

Les « armes de jet » du petit traité : la brièveté, la corporéité, l'explosivité

IRENA KRISTEVA

DÉPARTEMENT D'ÉTUDES ROMANES, UNIVERSITÉ DE SOFIA
(BULGARIE)

irena_kristeva@yahoo.com

La littérature, selon ces professions de foi d'un Romain, d'un Grec, d'un Chinois, c'est le langage conçu comme arme de jet. (Quignard, 1997c ; 62)

1. La lecture de l'œuvre de Pascal Quignard confronte constamment à l'enchevêtrement systématique de la narration et du commentaire, qui traduit sa double intention et sa double ambition d'écrivain et de penseur. Malgré la déclaration de vouloir régresser vers un langage brut et primitif, ses *Petits traités* surprennent par la densité de l'expression qui concrétise les idées. L'énumération, l'entassement, le jet de paroles, qui y abondent, concourent sans doute à la condensation de l'expressivité et de l'explosivité linguistiques. En ce sens, la « pensée du *jet* est la pensée de la pulsion même, de la force pulsative, de la compulsion et de l'expulsion. De la force avant la forme » (Derrida et Thévenin, 1986 ; 63).
2. Ancrée dans la grande tradition de la pensée européenne, cette prose érudite juxtapose des références les plus diverses concernant les textes fondateurs (Platon, Lucrèce, Marc Aurèle) ; les écrits de l'école moraliste de Port-Royal (Esprit, Nicole, La Rochefoucauld) ; les opuscules des honnêtes hommes (Saint-Evremond, La Bruyère) ; la critique de la modernité (Adorno, Michelstaedter). À ce point, il devient tout à fait légitime de se demander si les *Petits traités* ne sont pas calqués sur les *moralia* antiques qui se situent entre la réflexion philosophique et la fiction, d'autant plus que la trentaine de pages de *Moralia* qui terminent la *Rhétorique spéculative* se fait accompagner d'un regard micrologique à la Benjamin ou à l'Adorno¹. Or, loin d'être réductible à des raisonnements et à des rationali-

1 Dominique Viart y entend notamment « l'écho des *Minima Moralia* : comme Adorno,

sations faciles, le processus narratif s’y transforme en méditation libre où se croisent le spontané et le spéculatif.

3. Résumant la tentative de l’écrivain de saisir la singulière constellation instantanée, l’intention rhétorique bien marquée, la forme explosive très prononcée, les *Petits traités* servent de point-pivot à ses œuvres postérieures. L’article se propose d’élucider, dans un premier temps, les multiples raisons de la préférence de Pascal Quignard pour la forme brève. Il tentera de prouver, dans un deuxième temps, que la narration brève s’avère particulièrement appropriée pour juxtaposer le marginal et l’occasionnel au sublime bien élaboré.

1. La fascination de la forme brève

J’espère être lu en 1640. (Quignard, 1997a ; 282)

4. Loin de respecter ce désir surprenant d’une réception baroque, et donc antimoderne plutôt que postmoderne, la critique littéraire a insisté dès la parution des *Petits traités*² sur la singularité de l’ouvrage. D’aucuns ont souligné l’attachement de l’écrivain au trait, au petit, au détail ; la finesse de sa réflexion ; l’explosivité brute de sa langue³. Le « petit » s’institue, en effet, comme l’un des deux éléments formels primordiaux de son œuvre, l’autre étant le « traité ». Cet élément minuscule arrive à percer la surface du quotidien, à déchirer son intégralité superficielle, à dévoiler l’abîme de son propre être sans nom et sans identité. Bref, « le choix du petit », pour reprendre l’expression forgée par Miguel Abensour afin de désigner la tendance surgie « au sein de la modernité » à la suite de l’exigence de « se tourner vers ce qui a été délaissé, négligé, exclu » (Abensour, 1982 ; 59-62), est l’un des traits distinctifs des essais quignardiens.

Quignard livre des réflexions petites, minimes, relatives aux mœurs [...] dans des fragments » (Viart, 2000 ; 71).

- 2 Rédigés de 1977 à 1980, les *Petits traités* sont publiés dans leur totalité en 1990 par Maeght Editeur en tirage limité et repris en deux volumes de poche dans la collection « Folio » de Gallimard en 1997.
- 3 Jean-Pierre Richard souligne son « attachement maniaque (le dirons-nous fétichiste?) au détail, à la petitesse » (Richard, 1990 ; 48). Dominique Viart relève « la minutie de sa pensée » (Viart, 2000 ; 61).

5. Le goût pour la forme brève à l'époque contemporaine est suscité, en outre, par la confrontation avec les deux expressions de la terreur : originelle et moderne. Le « petit » devient ainsi le contrepoint d'un péril imminent, la « figure de résistance originale » (Abensour, 1982 ; 59-62). Ceci explique la fascination qu'il exerce sur des penseurs du XX^e siècle de l'envergure d'Adorno, de Benjamin ou de Kafka. On peut compléter la motivation quignardienne du choix du petit par quelques raisons d'ordre personnel : l'attitude critique envers la modernité et ses formes exhaustives ; la réaction « antiphilosophique » d'un penseur rebelle contre l'expression cartésienne ; le rejet de la grandeur de ce qui prétend à l'universalité ; le désir de retourner au primitif, à l'inachevé, au sauvage ; l'intérêt pour ce qui semble insignifiant ; le refus de figer le langage.
 6. La transversalité générique des *Petits traités* correspond à la diversité et à la richesse de leur contenu⁴. Ces fragments thématiques deviennent des miroirs réfléchissant non pas l'harmonie cosmique du jadis, mais le chaos que l'homme moderne croit pouvoir dominer. L'intérêt pour des sujets tels que la terreur, le dégoût de la vie, le jet dans l'abîme, etc. pousse leur auteur à adopter une approche régressive. Mais à la différence des positivistes, au lieu de fuir les archaïsmes, il y recourt volontiers pour en extraire des effets sémantiques surprenants. Ces effets anachroniques, impensables pour la plupart de ses contemporains, déterminent la singularité de son œuvre. Côte à côte avec l'option générique et la passion pour l'originaire, ils laissent transparaître une attitude antimoderniste, et en même temps ils font distinguer un écrivain conscient de sa modernité parce que « la discontinuité du traité a aussi quelque chose de moderne qui irrite et qui fascine, dans la mesure où la modernité s'est volontiers située du côté de la destruction » (Marcoin, 2000 ; 105).
 7. Partant du mot grec κλάδος, Quignard souligne l'essence destructrice du fragment par une confrontation de l'*iconoclaste*, du *phonoclaste* et du
- 4 Les 56 petits traités sont répartis en 8 tomes selon une logique intertextuelle. Ils s'articulent autour de quelques noyaux thématiques : le tome I contient 8 traités qui abordent le problème de la voix et du silence ; le tome II 6 traités qui gravitent autour de la notion de la langue ; le tome III 4 traités qui touchent à la problématique du livre ; le tome IV 6 traités rassemblés autour de la parole divine ; le tome V 7 traités qui soulèvent la question de la lecture silencieuse ; le tome VI 9 traités qui s'occupent du rapport entre la lecture et l'écoute ; le tome VII 8 traités qui s'intéressent à la relation entre la mort et l'art ; le tome VIII 8 traités qui examinent les enjeux de la création poétique. On devrait y rattacher les 6 traités de la *Rhétorique spéculative* les 10 traités de *La haine de la musique*, le « Petit traité sur Méduse », et le « Traité sur l'esprit ».

logoclaste. Autrement dit, il aborde la possibilité de fragmentation visuelle, sonore et linguistique qui évoque la violence inhérente au fragment : « Des morceaux de membres partout, des déchets, des fragments de peau partout et des cicatrices partout qui les suturent mais qui brusquement, on ne sait pourquoi, saignent comme la lance du conte » (Quignard, 1997b ; 419). L'« infirmité » des fragments issus de cette violence provoque un spectre d'effets allant du dégoût à la jouissance. On se retrouve devant un tourbillon d'éléments détachés qui fascine malgré son irréalité, devant une agressivité assujettissante d'un imaginaire devenu palpable dans sa puissance envahissante.

8. Cette corporéité du fragmentaire a été remarquée par Pierre Nicole, l'un des maîtres-penseurs de Pascal Quignard, qui écrit dans l'un de ses *Essais de morale* :

Comme les corps ne se joignent presque jamais si parfaitement qu'il n'y ait toujours entre eux quelques petits intervalles remplis d'air qui les séparent, on ne saurait aussi faire un tissu si continu de ses actions qu'il n'y reste quelques petits vides, et ces vides qui sont quelquefois nécessaires pour le délassement de l'esprit pourraient être utilement remplis de quelques prières qui n'obligeassent pas à une grande contention » (Nicole, 1714 ; 390-391).

9. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy ont relevé sa déstructuration immanente :

Si le fragment est bien une fraction, il ne met pas d'abord, ni exclusivement, l'accent sur la fracture qui l'a produit. À tout le moins, il désigne autant, si l'on peut dire, les bords de la fracture comme une forme autonome que comme l'infirmité ou la difformité de la déchirure » (Lacoue-Labarthe, 1978 ; 62).

10. Maurice Blanchot a noté sa discontinuité :

Les fragments s'écrivent comme des séparations inaccomplies [...] les fragments, destinés en partie au blanc qui les sépare, trouvent en cet écart non pas ce qui les termine, mais ce qui les prolonge, ou les met en attente de ce qui les prolongera, les a déjà prolongés, les faisant persister de par leur inachèvement » (Blanchot, 1980 ; 96).

11. L'insuffisance fragmentaire de dresser une image d'ensemble suppose le recours à l'assemblage de plusieurs fragments. Les textes fragmentaires ne s'opposent pas, mais « se posent l'un après l'autre ».

12. La parole fragmentaire serait alors une « parole en archipel » (Char, 1986). Or, Quignard préfère le découpage textuel à l'assemblage de fragments. Le clivage linguistique opéré par ses fragments reproduit la destruct-

turation discursive. L'achèvement a pour résultat le dépècement. Ainsi, le fragment ne représente guère une partie d'un tout qu'on peut reconstruire par un réassemblage mécanique des pièces détachées, mais paradoxalement une petite unité bien finie malgré son imperfection apparente. Il se hérisse contre, voire par rapport à l'autre. Il ne connaît pas de limites comme le livre circulaire et fluide dont rêve l'écrivain, qui exerce un fort impact sur son écriture. Il possède une nature ambivalente : il est à la fois inachevé et achevé, partiel et total, lacunaire et exhaustif, mais surtout silencieux et solitaire. Une ruine qui a sa valeur autonome. L'œuvre brève par excellence. Constitué autour d'un noyau de pensée, ce spasme rhétorique possède une capacité de multiplication infinie, suppose une quantité illimitée de jets dans l'abîme linguistique. Cette unité minuscule recèle en même temps une œuvre ouverte, discontinue et proliférante, une œuvre sans limites, une œuvre sublime.

2. Les atouts de la narration brève

L'aphorisme, l'adage, le proverbe, la sentence, le dicton, la devinette, l'apophtegme, la formulation gnomique, l'énoncé paradoxal, le haïku, le précepte, l'énigme, l'épigramme à Paris au XVIIe siècle, le trait d'esprit à Rome au Ier siècle, etc., ces tours sont anciens et divers, et difficilement perméables les desseins particuliers qui les portent, et singulières les histoires qui les ont dispersés. (Quignard, 1986 ; 38)

13. Cette liste de formes brèves comprend des formes qui condensent la réflexion, en la dotant de l'explosivité des feux d'artifice (les pensées, les maximes, les aphorismes), des formes qui rompent la surface linguistique, en recherchant le sens profond, ou jouent sur les diverses connotations des mots (l'anecdote, le mot d'esprit), des formes qui traduisent le jet de la pensée par le démembrement du récit (le conte, le mythe, la reprise). À toutes ces formes, Andrée Jolles donne la définition suivante :

Je parle de *Forme simple* lorsque les gestes verbaux sont disposés de telle sorte qu'ils peuvent à tout instant être orientés de manière particulière, et avoir une importance actuelle – ces gestes verbaux étant le lien où certains faits vécus se sont cristallisés d'une certaine manière sous l'action d'une certaine mentalité,

le lien aussi où cette mentalité produit, crée et signifie des faits vécus (Jolles, 1978 ; 43).

14. La prédilection de Pascal Quignard pour le « petit » s'exprime par une préférence pour des fragments de textes allant de la plus « haute » à la plus « basse » tradition littéraire. Il utilise des techniques narratives, disposées dans les marges du canon littéraire, sans distinguer nettement le vécu et l'imaginaire, le réel et le fictionnel. Sa stratégie consiste dans une mise en rapport de cette « matière marginale » avec des thèmes littéraires très élaborés. La confrontation de sujets hétérogènes traités sous une « petite » forme vise leur éclaircissement indirect. D'autant plus qu'au lieu de tenter de réconcilier le « haut » et le « bas », il cherche à les déplacer dans de nouveaux espaces, à les combiner d'une manière insolite, en opérant une sorte de « bricolage intellectuel » (Lévi-Strauss, 1962 ; 26). Le fragment s'avère donc le genre le plus approprié pour refléter la pensée mythique, le geste verbal instantané, les manifestations de l'hétérogène, les arguments suscitant des questions, la reprise de motifs déjà exploités, mais qui sont traités sous un angle différent, parallèlement à d'autres motifs.
15. La condensation de la narration dans *l'augmentum*⁵ va de pair avec la rupture provoquée par le jet. Le jet – qui connote à la fois le saut dans l'abîme du monde sous la poussée du langage et le saut rétrospectif vers l'origine – met fin aux errances de la pensée et, par conséquent, interrompt la narration. Il termine le mouvement vers l'autre qui nourrit la réflexion spéculative du sujet qui le regarde, l'écoute ou le lit. Le petit déstructure le récit, ouvre une brèche dans le langage, empêche le déroulement des choses. L'écrivain en obtient un double effet : fascinant, provenant de la domination des images, et sidérant, émanant des accidents des paradoxes. Somme toute, il considère la forme brève comme une espèce d'objet *petit a*, pour reprendre le terme lacanien. La régression à l'état primitif devient l'un des paradoxes quignardiens. L'inattendu et le surprenant posent la question de la vérité et du rapport au réel. Ce rapport constitue dans l'œuvre de Quignard le deuxième degré de l'élan du langage, du jet en arrière visant ce que Longin entend par le sublime, à savoir « une force invincible, qui enlève l'âme de quiconque nous écoute » (Longin, 1995 ; 74).
16. La narration brève s'accorde bien avec le fragment dans la mesure où elle enfonce l'entité du récit et brise la continuité du texte :

5 L'instant crucial ou éthique.

Démembrer le texte, c'est faire apparaître ses lacunes, l'absence de liens entre certains événements ou la substitution de liens fictifs aux liens réels. *Déconstruire le texte* est l'étape préalable nécessaire pour reconstruire un autre texte, en tissant entre les éléments d'autres liens [...] *Résumer*, c'est séparer les différents éléments de la trame dans lesquels ils sont pris pour les tresser ensemble dans un autre tissu » (Kofman, 1973 ; 110).

17. Le fragment capte le regard, focalise l'activité mentale sur la page, concentre l'attention sur l'effet produit par sa brièveté. La circularité, l'autonomie et l'unité sont quelques-uns de ses atouts. Les fragments quignardiens contiennent toujours une chose innommée, dissimulent un secret, réservent une surprise. Comme les rouleaux de papyrus, ils ont deux côtés : externe et interne, *ēso* et *ēxo*, ésotérique et exotérique. Pourtant, la fascination qu'ils exercent ne découle pas d'un style sublime et poétique, mais d'un langage « prosaïque » qui se méfie de tout embellissement.
18. L'auteur des *Petits traités* reprend des fragments de mythes ou d'œuvres littéraires qu'il désarticule pour les articuler ensuite comme d'autres mythes ou textes, en les associant librement avec des mythes ou des textes tiers qui portent leur propre symbolisme ou condensent ses idées. Ses narrations sont généralement succinctes, souvent inachevées. Il y marque des césures, des moments de rupture afin de rendre possibles les liens transversaux entre les différentes parties du traité. Sa prédilection pour la narration brève n'est pas arbitraire : elle tient compte du caractère sélectif, explicatif et imaginaire de celle-ci. En mettant en place une narration secondaire, la narration brève adopte la technique de la reprise.
19. Ainsi, Pascal Quignard raconte des histoires déjà advenues ailleurs qu'il accompagne souvent d'un commentaire extranarratif, sans rapport direct avec le récit, qui demeure cependant intratextuel puisqu'il laisse ressentir l'effet produit par ces histoires sur le narrateur lui-même. « Dans la forme simple, le langage reste mobile, général, chaque fois autre. » (Jolles, 1978 ; 186). Cela signifie que chaque écrivain raconte à sa manière.
20. La reprise de la fin des *Liaisons dangereuses* reste l'une des plus représentatives de la manière de raconter quignardienne. L'histoire est réécrite comme un fait divers qui la résume de la manière suivante : le vicomte de Valmont se remet avec Madame de Tourvel ; le chevalier Danceny se dresse contre l'Ancien régime et vote la mort du roi ; Madame de Merteuil se consacre aux bonnes œuvres et ouvre un salon artistique avant

de s'abandonner à la solitude. Voilà un extrait pour savourer le style télégraphique adopté par l'écrivain :

La marquise est descendue de voiture sous la pluie fine. Elle tient la main sur son cœur. [...] Elle a pris dans ses mains un volume [...] Il se trouve que les armes qui figurent sur la reliure sont celles de Danceny. Elle frémit. Elle en choisit un autre. [...]

Elle se dit : « Si je fouille encore dans l'étal, je vais trouver un livre aux armes de Valmont. »

Elle n'articule pas ce nom mais, soudain, ses jambes fléchissent sous elle.

Elle agrippe le rebord de pierre du quai. [...]

Elle reprend lentement sa respiration.

Elle rouvre ses yeux. [...] Elle se retourne brusquement. Une larme roule sur sa joue (Quignard, 1997d ; 298-299).

21. À l'exception des noms des personnages, tout y est métamorphosé : le langage baroque de Choderlos de Laclos a cédé la place au langage concis, elliptique, peu expressif d'un article de presse d'une banalité exemplaire. Le sujet même de l'histoire racontée se trouve marginalisé et volatilisé, et ceci grâce à cette façon particulière de raconter sur le même ton les histoires grotesques ou dramatiques, amusantes ou tragiques. La reprise insiste sur la brièveté et la fracturation du récit. Elle accentue le côté anecdotique afin d'écraser toute différence entre le sublime et le bas, mis sur un pied d'égalité. Elle favorise, en plus, l'implantation des incursions du narrateur qui visent à établir une liaison directe avec ses personnages.
22. Lorsque les regards se croisent, lorsque le moi et l'autre se reconnaissent dans leur expérience commune, toutes les barrières rigides fixant l'identité de l'être s'écroulent. Alors, dans l'oscillation du dedans, se libérant des multiples altérités hétérogènes qui à ce moment-là seulement arrivent à se scruter dans leur intrication, l'*anagnôsis*⁶ arrive à résonner comme un accord musical inaudible. La reconnaissance exemplaire d'Euryclée et d'Ulysse, les scènes de reconnaissance chez Chrétien de Troyes et Marcel Proust, décrites comme « des moments vides, de négligence intense, d'abandon à l'angoisse sans raison », des « absences », des « trous de mémoire », des « mots sur le bout de la langue » en témoignent. Dans ces exemples, la succession des instants temporels qui s'inscrivent sans interruption s'arrête à l'improviste. L'*anagnôsis* définit justement cet arrêt inattendu.

6 Le moment de se regarder en face, de se reconnaître.

Conclusion

23. On peut dire en conclusion que, dans le petit traité de Pascal Quignard, la *brevitas* va souvent de pair avec la *detractio*, et aboutit à une certaine *obscuritas*. Cette brièveté n'a rien à voir avec la volonté de l'écrivain de terminer à la hâte le récit entamé. Elle incarne plutôt son idéal stylistique, sa stratégie rhétorique. Persuadé de la possibilité du langage transparent, convaincu que seule la clarté discursive suppose une complexité inépuisable, tandis que l'opacité linguistique dilue l'existence et présente la vie dans son obscurité authentique, il confère une importance particulière à la condensation extrême de chaque phrase, de chaque parole. Il récupère les potentialités originaires des mots, contenues dans leur étymologie, en aiguise la précision, en renforce l'explosivité expressive. Sa résolution de frayer un chemin à travers la forêt de mythes, de symboles, d'images métaphoriques fait ressortir les deux pôles des *Petits traités* : l'érudit (le cultivé, le savant) et le *rudis* (le sauvage, le libidinal).
24. La forme fragmentaire que revêt la narration quignardienne qui erre à travers les époques, les contextes et les genres littéraires, correspond à une vision du monde comme un espace fragmenté et de l'écriture comme un discours morcelé et inachevé. L'écriture fragmentaire matérialise la conception de la langue en tant qu'un objet partiel qu'il faut métaphoriser. Elle se laisse déterminer comme une écriture sidérante (qui frappe par l'effet d'inattendu), désirante (qui désire et jouit de son objet), et fascinante (qui séduit et effraye). Cette écriture remplit l'espace de l'« entremonde » qui sépare le monde originaire atteint de façon incomplète par le fragment et le monde imaginaire créé de façon incomplète par le fragment.

Bibliographie

- ABENSOUR Miguel, « Le choix du petit », in *Passé présent*, n° 1, 1982, p. 59-62.
- BLANCHOT Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, nrf, 1980.
- CHAR René, *La Parole en archipel*, Paris, Gallimard, nrf, 1986.

DERRIDA Jacques et THÉVENIN Paule, *Artaud Dessins et Portraits*, Paris, Gallimard, 1986.

JOLLES André, *Formes simples*, traduit de l'allemand par BUGUET A. M., Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1978.

KOFMAN Sarah, *Quatre romans analytiques*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1973.

LACOUÉ-LABARTHE Philippe et NANCY Jean Luc, *L'absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1978.

LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

LONGIN, *Traité du sublime*, traduit par BOILEAU Nicolas, Paris, Le Livre de Poche, 1995.

MARCOIN Francis, « Écrire pour l'an 1640 », in *Pascal Quignard, Revue des sciences humaines*, LYOTARD Dolorès (dir.), n° 260, 2000, p. 103-112.

NICOLE Pierre, *Essais de morale, tome 4*, Paris, Guillaume Desprez imprimeur, 1714.

QUIGNARD Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Fata Morgana, 1986.

_____, *Petits traités I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997a.

_____, *Petits traités II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997b.

_____, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997c.

_____, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997d.

RICHARD Jean-Pierre, *L'état des choses. États sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1990.

I. KRISTEVA, « Les “armes de jet” du petit traité... »

VIART Dominique, « Le moindre mot. Pascal Quignard et l'éthique de la minutie », in *Pascal Quignard, Revue des sciences humaines*, LYOTARD Dolorès (dir.), N° 260, 2000, p. 61-75.