



HAL
open science

Le Dernier Royaume de Quignard entre chapitre et fragment

Aude Leblond

► **To cite this version:**

Aude Leblond. Le Dernier Royaume de Quignard entre chapitre et fragment. Claire Colin, Thomas Conrad, Aude Leblond. Pratiques et poétiques du chapitre, du 19e au 21e siècle, Presses Universitaires de Rennes, 2017, Interférences. hal-01462003

HAL Id: hal-01462003

<https://hal.science/hal-01462003>

Submitted on 8 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le *Dernier Royaume* de Quignard entre chapitre et fragment

Aude Leblond
THALIM
Université Sorbonne nouvelle – Paris 3

La pratique du fragment chez Quignard est omniprésente, en dépit de la « gêne technique » qu'il développe à son endroit – de manière tout à fait prétéritive. Le fragment est interrogé dans ses implications philosophiques et poétiques : c'est la clef de lecture que développe le plus, peut-être, un auteur très attentif à programmer sa propre réception. *Une Gêne technique à l'égard des fragments* est une manière de précaution rhétorique, par rapport à une forme pratiquée en toute conscience. Quignard revendique une fragmentation transcendant les phénomènes de mode, s'appuyant (comme La Bruyère) sur la variation générique, pour surprendre à chaque instant le lecteur ; cette fragmentation authentique renvoie à un refus obstiné de conclure, à un scepticisme intellectuel qui ferait écho à Montaigne ou Pascal.

De chapitre en revanche, il n'est pratiquement pas question dans l'appareil critique élaboré par Quignard. Pourtant, à la théorie du fragment répond la pratique quasi systématique du chapitre. Là où le fragment est visible, encadré par ses blancs dans l'espace de la page, le chapitre est invisible ou presque. Cette invisibilité est d'ailleurs mise en scène dans les sept premiers volumes de *Dernier Royaume*, puisque la plupart des titres de chapitre, effacés dans le corps du texte, réapparaissent dans la table des matières, mais entre parenthèses – comme pour s'excuser¹.

Il semblerait donc que la « brique » fondamentale de Quignard soit bel et bien le fragment, et non plus le chapitre – fragment fascinant ou sidérant, plein comme un caillou brillant, et autosuffisant. Mais dans ce cas, pourquoi maintenir les chapitres – ou plus exactement, pourquoi les rétablir jusque dans les écritures fragmentaires ?

Il se trouve que ces écritures ne nous installent jamais dans la pure fulgurance². On serait trop à l'étroit dans un recueil d'aphorismes. L'éclair dure chez Quignard, la pensée prend de la place. Chaque opus semble contenu et est présenté, du point de vue génétique, comme un resserrement, une synthèse implacable – mais cet effet est nuancé par la productivité intense de l'auteur. À mesure que les fragments s'accumulent, apparaissent nécessairement des unités intermédiaires, supérieures, et la « petite forme » est consciemment

¹ Il en est de même pour la table des matières – antérieure – de *Vie secrète*. Cependant, celle des *Désarçonnés* (t. 7) ne comporte aucun titre entre parenthèses. En revanche, un seul a été laissé en blanc (chap. 83). Certains titres n'apparaissent que dans la table des matières, la plupart apparaît dans le corps du texte.

² Françoise Susini-Anastopoulos évoque par exemple les critères de minimalisme et de discontinuité : « les maîtres-mots en matière de beauté fragmentaire sont, d'une part, la brièveté comme vœu et non plus seulement aveu de pauvreté textuelle et, d'autre part, la déliaison, dont toute la sémantique renvoie désormais à la libération par allègement et dissémination » (SUSINI-ANASTOPOULOS F., *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, PUF, coll. « Écritures », Paris, France, 1997, p. 99) ; ni l'un ni l'autre ne joue à plein chez Quignard, qui privilégie la densité et les phénomènes d'écho.

réinscrite dans un ensemble³. Et cet ensemble, à savoir le *work in progress* que constituent les volumes du *Dernier Royaume*, est lancé dans un développement démesuré⁴.

Le travail sur le fragment entre ainsi en tension avec la construction, à la fois accumulative et en spirale (faite de boucles successives), de l'œuvre entière. C'est singulièrement le cas pour *Dernier Royaume* : œuvre ouverte, celle-ci ne constitue pas d'emblée un tout achevé ; mais elle est inclusive, et absorbera la plus grande part du travail de l'auteur, à qui elle fournit un titre unique, qui est aussi une promesse de rassemblement.

Cette tension entre dispersion et rassemblement, selon Quignard, est fondamentale dans son imaginaire aussi bien que dans les formes qu'il pratique : « L'opposition la plus profonde est celle du lié et de l'épars, du système et de l'intrus⁵. », affirmait-il dans *Une gêne technique à l'égard des fragments*. La question, dès lors, est de savoir si le chapitre participe à la dissémination initiée par l'écriture fragmentaire, ou s'il l'endigue, et dans quelle mesure.

Le chapitre comme instrument de dispersion

Il ne semble pas pertinent de distinguer *a priori* entre fragment et chapitre, dans la mesure où tous deux renvoient à un mode de production littéraire fondé sur l'interruption, voire le découpage. Ces notions sont essentielles dans les développements théoriques de Quignard, toujours soucieux d'encourager une lecture qui tienne du dépaysement, du transport, voire de la sidération. La valorisation de l'interruption correspond essentiellement au refus des grands récits, à la dénonciation de l'artifice que représenterait un sens rassurant. Pas plus que Flaubert, Quignard ne se risquera à conclure.

« Claude Simon définissait le moderne : ce qui ne supporte plus la liaison.

Seng Tsan a écrit : Si vos pensées sont liées, elles ne sont plus fraîches. Cette définition comme *dénouer* est très profonde car la vie n'est pas achevée dans la mort. La vie n'est qu'interrompue par la mort. L'art moderne aime moins la mort, la perfection, la crucifixion, l'achèvement, que le christianisme ne l'a fait. L'interruption est tellement plus modeste et tellement plus vivante que la pseudo-synthèse ou la pseudo-finalité⁶. »

Le chapitre comme coupe

³ De même, les trois critères génériques posés dans *L'Absolu littéraire* à propos de la pratique fragmentaire du romantisme allemand ne sont pas rassemblés chez Quignard : « le relatif inachèvement ("essai") ou l'absence de développement discursif ("pensée") de chacune de ses pièces ; – la variété et le mélange des objets dont peut traiter un même ensemble de pièces ; – l'unité de l'ensemble, en revanche, comme constituée en quelque sorte hors de l'œuvre, dans le sujet qui s'y donne à voir ou dans le jugement qui y donne ses maximes. » (LACOUE-LABARTHE P. et NANCY J.-L., *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 58). L'unité de l'ensemble, dans *Dernier Royaume*, se construit aussi en interne.

⁴ Françoise Susini-Anastopoulos associe également le fragment à une mélancolie portant sur les capacités de l'auteur : « Pour ce qui est des théoriciens du fragment, il est presque trop aisé de montrer que le choix de l'écriture fragmentaire, même lorsqu'il répond à la plus haute ambition, est marqué du signe de la démission ou de l'incapacité » (*op. cit.*, p. 69) ; Quignard construit, au fil de ses écrits et de ses prises de parole en public, un *éthos* tout à fait différent.

⁵ QUIGNARD P., *Une Gêne technique à l'égard des fragments*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », chap. 12, p. 71.

⁶ *Ibid.*, « Prière d'insérer ».

« Défaire les liens » cède le pas à l'enthousiasme de la « coupe », de nature à accentuer l'*éthos* d'artisan minutieux, de poète de la densité minimale, que revendique Quignard. Chaque volume de *Dernier Royaume*, ainsi, est taillé comme un arbuste⁷ : « Pour ce qui me concerne chaque tome de *Dernier Royaume* comporte d'abord 700 à 800 pages de notes que je dois ramener à 200. J'attends d'avoir cette masse-là, ce printemps-là, cette joie-là, cette coupe-là. Alors je prends la cisaille et je cisaille⁸. » Ce raccourci jubilatoire est exhibé par exemple dans le court-circuit culturel du « Chapitre très bref » des *Paradisiques* : « Synge montre les évêques qui déformaient les barreaux du paradis afin d'apercevoir Hélène de Troie avançant sur le sentier tenant un bouquet de fleurs blanches sur son châle d'or⁹. » En effaçant le contexte, l'auteur assure au lecteur un effet de surprise sans cesse renouvelé ; en lui fournissant des détails visuels, il imprime une image dans son esprit ; en recherchant la *brevitas*, il se rapproche du sublime de la pointe (dans la tradition que réitère la traduction de Longin par Boileau). Jouant à la fois sur *energeia* et *enargeia*, le narrateur fait tendre le chapitre vers le fragment. Il s'agit au reste d'un fragment achevé, dont la morale inscrite se dégage aisément – un fragment plus classique donc que romantique¹⁰, conforme au modèle suggéré dans ce passage métatextuel de *Sordidissimes* :

« Comme un diamant sorti de sa gangue l'anecdote, le conte, la parabole, le cas psychiatrique, dans leur morcellement, dans leur détachement, présentent une beauté de découpe.

Vieux silex, tronqués, limés, polis, de guingois, sur un fond obscur, nocturne, ils s'éclairent peu à peu d'une irradiation autonome. [...]

Un coup de projecteur est déjà un fascinant. Une anecdote bien sortie de sa gangue (c'est-à-dire de l'expérience de toutes et de tous) devient fabuleuse. L'extraction de l'anecdote, sa rédaction, sa simplification, sa recontextualisation, sa réamplification raniment le rayon de lumière, la source qui jaillit de la roche, le sexe qui se développe, la flèche mortelle¹¹. »

Le réseau métaphorique renvoie ici à la dynamique de l'*enargeia*, nous menant de la lueur à la lumière aveuglante, puis à la frappe. Chaque unité peut se confondre avec un chapitre, entendu ici comme découpe. De fait, dans *Dernier Royaume*, où l'unité supérieure du « traité » a disparu, près de la moitié des fragments se confondent avec des chapitres.

Les chapitres, en l'occurrence, ne s'enfilent pas perle après perle sur un fil narratif : c'est la notion même de liaison, peut-être de cohésion du texte, que Quignard veut évacuer. À ses yeux, le thème central dans l'œuvre de Claude Simon est précisément « Le moderne comme absence de liaison. Comme refus de la liaison. Comme refus du lien – même social.

⁷ Françoise Susini-Anastopoulos voit dans le recueil de fragments un refus aristocratique de la notion de travail du texte : il implique une certaine improvisation, prend l'aspect de chutes (*op. cit.*, p. 54-55). Ceci est contredit par la mise en scène quignardienne de son travail d'écriture. Chutes il y a, mais leur élimination est revendiquée : l'importance de la déperdition renforce la préciosité de ce qui est conservé.

⁸ QUIGNARD P., « Postface », CALLE-GRUBER M. (dir.), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008, p. 208.

⁹ QUIGNARD P., *Les Paradisiques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 262.

¹⁰ Nancy et Lacoue-Labarthe définissent ainsi le fragment par l'inachèvement : « Si d'une part il n'est pas pur morceau, de l'autre il n'est pas non plus aucun de ces termes-genres dont se sont servis les moralistes : pensée, maxime, sentence, opinion, anecdote, remarque. Ceux-ci ont plus ou moins en commun de prétendre à un achèvement dans la frappe même du "morceau". Le fragment au contraire comprend un essentiel inachèvement. » (LACOUE-LABARTHE P. et NANCY J.-L., *L'Absolu littéraire, op. cit.*, p. 62). Loin de récuser les « termes-genres », Quignard les multiplie.

¹¹ QUIGNARD P., *Sordidissimes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 203-204.

[...] Le refus du remplissage. Le refus de l'unité. Le refus de la complétude¹². » Remplissage, unité, complétude : le rejet de ces notions, qu'on aurait tendance à appliquer naturellement au chapitre, explique que Quignard lui préfère le fragment. Le chapitre est d'ailleurs remplacé par la « séquence » dans *Sordidissimes*, où le maintien du blanc est lié à un retrait du monde d'ordre éthique et politique :

« L'anachorèse dans l'espace social comme laisser du blanc entre les fragments dans le livre. Laisser du secret entre les séquences.
Ne pas terminer les phrases, les pensées, les liaisons, les amours. Surtout ne pas terminer les peurs¹³. »

La fragmentation ne se veut pas compensée ou réduite par l'interprétation. À l'instar de Simon et de La Bruyère, Quignard prône la « véritable fragmentation », au-delà d'une pure conformité à l'air du temps¹⁴ – fragmentation qui tient, chez Simon, à l'impossibilité de reconstruire un quelconque puzzle à partir des pièces du texte¹⁵. Ce modèle réapparaît dans *Sur le Jadis*, à travers un commentaire de l'œuvre mémorielle et fragmentaire de Sénèque le Père :

« C'est une immense recension dont la lecture est ardue et remplie d'énigmes puisque rien ne vient lier ces fragments les uns aux autres. À chaque phrase qu'il perçoit, l'esprit doit repartir de zéro et jouir d'une signification que non seulement rien ne prépare mais que rien ne vient assouvir en lui succédant ou bien en l'achevant. La pensée s'applique tout entière à se pénétrer de la forme d'une phrase unique dont la substance n'est pas le principal attrait. Aucun sens général ne se présente pour orienter ces formes que plus aucun dessein ne guide : seule la force de chacune les a élues dans l'esprit d'Annaeus Seneca par deux fois ; la première quand elles le frappèrent au moment où il les entendit dans son adolescence ; la deuxième, quand sa mémoire miraculeuse les a fait revenir et qu'il les a notées¹⁶. »

Chez La Bruyère, c'est en outre la variation générique qui assure que le lecteur soit continuellement bousculé : « le fragment permet de renouveler sans cesse 1) la posture du narrateur, 2) l'éclat bouleversant de l'attaque¹⁷ ». Quignard avait déjà formulé dans *Vie*

¹² QUIGNARD P., « Postface », CALLE-GRÜBER M. (dir.), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, op. cit., p. 208.

¹³ QUIGNARD P., *Sordidissimes*, op. cit., p. 205.

¹⁴ Quignard prend soin de mettre à distance la tendance historique, comme craignant d'être pris la main dans un sac conformiste. Voir *Une gêne technique à l'égard des fragments*, p. 24-25 : « On peut soutenir que de nos jours la cheville ou le poncif, c'est le blanc. / La règle paraît être un texte comme haillonneux. / Du moins dans l'art moderne l'effet de discontinu s'est substitué à l'effet de liaison. De plus le procédé lui-même paraît contradictoire. D'emblée le fragment pose une double difficulté qu'on ne surmonte pas commodément : son insistance sature l'attention, sa multiplication édulcore l'effet que sa brièveté prépare. Il faut peut-être présenter sous forme de problème l'incapacité de fabriquer un objet dont la lecture soit continue. Il faut aussi mettre en avant le peu de satisfaction, tout à la fois au regard de la pensée et au regard de la beauté, où ces rognures ou ces lambeaux abandonnent. »

¹⁵ Quignard affirme que « chaque pièce chez Claude Simon n'est encrantable nulle part. Chez Claude Simon il s'agit d'une véritable fragmentation. » ; QUIGNARD P., « Postface », CALLE-GRÜBER M. (dir.), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, p. 208.

¹⁶ QUIGNARD P., *Sur le Jadis*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004, p. 281.

¹⁷ QUIGNARD P., *Une gêne technique à l'égard des fragments*, op. cit., p. 61-62.

secrète son scepticisme à l'égard des genres et sa volonté de s'en affranchir¹⁸. *Dernier Royaume*, qui le prolonge en aval, est selon lui « extraordinairement agénérique¹⁹ ». Une typologie des chapitres des différents volumes ne montre de fait qu'autre systématisme que celui de la variation – là où un roman comme *Les Solidarités mystérieuses*, au contraire, ne comporte qu'un modèle unique de chapitre. Faits d'un fragment unique ou de multiples fragments, les chapitres de *Dernier Royaume* alternent entre différents modes d'énonciation (première, deuxième, troisième, quatrième personne, discours adressé ou non, citation, etc.), entre différents temps et différents micro-genres (conte, vie, fait ou anecdote historique, commentaire, liste, étymologie, essai, dialogue, etc.). Le passage abrupt d'un régime d'énonciation à l'autre renvoie à un exercice de la pensée en liberté, imitant l'antidogmatisme du tao : faisant mine d'écrire à l'aveuglette, Quignard affirme : « Je ne sais pas encore le nombre de volumes – de baraques, de maisons, d'appentis, de huttes – que l'ensemble comportera. [...] Je m'approche peu à peu de Tchouang-Tseu que j'ai tant cité en m'entretenant avec vous. J'espère qu'on ne saura plus démêler fiction et pensée²⁰. » Au chapitre, trop net, trop délimité, se substituent ici les édifices de tailles diverses élevés par Quignard sur les ruines. Aux règles des genres se substitue un mélange intime, qui abolit la distinction entre fiction et essai. À l'instar de La Bruyère, l'auteur se propose de produire non un « agroupement de chapitres aux thèmes scrupuleusement observés, mais une suite décousue de lambeaux de texte moins appariés au bout du compte que contrastants²¹ ».

De fait, la pratique du chapitre chez Quignard est loin de correspondre à des « thèmes scrupuleusement observés » : en réalité, le chapitre ne concourt pas, dans *Dernier Royaume*, à la lisibilité de l'ensemble. Il multiplie, pour emprunter une expression à Bruno Blanckeman, les « jeux de dérapage²² ». Il ne cadastre pas l'espace parcouru par la pensée dans tel ou tel volume : au contraire, la table des matières semble en appeler à l'imagination du lecteur.

Le chapitre comme matrice productive

Le chapitre, dans *Dernier Royaume*, est moins du côté de la clôture que de la relance. L'ensemble des chapitres, réuni en table des matières, reconduit en réalité un procédé emprunté à un ensemble d'auteurs que Quignard aime à citer, au premier rang desquels Sei Shônagon : la liste. Dans la réécriture qu'il fournit des *Notes de chevet*, les *Tablettes de buis d'Aprononia Avitia*, on part de la liste de courses, de la liste de plats, pour arriver à des listes liées à une émotion, ou des listes récapitulatives (« Objets conservés du passé », projets à accomplir avant de mourir, etc.). La liste fait apparaître l'univers matériel d'Aprononia et constitue le principal ressort poétique du roman. Facteur de production plus que d'ordonnement du réel, la liste multiplie les images, plutôt qu'elle n'opère un recensement. Elle est également un puissant opérateur de rapprochement incongru, et tend à

¹⁸ Voir par exemple ce fragment : « Il me fallait abandonner tous les genres. Il me fallait renoncer un à un à tous les germes de la pose. Il me fallait mobiliser, atteler, mêler, et les épuiser comme des chevaux de poste, tous les virus rhétoriques. / Il me fallait mettre au point une forme intensifiante, inhérente, omnigénérique, scissipare, court-circuitante, *ekstatikos*, intrépide, *furchtlos*. » (QUIGNARD P., *Vie secrète*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 419).

¹⁹ LAPEYRE-DESMAYSON Ch., *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, Galilée, 2006, p. 214.

²⁰ *Ibid.*, p. 211.

²¹ QUIGNARD P., *Une gêne technique à l'égard des fragments*, *op. cit.*, p. 18.

²² BLANCKEMAN B., *Les Récits indécidables*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 195.

susciter des images conformes à la définition de Reverdy²³. Elle illustre ainsi la bonne juxtaposition de fragments que décelait Quignard chez La Bruyère, accentuant la fulgurance du rapprochement par l'absence de cheville ou de transition.

En changeant d'échelle, la liste peut se faire table des matières. *Dernier Royaume* ne comporte que peu de listes, mais c'est peut-être là que les plus belles se sont réfugiées. Il s'agit de listes particulièrement borgésiennes²⁴, que n'unifie plus que de façon très ténue un titre large et inclusif. Voici, par exemple, la succession des titres des chapitres 48 à 56 dans *Abîmes* : « Sur le happy end », « Sur la culpabilité paléolithique », « Urvasi », « (Simca blanche) », « (Les Frontières) », « Sur l'arrière », « Les animaux », « Sur la force », « Passage de l'impensable ». Les rapprochements entre les différents titres commençant par la même préposition ne font ici que souligner la variation. Poétiques parfois, toujours intrigants, les titres des chapitres sont peut-être l'endroit où peut se réfugier une curiosité de lecteur déçue par l'absence de tension narrative de l'ensemble.

On est ici tenté de produire une hypothèse génétique selon laquelle le chapitre, pour Quignard, ne constituerait pas tant une unité minimale d'écriture qu'une machine à générer du texte. La table des matières, dans ce cas, jouerait le rôle d'une liste matricielle, établie avant de « remplir » les chapitres. L'examen des manuscrits de *Boutès*, édités par Irène Fenoglio, semble confirmer cette hypothèse. Les chapitres n'apparaissent qu'à partir de la dixième version, mais, à l'exception du premier, ne consistent pas tant en divisions du texte qu'en une table des matières sans titre, délimitant des interruptions dans le document linéaire – interruptions pas nécessairement suivies de texte. À la fin du document apparaissent les titres : la table des matières se révèle être une liste de personnages ayant chu, du plongeur de Paestum à Boutès lui-même²⁵. Cette première liste qui conduit apparemment à séparer le texte en chapitres. Les chapitres eux-mêmes, pour la plupart, sont écrits après la table des matières, et pas toujours « remplis », puisque certains restent extrêmement brefs. Ils sembleraient donc qu'ils partagent l'aspect productif de la liste. Même si Quignard affirme couper sauvagement dans ses notes pour chaque volume de *Dernier Royaume*, le principe initial de génération du texte pourrait être le même.

Ce ne serait donc pas à l'endiguement du texte, mais à sa dissémination, que contribuerait le chapitre. S'y fait jour une volonté de déconstruction explicitement réitérée. Voici par exemple la conclusion du dernier chapitre d'*Abîmes*, « Rouge » :

« Délivrer le passé un peu de sa répétition, voilà l'étrange tâche.
Nous délivrer nous-mêmes – non de l'existence du passé – mais de son lien, voilà l'étrange et pauvre tâche.
Dénouer un peu le lien de ce qui est passé, de ce qui s'est passé, de ce qui passe, telle est la simple tâche.
Dénouer un peu le lien²⁶. »

²³ « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut pas naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique [...] » ; cité dans BRETON A., *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard coll. « Folio », 1985, p. 31.

²⁴ Voir la célèbre liste citée par Foucault à l'ouverture des *Mots et les choses*.

²⁵ QUIGNARD P. et FENOGLIO I., *Sur le désir de se jeter à l'eau*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, coll. « Archives », 2011, p. 147.

²⁶ QUIGNARD P., *Abîmes*, Paris, Gallimard coll. « Folio », 2004, p. 274.

Le lecteur aura immédiatement repéré le paradoxe formel de cet épilogue : la variation sur l'idée de dénouer se déploie en liste d'infinifits, puis en anaphore, et noue ainsi un poème fondé sur la répétition. Le mouvement de déconstruction se voit ainsi renversé par la reprise unifiante de la lecture.

« Forger autour d'un discontinu gênant un continu imparfait²⁷ »

Autre seuil signifiant pour la question de la scansion textuelle, l'ouverture de *Sordidissimes* est une rêverie sur espaces et blancs :

« On appelle « espace », en terme d'imprimerie, le blanc qui sépare les mots. Ce mot est au féminin. La page typographique ordonne un espace dans lequel une espace ouvre ces vides qui isolent les prénoms des noms, les mots des signes de la ponctuation, les lignes du fond et les marges.

Espacer c'est séparer en creusant le vide²⁸. »

Tous les espaces, cependant, n'isolent pas. L'espace déterminé par le fragment et l'espace déterminé par le chapitre ne sont pas du même ordre. L'espace entre deux chapitres est une respiration, tant pour le geste créatif que pour la lecture – un espace où il est possible, mais non nécessaire, de s'arrêter. Le chapitre comporte en effet un principe de liaison minimal : il crée un appel d'air, il *hèle*, pour reprendre un mot de Quignard. Un chapitre appelle un autre chapitre ; le fragment n'appelle pas le fragment suivant²⁹.

Le chapitre fait signe vers la narration et le roman

Plus que le fragment, le chapitre pousse à construire une cohérence. Régulièrement émergent des « suites » de chapitres, comme si la pratique du chapitre-fragment pouvait être débordée par l'ampleur d'une question. *La Barque silencieuse* est ainsi organisée par deux suites centrales : les chapitres 25 à 30, consacrés au suicide, et 31 à 37, consacrés à la liberté. Ce centre est prolongé par une suite en écho, sur l'athéisme et la mort de Dieu (chapitres 63 à 70). Chaque suite est marquée par ses seuils, en particulier les fins de chapitre, qui permettent une ressaisie en revenant à la notion unifiante.

La lecture, en effet, rétablit toujours un ordre : son déroulement accorde aux fragments une place dans un ensemble. « Or, quelque ordre qu'ils configurent, les fragments sur-le-champ non seulement forment système, mais ils délivrent un sens³⁰. », affirme

²⁷ CLÉMENT B., « L'intrigue », *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Paris, Galilée, 2005, p. 344.

²⁸ QUIGNARD P., *Sordidissimes, op. cit.*, p. 32.

²⁹ Blanchot voit cependant dans l'espace entre fragments des « séparations inaccomplies ». Le fragment fait signe vers l'inachèvement de la pensée, que Blanchot traduit aussitôt par la promesse de sa reprise à venir : « 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, toujours prêts alors à se laisser travailler par la raison infatigable, au lieu de rester la parole déçue, mise à part, le secret sans secret que nulle élaboration ne saurait remplir. » (BLANCHOT M., *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 96). Cependant, il me semble que l'accent mis par Quignard sur la « beauté de découpe » des fragments appuie la distinction proposée ici entre le blanc du fragment (favorisant son autonomie) et le blanc chapitral (comme relance) – et qu'il faut voir comme une différence de positionnement au sein du continuum rupture/unification, non comme une antithèse.

³⁰ QUIGNARD P., *Une gêne technique à l'égard des fragments, op. cit.*, p. 64.

Quignard. Il conçoit donc la lecture comme active et reconfigurante. Il en est de même pour la lecture d'un roman par définition lacunaire et troué de *Leerstellen*, de places vides, selon l'expression de Wolfgang Iser : « Un roman doit être composé de trous, de lacunes, de manques, de désirs, de souvenirs, de perdus. Une perspective étrange (profonde et trouée) en résulte où celui qui voit (ou lit ou pérégrine) doit cheminer activement³¹. » La béance des espaces creusés par les blancs n'a pas pour objet d'imposer au lecteur une conception existentielle marquée par la séparation : le livre reste pour Quignard l'ouverture d'un dialogue, le lecteur devant compléter le geste initial d'une écriture qui est malgré tout appel. Ainsi, le chapitrage pourrait jouer dans *Dernier Royaume* le rôle d'un vestige générique, d'un marqueur de roman. Les blancs qu'il délimitent ramènent le lecteur au paradigme cynégétique de la lecture : une lecture traquant la cohésion au-delà des divisions, pour combler, dans la mesure du possible, les vides, et se déployer en parcours. C'est à la faveur de cette lecture que pourront se produire les nécessaires « courts-circuits » d'un fragment à l'autre :

« Le savoir est déposé morceau par morceau dans les disques durs des ordinateurs. Ces fragments sont aisément accessibles et communicables mais ils ne se court-circuitent pas plus les uns les autres qu'ils ne s'assemblent dans une migration désirante et ne poursuivent, au sein de leur être particulier, la quête errante elle-même³². »

Par opposition à ces morceaux étanches, le chapitre se présente comme un défi. Il appartient au lecteur de reconstituer l'archipel d'une pensée progressant « à sauts et à gambades », par association d'idées. Le titre « Définition du mot élargissement³³ » invite par exemple à rapprocher six fragments hétérogènes pour renouer les liens logiques entre les différents sèmes (libérer un prisonnier, puis prendre le large) et les relier à une thèse centrale dans l'imaginaire de Quignard (la lecture comme élargissement).

De même, *Dernier Royaume* est peuplé de personnages parents ou récurrents³⁴ ; à la différence de ce qui se passe dans le roman, les figures se construisent par résonance les unes par rapport aux autres, et non par accrétion temporelle. « Orphée (2) » dans *Abîmes* est rapproché de Izanagi³⁵. Dans *Les Paradisiaques*, Jean Bruneau et Robert Antelme, de retour des camps, sont rapprochés de Martin Guerre et d'Ulysse méconnaissable, puis de Saint Alexis, l'« anti-Ulysse », fils prodigue que sa famille ne reconnaît pas³⁶. Celui-ci devient un lecteur « in angulo cum libro », dans un passage de la *Barque silencieuse* qui récapitule la notion de lecteur solitaire.

« Celui qui lit vit seul dans son “autre monde”, dans son “coin”, dans l'angle de son mur. Et

³¹ QUIGNARD P., « Sur la curiosité téméraire propre aux lecteurs de roman », LAPEYRE-DESMAYSON Ch., *Lecteurs de fictions*, Bordeaux, Éditions interuniversitaires, coll. « Champs du Signe », 2010, p. 19.

³² QUIGNARD P., *Abîmes*, op. cit., p. 240-241.

³³ QUIGNARD P., *La Barque silencieuse*, Paris, Gallimard coll. « Folio », 2011, chap. 32, p. 102-103.

³⁴ On peut noter des réapparitions à l'intérieur du cycle, mais aussi à l'extérieur : ainsi pour le Meaume de *Terrasse à Rome*, dont la première scène fait l'objet d'un sommaire dans *Les Désarçonnés* (Paris, Gallimard coll. « Folio », 2013, ch. 24, « Meaume lorsqu'il se rendit à Reims », p. 82-84).

³⁵ Dans ce mythe japonais, le dieu Izanagi descend dans le monde souterrain pour retrouver sa femme, la déesse Izanami, morte en couches. Mais il trahit la promesse de ne pas la regarder, découvre qu'elle est devenue un monstre (car elle a mangé la nourriture des enfers), et elle déchaîne sa fureur contre lui. La structure est proche du mythe d'Eurydice, mais l'élément de la nourriture rappelle aussi celui de Perséphone.

³⁶ QUIGNARD P., *Les Paradisiaques*, op. cit., p. 103-105 (Antelme et Bruneau), p. 124-125 (les Guerre), p. 146-152 (Ulysse), p. 153-157 (Saint Alexis).

c'est ainsi que seul dans la cité le lecteur affronte physiquement, solitairement, dans le livre, l'abîme de la solitude antérieure où il vécut. Simplement, en tournant simplement les pages de son livre, il reconduit sans fin la déchirure (sexuelle, familiale, sociale) dont il provient.

Chaque lecteur est comme saint Alexis sous l'escalier de son père. Il est devenu aussi silencieux que l'écuelle qu'on lui porte³⁷. »

Récapitulant la « vie de Saint Alexis » racontée dans *Les Paradisiaques*, le texte montre l'identité de deux figures établies individuellement à des moments différents de l'œuvre de Quignard. *Dernier Royaume* invite ainsi en permanence à la comparaison et au ressouvenir du lecteur, à sa capacité d'oubli et de reconnaissance.

À ce titre, le chapitre est un opérateur de montage. La table des matières de chaque volume permet d'envisager de manière synthétique la cohésion et la juxtaposition des fragments : elle fait entrer en résonance figures, mots, éléments culturels. L'apparition des titres précédemment cachés, en particulier, fait ressortir les effets de juxtaposition. Dans *Sordidissimes*, on a ainsi une suite de trois chapitres, deux listes encadrant un centon : « (Choses de grande valeur) » (chap. 59), « A dreadful collection of memoranda » (chap. 60), « Collection de peintures mirifiques et ruineuses » (chap. 61) ; Sei Shônagon est mentionnée dans le chapitre 59, mais le rapprochement avec Emily Brontë apparaît plus manifeste lorsqu'on découvre le titre du chapitre 59, qui est tiré des *Notes de chevet*, et constitue la face cachée (ou l'antithèse positive) de « A dreadful collection of memoranda ».

Si *Une gêne technique à l'égard des fragments* a mis en valeur le rejet de la synthèse, la forme de *Dernier Royaume*, comme celle des *Petits Traités*, du *Nom sur le bout de la langue*, conduit en réalité à une autre forme de synthèse. Dans « La Déprogrammation de la littérature », Quignard fonde l'esthétique du roman sur le court-circuit : une transition qui fait l'économie du *mutatis mutandis*. C'est ainsi que dans *La Barque silencieuse* sont juxtaposées plusieurs catabases issues d'univers culturels différents, y compris celle de Jésus : « Jésus est descendu aux Enfers comme les autres héros. Mais on ne sait rien des Enfers de Jésus. C'est le seul héros qui n'a pas la force ou le courage de raconter aux vivants sa visite chez les morts³⁸. » Un réseau de sens s'établit ainsi par un processus inlassable de mise en parallèle. Les rapprochements, en effet, sont le plus souvent motivés : plus que dans un montage discontinu, on est dans un montage continu, c'est-à-dire, au sens cinématographique, un montage autorisant tous types de transition (narrative, thématique, auditive, visuelle, etc.)³⁹. Il s'agit de variation sur la transition plutôt que d'absence de transition.

Le montage visuel, par exemple, est souvent mis en œuvre : le détail, l'image nouent des fils rouges. C'est le cas dans *La Barque silencieuse* pour le corbeillard, la barque de Saint Pierre, la barque de Charon, la barque qui coule dans l'Yonne. À l'échelle du cycle, la mention de la couleur rouge permet de relier notions et chapitres : au dernier fragment du chapitre « Les deux sons » (chap. 91) de *Sur le jadis*⁴⁰, où le rouge de la vigne vierge est lié l'excitation sexuelle, répond le dernier chapitre d'*Abîmes* intitulé « Rouge », puis les

³⁷ QUIGNARD P., *La Barque silencieuse*, op. cit., p. 65.

³⁸ *Ibid.*, p. 36. Le lien est à nouveau explicité dans *Les Désarçonnés*, qui emploie le mot *nekhua* plutôt que catabase : « Gilgamesh descend aux enfers comme le dieu japonais Izanagi descend aux enfers, comme Orphée, comme Ulysse, comme Jésus, comme Dante etc. » (*Les Désarçonnés*, p. 66).

³⁹ Voir BORDWELL D. et THOMPSON K., *Film Art : An Introduction*, Boston, Mc Graw and Hill, 2004, p. 296 sq.

⁴⁰ QUIGNARD P., *Sur le Jadis*, op. cit., p. 302.

chapitres 20 et 21 de *Sordidissimes*. Le dernier fragment du chapitre 20 est un exemple de montage entre différentes réalités reliées par la couleur rouge (l'objet petit a, le rougissement, le sexe, le sang, le sacrifice, le coucher de soleil) ; à la page suivante y répond le chapitre-fragment « La Saint-Barthélémy » : « La Saint-Barthélémy est la porte de l'Europe de la Renaissance, transformant le monde en espace déchiré, fugitif, fratricide, baroque. Temps où la religion commença à faire horreur. / Ce fut une "Seine uniment rouge" qui traversa Paris ce jour-là⁴¹. » L'hypotypose marque la mémoire du lecteur et la couleur devient marqueur de reconnaissance.

Dans cette perspective, l'unité minimale de sens du chapitrage serait la possibilité de recueillir des morceaux dans un cycle, et d'assembler une constellation de micro-récits – le lien fût-il ténu. La présence des chapitres, en effet, suggère l'intrigue – que le lecteur traque instinctivement, pour son caractère rassurant. Quignard ne rejette pas unilatéralement la fonction consolatrice des récits : « Un récit fait supporter le temps qui fait rouler les sociétés dans la guerre et la ruine. / L'intrigue répare la succession qui fait basculer chaque anecdote d'une vie humaine dans l'affrontement sexuel et la mort⁴². » Son érudition, au reste, se livre en général sur le mode de l'anecdote, du récit personnel, comme le souligne Michel Deguy⁴³. Le chapitre, dans cette perspective, fait signe vers la continuation du roman – vers la reprise de l'histoire, la reprise de la narration, la reprise de la parole. Dominique Rabaté proposait de lire *Dernier Royaume* comme une suite (musicale) ou une liste, à défaut de pouvoir le lire comme un roman⁴⁴. Certes, le travail du discontinu rend l'opération malaisée. Mais la mise en réseau des chapitres construit un univers de lecture reconnaissable – et peut-être que c'est là pour le lecteur une définition suffisante du roman.

Encore faut-il préciser de quoi *Dernier Royaume* pourrait être le roman. Il s'agit de raconter comment la pensée se fait, construire le roman d'une pensée. Ce sont les chapitres d'une autobiographie intellectuelle, dont l'avènement est progressif⁴⁵. Là où la pensée, pour Quignard, est essentiellement spasmodique⁴⁶, le rassemblement en chapitres et en volumes reconstruit quelque chose – un autoportrait, à défaut d'un système : « Je ne suis pas un philosophe. Je ne compose pas un système. Je n'énonce pas de vérité. J'interroge. Ce ne sont que des lambeaux de ma peau arrachés aux buissons de ronces, aux fourches des herbes, aux

⁴¹ QUIGNARD P., *Sordidissimes*, *op. cit.*, p. 82-83.

⁴² *Ibid.*, p. 228-229.

⁴³ DEGUY M., « L'écriture sidérante », MARCHETTI A. (dir.), *Pascal Quignard ou la mise au silence*, Paris, Champ Vallon, 2000, p. 53 : « C'est elle qui relate ; elle est narrativité. L'érudition est ici art de raconter une histoire. Elle est historienne et il s'agit de narrer ce qui s'est passé. De livre en livre, de chapitre en chapitre, le lecteur, pareil à l'audience phéacienne tendue vers Ulysse, entend des bribes, innombrables, merveilleuses, du Grand Récit. »

⁴⁴ RABATÉ D., *Pascal Quignard : étude de l'œuvre*, *op. cit.*, « *Dernier Royaume* : une suite pour le Jadis ».

⁴⁵ Cet effet était particulièrement présent dans la pratique romantique du fragment : « Ruine et fragment joignent les fonctions du monument et de l'évocation : et ce qui par là se trouve à la fois rappelé comme perdu et présenté dans une sorte d'esquisse (voire d'épure), c'est toujours l'unité vivante d'une grande individualité, œuvre ou auteur. » (LACOUÉ-LABARTHE P. et NANCY J.-L., *L'Absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 62).

⁴⁶ QUIGNARD P., *Une gêne technique à l'égard des fragments*, p. 31 : « La discontinuité de l'opération de penser est réelle. Elle confond suffisamment à chaque reprise le penseur, comme l'étrange fatigue non physique qui surprend son corps, à la longue l'accable et s'empêtre dans ses membres et dans les nerfs jusqu'à l'angoisse. Que la brièveté de ce soudain et minuscule effort nerveux soit portée à s'exprimer sous la forme d'un petit spasme rhétorique – une manière de court-circuit, de brusque paradoxe ou d'ellipse –, cette considération paraît avoir pour elle un haut degré de vraisemblance. »

épinés des fleurs, aux troncs des arbres, aux arêtes des roches⁴⁷. » On est très proche ici de Montaigne.

La décision de maintenir le chapitre comme unité de construction tiendrait à la fois à la volonté de ne pas clore la réflexion – puisque le chapitre peut toujours être réécrit, repris dans un autre opus, reformulé volontairement ou involontairement ; et de fournir une unité intermédiaire, supérieure au fragment, qui ouvre la possibilité d'emboîtements multiples, du fragment au chapitre, au volume, au cycle du *Dernier Royaume*, et à l'œuvre entière.

Le chapitre comme unité intermédiaire : la tentation persistante de la totalité

Le recours à la forme fragmentaire implique un rejet d'une conception de l'œuvre comme un tout maîtrisé, et n'est donc pas incompatible avec l'ampleur. Quignard raconte que son accident vasculaire l'a mené à cette prise de conscience :

« Mais, tout à coup, c'est la panoramie, c'est la conscience, c'est la clôture, c'est la maîtrise, c'est *l'artisanat*, qui m'ont angoissé. J'ai éprouvé que je détestais avoir le contrôle de tout. Je voulais *ne plus voir la rive*. J'ai eu besoin de quelque chose d'incontrôlable. Je me suis penché sur cette difficulté. Je me suis enquis d'un moyen définitif pour la résoudre. Je me suis dit : Il faut que j'invente une forme dont je ne puisse en aucun cas être le maître. Une forme où je cesse de voir et l'étendue et l'horizon. Une forme où la rationalité ne règne pas encore, où l'hallucination, le vrai, le faux, le mensonge se confondent. Quelque chose à l'intérieur de quoi je ne sois plus jamais capable de réémerger. Quelque chose d'océanique⁴⁸. »

La forme longue s'impose ainsi en réponse aux petites formes que pratique également l'auteur. Cependant, il s'agit de lui inventer un paradigme non rhétorique, une composition non composée. Dans la lettre qu'il adresse à Dominique Rabaté pour *Europe*, Quignard compare le cycle des *Dernier Royaume* à une toile d'araignée : « Ce n'est pas un chantier, c'est une ruine. Vous demandez : "Avez-vous la carte ?" Non je n'ai pas vraiment la carte mais j'ai bien mieux : j'ai le centre. Et, à partir de ce centre, j'ai autant d'*inau*, de poteaux à âmes, de pierres dressées en direction du soleil de l'aube⁴⁹. » Il s'agit donc de concevoir un déploiement concentrique, une forme en spirale, conjuguant retour et approfondissement. Cette forme permet de rendre compte du retour perpétuel du Jadis⁵⁰ tel que le conçoit Quignard : la dispersion des événements est toujours contredite par notre tendance à la répétition : « La compulsion de répétition est la force du jadis⁵¹. », affirme-t-il. C'est ainsi une triple réminiscence, à la fois culturelle (Montaigne vomissant son sang, Apelle jetant une éponge contre un mur) et personnelle (assis les pieds dans le caniveau dans les ruines du Havre), qui l'a conduit à la forme de *Dernier Royaume*, raconte-t-il dans *Les Désarçonnés* : « De la même manière, à l'hôpital Saint-Antoine, un jour de février, vomissant le sang, jetant

⁴⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁸ QUIGNARD P., « Lettre à Dominique Rabaté », *Europe* n° 976-977, août-sept. 2010, p. 13. Quignard avait déjà formulé cette possibilité dans « La Déprogrammation de la littérature » (1989) : « À l'œuvre fragmentée, trop maîtrisée, froide, propre, intellectuelle, à la mort, il faut peut-être préférer l'œuvre longue, l'œuvre qui passe la capacité de la tête, œuvre où on perd pied, plus fluide, plus sale, plus primitive, plus sexuelle, l'œuvre au cœur de laquelle on ne sait plus très bien ce qu'on fait. » (*Écrits de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2005, p. 249).

⁴⁹ QUIGNARD P., « Lettre à Dominique Rabaté », art. cit., p. 12.

⁵⁰ Voir par exemple *Sur le Jadis*, p. 33.

⁵¹ QUIGNARD P., *Abîmes*, op. cit., p. 78, chap. 26, « Pulsions d'Ovide ».

l'éponge, j'ai trouvé la forme de ce dernier royaume où maintenant je vis, enjambant le temps, assis les pieds dans le caniveau, examinant un vieux travail qui s'effondre où un cheval pleure⁵². »

Ainsi la conjugaison du fragment et du chapitre dans *Dernier Royaume* est-elle essentiellement mémorielle. On peut par exemple évoquer les apparitions intermittentes de la nourrice allemande dont il fut séparé enfant – épisode détaillé dans *Le Nom sur le bout de la langue*. Le récit de cet abandon se trouve à l'ouverture des *Ombres errantes* (p. 9-10). Un réseau de sens relie la femme perdue, qui entraîne mutisme et anorexie chez l'enfant, une envie de mourir, et la perte de la voix de soprano à la puberté⁵³. Dans *Sur le Jadis*, elle passe invisible, dans le contre-jour (on y reviendra). Dans *Les Paradisiaques*, elle revient sous forme prétéritive, désignée de surcroît par une périphrase : « Je ne cherche pas une Allemande à la voix merveilleuse⁵⁴. » Le chapitre 75, « La voix paradisiaque », relie à nouveau la voix perdue au traumatisme personnel : « Il y a des anorexies natales dues à des défauts de voix⁵⁵. » Cécilia réapparaît dans un rêve raconté dans *La Barque silencieuse*⁵⁶ – figure perdue dont les apparitions intermittentes ne vont jamais jusqu'à l'incarnation en personnage. *Les Désarçonnés* enfin explicitent le caractère autobiographique de l'anorexie et de l'aphasie enfantines : « Pourquoi, tout petit enfant, ai-je été ce refus de manger, ce refus de parler, ce refus de répondre à la question, ce refus de me soumettre à l'ordre ou plutôt à l'intimation de l'ordre ? Ce désir de mourir plutôt que d'obéir⁵⁷ ? »

Le phénomène d'auto-réécriture, ainsi, est massif. Peu à peu, la pensée s'organise en une nébuleuse de notions qui font retour perpétuellement. *Dernier Royaume* élabore ainsi une mythologie théorique, marquée par des motifs ou des nœuds de pensée⁵⁸. Cette mise en réseau appelle le lecteur à circuler entre les livres. Instaurant des liens à différentes échelles, le chapitre vaut comme unité de construction intermédiaire. Il fait signe vers les morceaux plus petits, mais aussi vers les ensembles plus grands. Il rend ainsi possible le passage d'un livre à l'autre et fait tendre chaque opus vers les œuvres complètes. La notion est évidemment bien trop monumentale⁵⁹ pour l'éthos d'écrivain de Quignard, qui s'affirme lecteur bien plus qu'auteur : « Sur l'évolution de ce que j'ai pu faire ? Je ne comprends pas cela. Chaque livre se lit. Chaque livre s'écrit. Mais tous les livres ne s'additionnent jamais. Comme tous les yeux de ceux qui lisent ne s'additionnent jamais⁶⁰. » Et pourtant ils s'additionnent !

Plus généralement, la pratique du ressassement crée un effet de lecture essentiel : elle autorise la beauté de la reconnaissance d'une pensée – qui fait prendre conscience en retour

⁵² QUIGNARD P., *Les Désarçonnés*, op. cit., p. 102 et pages précédentes pour les mentions de Montaigne, d'Apelle et du souvenir d'enfance.

⁵³ Le thème de la voix perdue des enfants occupe une place importante au début de *Tous les matins du monde*, dans *Le Nom sur le bout de la langue*, et dans *Abîmes* (à propos de Saint Zacharie, p. 52).

⁵⁴ QUIGNARD P., *Les Paradisiaques*, op. cit., p. 54.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 273.

⁵⁶ QUIGNARD P., *La Barque silencieuse*, op. cit., p. 237-238.

⁵⁷ QUIGNARD P., *Les Désarçonnés*, op. cit., p. 119.

⁵⁸ La réécriture fait aussi apparaître l'unité d'une méthode – alliance entre comparatisme culturel, philologie (dans le sens d'érudition et dans le sens linguistique), et anthropologie fondée sur l'observation de soi, qui n'est pas sans rappeler la démarche rousseauiste. En cela, la pensée de Quignard n'a rien d'anti-philosophique.

⁵⁹ D'après Blanchot, l'exigence fragmentaire « renverse, ruine l'œuvre parce que celle-ci, totalité, perfection, accomplissement, est l'unité qui se complait en elle-même » (BLANCHOT M., *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 99).

⁶⁰ *Pascal Quignard le solitaire*, op. cit., p. 212.

de l'unité de la « voix » du narrateur. Cette reconnaissance est au cœur de toute activité de lecture, et joue à la manière de la réminiscence platonicienne, comme l'affirmait déjà Quignard dans les *Petits Traités* : « Reconnaissance. Enfin la page que je lis, je reconnais en elle ce que le texte me faisait mystérieusement attendre. Alors le “visage de la page” comble complètement l'attente où j'étais de son existence. Pourtant j'ignorais tout de ce visage. Et je l'ai reconnu sans risque de me tromper – avec une impression d'évidence surprenante⁶¹. » Le nouveau peut soudain se révéler déjà connu. Le chapitre 49 de *Sur le Jadis*, ainsi, semble dédié à une femme aimée autrefois ; et pourtant il s'agit une fois de plus de la nourrice perdue, que le lecteur ne peut reconnaître qu'en allant chercher le titre caché du chapitre (« Cäcilia ») dans la table des matières. L'expérience du lecteur, ainsi, pourrait bien approcher cette définition de l'amour fournie dans *Vie secrète* :

« Ou bien l'amour surgira de la passion, ou il ne naîtra jamais.

Il est vrai qu'il n'est pas aisé de désensorceler ce moment pétrifié. Chacun doit franchir cette passe étrange où tout ce qui était découverte au fond de l'âme découvre qu'il ne découvrira plus.

Où tout se met à reconnaître⁶². »

Quignard appelle *Les Désarçonnés* « cette avant-dernière boucle de mon pauvre royaume de toutes petites rives, de quais dépecés, de chemins de halage envahis par les ronces et les menthes, de gouttières crevées, de laisses de mer, de chaussées effondrées, de ruines menaçantes⁶³. » – où « avant-dernière » évoque l'étape suivante de la construction de cette ruine. Ainsi, les ruines dans *Dernier Royaume* diffèrent de celles du fragment romantique, en ce qu'elles sont tournées vers leur avenir autant que vers le jadis. Tel était déjà le cas des ruines du Havre :

« Moi, le lien à la guerre ce furent les camps de concentration et le retour de Jean Bruneau auprès de qui je fus élevé. Ce furent les ruines où j'ai vécu enfant. J'ai vécu dans le port entièrement bombardé du Havre. Les charniers étaient transformés en squares dans lesquels on superposait des bassins en ciment. Des kilomètres carrés de champs de ruines de la seconde guerre devinrent un chantier perpétuel. J'ai vécu dans un étrange “tout reconstruire dans la ruine totale” qui a peut-être destiné mes jours⁶⁴. »

Tout reconstruire dans la ruine totale, c'est peut-être ici la tâche qui incombe au lecteur. Si les notions de déconstruction et de reconstruction sont déjà mises en tension dans la poétique du recueil de fragments, chez Quignard, la correction du fragment par le chapitre permet de convoquer l'élan reconstituteur du lecteur. L'antithèse est biaisée par le fait qu'elle est orientée chronologiquement, puisqu'à l'écriture (plus disséminatoire) succède la lecture (plus restructrice). L'effet œuvre, en effet, ne peut apparaître que progressivement, à mesure que les phénomènes de reconnaissance deviennent actualisables par le lecteur – la parution de l'opus suivant permettant de faire émerger d'importants phénomènes de recyclage. Le chapitre dans *Dernier Royaume* est l'échelle intermédiaire qui promet de nouvelles

⁶¹ QUIGNARD P., *Petits Traités*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, t. 2, p. 68-69.

⁶² QUIGNARD P., *Vie secrète*, op. cit., Paris, p. 10-11.

⁶³ QUIGNARD P., *Les Désarçonnés*, op. cit., p. 173-174.

⁶⁴ QUIGNARD P., in *Les Tryptiques ou l'art du montage chez Claude Simon*, op. cit., p. 210.

récapitulations, qui révèle le caractère fractal de l'œuvre : « Panoramiques comme celles qu'offre un petit miroir brisé tombé par terre, dans le fossé qui longe le champ, dont chaque petit fragment, si petit qu'il soit, si souillé qu'il soit, reflète tout le paysage, tout le ciel. / Chaque tome reflète tout le ciel de son origine explosive jusqu'à nous⁶⁵. »

⁶⁵ *Pascal Quignard le solitaire, op. cit.*, p. 213.