modernité et de parvenir ainsi à mieux cerner sa pensée.

Abstract

Pascal Quignard, generally considered to be today's incarnation of the classical man of letters, rejects certain fundamental principles of modern aesthetic thinking while developing a theory of literary art that claims to have its roots in Antiquity and classical rhetoric. However, a closer study of Quignard's ideas reveals striking parallels between his speculative poetics and modern aesthetic theory, particularly with that developed by modern art's first theorists, i.e. the members of the Jena Circle. This paper examines Quignard's theory in light of its similarities with early German Romantic thought, in order to comprehend the author's complex relationship with Modernity, and thus, to gain better insight into his aesthetic principles.