

Pascal Quignard ou quand écrire c'est guetter le mot qui manque

Yolanda Cristina VIÑAS DEL PALACIO

Universidad de Salamanca

Selon Pascal Quignard, Chrétien de Troyes est le seul romancier français à avoir dénombré des oublis, des pâmoisons, des distractions, des crises de mutisme inopinées, des moments d'abandon au vide, des souvenirs confus qu'on ne parvient pas à débrouiller en dépit de l'angoisse. Stupeurs, néants, défaillances, courtes extases constituent également la matière de l'œuvre de Quignard, ce sur quoi elle ne cesse de revenir. D'un roman à l'autre et d'un traité à l'autre, les mêmes scènes font retour, qui nous éloignent de la notion de répétition élaborée par Freud dans le chapitre "Remémoration, répétition, perlaboration" de *La technique psychanalytique*. Dans *Le salon de Wurtemberg*, on lit : "On raconte que nous répétons ainsi des expériences plus anciennes qui, quoiqu'elles nous soient, pour ainsi dire, complètement échappées des mains, nous passionnent comme un très vieux goût aigre, délicieux et sans nom" (Quignard, 1986: 29). Pour Quignard, la répétition peut cesser. Interrompre la répétition de l'entendu et du dit, rentre dans le domaine du faisable, de ce qui peut se produire. Par contre, ce qui ne peut s'arrêter, parce que relevant d'un registre qui s'avère contraire à celui de la répétition, se dit avec "recommencer"¹. "Recommencer", c'est répéter en cessant de répéter. Dans le contexte musical, "répétition" décrit le travail du virtuose s'évertuant à reproduire sans surprise et sans miracle ce qui est attendu de lui. Or, quand le savoir s'éteint parce qu'on ne sait plus ; et qu'une ouverture est ce qui ouvre, alors et seulement alors l'éternel ressassement tarit et le recommencement a lieu.

Toute l'œuvre de Quignard est recommencement. Elle recommence pointant tout ce qui en nous renouvelle le "nascor", le découvrir pur, la violence de l'obscurité

¹ Le concept de "recommencement" de Quignard nous éloigne de Lepeyre-Demaison, pour qui "*Le salon de Wurtemberg* et *Les escaliers de Chambord* fonctionnent comme des cures (au moins comme l'image qu'on peut avoir d'une cure, bercée par le rêve d'un dernier mot qui résoudrait tout) : on pourrait même dire qu'on assiste à une fictionnalisation de la cure dans le roman quignardien." (2004: 6)

perdue, le spasme et l'inspiration du corps, selon la formule "ce qui recommence concerne la naissance, ce qui se répète concerne ce qui s'ensuit" (Quignard, 1999: 332). Ce qui s'ensuit évoque notre être au monde et "l'égophobie", c'est-à-dire notre non-identité, puisque le je est interchangeable et qu'il ignore la différence sexuelle. Le langage et la langue nous enserrant dès avant la naissance. L'être est parlé avant même que de parler. Telle est la pensée de Lacan que Quignard se fait un devoir de préciser: "Nous ne sommes pas du parlant à qui il arriverait incidemment de se taire. Nous sommes du non-parlant qui parle" (2001: 102). La répétition, indexant la chute dans le langage et le corps social, est à proprement parler une reproduction. "Reproduction" évoque la présence fascinante, la scène invisible et inatteignable liée à la mort et qui passe par la mort, dont nous sommes le produit, le reproduit. De ce reproduire qui déclancha la vie en nous et qui nous rendit présents, la trace persiste. Elle est immémoriale et antihistorique, mais elle nous captive comme captive l'amour. L'amour captive au sens de "capere", verbe des chasseurs. Il capture une impression du déjà vu et du déjà connu qui sont sans date et sans lieu, le vu et le connu appartenant à l'invisible et à l'inconnaissable. L'amour est captivant, qui renouvelle la source où chacun des sexes fut conçu. "Nous sommes venus d'une scène où nous n'étions pas, mais que notre désir représente et que nos rêves reproduisent". (Quignard, 1999: 73)

Si la répétition a partie liée avec la conception, le recommencement prend sa source dans la violence de la perte, et plus concrètement dans la perte de la mère, à la suite de la naissance. La seule chose qui puisse faire retour est l'arrachement, l'expulsion qui nous fit nous. Pôle inverse de la fascination, qu'on abordera par la suite, la parturition est conçue comme "le moment où la forme unique se dédouble en sortant du sexe maternel" (Quignard, 1999: 127) Il fallait arriver jusqu'ici pour pouvoir envisager l'œuvre de Quignard comme un recommencement qui dit perte, expulsion et rejet.

Il y a perte dans *Les escaliers de Chambord*. Le roman retrace le délire d'un homme qui est entraîné de femme en femme et de lieu en lieu par un flux dont il ne comprend rien. Il cherche un nom qu'il a sur le bout de la langue et qu'il va épeler au fil de ses rencontres. Mais Édouard est en fait hanté par le souvenir enfoui, oublié et comme refoulé d'une petite fille aimée, morte par noyade. Si cette mémoire trouée le

tourmente, c'est parce que ce souvenir cache une douleur encore plus profonde, sinon plus secrète. L'enfant morte, Édouard s'y est identifié dans un tableau intitulé *L'enfant mort parmi ses jouets*. Il est mort parce qu'il est sans existence dans le désir de sa mère et qu'il se représente comme étant le désir de l'Autre à son endroit. Dans *Le salon de Wurtemberg*, le narrateur déconstruit son passé, avec un arrière-goût de déception puisque rien ne permet d'arrêter la quête:

Ce souvenir semble en cacher un autre. Je ne vois pas quelle mer s'est retirée et ce qu'elle a entraîné avec elle. Je vois la nymphe, je vois le dieu la poursuivant, mais moi-même je poursuis en vain quelque chose au travers de cette vision plus ou moins hallucinée qui se poursuit elle-même et – au contraire du satyre qui effleure sa peau – je ne parviens pas à y porter la main. (Quignard, 1986: 34)

Dans *Le Nom sur le bout de la langue*, une jeune femme promet à un homme de retenir son nom. Tout d'un coup le nom lui fait défaut. Qu'est-ce qu'un nom ? Comment peut-il échapper ? Colbrune sait qu'il est là, tout près d'elle, ce nom qu'elle a perdu, mais elle n'arrive pas à se saisir de lui, à le remettre dans sa bouche, à le prononcer. Le mot est là, et la mère le cherche. Tout s'arrête soudain, plus rien n'existe : "Éperdue, lointaine, elle essayait, l'œil fixé sur rien, étincelant, de faire venir à elle dans le silence le mot qu'elle avait sur le bout de la langue. Nous étions nous-mêmes sur les bords de ses lèvres. Nous étions aux aguets, comme elle. Nous l'aidions de notre silence – de toute la force de notre silence". (Quignard, 1993: 58)

Colbrune, une mère et un enfant : trois personnages agissant sur deux niveaux de réalité, à s'en tenir à une division stricte entre conte et scène familiale, division dont le narrateur fait fi : "Ce conte que j'intitule *Le nom sur le bout de la langue* est mon secret" (1993: 65) Or, le secret est moins inquiétant que la défaillance du langage comme expérience de l'indicible en nous: "Quel est l'homme qui n'a pas la défaillance du langage pour destin et le silence pour dernier visage?" (1993: 8)

S'installant dans la défaillance comme négation et défaut, comme les enfants et les musiciens, Pascal Quignard inscrit sa pratique scripturale en deçà ou au-delà du domaine poétique. "Ce que je cherche en écrivain est la défaillance" (1993:100), dit-il, et l'on comprend combien sa démarche s'écarte de celles de poètes. Le poème est le mot trouvé, l'exact opposé du nom sur le bout de la langue. S'installer dans la défaillance, c'est s'absenter de toute saisie réflexive de soi-même par soi-même dans l'instant de

l'écriture. Il ne s'agit nullement de se connaître ou de se posséder: "Les Narcisse meurent. L'ego est une machine à mourir" (Quignard, 2004: 262). Quignard dépasse la légende qui circule aujourd'hui pour rejoindre le mythe, le véritable mythe d'origine, rappelant que ce n'est pas l'affrontement au double ou l'amour pour son image qui provoque la disparition de Narcisse, mais le regard qui lui renvoie le reflet qu'il a en face de lui: "Le mythe est simple. Un chasseur est médusé par un regard, dont il ignore qu'il est le sien, qu'il perçoit à la surface d'un ruisseau dans la forêt. Les anciens sont formels: ce n'est pas l'amour qu'il a de sa copie qui le tue. C'est le regard". (Quignard, 2004: 255)

Cette lecture du mythe imprègne l'œuvre de Quignard, écrivain qui refuse de se dire écrivain, non pas par simple modestie. Écrire, comme parler, est un moyen d'investir autrui, d'en coloniser l'intérieur. Écrire de soi ou sur soi, c'est succomber au regard. Le regard auquel on ne résiste pas, mais à partir duquel les corps s'emboîtent comme les proies dans les mâchoires des carnivores, est à proprement parler la "fascinatio". Dans *Vie secrète*, Pascal Quignard dit avoir rencontré en juin 1993 un mot étrange dans de vieux textes latins. Ce mot était "fascinus", et ne pouvait signifier "sexe", comme le prétendaient les traducteurs français. "Fascinus", "fascinatio" désignent la relation établie entre le sexe masculin dressé et le regard qui le surprend. Le mot qui jusqu'alors était un écran et faisait écran, s'ouvre pour laisser apparaître la scène primitive. "Skène": partie cachée au fond de l'espace visible que la traduction occultait. Quignard résolut de conserver partout le mot latin tel quel: "Dès l'instant où je maintenais ce mot barbare (fascinum, fascinus), les scènes qu'ils décrivaient accédaient-elles à un autre sens que celui qu'ils laissaient voir jusque-là". (1999: 107) L'aveu est de taille, qui permet de saisir le véritable enjeu de l'écriture.

On ne peut être fasciné latéralement. Dans la fascination, le fasciné est un œil par lequel le voyant bascule dans le vu à force de regarder en face l'œil qui le fixe. D'œil à œil: voilà qui explique l'extase de Narcisse devant le regard qui le dévore, ainsi que la relation amoureuse et le lien de la mère à l'enfant. L'amour reçoit une première définition négative en tant qu'anéantissement et fusion avec l'autre. Et ceci parce que l'amour, comme Quignard ne manque pas de le souligner, exhibe de par son origine le rapport à la mère. L'amour actualise et retrouve la soumission hypnotisée du nourrisson

à la voix et au regard maternels. Aussi nous n'avons pas choisi d'être fascinés. Nous sommes tous des êtres engloutis par l'autre. L'emprise concerne principalement le langage, et le langage parle à jamais en nous et pour nous du premier regard : "Nous sommes confiés à ce regard qui a vu, qui se met à parler d'une certaine manière à partir de ce qu'il a vu, prénomme à partir de ce qu'il a vu, commence d'énoncer une langue incompréhensible et la suppose en nous comme nôtre à partir du premier signe qu'il a noté". (1999: 130)

La découverte du mot "fascinus" nous est racontée, comme nous est racontée la recherche de l'autre pôle de la fascination, le pôle qui hèle la délivrance. Or, il se trouve que la quête s'avère ici vaine, le mot qui disait le détournement de la force qui subjuguait n'étant pas à chercher, mais à libérer de la prégnance positive que nous lui avons imprimée. Le mot qu'il fallait libérer n'est autre que désir. "Désir", pour Quignard comme pour Blanchot, dit désastre, c'est-à-dire le manque de l'astre ou du "sidera", la constellation présidant à la fin de l'hiver. Si "sidérer", c'est avoir trouvé de quoi fusionner, "désir" pointe, au contraire, la perte et l'absence : absence du signe du printemps dans le ciel, perte de la société, de la mère et du langage ; perte, de ce dont on est issu et de l'autre qui nous a incorporés. Lorsqu'il y a désir, l'union disparaît, qui ne peut se fonder que sur la relation fascinant-fasciné. Le désir est ainsi à la source de la cruauté humaine. Voici l'argument de Quignard : "la fascination inhibe le fasciné. En se défascinant l'homme a libéré le meurtre du congénère, a permis la guerre, a désidééré la perversion. A déverrouillé toutes les atrocités qui après coup pussent être imaginées". (1999: 175)

Le désir est atroce. Il introduit une division que la culture occidentale s'est fait un devoir d'endiguer en produisant de l'un. "Unir" désigne l'incorporation, l'intériorisation et la dévoration qui fondent et légitiment la sphère sociale, familiale, morale et politique. L'entreprise unificatrice s'étend aussi à l'amour. Le mythe de l'"una caro" est une façon de subsumer la différence sexuelle qui fait obstacle à l'union, différence que le langage estompe avec je et tu. Or, l'amour ne peut être domestiqué parce qu'il est asocial et antisocial, et qu'à la différence de la sexualité, apprivoisée dans le mariage, il brave les intérêts et les interdits du groupe. "Est amoureux un être humain tombant dans l'Autre sans médiation sociale", écrit Quignard.

L'amour est la communication irrésistible entre deux individus qui oublient de façon provocante les normes qui règnent dans le monde, pour employer l'expression des mystiques. Pour exprimer la nature d'un tel amour, Quignard a recours au mot "coniventia". "*Conivere* veut dire abaisser les paupières ensemble, de façon préméditée, de façon appuyée" (1999: 323). Les amants sont connivents, qui s'interdisent le regard fascinant. Les amants se font invisibles à eux-mêmes, leur échange étant secret, comme dans la fable de Psyché ou la Clelia de Stendhal. Clélia écrit à la Madone : Mes yeux ne le verront jamais. Mais Fabrice, comme Psyché, veut voir. Il veut voir son fils et son amante dans la lumière. Clelia cède. L'enfant meurt, Clélia meurt, Fabrice meurt. Les amants sont aussi allergiques au langage, qui communiquent bouche close au langage mais ouverte à la communication non verbale.

Les yeux fermés, la bouche close : tels sont les signes auxquels on reconnaît la "désidération" des amants et des musiciens. A-t-on remarqué que l'aède, en Grèce, était aveugle ? Par contre, selon Quignard, "celui qui écrit est un homme au regard arrêté, au corps figé, les mains tendues en suppliant vers des mots qui le fuient" (1993: 9). L'immobilité est-elle un signe que le mot qui ne vient pas aux lèvres agit comme un fascinant, est un fascinant ? Laissons Quignard répondre. "Celle, dit-il, qui tombe sous le regard du mot qui manque à l'apparence d'une statue" (1993: 58). Elle a l'apparence d'une statue, la mère devant le mot qui se dérobe. Les traits immobiles, la bouche ouverte, le regard fixe, son visage ressemblait à un masque. Elle était Méduse, parce que, selon Quignard, il se trouve que Méduse est l'unique déesse dont le masque est celui de la face humaine. "Le masque de Méduse est la face humaine féminine, vue de face, bouche grande ouverte" (1993: 84). *Le nom sur le bout de la langue* revient sans cesse à ce regard où l'être vient se fondre. La tentation est là de devenir Persée, de retourner contre le regard de Méduse son pouvoir de mort, mais ce qui échappe ne peut être reflété, qui n'est vu ni dans la réalité, ni dans le miroir. Ce qui échappe et échappera toujours : tel est l'enjeu de l'écriture, telle est aussi sa vérité, la référence à Freud qui apparaît dans *Le nom sur le bout de la langue* s'avérant capitale :

En 1899, Sigmund Freud a écrit soudain, dans un livre sur le rêve, cette phrase qui met à genoux la pensée et remplit de honte tout le langage : "Das Denken ist doch nicht anderes als der Ersatz des halluzinatorischen Wunsches. » (La pensée n'est pas autre

que le substitut du désir hallucinatoire.) D'une part, toute pensée, originairement est menteuse. D'autre part, tout mot est un mensonge. (1993 : 72)

Si la vérité est dans ce qui manque, l'hallucination, comme réponse au manque et à la carence, comme tentative aussi de substitution, est discours authentique, parce que disant le manque, parce que subordonné au manque. Quignard peut alors affirmer : "Le langage n'est jamais plus proche de sa vérité que quand il rêve une hallucination. Les romans sont plus vrais que les discours". (1993: 71) Plus vrais lorsqu'ils retrouvent le vrai langage.

Le vrai langage est séparation ou, comme le dit Quignard, "sevrage", terme hautement significatif puisqu'il pointe la suppression de la mise au sein, le langage étant précisément "le curieux aliment" (1993: 132) que la mère introduit dans la bouche de l'enfant. Là, dans le vrai langage, la parole se montre doublement incomplète. Incomplète, parce que seconde, parce qu'acquise. Incomplète aussi parce qu'elle manque la chose. Ce qui est exclu, car elle ne le cerne ni le maîtrise, fait retour. Faire retour est à proprement la nostalgie. La nostalgie est première, comme le manque du langage. Elle précède le perdu, mais les mots, qui viennent nécessairement en retard, en collant à elle, font croire aux hommes à la chimère de la fusion.

C'est de la fusion comme perte de la forme propre qu'il faut partir pour saisir ce que « parler » veut dire. Posséder le langage impliquerait être dépossédé de soi. Aussi faut-il que le mot manque. Il ne s'agit pas de le trouver, mais de le trouser, parce que le mot qui se perd dit la défaillance du langage et nous dit défaillants. La défaillance est première. Les Romains utilisaient "langor" pour expliquer la faiblesse, la non-motilité, la passivité, la tombée sous l'Autre tout-puissant. "Si la fascination est première, argumente Quignard, s'il faut dans un second temps cette si extraordinaire désidération pour que le désir puisse s'élancer vers la forme qui jusque-là le paralysait (au point d'épouser les traits de la mort animale) le *langor* n'est pas un accident". (1999: 292)

Le retour au "langor" et au silence qui lui est associé, est possible. Il est même inévitable. C'est la mort. Il y a aussi bien évidemment le mutisme que Quignard a si bien connu, et qui fait suite à la scène où la mère perd le mot. Les rêves silencieux et la lecture pointent également cette expérience. "La lecture est une expérience plus

profonde, plus radicale, moins volontaire, plus transférante, plus désidentifiante, plus folle, plus extatique, plus intemporelle que le fait d'écrire". (1993: 6)

Quignard, qui n'a cessé de montrer le lien entre aimer et lire, ramène l'écriture à cette défaillance, à cette langueur qui, pour lui, caractérisent la lecture. Dans *Le nom sur le bout de la langue*, l'écriture rejoint ce "primus tempus". On y lit : "parler mutique, parler muet, guetter le mot qui manque, lire, écrire, c'est la même chose". (1993: 64)

Guetter le mot qui manque, être aux aguets, car écrire, comme chasser, c'est faire le silence autour de soi dans l'attente vaine du mot qui ne viendra pas, avec la conscience que ce qui peut revenir est le perdu. Mais bien plus que le retour, ce qui compte ici c'est la défaillance et le silence qui l'accompagnent. La défaillance est un adieu et un départ : un départ de la métaphysique qui préfère rentrer dans le fond de l'être, un adieu à Hegel, à Nietzsche, à Heidegger. Tous des "nostoi" ; tous des malades du retour. Pascal Quignard propose de vivre comme avant de tomber sous la domination du langage : "Être le signifiant d'un corps, se séparer de sa naissance, se séparer du lieu où l'on est né, se distinguer des langues du premier murmure, vivre comme un perpétuel naître". (1999: 428)

Bibliographie

LEPEYRE-DESMAISON, Ch. (2004), "Pascal Quignard : une poétique de l'*agalma*", in *Études françaises*, n°2, vol 40, pp. 1-15.

QUIGNARD, P. (1986), *Le salon de Wurtemberg*, Gallimard, Paris.

QUIGNARD, P. (1989), *Les escaliers de Chambord*, Gallimard, Paris.

QUIGNARD, P. (1993), *Le nom sur le bout de la langue*, P. O. L., Paris.

QUIGNARD, P. (1994), *Le sexe et l'effroi*, Gallimard, Paris.

QUIGNARD, P. (1999), *Vie secrète*, Gallimard, Paris.

QUIGNARD, P., (2001), *Pascal Quignard le solitaire. Rencontre avec Chantal Lepeyre-Desmaison*, Flohic, Paris.