

La rhétorique à rebours de Pascal Quignard

Irène Kristeva

Université de Sofia, Bulgarie

Résumé

Les *Petits traités* de Pascal Quignard surprennent par l'audace de l'invention littéraire. Leur *narratio brevis* ne se réduit ni à des raisonnements prévisibles, ni à des rationalisations faciles, mais se laisse définir comme une méditation libre où convergent le spontané et le spéculatif. Leur récit se condense sur l'instant vu comme le nœud du monde. Leur objet se focalise sur ce qui interrompt le cours habituel des choses. L'écrivain cherche donc à sidérer aussi bien par leur disposition que par leur style. L'objectif de sa rhétorique spéculative se résume à trois verbes : « plaire, séduire, agenouiller ». Pour l'atteindre, il bouleverse l'usage des tropes traditionnels. Organisées dans une espèce de paratexte, les figures de style qu'il utilise tissent des réseaux de paradoxes et présentent des répétitions abruptes des motifs principaux. Leurs dissonances, leurs transmutations, leur imprévisibilité fascinent au point de stupéfier. Ce projet rhétorique s'avère triplement subversif. Il se dresse contre la philosophie dans la tentative de retourner au monde de l'origine à travers l'image, contre l'éloquence ornementale à laquelle il préfère le dépouillement linguistique, contre la théologie dans la substitution à l'affectivité religieuse d'une affectivité issue du *tædium vitæ*.

Mots-clés : Figures de style, Pascal Quignard, *Petits traités*, rhétorique spéculative.

Abstract

Pascal Quignard's *Petits traités* are surprising in their literary inventiveness. Their *narratio brevis* can be reduced neither to predictable reasonings nor to facile rationalisations, but may be defined as a free meditation with mixed spontaneous and speculative dimensions. Their narrative is concentrated on the instantaneous, the moment, seen as the crux of the world. Their object is focussed on what interrupts the ordinary course of things. The writer seeks to stun or transfix the reader, by their *disposition* as well as their style. Three verbs sum up the objectives of his speculative rhetoric: "to please, to seduce, to bring to one's knees". To reach those objectives, he totally upends the traditional usage of tropes. Organized within a kind of pretext, the figures of speech he uses weave networks of paradoxes and create abrupt repetitions of the main motifs. Their dissonances, their transmutations, third unpredictability fascinate to the point of stupefying. This rhetorical project appears subversive in three major ways. It sets itself against philosophy in its attempt to go back to the world of the origins through images; against decorative eloquence over which he prefers linguistic bare simplicity; against theology by replacing religious affectivity with an affectivity born of *tedium vitæ*.

Keywords: Figures of speech; Pascal Quignard; *Petits traités*; speculative rhetoric.

Introduction

La réflexion de Pascal Quignard creuse un abîme qui se concrétise dans plusieurs distances. La distance théorique : l'éloignement incommensurable du monde platonicien du *logos* et de la *graphè* de la lecture ambrosienne effectuée dans l'espace secret et silencieux de l'âme. La distance culturelle : la césure entre la culture du mythe et la civilisation du livre. La distance existentielle : le conflit de l'*éthos* apollinien et du *pathos* dionysiaque. La distance esthétique : la brèche entre la vision postmoderne de l'art et l'esthétique baroque du détail. La distance poétique : la rupture de la grande narration et son émiettement en fragments. Le problème qui se pose alors serait le suivant : le processus interprétatif suffirait-il pour franchir cet abîme et absorber le contenu original à travers la transmutation quasi magique du signifiant ? Ou bien ne s'agit-il pas plutôt d'une déliaison entre le signifiant et le référent ?

La rhétorique classique se subdivise en cinq parties : *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio*. En général, les étapes de l'art de l'éloquence sont considérées comme les phases de l'élaboration du discours dans l'organisation de la *tractatio* (Lausberg, *Elementi di retorica*, § 39). Or, tandis que les deux dernières sont réservées à l'art oratoire, les trois autres deviennent incontournables pour tout traité classique. Si on analyse n'importe lequel des *Petits traités* du point de vue de l'élaboration du discours, on y repérera les éléments de cette structure.

L'*inventio* quignardienne commence dès l'*incipit* abrupt du premier « Traité sur Cordesse » : « Tous les matins du monde sont sans retour » (Quignard, *Petits traités I* 13). Cette phrase à forte connotation héraclitéenne porte en germe les idées concernant la matière exploitée. Elle indique un premier seuil à franchir pour s'engager sur les sentiers de la recherche des traces du jadis qui vont s'annoncer à chaque pas. L'*exordium* implique le lecteur dans l'énoncé, en le rapportant directement à une situation quotidienne qui se répète à tout moment de l'existence. La constatation « sont sans retour » marque le début de la réflexion. La donnée initiale, qui reste en dehors de tout fondement, n'entraîne aucune certitude. Elle se met en retrait : *ce qui est* passe d'un instant à l'autre, se meut, se transforme ; *ce qui semble* pur et simple de prime abord se voit contraint d'entrer dans le devenir qui le porte loin de soi. Elle introduit dans l'espace littéraire des *Petits traités* qui amènent le lecteur à s'interroger sur sa propre existence dans la tentative de retrouver ce qui est « sans retour ».

La *dispositio* attache une importance particulière au rapport entre la narration et la réflexion. Elle se construit autour du choix et de la mise en place des idées, des formules linguistiques et des figures rhétoriques employées. L'ensemble des *Petits traités* se caractérise par une disposition circulaire à en juger par la répétition cyclique des thèmes et des procédés stylistiques¹. La division bipartite des 56 traités signale la tension et la force de l'ensemble. Elle suggère une hypothèse interprétative du type *thèse/antithèse*, d'autant plus que chaque volume est divisé, de son côté, en quatre tomes (2 x 2). L'antithèse, qui se résume à la contraposition de deux pensées, permet d'approfondir la confrontation de deux objets. Son fondement syntaxique est assuré par la coordination, remplacée occasionnellement par la subordination. La *dispositio* externe des *Petits traités* met en relief les moyens de la réalisation intellectuelle et émotionnelle de la persuasion. Elle est fortement

¹ La *Haine de la musique* et *Rhétorique spéculative* peuvent être perçues comme une *amplificatio* de leur espace narratif.

conditionnée par la sidération, c'est-à-dire par l'effet que l'inattendu et l'imprévisible, provenant du monde extérieur, exercent sur l'homme.

L'*elocutio* traduit, par contre, l'expression des idées contenues dans l'*inventio*. Le « Traité sur Cordesse » se caractérise par une intensité poétique croissante développée par des images tendues. La fluctuation fascinante qui le traverse d'un bout à l'autre se fait ressentir dans les citations, les exemples, les réflexions et les souvenirs incorporés dans le récit fragmentaire.

Pour faire ressortir l'articulation singulière des *Petits traités*, esquisser la progression interne de l'œuvre, identifier les structures subtiles, apparentes ou enfouies, qui la constituent, le rythme et l'horizon de son langage, il faudra passer forcément par l'éclaircissement du projet rhétorique de son auteur et des outils qu'il emploie pour sa réalisation. La spécificité de ce projet sera révélée en deux volets. Le premier vise à décortiquer la rhétorique spéculative pour en dégager les traits distinctifs. Le second se focalise sur le fonctionnement de ses figures saillantes. Malgré la déclaration de Quignard, qui affirme vouloir régresser vers un langage brut et primitif pour créer un « anti-style », l'écriture des *Petits traités* surprend par la démarche linguistique qui déploie ses idées. Il ne faut pas s'étonner de cette contradiction apparente, étant donné l'amour que l'écrivain porte à l'Antiquité où les *topoi* occupaient une place cruciale dans l'édification des discours. Ainsi, à partir du présupposé que la rhétorique représente à la fois un instrument persuasif et un instrument fascinant, il valorise l'importance de la disposition et de l'élocution pour l'effet esthétique.

1. Les enjeux de la rhétorique spéculative

La rhétorique traditionnelle accomplit la synthèse entre l'éthos (le caractère), le pathos (l'effet émotionnel) et le logos (le raisonnement) — les trois registres de la persuasion d'après Aristote. La rhétorique spéculative, telle que l'entend Quignard, définit d'abord la tendance *antiphilosophique*, située dans les marges de la philosophie :

De la tradition occidentale que je cherche à exhumer, consciente de sa rébellion devant l'invention de la philosophie, non seulement antimétaphysique, mais résolument antiphilosophique, Fronton ne fut certainement pas l'initiateur. . . . Nous n'avons pas besoin d'aller nous adresser à l'Orient, au taoïsme chinois, au bouddhisme zen pour penser à plus de profondeur ou pour nous défaire des apories de la métaphysique des Grecs puis de la théologie des chrétiens, enfin du nihilisme des Modernes : une tradition constante, oubliée, marginale parce que intrépide, persécutée parce que récalcitrante, nous porte dans notre propre tradition, venant du fond des âges, précédant la métaphysique, la récusant une fois qu'elle se fut constituée. (Quignard, *Rhétorique spéculative* 17-18)

D'une part, cette tendance est représentée par la sophistique ou plutôt « l'effet sophistique » (Cassin, *L'Effet sophistique*) marquant l'écart entre la chose et le mot qui la désigne. Vu l'importance de l'art de parler des sophistes non seulement en tant qu'épisode crucial de la civilisation et de la pensée grecques, mais pour tout le développement ultérieur de la rhétorique, Quignard reprend leur idée de la vérité. Pour lui, la vérité ne se trouve pas dans les faits, mais émane de la mise en valeur de sa façon de s'exprimer, et par

conséquent, de la quête d'un langage chargé d'une efficacité suggestive. A la différence de Socrate, au lieu de transmettre la vérité, les sophistes, et notamment Lycophron et Gorgias, exploitent la rhétorique, c'est-à-dire la technique oratoire, jusqu'à ses limites. Ils excellent dans le revêtement des affirmations les plus banales d'un beau langage. Or, la parenté entre l'écrivain français et les sophistes s'arrête là. Il n'accepte pas leur style sublime et par la recherche de la sobriété linguistique se range du côté de ceux qui proscrivent les subterfuges rhétoriques pour orienter le langage vers les choses essentielles. Carlo Michelstaedter, par exemple, critique la rhétorique conventionnelle et ses instruments (les mots, les gestes, les institutions) qui empêchent de parvenir à la persuasion, c'est-à-dire à la rencontre avec la vérité de soi-même (Michelstaedter, *La Persuasion et la Rhétorique*, 134-136). Pascal Quignard, pour sa part, conçoit cette vérité comme un dépouillement linguistique qui va en amont de l'originare. La rigidité formelle de l'« art de bien construire un discours » (Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen âge latin*, 123-124) reste en dehors de son champ d'intérêt, et le souci d'éloquence cède la place au désir d'une rhétorique épurée.

D'autre part, l'auteur des *Petits traités* définit son projet rhétorique en s'inspirant de la tendance antiphilosophique mise en place par les successeurs du stoïcisme grec, les héritiers d'Athénodore et de Musonius Rufus : Fronton et Marc Aurèle. Pour lui, la rhétorique est l'*ars inveniendi* qui « parvient à désassocier la convention dans chaque langue et permet de réassocier le langage au fond de la nature » (Quignard, *Rhétorique spéculative* 13-14). La relation du langage et de la rhétorique, entendue comme altérité énonciative et expressive, suscite l'intérêt des penseurs antiques. En particulier celui de Lucrèce dont les deux premiers livres *De la nature des choses* traitent de l'atomisme épicurien, le troisième et le quatrième — de la nature de l'âme et des sensations, et les deux derniers — de la création du monde, de l'humanité et des phénomènes naturels. Quignard aborde à son tour ce sujet à partir d'une multitude d'*instantanés*. Comme Lucrèce, il découvre la majesté, l'impassibilité et la puissance de la nature dans la figure de Vénus, et essaye de matérialiser la fascination exercée par le monde de l'inanimé en donnant du poids aux choses mortes. Comme Lucrèce, il accorde beaucoup d'espace aux liens transversaux des figures et à la dissolution de leurs traits, qui précède leur reconstitution en nouvelles figures. Cette attitude lui laisse la liberté d'un usage assez souple des règles syntaxiques de la grammaire traditionnelle et fait osciller les corrélations paradigmatiques entre les différentes parties du texte. Bref, il adopte la technique de l'association libre pour parler des correspondances et des analogies entre les images naturelles ou culturelles. Cette passion pour le « fond ensorcelant de la rhétorique » (Quignard, *Rhétorique spéculative*, 73) le rapproche de Rimbaud qui cherchait lui aussi les « correspondances dissonantes » et la pénétration dans l'inconnu.

La rhétorique spéculative porte les traces des idées des penseurs anciens ou modernes qui ont marqué l'évolution de la pensée de l'auteur des *Petits traités* et de son écriture, à commencer par Aristote qui définit la rhétorique comme « la faculté de découvrir spéculativement ce qui, dans chaque cas, peut être propre à persuader » (Aristote, *Rhétorique*, I, 2, 1355 b). La liste de ses maîtres penseurs, dressée dans le traité « Gradus », comprend plusieurs traditions : la tradition romaine de Virgile, Pline, Sénèque, Ovide ; la tradition moraliste de Nicole, Esprit, La Rochefoucauld ; la tradition baroque de Grimmelshausen et du récit-fleuve ; la tradition asiatique de Sei Shônagon et de Cao Xuequin ; la tradition transgressive de Bataille, Caillois, Leiris, Klossowski ; la tradition apocryphe des marranes. Certes, la collision de ces filiations disparates peut désorienter,

voire laisser l'impression que l'écrivain met en place non seulement son projet, mais aussi sa propre généalogie rhétorique.

Emboitant le pas à Georges Bataille, il tend toutefois à privilégier une tradition marginale, clandestine, à contre-courant de l'*establishment* rhétorique. Cette « expérience intérieure », appelée aussi « l'expérience mystique » dans les méditations de la *Somme athéologique* (Bataille, *Œuvres complètes*, tome V, 15, 245), n'a rien à voir avec la foi chrétienne. Elle caractérise plutôt les états cataplectiques dépourvus de connotation religieuse comme l'*extase* érotique ou mystique, l'*arrobamiento*, le *ravissement*. Le penseur n'arrive pas à saisir l'être dans sa réalité. Par conséquent, il se trouve contraint d'envisager le processus de réflexion non pas comme une activité théorique ou théologique à l'instar de saint Thomas, mais à travers des expériences transgressives auxquelles le sujet se livre dans l'expérimentation de la violation des limites et de sa propre dépossession. La terreur, l'angoisse, l'horreur et la fascination du sacré deviennent à ce point les symptômes d'un vide intérieur.

L'*athéologie* traverse aussi le concept du *tædium vitæ* qui affadit tout ce qu'il touche : l'érotisme, l'art, le monde. Mais elle reste fondamentalement conditionnée par la mort de Dieu :

Curieusement, la rhétorique est athée. Pourtant elle est un obéir fanatique au langage, elle présente une foi aveugle en ses audaces, elle organise une véritable piété dans ses formes. Or, pour la tradition rhétorique, il n'y a jamais eu de possibilité de religion révélée, ni même d'école associée à une maîtrise, ni même une autorité grammaticale ou philologique qui surplomberait les chasses forcenées du signifiant au-delà des signes. Rien dans la dévotion au langage ne permet de s'arrêter à un effet de langage et le prétendre comme la source du langage. Un étant (Dieu) ne se révèle pas de façon privilégiée à un étant (homme) pour confisquer la source du langage comme sa parole, puisque tous deux en dérivent. Pour tout rhétoricien spéculatif Dieu n'est pas, n'a jamais été et ne sera jamais. (Quignard, *Rhétorique spéculative* 71-72)

Quignard précisera ultérieurement que la thèse de la nature athée de la rhétorique, dont la naissance remonte aux présocratiques, nous est parvenue après avoir été développée par les sophistes grecs et les orateurs romains, et réactualisée par les renaissants. La tradition rhétorique évoquée n'acceptera pas les démonstrations de l'existence de Dieu, fabriquées par les penseurs médiévaux qui le conçoivent comme le démiurge du monde. Kant s'emploiera à prouver qu'on ne peut pas appliquer la causalité en dehors du monde des phénomènes, un principe que Saussure et Lacan transféreront au langage qui n'aurait pas de source extralinguistique. Malgré sa position antiphilosophique déclarée, Quignard interiorise tout de même une attitude plus ou moins philosophique. Nous parlons, certes, la langue, mais la langue nous parle à son tour, conditionnant ainsi notre possible expérience du monde. C'est le langage avec ses « conjectures » qui nous jette dans le monde : « Le langage qui donne ce qu'il n'a pas, telle est la rhétorique. Cusa le nomme *conjectura*. C'est encore une *jactura*, une *jaculatio*, un jet » (Quignard, *Rhétorique spéculative*, 115). *Être jeté* évoque cependant la manière heideggerienne de décrire notre façon d'être au monde. Le fait d'aborder la langue d'une façon similaire à celle de Heidegger n'empêche pas l'écrivain de se dresser contre la philosophie en raison de son inclination à négliger l'originnaire, à ignorer l'imaginaire. « La philosophie forclôt le très archaïque, et peut-être tout ce que Pascal Quignard appelle l'"autre monde", la provenance . . . La philosophie

méconnaît les « images » au sens de Fronton et de Marc Aurèle, *mais* elle pense le schématisme » (Deguy, « L'écriture sidérante » 59).

Le *jet* résume l'essence de cette rhétorique spéculative à rebours de la théologie et de la philosophie, de la métaphysique de l'objectivité et de la manipulation qui tend à penser l'être sur un modèle. Jean-François Lyotard souligne à juste titre, dans « Donec transeam », l'extraordinaire « jet de l'art et de la pensée », l'extrême force suggestive des figures, le retour aux origines cavernes en vue d'un nouveau départ rechargé de la vigueur des pulsions primitives. Devenue la « proie de sa propre prédation » (Lyotard, *Misère de la philosophie*, 292), la réflexion quignardienne se retourne contre elle-même, aspire à la solitude, sombre dans le silence. Elle exhume des mots anciens refoulés et remet en circulation des fragments sonores, plastiques ou linguistiques ensevelis. « Quignard nomme rhétorique spéculative cette prise à rebours de la philosophie, et *conjecture* la pensée jetée en l'amont, rengainée à la *furacia* d'origine – la lettre dégainée » (Lyotard, *Misère de la philosophie* 287).

Le jet marque aussi le mouvement vers l'autre. La rhétorique spéculative implique la présence de l'autre qui sert de miroir à celui qui veut persuader, et illustre le besoin vital de le citer pour confirmer ses idées. L'implication rhétorique de cet autre-miroir recoupe certaines fonctions du mythe, à savoir les fonctions médiatrice et idéologique. Elle entretient, en plus, une corrélation avec le savoir qui devient le « but même de la vie », s'épanouit « à côté de la vie » (Michelstaedter, *La Persuasion et la Rhétorique*, 63), voire tend à se fondre dans la vie. Convaincu que le spéculatif réfléchit l'originnaire, l'auteur des *Petits traités*, comme un Narcisse au miroir, trouve son refuge dans le *speculum*. Les reflets déformés résultent de l'amalgame des « armes de jet » hétéroclites de sa rhétorique spéculative qui « admet dans le plein de son affirmation l'écart vide du *speculum* où la violence se mire » (Lyotard, *Misère de la philosophie*, 292).

En dépit de l'impact du mythe, et donc du sacré, sur son mode de penser, Quignard définit sa rhétorique comme « athée » dans le sens où elle nie l'origine démiurgique du monde. Au lieu de remonter de l'horrible au beau, sa compréhension du sacré va du beau vers l'horrible. Tombé sous la fascination du sordide comme symptôme du beau gorgonaire, le sujet viole les interdits par ses expériences transgressives : il va au-delà des limites, se jette dans l'abîme, plonge dans le sublime. Le jet se profile alors comme une figure fondamentale de la rhétorique spéculative. Saut dans le monde sous la poussée du langage, mais aussi saut en amont de l'origine, le jet met fin aux déambulations de la pensée et achève le mouvement vers l'autre que le sujet regarde, écoute, lit.

La tendance athéologique de la rhétorique spéculative s'exprime, somme toute, en deux moments. Premièrement, par l'affectivité antireligieuse rejetant le monothéisme, qui donne un sens à la transgression et fonde la conscience radicale du péché. Deuxièmement, par le non-sens absolu du *tædium vitæ*. Malgré sa présence, le sacré n'arrive pas à éveiller une réaction affective de la part du sujet. Le *tædium vitæ* éteint son désir de vivre, aplatit ses actions, le rend insensible à tout, y compris à la transgression et au péché qui perd lui aussi sa raison d'être dans un monde fade, sans sel et sans piment. Tout perd sa valeur. Il ne reste qu'un vide, un goût de cendres, une inertie et une langueur extrêmes. La transgression bascule ainsi dans le non-sens du cercle vicieux du retour infini du même.

Bref, le projet spéculatif de Pascal Quignard vise à refléter l'archaïque. Il s'oppose à la philosophie dans la tentative de retourner au monde de l'origine à travers l'image, au

discours ornemental auquel il préfère la sobriété du langage mis en marge du sublime, à la théologie par la substitution au *sensus divinitatis* d'une affectivité issue du *tædium vitæ*.

2. Les « armes de jet » de la rhétorique spéculative

Trois verbes résument l'objectif de la rhétorique spéculative : « plaire, séduire, agenouiller » (Quignard, *Petits traités II*, 41). Pour y arriver, il ne suffit pas de respecter l'utilisation traditionnelle des figures, mais il faut générer l'expérience de la sidération par la rencontre avec l'originaire. Et comme le choix des tropes répertoriés dans les classifications lui semble limitatif et insuffisant pour atteindre cet objectif, l'écrivain recourt soit à des éléments qui caractérisent la langue commune, normalement exclus du beau langage, soit à des figures rares et surprenantes, telles la fracture, la fugue, l'à-pic. Ces figures insolites, qui cohabitent avec des tropes traditionnels comme la métaphore, la métonymie, la métamorphose, présentent des répétitions spéculatives abruptes des motifs principaux. Elles restent, dans une certaine mesure, inaccessibles (ou difficilement accessibles), imprévisibles, improvisées.

« Le discours spéculatif est possible, parce que le langage a la capacité *réflexive* de se mettre à distance et de se considérer, en tant que tel et dans son ensemble, comme rapporté à l'ensemble de ce qui est. Le langage se désigne lui-même et son autre » (Ricœur, *La Métaphore vive*, 385). Cherchant l'écart par rapport à la norme, c'est-à-dire la référence autre, Pascal Quignard ne croit pas en l'existence d'un sens fixé une fois pour toutes :

Une figure conserve du sens quand non seulement elle détruit les significations affectées aux mots qu'elle utilise, mais quand elle fauche soudain la matière même de la phrase. Elle rappelle alors à la pensée quelque chose de très détraqué, fait de perte, d'absence de sens, et de saccage, à l'origine à chaque fois renouvelée de la langue dont on use, supposé que nous usions d'elle. En un autre sens elle est absolument ce qu'elle est matériellement : auto-destruction. (Quignard, *Le Vœu de silence* 58)

La dynamique de son écriture qui va de la comparaison la plus simple à la métaphore la plus sophistiquée², de la similitude à la symbolisation mythologique ou sémantique, se déploie à partir d'une image qui crée le *tertium comparationis* et l'*aura* : deux figures d'ornement énigmatiques et inusuelles. Il a d'ailleurs le mérite d'avoir nuancé la notion de *tertium comparationis* qui affecte dans son œuvre non seulement la qualité commune des choses similaires, mais également celle des choses diverses : « Par la *métaphore* (le transport), l'être s'arrache à lui-même et se transporte dans l'étant sans jamais en faire son séjour. Jamais le langage ne peut dire directement. » (Quignard, *Rhétorique spéculative* 24)

Il existe d'innombrables théories de la *métaphore*. La logique, la sémantique, la philosophie et la théorie littéraire la considèrent, en général, comme un phénomène

² La comparaison et la métaphore partagent « l'assimilation qui fonde le transfert d'une dénomination, autrement dit, la saisie d'une identité dans la différence de deux termes » (Ricœur, *La Métaphore vive* 38). Elles se distinguent essentiellement par le fait que la métaphore est plus condensée, plus compacte, plus puissante, plus surprenante. Mais si la métaphore peut être considérée comme une comparaison raccourcie, la comparaison n'est plus ressentie comme une métaphore (Ricœur, *La Métaphore vive* 49-67).

sémantique indifféremment de sa détermination comme une infraction, un écart par rapport à la norme ou, au contraire, comme l'essence même de la langue. D'habitude, la métaphore n'est pas pensée comme une comparaison elliptique, mais plutôt comme un phénomène d'ordre nouveau, irréductible à ses éléments constitutifs. Ses composantes principales sont la liaison, le transfert, la juxtaposition, le croisement. Elle médiatise en frayant le chemin entre ses propres éléments et d'autres champs sémantiques, mondes possibles, réalités éloignées, réputés disjoints auparavant.

L'ampleur métaphorique des images quignardiennes est néanmoins impressionnante. Ces images vont souvent au-delà de la métaphore et du symbole puisqu'elles visent à représenter la chose. Elles « ne sont pas des doublages ni des métaphores, ni des objets, ni des signes à interpréter, et justifier métaphoriquement. . . . La chose, si elle est telle, et non pas objet (comme représentation), n'est pas elle-même et ensuite symbole ou métaphore » (Marchetti, *Pascal Quignard. La mise au silence*, 90). Elle est autre chose. Par le jeu habile de la spéculation étymologique Pascal Quignard déduit que la chose, la *res* dont l'accusatif *rem* a donné *rien* en français, s'est transformée en « fantôme de chose » (Quignard, *Petits traités I*, 222-25). Quant à l'*objet*, il implique l'idée de *jet*, de *jet devant*, de mouvement *en avant*. L'allusion qu'il représente un acte qui va de pair avec la substance conduit à se demander si l'écrivain ne « chosifie » pas la métaphore pour ponctuer le dédoublement du monde en chair et esprit, en matériel et non-matériel, en sublime et sordide. L'objet serait alors la chose que le sujet peut percevoir, reconnaître, nommer. Ce besoin flagrant de préciser, de redire, de redéfinir tout, jusqu'aux détails les plus insignifiants, témoigne d'un désir de replacer les choses dans le monde auquel elles se réfèrent en les dotant d'une référentialité autre.

Fondée sur la vision aristotélicienne de la métaphore³ et fort influencée par les *Métamorphoses* d'Ovide, la conception quignardienne de cette figure de style implique son extension jusqu'à la *métamorphose* qui « voue à une hétérogénéité plus nombreuse et plus énigmatique » (Quignard, *Petits traités I*, 121). Elle associe des choses très éloignées en instituant apparemment des rapports non codifiés et précaires entre elles. La métamorphose quignardienne est une métaphore régressive qui rebrousse chemin pour retourner à la chose, et qui agit d'une manière rétrospective et ensorcelante sur le monde matériel. Comme la magie, elle possède la capacité de joindre des réalités lointaines, d'influencer et de transformer ce qui n'est pas présent. Ce bricolage magico-métaphorique nécessite la désarticulation, la disjonction, le morcellement, l'arrachement, le dépècement des choses. Son fond ensorcelant comporte un aspect transformationnel effrayant qui va ensemble avec un pouvoir générateur : « *Kirkè* chante un chant plaintif et langoureux et son chant transforme ceux qui l'écoutent en porcs » (Quignard, *La Haine de la musique*, 165). « Osiris ithyphallique féconde sur les murs des tombes enfouies des pyramides l'oiseau Isis, qui chevauche son ventre, en train de concevoir l'homme à tête d'oiseau, le faucon Horus » (Quignard, *La Haine de la musique*, 172-173). L'écrivain voit tout dans la lumière de la métamorphose : il considère la scène primitive comme une métamorphose animale, la passion comme une métamorphose prédatrice, la lecture comme une métamorphose boulimique, etc. Or, la valeur de cette figure ne découle pas de la tension interne de la distance sémantique, de l'irréductibilité apparente de deux réalités éloignées, mais de la suppression de toute distance, de l'identification avec la chose. Elle représente une tentative

³ « Transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou d'espèce à espèce, ou d'après le rapport d'analogie. » (Aristote, *Poétique*, b 6-9).

de dépasser les limites de la réflexion, de combler les hiatus, de retourner aux origines des objets informes, excessifs, orgiaques. Elle suppose une désubjectivation totale : l'unique manière possible de s'accorder avec le monde.

La métamorphose illustre le changement radical de la vision même de la métaphore quignardienne qui, pour reprendre l'expression d'Adriano Marchetti, pourrait être qualifiée de « métaphore chosifiée ». Son côté rhétorique concrétise le désir de suggérer. Son côté mystérieux suscite l'effet sidérant. Cette régression à l'état primitif a un caractère paradoxal. L'inattendu, l'une des acceptions du paradoxe, et le surprenant posent la question de la vérité et du rapport au réel, qui constitue dans l'œuvre de Pascal Quignard le deuxième degré de l'élan du langage, du *jet en arrière*. Un jet qui vise ce que Longin entendait par le sublime qui « donne au Discours une certaine vigueur noble, une force invincible, qui enlève l'âme de quiconque nous écoute » (Longin, *Traité du sublime*, chap. 1). Un élan typique pour le phantasme suspendu entre le vrai et le faux :

Le sublime, la hauteur, l'éminence, la montagne, le torrent, l'océan, l'abîme ne sont pas pour eux-mêmes recherchés : en eux c'est l'à-pic qui est recherché. C'est le style à pic que Loggin étudie : c'est le *logos* déchirant le *legein* qui est à sa source. . . .

L'à-pic est le *kairos*. L'à-pic est ce qui s'ouvre sous l'humain comme abîme, comme la falaise tombe à pic. L'humain fuit l'abîme. Le *logos* seul l'y ramène. (Quignard, *Rhétorique spéculative* 65-68)

Tandis que Julia Kristeva pense la métaphore comme une « assomption vers un Autre invisible » (Kristeva, « De l'identification. Freud, Baudelaire, Stendhal » 71-72), c'est-à-dire comme un mouvement ascendant, Pascal Quignard la voit plutôt comme un jet dans l'abîme, c'est-à-dire comme un mouvement descendant. Voilà pourquoi il essaye d'ouvrir le sens métaphorique aux profondeurs allusives et inexplorées angoissantes, concrétisées dans la figure du jet. Dans son œuvre, la chute (la perte de hauteur) va souvent de pair avec la détumescence (la perte de volume). Ce déficit quantitatif caractérise le *tædium vitæ* d'autant plus que la psychanalyse apprend que la perte de l'objet déclenche la mélancolie. Ce que Jacques Derrida avance à propos d'Antonin Artaud vaut aussi bien pour Pascal Quignard : « 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, *Artaud. Dessins et Portraits*, 63). Le jet dans le vide, si merveilleusement présenté par la fresque de la tombe du Plongeur à Paestum, et tellement apprécié par l'écrivain, symbolise notamment la dynamique du passage dans l'autre monde, l'aboutissement de la pulsion de mort. Le Plongeur devient ainsi la figure emblématique du jet de la pensée quignardienne.

« La rhétorique, depuis l'Antiquité, appelle le déplacement métaphore, et peut-être (c'est moins clair) la condensation métonymie » (Mannoni, « Un Mallarmé pour les analystes » 21). La *métonymie* est la figure rhétorique qui matérialise le mieux la condensation sémantique par l'introduction d'un élément inattendu ou énigmatique. Elle se cristallise dans ce que Quignard appelle l'*augmentum* : sa propre façon de désigner la condensation freudienne. En effet, Freud repérait la condensation dans trois figures : l'emploi multiple, le double sens et le non-sens. Par l'usage contrôlé du déplacement métonymique l'auteur des *Petits traités* rapproche son écriture du travail de l'inconscient dans le rêve. « Il semble bien aussi que le travail de l'inconscient facilite plusieurs fois . . . l'association libre à

partir d'un signifiant clé » (Richard, *L'État des choses* 61). Ses mots-clés illustrent bien ce phénomène : le *fascinus* (*Le Sexe et l'Effroi*) signifie à la fois la chose fascinante, la chose sidérante et la chose terrifiante ; le *sordidissime* (*Les Petits traités*) nomme le simple, le minime, l'abject et le sacré ; le *tarabust* (*La Haine de la musique*) désigne aussi bien le bruit tambourinant que le bruit obsessionnel. Dans leur disparité sans bornes, les sons donnent lieu à plusieurs images en association libre. Ils engendrent des métaphores ou des métonymies visuelles dont la diversité, aussi variée que les bruits naturels eux-mêmes, atteste la « jonction du symbolique et de l'imaginaire dans la constitution du réel » (Lacan, *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud* 88). Par la mise en valeur de l'étymologie de certains sons humains, l'écrivain vise le rapprochement métonymique de l'homme et de l'animal au niveau du cri. Tel est, par exemple, le *brame*, une autre manière de nommer le chant défaillant et imparfait du garçon après la mue de sa voix, l'une des métonymies sonores récurrentes dans ses essais.

En rhétorique, le choix des mots relève de l'habileté du rhéteur. Ses partis-pris stylistiques concernent la totalité du discours et affectent tant la persuasion que l'ornement. Autrement dit, les désirs de persuader et de plaire. Quignard semble décidément fasciné par certains mots et ses préférences ne sauraient toujours être qualifiées de rationnelles. Il excelle à connecter des mots sans rapport évident, envisageables comme une autre manifestation de l'« écriture sidérante », et à créer des images grâce à des formes d'écriture hybrides revalorisant le « fond ensorcelant de la rhétorique ». L'enchevêtrement des images opaques, tranchantes, blessantes et des images éblouissantes, fascinantes, stupéfiantes réside au fond du charme de son œuvre hors du commun. Cette passion le rapproche d'ailleurs de Rimbaud et de Mallarmé, qui ont enrichi les recherches poétiques par la technique de l'association libre et des correspondances dissonantes permettant de s'insinuer dans des mondes inconnus et lointains

Conclusion

Pascal Quignard ancre son projet rhétorique dans une tradition marginale jalonnée par la spéculation. Ce projet va d'abord à contre-courant de la philosophie, qui, cherchant à insérer le discours dans des schémas, ne prend pas en considération la pensée paradoxale et antithétique. Si la philosophie tend à rejeter l'archaïque et à dissiper l'imaginaire, la réflexion quignardienne tente, au contraire, de retourner par l'image au monde de l'origine. Son attitude spéculative est le produit d'une inquiétude suscitée par des faits concrets, des situations singulières, des modes d'agir particuliers, voire des objets, comme le *fascinus* ou le *tarabust*, dont on n'arrive pas à comprendre de prime abord ni l'origine, ni la destination. Il ne ramène jamais les phénomènes spécifiques ou occasionnels à une totalité, ne les réduit pas à des concepts généralisés, ne les confronte pas à des fondements disponibles. Et puisqu'il ne les considère nullement comme des illustrations concrètes du générique, il déplie librement sa réflexion à partir des choses accidentelles. D'où son refus du système de pensée en faveur d'une pensée souple qui s'épanouit en partant du contingent sans se sentir obligée de déduire des principes et de poser des fondements.

Prenant à rebours le contingent, la pensée spéculative se fait nécessairement esthétique parce qu'elle se voit contrainte de se référer aux fantasmes et aux affects pour trouver ce qui rend inquiétant l'inquiétant, effrayant l'effrayant, opaque l'opaque. La rhétorique spéculative s'avère être non pas l'art de bien construire un discours, mais l'art de l'épuration linguistique et de la transgression langagière. Sa sobriété expressive traduit le

renoncement au style sublime et le déplacement de l'intérêt vers le petit qui brise la surface du récit en ouvrant une brèche dans le langage. Ainsi projetée en dehors de l'éloquence traditionnelle, la parole spéculative dépasse les limites de l'art et se marginalise. Le fragment se révèle alors la forme la plus appropriée au projet rhétorique quignardien. La narration fragmentaire correspond à la vision du monde comme un espace fragmenté et de l'écriture comme un discours morcelé ou inachevé. L'écriture fragmentaire matérialise la conception de la langue en tant qu'un objet partiel à métaphoriser. Elle 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.

La tension entre le désir de retour à l'archaïque et le style incisif témoigne d'une invention originale et d'une volonté de transformer les procédés stylistiques classiques. Pascal Quignard exploite les ressources de la rhétorique de façon insolite. Il contamine le genre du traité par d'autres formes discursives qu'il remanie et combine à sa guise par quelques instruments spéculatifs. Il ne s'agit pas cependant de puiser dans les champs externes à la littérature des ornements épatants, mais d'en emprunter de nouvelles formes et figures, et de proposer une approche innovatrice qui, à partir de l'inquiétude radicale, institue un autre point de départ dans un équilibre paradoxal et tendu.

Bibliographie

Œuvres de Pascal Quignard

La Haine de la musique. Gallimard, 1997. Print.

Le Sexe et l'Effroi. Gallimard, 1996. Print.

Le Vœu de silence. Galilée, 2005. Print.

Petits traités I. Paris : Gallimard, 1997. Print.

Petits traités II. Gallimard, 1997. Print.

Rhétorique spéculative. Gallimard, 1997. Print.

Ouvrages critiques

Aristote. *Poétique*. Les Belles Lettres, 1969. Print.

_____. *Rhétorique*. Pocket, 2007. Print.

Bataille Georges. *Œuvres complètes*, tome V. Gallimard, 1973. Print.

Cassin Barbara. *L'Effet sophistique*. Gallimard, 1995. Print.

Curtius, Ernst Robert. *La Littérature européenne et le Moyen âge latin*, traduit par Jean Bréjoux. P.U.F, 1956. Print.

Deguy, Michel. « L'écriture sidérante ». In Adriano Marchetti (dir.). *Pascal Quignard. La mise au silence*. Editions Champ Vallon, 2000, pp. 43-64. Print.

Derrida, Jacques et Thévenin Paule. *Artaud. Dessins et Portraits*. Gallimard, 1986. Print.

Kristeva, Julia. « De l'identification. Freud, Baudelaire, Stendhal ». In Geneviève Haag, Julia Kristeva, Octave Mannoni, Edmond Ortigues, Monique Schneider (éds). *Travail de la métaphore. Identification/Interprétation*. Denoël, 1984, pp. 55-86. Print.

Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre I. Les Écrits techniques de Freud*. Le Seuil, 1975. Print.

Lausberg, Heinrich. *Elementi di retorica*, traduzione di Lea Ritter Santini. Il Mulino, 2002. Print.

- Lucrèce. *De la nature des choses*. Édition et trad. du latin par Alfred Ernout. Gallimard, 1990. Print.
- Longin. *Traité du sublime*, traduit par Nicolas Boileau. Le Livre de Poche, 1995. Print.
- Lyotard, Jean-François. *Misère de la philosophie*. Galilée, 2000. Print.
- Mannoni, Octave. « Un Mallarmé pour les analystes ». In Geneviève Haag, Julia Kristeva, Octave Mannoni, Edmond Ortigues, Monique Schneider (éds.). *Travail de la métaphore. Identification/ Interprétation*. Paris : Denoël, 1984, pp. 17-45. Print.
- Marchetti, Adriano (éd.). *Pascal Quignard. La mise au silence*. Champ Vallon, 2000. Print.
- Michelstaedter, Carlo. *La Persuasion et la Rhétorique*, traduit par Marilène Raiola. Milan : Editions de l'Eclat, 1989. Print.
- Ovide. *Les Métamorphoses*, traduit du latin par Danièle Robert. Actes Sud, 2001.
- Richard, Jean-Pierre. *L'État des choses. Etats sur huit écrivains d'aujourd'hui*. Gallimard, 1990. Print.
- Ricœur, Paul. *La Métaphore vive*. Le Seuil, 1997. Print.
- Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Payot, 1975. Print.