

Paradoxes fictionnels (Rhétorique de la fable dans l'œuvre de Pascal Quignard)

Une part importante de l'œuvre de Pascal Quignard concerne la Rome antique: les *Petits Traités* y font référence constante; la *Rhétorique spéculative* glose Fronton et Marc-Aurèle, *Le Sexe et l'effroi* traite de la peinture pompéienne. A ces essais, il faut ajouter trois écrits entre roman et histoire: *Les Tablettes de buis d'Aprononia Avitia* reconstituent le journal intime d'une patricienne romaine; *La Raison* et *Albucius* prêtent vie et voix à deux rhéteurs, Porcius Latron et Caius Albucius Silus, amis de Sénèque le déclamateur¹.

La Rome ainsi évoquée est le produit d'un intérêt très sélectif: Quignard s'attache à des écrivains méconnus, dont les œuvres nous sont parvenues à l'état de fragments, et qu'il valorise avec ostentation², pour leur marginalité et leur opposition à la Rome officielle: «Je classe des documents d'une tradition persécutée» (*RS*, p. 87).

Cette vision de Rome est de surcroît imprégnée de données propres à l'auteur: sa glose de la peinture romaine consonne

1 Par convention, nous désignerons ces œuvres des sigles suivants: A (*Albucius*); GLT (*Georges de la Tour*); LR (*La Raison*); NSBL (*Le Nom sur le bout de la langue*); PT (*Petits Traités*); RS (*Rhétorique spéculative*); SE (*Le Sexe et l'effroi*); TBAV (*Les Tablettes de buis...*); TMM (*Tous les Matins du monde*). Références bibliographiques en fin d'article.

2 «La pensée désespérante de Porcius Latron témoigne plus que toute autre —plus que la pensée de Lucrèce ou celle de Tacite— de la réalité romaine» (*LR*, p. 18).

avec la métaphorisation sexuelle de l'acte créateur qui hante les *Petits Traités*; et ces rhéteurs méconnus témoignent d'une conception de la littérature professée dans la *Rhétorique spéculative*: rétive à la raison philosophique³, la littérature doit demeurer au contact de la violence qui affleure sous la langue et que seules traduisent les images, fondement de toute rhétorique⁴. Cette Rome singulière frappe le lecteur par sa présence, qui s'impose précisément par la force imageante de la langue. Mais un tel pouvoir accordé à l'image rend cette Rome équivoque: entre histoire et fiction, son évocation irrite autant qu'elle fascine.

Rhétorique et littérature, histoire et fiction: les questions insolemment soulevées par l'œuvre «romaine» de Pascal Quignard ne peuvent laisser indifférents l'historien de la rhétorique et le théoricien de la littérature.

L'OFFENSE FAITE À CLIO

Pascal Quignard s'inscrit indéniablement dans la tradition de la littérature savante: appuyée sur un savoir philologique dont témoignent les gloses et les traductions (Lycophron), l'œuvre est née de la rumination d'œuvres rares, choisies parmi les lettres antiques et renaissantes, méditation issue d'un cabinet d'amateur, et que reflètent les *Petits Traités* où *s'essaye* l'auteur. Latiniste par tradition familiale⁵, Quignard ne dédaigne pas d'explicitier tel terme, de gloser telle traduction; tout en marquant les limites de son savoir⁶. Car l'insistante présence du latin dans son œuvre

3 «La philosophie n'est qu'une rouille (*robignoso*) sur le glaive (*gladio*)» (RS, p. 15).

4 «Le rhéteur ne démontre jamais: il montre» (RS, p. 13).

5 «Enfant, il me parut qu'il fallait acquérir le savoir philologique, grammatical et romain de mon grand-père pour devenir le poète qu'aurait voulu être mon arrière-grand-père. Tous les deux avaient professé à la Sorbonne. Tous les deux avaient collectionné les livres. C'est ainsi que j'aurai absurdement cherché à rebrousser le temps. C'est ce qui m'a jeté sur les rives de Rome» (NSBL, pp. 60-1).

6 «Quand il arrive devant le petit ruisseau du Rubicon, [César] cite un vers de Ménandre sujet à un contresens millénaire («*Alea jacta est*» ne veut pas dire: «Le sort en est jeté», cela veut dire au contraire: «Je lance une partie dont je ne connais pas l'issue»)» (A., pp. 50-51). Modestie en revanche, à propos de l'ustensile dénommé *lanx*: «Il faudrait demander son avis à un meilleur latiniste que moi» (A., p. 20).

visé moins à donner leçon, qu'à faire entendre, *hic et nunc*, une langue qu'on dit morte, et qu'il veut faire revivre⁷:

Si je cite si longuement le texte latin, ce n'est pas seulement pour procurer du plaisir à celui qui aime cette langue, ni pour impatienter celui qui l'ignore dans des assauts de pédanterie. Je le fais lorsqu'une force et une promptitude plus grandes s'y produisent sans qu'on puisse les traduire, et qui se voit sans comprendre, ne serait-ce que par le nombre des mots et la quantité des syllabes. Il y a du plaisir à montrer ce qu'on aime (A., p. 65).

Aveu révélateur d'un amoureux de la langue dont la monstration révèle l'écrivain sous le lecteur savant.

De l'influence de Shei Shônagon sur Apronenia Avitia

A dire vrai, ce primat de l'écriture détermine l'œuvre toute entière, sa relation à l'histoire comme à la lettre des textes qu'elle restaure. *La Raison* met ainsi en scène le rhéteur Latron et ses préceptes:

Il composa quatre-vingt-seize controverses. Sénèque le Père affirme qu'il en aurait rédigé cent dix. Dans le roman, il appréciait l'énergie. Il souhaitait que la voix bondisse, que l'action aille à grande vitesse, que l'auteur en arrive au point où il cesse de pouvoir diriger. Sénèque a écrit: «Sa voix était robuste et sourde, voilée par les veilles et le manque de soins...» (pp. 7-8)

A cet endroit de son texte, Quignard fait un appel de note: «Le texte, établi par H. Bornecque (Paris, Garnier, 1932) donne une version différente: *Vox robusta sed surda...*» —suit alors le texte latin de Sénèque. De fait, il y a une différence entre les deux traductions, ou plus exactement entre le texte source et celui de *La Raison* où une proposition incidente a été supprimée: *non natura infuscata*— «[une voix] non pas naturellement

7 «[La langue] qui réserve le plus de vivacité et de surprise, la plus douée de subtilité et d'imagination, de ressource, la plus fraîche, la plus riche, la plus judicieuse, et dégourdie, la plus sagace est la morte» (PT, II, p. 20).

sourde»⁸. En référant à l'édition Bornecque, l'auteur offre l'image d'un philologue scrupuleux; mais en donnant le texte-source en note, il révèle qu'il altère le texte. Comment dès lors interpréter cette modification, signalée, mais non justifiée? d'autant plus, que le lecteur, ainsi alerté, est en mesure de percevoir des modifications plus importantes. Ainsi les préceptes que Quignard attribue à Latron sont-ils, dans le texte-source, des remarques de Sénèque sur la manière de parler de Latron. Pascal Quignard transforme en art ce que Sénèque présente comme des traits de nature, voire même comme des défauts⁹. Transformant en qualité ce qui est pour Sénèque singularité, et multipliant les formules sentencieuses dans la bouche de Latron, il érige l'obscur orateur en maître de rhétorique:

Il soutenait qu'il ne fallait pas dire «*controversia*» mais qu'il fallait dire «*causa*». Il professait aussi qu'il ne fallait pas dire «*scholastica*» ni «*declamatio*» mais dire «*dictio*»¹⁰ (p. 14).

Cette démarche est des plus singulières, entre scrupule de traducteur donnant ses sources, et altération notoire de ces mêmes sources; altération sur laquelle l'auteur attire l'attention, comme

8 «*Vox robusta, sed surda, lucubrationibus et neglegentia, non natura infuscata* (*Controverses*, I, Préface, 17); même leçon dans l'édition Winterbottom (Loeb classical). A noter que Quignard a également substitué une coordination à l'adversatif: «robuste mais sourde».

9 «Loin qu'il sût ménager ses forces, l'empire qu'il exerçait sur lui-même ne connaissait pas de règles, de sorte qu'il eût fallu arrêter son ardeur, puisqu'on ne pouvait la diriger» (I, 15).

10 Latron se voit ici attribuer les réflexions exprimées par Sénèque dans la Préface des *Controverses* (I, 12) sur l'évolution de la rhétorique judiciaire: «Nous disons «*controverses*» quand Cicéron parlait de «*causes*». Quant à cet autre mot, grec à la vérité, mais si bien passé en latin qu'il est devenu comme latin: *scholastica* [déclamation], il est bien plus récent que *controversia*, de même que le terme de *declamatio* ne se trouve chez aucun auteur ancien avant Cicéron et Clavus, qui distingue *declamatio* de *dictio*». Quignard donne donc un statut normatif à un texte originellement descriptif. Notons encore l'intérêt de ce passage pour l'histoire de la déclamation, mais aussi pour la question de l'expression métalinguistique en latin. En effet, Bornecque traduit ainsi la phrase inaugurale du paragraphe (*Declamabat Cicero autem non quales nunc controversias dicimus*): «Les déclamations de Cicéron ne ressemblaient pas à ce que nous appelons controverses»; mais on peut aussi comprendre: «ce que Cicéron déclamait n'était en rien semblable aux controverses que nous prononçons aujourd'hui (interprétation étayée par Winterbottom «Cicero used to declaim, but not the *controversiae* we speak nowadays» —*we speak* vs *we speak of* met en lumière la difficulté à isoler le métalinguistique dans la langue.

s'il voulait être surpris en flagrant délit d'infidélité. Mais l'examen du texte intitulé *Les Tablettes de buis d'Apronia* mène à des découvertes encore plus déconcertantes. Voici en effet une page du «journal» de la patricienne:

Spatalè porte une prune à sa bouche. Sans doute était-elle sûre. Par la grimace qu'elle fit elle montra qu'elle n'avait plus de dents (p. 120).

Et voilà un extrait des *Notes de chevet* de Shei Shônagon:

Une femme qui n'a plus de dents mange des prunes, et fait une grimace montrant qu'elles sont sûres¹¹.

Des mêmes *Notes*, l'extrait 64 intitulé *Choses qui distraient dans les moments d'ennui* s'ouvre ainsi: «Les romans, le jeu de dames, le jeu de trictrac» (p. 161); et on lit au fragment CLVIII des *Tablettes*:

Au nombre des choses qui distraient dans les moments d'ennui j'ajouterai le vin. / Entendre dire du mal des amis ou de la parentèle. / Le jeu de tric-trac (p. 132).

Quelque amateur de livre rare aurait-il fui la Rome barbare pour porter les *Tablettes* jusqu'à l'empire du Soleil levant? Comment en effet expliquer pareil «farcissage» sans recourir à des spéculations borgésiennes? Relisons alors la leçon du maître ès fictions¹² sur cet auteur singulier qui, au xx^{ème} siècle, réécrit le *Don Guichotte* à la virgule près:

Ménard (peut-être sans le vouloir) a enrichi l'art figé et rudimentaire de la lecture par une technique nouvelle: la technique de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées. Cette technique, aux applications infinies, nous invite à parcourir *l'Odyssée* comme si elle était postérieure à *l'Enéide* et le livre *le jardin du centaure*, de madame Henri Bachelier, comme s'il était

11 «Ecrits intimes» d'une dame d'honneur de la princesse Sadako, rédigés à Kyoto au xi^{ème} siècle; traduction André Beaujard, éd. Gallimard/Unesco, 1966 (p. 71).

12 Mentionné dans *Albucius*: «Apulée, qui fait songer à Jorge Luis Borges» (p. 22).

de madame Henri Bachelier. Cette technique peuple d'aventures les livres les plus paisibles¹³.

En recopiant le *Guichotte*, Pierre Ménard produit une œuvre *autre*, et renouvelle notre rapport à la littérature; en farcisant un texte fragmentaire avec un autre texte, postérieur et étranger, Quignard prolonge avec provocation la spéculation de Borges. Avec provocation, car il nous donne un indice dès les premières pages des *Tablettes*:

Ce journal est de ceux qui obéissent tout à coup, un beau jour, à une brusque injonction irrésistible que le sentiment de la mort impose sans doute, mais que l'hypocondrie domine, rendant tout à coup nécessaire de noter scrupuleusement l'état de santé, le détail des repas, des crises, des humeurs, et des insomnies. Alios Aristeidès au II^{ème} siècle, à Smyrne, Sei Shônagon au XI^{ème} siècle, à Kyoto, Pontorno au XVI^{ème} siècle, à Florence, Samuel Pepys au XVII^{ème} siècle, à Londres, ont sans doute répondu à un besoin semblable (TBAV, pp. 20-21).

Comme dans la note précitée de *La Raison*, l'auteur nous donne discrètement accès à la *fabrique* de son texte, coupant ainsi court à la grossière accusation de plagiat. Mais pour comprendre ce principe d'écriture, il ne suffit pas de relire Borges, ou plutôt il faut relire Borges, *a fortiori* Quignard, à la lumière de *l'invention* antique et classique: tout a déjà été dit, on ne peut que *redire*, reprendre à son compte une parole précédemment proférée, et faire ainsi œuvre nouvelle et personnelle¹⁴. Les *Petits Traités* définissent explicitement la littérature comme combinatoire de motifs narratifs invariants¹⁵. C'est ainsi que Latron parle comme

13 «Pierre Ménard, auteur du *Don Guichotte*.» *Fictions*, pp. 73-74.

14 Voir ce pastiche de La Bruyère dans les *Petits Traités*: «Il n'y a rien à dire, et nous venons, sans que, à proprement parler, nous y ayons beaucoup donné les mains, à l'heure où nous venons. Nous arrivons tout à coup, après que plus de sept mille langues, durant des millénaires, ont parlé, et après qu'elles se sont retirées» (*PT*, IV, p. 80). La littérature est encore définie comme palimpseste: «[le maître] disait que les livres avaient été écrits par d'autres que ceux dont ils portent le nom et que les récits qu'ils contenaient renvoyaient à des choses plus anciennes» (*PT*, I, p. 156).

15 «Seul le mode d'implication entre les motifs varie. Tout l'art repose dans le jus, la *rheusis* qui fait passer d'un motif à l'autre, dans le flux, le *rhythmos*, qui se presse de scène en scène, qui gonfle et qui tend l'implication, qui fait jaillir l'intrigue. La seule originalité envisageable réside dans le ton qui affecte la langue qui retraduit

Sénèque, et qu'un aphorisme attribué au rhéteur du premier siècle — *Nul n'est bon volontairement* — se retrouve, dans l'essai sur Georges de la Tour, dans la bouche de Jacques Esprit¹⁶... En ces reprises démultipliées, Pascal Quignard ne se contente pas de jouer de l'intertextualité constitutive de la littérature: il s'adonne à une pratique rhétorique très ancienne, illustrée notamment par les déclamateurs romains, qui développaient par amplification des causes imaginaires à partir de sentences et lieux communs.

«*Mais qui a vu un historien qui fût sérieux?*»

La restauration d'œuvres fragmentaires est donc l'occasion d'une expansion fictionnelle dont, à dire vrai, l'auteur nous avait averti par l'identique sous-titre des *Tablettes et d'Albucius*: «roman». Il faut par conséquent se garder d'accorder un crédit historique à ces œuvres; d'autant plus que l'auteur multiplie les jugements ironiques sur l'histoire¹⁷, qui tente vainement d'imposer à tout événement un principe de causalité¹⁸. Cette disqualification de l'histoire procède plus généralement d'une invalidation de la raison philosophique¹⁹; disqualification qu'illustrent les sarcastiques aphorismes du rhéteur:

Quand je vois une lyre, un compas de géomètre, une peau roulée pour écrire, un argument construit sous la forme: Si a... alors b..., je pleure d'émotion en me disant à moi-même: Comme ces choses sont touchantes! (*LR*, p. 41).

Méfiez-vous de tout homme qui a besoin d'une armoire, d'un système convaincant, d'une femme et d'un balai! (*LR*, p. 48).

les motifs. / Le jus d'implication est emprunté aux rêves. Le ton est la variante empruntée aux maîtres» (*RS*, p. 157).

¹⁶ *LR*, p. 29; *GLT*, p. 26.

¹⁷ Mais qui a vu un historien qui fut sérieux. Les historiens ont peur et font semblant de croire que ce qui arrive dans le monde des hommes est cohérent [...] Ils sont malades de peur et plus fabulistes que les déclamateurs» (*A*, p. 107).

¹⁸ «Le principe de raison (que toute chose sur terre a une raison) fait pouffer de rire le rhéteur. Aux yeux du rhéteur, le métaphysicien est un homme qui ignore la violence propre au langage et qui a peur même des rêves. Le principe de raison rendrait le roman aussi incroyable, médiocre, futile, éphémère et vénal que la science historique» (*RS*, p. 196).

¹⁹ «Les philosophes sont des Sirènes qui se querellent tandis qu'Ulysse passe» (*LR*, p. 21).

Latron, qui refuse de faire carrière, est l'incarnation de ce pied de nez à l'histoire et à la raison: «Lucius Gallion devint sénateur. Porcius Latron ne devint rien» (*LR*, p. 31).

«*Tous les livres sont des séjours d'Osiris*»

Les *Tablettes*, *La Raison*, *Albucius* ne sont pas des documents historiques. La précision des dates et des noms ne doit pas faire illusion: elle ne cautionne pas une vérité historique, mais crédibilise l'irréalité de la fiction²⁰. Ces textes ne sont pas davantage des romans historiques au sens traditionnel; ils ne visent pas à rendre présent le passé —au contraire, Quignard s'interdit toute hypotypose afin de conserver au passé qu'il évoque, sa nature propre²¹. L'entreprise romanesque procède plutôt d'un hommage rituel rendu aux auteurs anciens. Les livres de Pascal Quignard sont en effet une quête qui va au rebours du temps historique. Ils sont une «pêche aux morts» qui exhume le passé, une évocation de «l'ombre fondamentale des anciens», dont nous ne sommes que les «survivants»²²:

Il est curieux de noter que des livres que j'ai écrits ont connu le succès en déterrant de vieux fantômes morts inconnus qui portaient en eux plus d'avenir que des vivants (*NSBL*, p. 61).

20 «Dans les romans historiques, il me paraît habile d'utiliser la technique des Chinois où les dates ne doivent être notifiées que quand elles ajoutent à l'irréalité, c'est-à-dire quand elles sont totalement inutiles. C'est-à-dire quand le tragique côtoie le rêve. C'est-à-dire quand la précision elle-même devient un fantôme dans l'histoire» (*RS*, p. 182).

21 Quignard ne cesse de mettre en garde contre l'usage du présent de narration: «Une œuvre littéraire se situe dans un autre temps que la parole elle-même, vouée au présent. N'écrivant pas dans le présent de sa parole, la littérature écrit au passé, écrit au futur» (*RS*, p. 62). Il opte personnellement pour le passé: «Il y a au fond de nous un temps passé qui est irrésistible. C'est cette saison qui voue à l'imparfait toutes les narrations humaines» (*A*, p. 216). Il rejette, pour les mêmes raisons, l'usage de la première personne: «Ce que je recherche en écrivant [...] c'est cette possibilité de m'absenter de toute saisie réflexive de moi-même par moi-même dans l'instant où j'écris» (*NSBL*, p. 95). Sur cette question, voir notre étude «*Le Retrait de la langue*. Rhétorique de l'ineffable dans l'œuvre de Pascal Quignard».

22 «Je tiens hors de l'eau des intrigues qui sont singulières» (*A*, p. 54). «Celui qui écrit, il lui semble parfois absurdement qu'il est le porte-parole d'une ombre» (*PT*, II, p. 54).

Ce rituel commémoratif définit le rapport singulier qu'entretient l'auteur avec la littérature antique, investie d'un pouvoir salvateur car elle l'a rédimée de l'aphasie²³. Il s'agit donc d'un rite de réanimation et de survie par les livres qui «sont des séjours d'Osiris» (*PT*, III, p. 43).

«*Toute citation est une éthopée*»

Ce rituel évocatoire détermine le rôle de la citation —*faire parler l'absent*²⁴. La citation détermine l'essor d'une invention nourrie des fragments d'œuvres du passé. Ces fragments du monde ancien fonctionnent métonymiquement, à l'instar d'un objet appartenant à une personne que l'on veut atteindre par un rituel magique²⁵. L'Avertissement d'*Albucius* formule cet étrange art poétique où un réel fragmentaire accueille l'imaginaire:

On pioche dans ce qu'on ne peut dire de sa vie à personne et on transporte ces petites poutres de bois et ces petits duvets des oiseaux dans un nid de vieille patricienne ou d'antiques Hébreux. Cela abrite. Ce qui fut vrai protège mieux le faux et les désirs auxquels le faux cède le passage qu'une simple intrigue anachronique qu'on rapièce et qu'on tire par les cheveux. Caius Albucius Silus a existé. Ses déclamations aussi (p. 7).

Le fragment d'œuvre, minuscule mais indispensable morceau de la réalité passée, fait l'objet d'une *chrie*; et cette amplification fonde une narration plus *vraie* que la fiction absolue, car celle-ci est paradoxalement contrainte par la mimésis et s'efforce en vain de simuler une réalité qui lui fait défaut. A l'inver-

23 «J'étais cet enfant précipité sous la forme de cet échange silencieux avec le langage qui manque» (*NSBL*, p. 61). Le passé renvoie à un état ante-langagier où affleurent les forces sauvages qui nous animent: «C'est la saison stupéfiante, le temps sans voix et la contrée impossible» (*A*, p.216). Sur l'aphasie de l'auteur, voir encore *Le Vœu de silence*, p. 13.

24 «Toute citation est —en vieille rhétorique— une éthopée: c'est faire parler l'absent. S'effacer devant la mort. Mais aussi bien l'insistant rituel selon lequel on mangeait le corps des morts, ou celui du dieu» (*PT*, II, 41).

25 «Nous avons besoin de relais avec ce qui n'est pas. Les uns des petites idoles, des petites effigies, des petits bols, des petits cratères, d'autres des petits volumes, des petits lambeaux, des petites citations de ceux qui sont morts» (*PT*, II, p. 40).

se, la fiction par amplification *comble* les interstices du réel, les béances de l'histoire par la plénitude de l'imaginaire:

J'ai inventé le nid où je l'ai fourré [...] Ce fantôme y a peut-être gagné quelques couleurs et des plaisirs, et peut-être même de la mort. J'ai aimé ce monde ou les romans que son défaut invente (*ibid.*)

«*Je suis Eugène Viollet-le-Duc*»

Pascal Quignard définit cette invention comme un travail de restauration²⁶. Mais à l'instar du célèbre restaurateur auquel il s'identifie, l'auteur donne liberté à son imagination créatrice. L'entreprise devient alors une fabulation par amplification, fondée sur l'empathie de l'auteur avec l'œuvre qu'il restaure:

Rien n'est parvenu jusqu'à nous que des fragments, des citations, des ruines. Je suis Eugène Viollet-le-Duc remettant debout ou inventant Notre-Dame de Paris ou le château de Pierrefonds (*A.*, p. 195).

Cette liberté créatrice préserve la part d'imprévisibilité inhérente au réel; elle définit une poétique où la vision surréelle est rendue possible par une singulière et anachronique *ekphrasis* — telle cette *invention* de Notre-Dame, alors que César découvre la vallée de la Seine:

[Les canards] mangent des vers dans l'ombre d'une cathédrale que nul ne voit mais qui donne à l'herbe où les canards courent une teinte plus humide et plus bleue (*A.*, p. 91).

Pour comprendre cette poétique qui mêle réel et imaginaire, allusion historique et notation onirique, il faut en examiner la source désignée — l'art des déclamateurs.

26 «Cestius, Arruntius, Annaeus Seneca n'ont conservé que des résumés de ces intrigues et des bouts de dialogues qui leur paraissaient plus brillants ou plus étonnants que d'autres. Je restitue comme je peux ce qui reste de ces fantômes d'œuvres» (*A.*, p. 15).

QUIGNARD LE DÉCLAMATEUR

Au sens technique, la *declamatio* est un exercice préparatoire à la plaidoirie réelle, la *suasorie* préparant au discours délibératif. Très vite cependant, la composante de virtuosité et de théâtralité liée à «un discours sans objet et ne recevant pas de sanction»²⁷ tire l'exercice vers l'élaboration d'une fiction oratoire. A cet égard, la déclamation post-cicéronienne, pendant romain de la seconde sophistique, s'inscrit dans le mouvement (contemporain de l'essor de l'empire) qui voit la rhétorique civique se replier dans l'espace imaginaire de la littérature. En effet, parallèlement aux recueils de sentences et lieux communs dans lesquels le déclamateur puise pour inventer sa cause, celui-ci recourt à un ensemble de schèmes narratifs qui, en donnant son canevas à la cause imaginaire, sacrifient largement au plaisir de l'invention romanesque. Intrigues criminelles, dilemmes sophistiqués et aventures de pirates sont le fonds de cette rhétorique virtuelle qui peint la vie des habitants de «Sophistopolis», cité aussi extraordinaire qu'imaginaire:

Ainsi dégagés de toute référence au «réel», les sujets de controverse prolifèrent sans retenue. Ils s'engendrent les uns les autres à partir des éléments de Sophistopolis diversement combinés par addition, permutation, contradiction, etc. On épuise toutes les virtualités d'un thème suggestif, pirates, tyrans, poison, adultère, viol. Une sorte de «mécano» produit des sujets à partir d'une seule «loi»: par exemple, une loi dit que «une fille violée pourra choisir ou que le violeur soit mis à mort ou bien qu'il l'épouse sans dot», et là-dessus une infinité de sujets imaginent toutes les variations²⁸.

Quignard rapporte dans son roman comment Albucius renonça au forum au profit des causes imaginaires (A., p. 63). De ce choix, comme du style d'Albucius, il tire les fondements de son art romanesque.

27 Desbordes, *La Rhétorique antique*, p. 137.

28 F. Desbordes, *La Rhétorique antique*, p. 141; «Sophistopolis» est un nom forgé par le critique D. A. Russell.

Un style «sec afin qu'on touche l'esprit»

De l'art des déclamateurs, Quignard extrait d'abord une leçon de style laconique:

Marullus prescrivait qu'on fût sec, qu'on fût rude, qu'on fût brusque et qu'on fût court. Il exigeait que tout soit articulé jusqu'à la sécheresse dans le ton, précis jusqu'à la rudesse dans le vocabulaire, surprenant jusqu'à la brusquerie dans la construction de la phrase et, dans la durée, prompt jusqu'à être tranchant et presque trop court. Sec afin qu'on saisisse l'orcille. Rude afin qu'on touche l'esprit. Brusque afin qu'on retienne l'attention et qu'on inquiète le rythme du cœur. Court afin qu'on reste sur sa faim plutôt qu'on verse dans l'ennui²⁹ (*LR*, p. 11).

Cet éloge du laconisme, tout de violence concentrée, se retrouve dans l'essai consacré à Martial, maître de la précision ascétique³⁰. Eloge en accord avec le silence qui sous-tend et guette le langage. Chez Quignard, laconisme voisine avec taciturnité³¹. Adeptes et praticiens du style tendu, ils affectionnent les formules paradoxales qui découlent de ces préceptes: «Pour des êtres qui désirent, la pensée argumentative est un manteau gaulois à capuchon»³² (*LR*, p. 14). C'est que le style tendu se caractérise par la modalité assertorique qui pose le dire comme évidence, le fait comme réalité. Ainsi parle César³³. Aussi le choix

29 De Marulle, maître commun de Latron et Sénèque, ce dernier écrit: «*hominem satis aridum, paucissima belle, sed non vulgato genere dicentem*» (*Controverses*, I, Préface, 22). Bornecque traduit «homme assez stérile, dont les développements étaient fort courts, spirituels à la vérité, et d'un genre peu vulgaire». *Stérile* est curieusement négatif; la traduction de Quignard (*sec*) semble plus adaptée; elle est confirmée par Winterbottom: «a rather dry man, who said very little prettily, though his style was unusual». *Unusual* pour *non vulgato* confirme également *surprenant jusqu'à la brusquerie*.

30 «Passionné [...] de précision, de laconisme, cherchant l'expression la plus propre et la plus frustre, l'épisode le plus saisissant, le plus sec. [...] Sorte de classicisme se faisant baroque à force de pureté. Tenait l'écrit pour rien. Art de la *concretio*» (*PT*, III, p. 23).

31 Ce trait de style et de caractère identifie Sainte-Colombe (*Tous les matins du monde*).

32 Latron vient de souligner les *alea* de l'argumentation: «celui qui l'emporte au cours d'une controverse peut avoir tort. Celui qui sait mal argumenter peut avoir raison» (*ibid.*).

33 «Il ne se défend pas en justifiant ses actes, mais en les exposant avec énergie dans l'aveu, avec brusquerie dans l'expression, avec soudaineté dans l'attaque» (*A*, p. 88).

du style laconique est-il lié au rejet de l'argument raisonné: «L'aveu déconcertant est l'argumentation souveraine. Il faut être supérieure à la raison même». L'aphorisme assertorique est alors la contre-image de l'affirmation véridictionnelle de l'historien. Car la rhétorique vise à «faire mettre à genoux à l'aide d'une voix» (A, p. 196); elle est «la recherche de la phrase qui tue» (NSBL, p. 85). Explicitement placée sous le signe du sublime³⁴, cette rhétorique ne veut pas tant persuader que fasciner:

En Grèce antique, le rhéteur fut envié à l'égal d'un sorcier et persécuté comme tel. Le fond ensorcelant de la rhétorique n'est pas difficile à démêler: c'est que le langage rend esclave.

Le style doit sidérer le lecteur comme le mulot est fasciné par la vipère dont la tête se dresse en s'approchant de lui et qui siffle³⁵ (RS, p. 79; p. 171)

Cette rhétorique *fascinante* détermine un art narratif fondé sur le détail concret et sur l'image.

Le roman comme satura

Le style laconique conjure toute glose psychologisante; la réticence régit la rhétorique narrative. Il en résulte une technique descriptive fondée sur la monstration de détails aussi concrets qu'inattendus:

Porcius Latron était présent au banquet d'adieu. Ils entendaient les chevaux piaffer dans l'écurie. Ils n'étaient guère bavards. Ils se serrèrent l'avant-bras en silence (LR, p. 35)³⁶.

34 Voir l'éloge de Longin dans *Rhétorique spéculative*, et notre analyse (*art. cit.*).

35 C'est en gardant en mémoire cette conception de la rhétorique qu'il faut aborder la lecture de *Le Sexe et de l'effroi*, où le ton assertif est la modalité dominante d'un commentaire qui mêle références savantes et jugements personnels. Or, le style, de l'aveu de Quignard lui-même, vise à fasciner; le commentaire redouble ainsi la fascination exercée par les images elles-mêmes. C'est pourquoi les jugements personnels, voire idiosyncrasiques, sont énoncés sur le même ton que des assertions historiquement vérifiables. *Le Sexe et de l'effroi* est exaltation et pratique sibylline de la rhétorique fascinante.

36 «La mise en valeur mais la rareté des détails extrêmement concrets et leur précision inattendue emportent avec elles plus d'actualité que le bavardage des descrip-

De ces adieux de Sénèque à son ami, de la douleur éprouvée au seuil d'un exil qui l'écarte de Rome, rien n'est dit —le laconisme du narrateur répond ici à celui des personnages— mais tout est signifié d'un geste, d'un son. Le signe n'est pas verbal, mais il donne à la scène sa couleur oratoire (la réticence) et son intensité émotionnelle (la douleur muette)³⁷. Quignard excelle en ces tableaux dont la précision descriptive est historiquement invraisemblable; aussi l'*invente*-t-il. Mais à l'instar du déclamateur qui s'approprie un canevas argumentatif, le narrateur confère à la scène sa vraisemblance poétique: «l'effet de réel dans le texte, c'est la précision verbale indocile» (RS, p. 178). L'*hapax* descriptif fonde la vraisemblance romanesque³⁸.

Cette pratique descriptive revêt une fonction de singularisation, par laquelle l'auteur s'approprie stylistiquement les textes qu'il restaure et les textes auxquels il emprunte. C'est ainsi qu'il fait œuvre nouvelle; c'est ainsi qu'il invente, par *traits* et *couleurs*:

Caius Albucius Silus a existé. Ses déclamations aussi. J'ai inventé le nid où je l'ai fourré et où il a pris un peu de tiédeur, de petite vie, de rhumatismes, de salade, de tristesse (p. 8).

Invention concrétisante et singularisante qui rend à nul autre pareil l'Albucius de Quignard, alors même que le matériau

tions, ou que la futilité des discours, ou que la profondeur toujours adjectivale des réflexions» (RS, p. 178). En l'occurrence, l'imparfait remplit pleinement sa fonction assertorique, qui pose le fait avec la force de l'évidence. Même effet de réel dans l'évocation des dernières heures de saint Alexis: «Il mangeait les miettes des repas. Il vivait sous l'escalier. Sentant sa mort venir, il demanda un stylet et il nota le récit de sa vie» (GLT, p. 66). Dans ce même texte, l'évocation de Jacques Esprit est un mélange de données historiques et de détails intimes, dont l'insolite précision fonde la vraisemblance: «Esprit vécut en parasite auprès du chancelier Séguier et de Madame de Laval. Pendant la Fronde, il se tint aux côtés de la duchesse de Longueville. Il la suivit à Munster en 1649. Il était sujet à *des migraines si violentes qu'elles le rendaient fou*. Il chercha à se soigner à l'Oratoire, où il rencontra le duc de Conti. Puis il épousa une femme qu'il avait engrossée trois fois *et qui s'en plaignait*. Il rendit l'âme à Béziers le 6 juillet 1678 tandis qu'il publiait enfin son livre, les deux volumes de la *Fausseté*» (GLT, p. 24 —nous soulignons).

37 «Lors de la narration, la description des corps, les odeurs, les vêtements, les tics, les passages à l'acte, les mouvements ou les pétrifications immotivées communiquent plus d'émotion et gagnent du temps» (RS, p. 201).

sur lequel travaille l'auteur, les *Controverses* recueillies par Sénèque, est, au sens technique, un *lieu commun*. Cette singularisation opère pareillement lorsque l'auteur imbrique des extraits de Shei Shônagon dans le journal d'Apronenia Avitia. Cette paradoxale *nidification* métamorphose ces textes. Telle est la réussite des *Tablettes*, où le texte étranger est totalement romanisé: en *farçissant* son texte, l'auteur lui donne une saveur inégalée, sans altérer pour autant la nature du texte d'accueil. Exemple pratique d'intertextualité qu'on peut admirer, pourvu que l'on renonce à accorder au texte une valeur historique, et que l'on s'accorde à le lire comme il s'énonce —c'est-à-dire comme *roman*, mais un roman irrigué en profondeur par les lectures aussi diverses que savantes qui ont provoqué sa germination.

A ce terme, en l'occurrence, Quignard donne un sens spécifiquement romain: le roman, écrit-il dans *Albucius*, est né de la *satura*, genre polymorphe dont le *Satiricon* est le modèle³⁹. Quignard dénomme *romans* les déclamations d'Albucius dans un double sens. En tant que causes imaginaires, ce sont des embryons narratifs à amplifier; mais ce sont aussi des romansaturae dans la mesure où la recherche des *couleurs* conduit le romancier-déclamateur à privilégier le détail insolite, voire la notation sordide liée au corps, aux vêtements, aux objets, et qui, d'un trait singulier, est apte à surprendre et fasciner, à traduire aussi la couleur morale de la scène⁴⁰. La *lanx*, le saladier noir, la passion des lampes à huile identifient de la sorte Albucius, son rapport au réel, et les angoisses qui l'étreignent⁴¹.

38 «Un roman dans le langage, un *hapax* dans la langue, un *lapsus* dans le temps, un *raptus* dans l'espace, un rêve dans la veille» (RS, pp. 191-2).

39 «Ce mot de *satura* fut celui dont les anciens Romains se servirent pour désigner une forme de roman (le plus célèbre de ces pots-pourris est le *Satiricon*, un siècle plus tard) où la plupart des genres littéraires existants étaient coupilés [?] et mêlés, en sorte de la distinguer de la «*declamatio*» qu'ils affectionnaient» (A, p. 21). Voir encore pp. 71-72.

40 «Sa définition du roman a été notée aussi par Seneca: "le seul gîte d'étape au monde où l'hospitalité soit offerte aux *sordidissima*", c'est-à-dire aux mots les plus vils, aux choses les plus basses et aux thèmes les plus inégaux» (A, p. 41).

41 «En -24, après l'ambassade des princes d'Inde, exactement au printemps de -24, Albucius est sur la voie Flaminienne, qui le mène à travers l'Etrurie et l'Ombrie à Rimini. Il transportait le saladier de chêne noir, des lampes, des natures mortes. Je me mets à inventer irrésistiblement. Il aimait les natures mortes, surtout d'épluchures

Narrativement, le détail s'inscrit dans une rhétorique de l'incongruité, pratiquée et incarnée par Latron⁴²:

Il aimait taper avec une cuiller sur la vaisselle. Ses insolences, débitées sur le ton le plus grave, révoltaient ses proches autant qu'elles enthousiasmaient ses élèves (*LR*, p. 33).

Par leur insolite présence, par le choc du concret et de l'abstrait, ces traits descriptifs excèdent la vraisemblance narrative: ils s'imposent comme un morceau brut de la réalité, *trouant* la convention fictionnelle ordinaire du récit. C'est que l'objet a aussi pour fonction de rappeler l'origine non verbale des choses: «Les romans abritent autre chose qu'un monde fait de langage» (*RS*, p. 168).

C'est pourquoi, lorsque la description se fait ample, la suspension du récit et de la temporalité qu'elle engendre, prend une valeur morale et métaphysique, d'autant plus forte que certains tableaux sont récurrents, tels les *bords du fleuve* qui hantent les récits à la manière d'une topique⁴³. Paysage qui est une «peinture coite» dont la couleur reflète la mélancolie de Latron, le rhéteur solitaire⁴⁴:

Il s'approchait de l'eau. Il posait son genou dans la terre boueuse, portait la main sur la surface du fleuve et buvait une

et d'arêtes, surtout celles de Peiraikos. Il aimait les lampes pleines d'huile sentant l'olive avec leur bec d'où sort la mèche de coton. Dans l'ombre elles n'anéantissent pas l'ombre. C'est un peu de lumière, non pas pour éclairer: pour ne pas se perdre, pour ne pas crier de terreur dans la solitude de la nuit» (*A*, p. 161).

42 «L'insolite par-delà l'effet de maîtrise [...] / L'assaut incompréhensible du cru dans le raffiné. / Attendu et imprévisible comme l'instant du plaisir quand on étreint un congénère. / Une femme du monde est aussi un compagnon d'étable. (Jamais dans les essais. Jamais dans la société. Oui, dans la nuit. Oui, dans les romans). Cet instant est imprévu et insolite» (*RS*, p. 205).

43 «Entre la singularité de l'exemple et la généralité de la sentence, les récits font leur chemin. Entre l'historique et l'an-historique, ce qui vient d'un monde d'avant l'homme trouve de quoi creuser son trou et nidifier sur les bords du vide, de la fusion, à la frontière de la défusion, du langage, du temps et de la pensée» (*RS*, p. 177).

44 Quignard lie explicitement l'élément aqueux à des rêveries morbides et nostalgiques: «Nous sommes telles des grenouilles échouées sur la terre ferme, et qui n'arrivent pas à remettre la main sur des souvenirs inutilisables, des souvenirs d'eau, de sons ténus et anciens, de formes glauques, traditions sans usage —des souvenirs de têtards» (*PT*, III, p. 42). Sur les «peintures coites», voir l'essai sur Georges de la Tour, et notre article déjà cité.

portion du Tibre. [...] Il disait: «Cette eau jaune qui coule, ce peuplier, la grenouille qui saute, le chevesne qui chasse, un bruit lointain d'aboies et d'enfants qui se mouillent en lançant des gouttes d'or sur l'ombre des feuillages, mon pied qui pénètre l'eau: quand le bonheur commence à venir, la phrase perd toute extrémité. Elle n'a pas plus de verbe que de fin» (*LR*, pp. 38-39)⁴⁵.

Carpe imaginem⁴⁶

C'est par l'image qu'un roman signifie davantage qu'un discours, et que se capte l'émotion à laquelle «les images tendent des filets» (*RS*, p. 43)⁴⁷. C'est aussi à la lumière de cette rhétorique spéculative que Quignard relit Marc-Aurèle:

C'est un empereur romancier. «Vois ce qu'ils sont lorsqu'ils mangent (*esthiontes*). Vois ce qu'ils sont quand ils dorment (*katheudontes*). Vois ce qu'ils sont quand ils s'accouplent (*ocheuontes*). Vois ce qu'ils sont quand ils sont à la selle (*apopatountes*) Imagine. Poursuis ton travail d'images. Mêles les identités. Joue à te représenter les vivants sous les identités des morts. Ensuite que te vienne cette pensée:

“Pou oun ekeinoi?” (Où sont-ils donc?).

Puis apporte la réponse: “*Oudamou è hopoudè*” (Nulle part et n'importe où)» (*RS*, p. 59).

Cette citation des *Pensées* est une combinaison d'extraits et de glose typique des manipulations auxquelles se livre Quignard sur les textes qu'il cite. La séquence «Vois ce qu'ils sont...» ouvre, chez Marc-Aurèle, une leçon de vanité:

Vois-les ensuite lorsqu'ils se donnent de grands airs [...]. Peu avant, de combien de maîtres étaient-ils les esclaves, et par quelles sujétions! [...]. Peu après, ils se retrouveront réduits au même état. (L. X, XIX, trad. Meunier, p. 147).

45 Voir un tableau fluvial analogue dans *TMM*, pp. 38-39.

46 «Il faut savoir cueillir aussitôt l'image prête à se dissoudre» (*RS*, p. 205).

47 «Les romans sont plus vrais que les discours. Un essai papote toujours un peu» (*NSBL*, p. 69).

La séquence «Imagine...» intégrée par Quignard dans la citation, est une glose du début de la pensée XXXI, dont la fin est en revanche citée littéralement («Ensuite...») ⁴⁸. Il y a donc manipulation à l'insu du lecteur, abusé par la convocation littéraire du grec. Il y a aussi torsion sémantique, puisque la leçon de vanité est escamotée au profit d'une glose qui tire le texte vers une leçon de rhétorique spéculative (le *travail d'images*). Mais, à regarder de près le texte de Marc-Aurèle, la glose, quoique clandestine, n'est pas absurde; car Marc-Aurèle mobilise des images pour conclure son argumentation⁴⁹. Dès lors si l'on peut accuser Quignard d'altérer la leçon philosophique, il faut aussi convenir qu'il fait sienne la leçon d'écriture. La leçon éthique cède le pas à la leçon de style. Pascal Quignard lit Marc-Aurèle comme écrivain, non comme philosophe —mais, en cela on ne peut accuser l'auteur d'incohérence, puisqu'il ne cesse de proclamer le primat du littéraire sur le philosophique.

PARADOXES FICTIONNELS

Une image qui ne s'imagine pas, cela s'appelle un paradoxe (RS, p. 133).

L'image n'est pas la seule ressource de cet art romanesque; un ressort de création complémentaire réside dans l'usage virtuose de l'argumentation chez les déclamateurs. Usage doublement paradoxal:

– L'argumentation déclamatoire est tout d'abord paradoxale parce qu'elle est virtuelle: exercice préparatoire, elle transforme la rhétorique judiciaire en spectacle, théâtralise la persuasion inhérente à la rhétorique. La cause imaginaire *joue l'argumentation*.

48 «En voyant Satyron, représente-toi un socratique [...]; en voyant Euphrate, représente-toi Eutychion ou Silvanus; [...] et à propos de tout individu, fais d'une manière analogue. Ensuite que te vienne à l'esprit cette pensée: «Où sont-ils donc? -Nulle part et n'importe où» De cette façon, tu verras sans cesse que les choses humaines ne sont que fumée et néant» (L. X, XXXI, pp. 149-50).

49 «Persiste donc jusqu'à ce que tu te sois approprié ces pensées, comme un robuste estomac s'approprie tout, comme un feu ardent fait flamme et lumière de tout ce que tu y jettes» (*ibid.*).

– Mais l'argumentation déclamatoire n'est pas seulement fonctionnellement paradoxale, elle l'est encore essentiellement, parce qu'en raison de la nature extraordinaire des causes imaginaires (la vie des habitants de «Sophistopolis»), elle doit plaider la réalité de situations invraisemblables⁵⁰: l'argumentation déclamatoire est donc toute entière du côté de la *paradoxa*. La cause imaginaire *joue de l'argumentation*.

Si le premier paradoxe est lié à la virtualisation de la rhétorique (c'est-à-dire au glissement général de la rhétorique vers le genre épideictique)⁵¹, le second est lié à l'interaction de la fiction et de l'argumentation. L'imaginaire de la déclamation infléchit la rhétorique, engendre au double plan de l'argumentation et de la narration des *paradoxes fictionnels*. Le discours se déploie en effet pour éblouir et fasciner, mais aussi pour faire rêver. C'est alors que le paradoxe (argumentatif) fait image (narrative); libérée d'une véritable fonction persuasive, la logique argumentative des causes imaginaires accroît son caractère spéculatif, et débouche sur l'univers des possibles:

Les déclamations exploraient le réel sous trois espèces: l'impossible, l'indéfendable, l'imprévisible. Le «réel irréel», tel était l'objet psychologique, judiciaire et rhétorique des romans des déclamateurs et des sophistes (A., p. 22).

Le cas du Marchant étranger — *peregrinus mercator*— est un exemple particulièrement frappant de cause «indéfendable»; Sénèque en donne le résumé suivant:

[Un marchand étranger tente de séduire une femme dont le mari est parti en voyage. Celle-ci le repousse. Le marchand meurt] laissant ses biens à cette jolie femme, avec l'explication

50 Quignard voit en Corneille l'héritier des déclamateurs en ce qu'il a exploité dramaturgiquement l'invraisemblable vrai: «le seul auteur français à s'être ressaisi de toutes les ressources véhémentes que ces dialogues des déclamateurs avaient thésaurisées» (A., p. 23). Quignard reproduit d'ailleurs un fragment de déclamation analogue de la réplique du vieil Horace. Il s'agit d'un fragment de dialogue entre un père et une belle-fille qui n'a pas suivi son mari dans les guerres civiles: «[la bru]: Quemadmodum tibi vis satisfaciam. (Comment veux-tu que je répare ma faute?) / [le père]: Morere! (Meurs!)» (A., p. 29).

51 Sur cette question, voir L. Pernot, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*.

suivante: «Je l'ai trouvée chaste». Elle accepte l'héritage. Son mari revient et l'accuse d'adultère sur ce soupçon (*Contr.*, VII, 15, p. 313).

Suit un discours d'accusation, attribué à Latron, dont la phase réfutative souligne le caractère paradoxal de la défense invoquée par l'épouse —sa chasteté est invérifiable, car elle la proclame à l'instar d'une femme adultère qui, précisément, feint toujours d'être chaste⁵²; d'autre part, le seul être à attester de sa chasteté est son amant⁵³. Sur ce canevas, Pascal Quignard effectue un travail d'amplification empathique. Du résumé, il fait un récit où l'amplification consiste en des détails concrets dont la précision qualificative (un nombre, une couleur) *réalise* la cause imaginaire:

Dans le voisinage de la demeure, un marchand étranger vint habiter. Il a des sourcils noirs comme du charbon. Il est beau. Il n'a pas une grande carrure. Il rencontra huit fois la femme qui habitait la maison voisine. Trois fois le désir qu'il eut d'elle fut si vif qu'il fut contraint de lui faire des propositions honteuses en lui offrant des tableaux anciens, de l'argent, des voyages, des animaux ou des esclaves. Trois fois elle refusa (*A.*, p. 170).

Puis la fable cède la place à un dialogue qui reformule la plaidoirie de Latron. A l'inverse de la chrie narrative, ce dialogue opère en resserrant et dramatisant les paradoxes de la cause, qui devient une dispute en forme⁵⁴. Ainsi remaniée, la déclamation étonne comme la plus étrange des histoires; fascine comme le plus improbable des dialogues, où le style tendu et

52 «Tu crois fournir une preuve décisive de ta pudeur en affirmant que tu n'a pas franchi le dernier pas; or, la femme même la plus débauchée feint de ne pas vouloir le franchir, à dessein, pour se mettre à plus haut prix» (*ibid.*, p. 317). Ce que résume encore plus abruptement le texte des *Extraits*: «celle qui peut ne pas craindre de passer pour adultère peut ne pas craindre de l'être» (*ibid.*, p. 321).

53 «Tout le monde te dit impudique; une seule personne te proclame pudique, un étranger, et venant de lui, un éloge te fait plus de tort qu'une accusation» (*ibid.*, p. 323).

54 «—Un homme voit ses avances repoussées. Il donne aussitôt des caisses d'or en signe de gratitude. La cause entraîne la conséquence par un lien qui m'échappe. / —Une femme qui est belle peut susciter du désir. Une femme qui réserve ses parties intimes à l'usage d'un seul peut inspirer de l'amour. Une femme qui ne laisse pas d'espérance peut donner une espérance aussi souveraine qu'elle est irréalisable. Cette espérance vaine s'appelle alors un rêve» (*A.*, pp. 171-2).

paradoxal n'exclut nullement un pathos assourdi: «J'ai attiré un regard. J'ai suscité l'admiration. C'est ton âme qui est impure. Tu ne sais pas le sens du mot pudeur» (A, p. 172). Quignard conclut son texte par la citation littérale de l'argument de la défense (*Pars altera*):

Elle était belle: c'est à la nature qu'il faut s'en prendre. Elle était sans son mari: c'est à son mari qu'il faut s'en prendre. Un homme lui fait des propositions: c'est à cet homme qu'il faut s'en prendre. Elle les a repoussées: c'est de la vertu. Elle est instituée héritière: c'est de la chance. Elle a accepté l'héritage: c'est de la sagesse (A., p. 173).

Le texte est un sorite: enchaînement syllogistique répondant à la question *A qui la faute?*, il est aussi la matrice des répliques de l'épouse dans le dialogue inventé par Quignard. En faisant d'une argumentation paradoxale la source d'une narration singulière, celui-ci est bien l'héritier des déclamateurs. Mais n'est-ce pas ainsi qu'a procédé Racine pour *Bérénice*, qu'il présente en préface comme l'amplification dramaturgique de *l'invitus invitam* de Suétone?⁵⁵.

La Chrie fabulaire

Cette matrice argumentative de l'écriture fictionnelle trouve son modèle dans la déclamation intitulée *Les Abeilles du pauvre*⁵⁶:

Un pauvre et un riche avaient leurs jardins contigus. Le riche avait les arbres et les fleurs, les vignobles et les champs, les bois et le bord de la rive et la barque pour pêcher. [...] Le pauvre avait une ruche qui formait toutes ses ressources (A., p. 217).

Incommodé par les abeilles, le riche exige du pauvre qu'il déplace sa ruche; ce dernier refuse; le riche incendie la ruche. Le pauvre plaide ainsi:

⁵⁵ Sur cette question, v. notre étude «L'élégiaque dans *Bérénice*».

⁵⁶ Déclamation absente du recueil Bornecque; mais Pascal Quignard se réfère également à l'édition de du Teil (XVII^{ème} siècle) que nous n'avons pu consulter.

«Cet homme me doit une ville, un roman, un pâturage, un boeuf et une lyre. Mon pâturage, c'étaient les calices des fleurs. Ma lyre était leur murmure. Mes boeufs étaient le sucre qu'elles fabriquaient. Ma déclamation, le récit du trajet qui les menait aux fleurs. Ma ville était ce buisson de sureaux» (pp. 217-8).

La plaidoirie met en abîme le pouvoir amplificateur de la parole fabulaire; pouvoir qui transmue le dénuement objectif en richesse rhétorique (*copia*), et transforme les rêves en déclamations romanesques. Pascal Quignard fait totalement sienne cette leçon: car l'amplification narrative est le processus qui fait surgir son œuvre romanesque des *Petits Traités* —dont le tout premier s'ouvre sur ces lignes:

Tous les matins du monde sont sans retour. Et les amis. Tacite dit qu'il n'y a qu'un tombeau: le cœur de l'ami. Il dit que la mémoire n'est pas un sépulcre mais une arrestation dans le passé simple. Cette arrestation veille; elle guette et interdit le retour. Il dit que le séjour où résident ceux qu'on a aimés n'est pas l'enfer; que la douleur où s'anéantit l'âme qui aime n'est pas un séjour mais une rage; que sur l'image de cire n'ont été portés qu'un âge et une expression (*Traité sur Cordesse*, t. I, p. 11).

Ouverture énigmatique à la mémoire d'un ami peintre, mais qu'éclaire rétrospectivement *Tous les Matins du monde* - roman qui est la chrie narrative de cette «pensée». Celle-ci fournit en effet au roman non seulement son titre, mais sa topique⁵⁷. C'est pourquoi «les *Petits Traités* sont “*il conto*”» (*RS*, p. 165), c'est-à-dire la forme analytique de la matière narrative. Oratoire d'une œuvre en gestation, évocation érudite et laconique d'auteurs aimés auxquels ils rendent hommage, ils sont la forme méditative —tout à la fois topique et matrice— de l'œuvre narrative à venir.

57 Le deuil, le regret, le temps effectif d'un récit conduit au passé, à l'exclusion de tout présent de narration, l'*imago*, c'est-à-dire le masque mortuaire des ancêtres, autant d'éléments qui déterminent ce récit où le fantôme de l'épouse vient «visiter» un musicien solitaire et janséniste. La phrase —titre et matrice— ouvre également le chapitre XVII qui montre Sainte-Colombe accomplissant un double rituel de deuil envers son épouse et sa fille aînée (p. 124).

«*Le pays où les éponges se brisent*»

La chrie fabulaire, régie par la rhétorique spéculative, débouche sur une fiction hallucinatoire dont l'auteur est la première «victime» — l'univers quotidien devient surréel, sous les assauts d'un passé qu'abritent des toponymes métonymiques:

Enfant, je descendais au métro Alésia. Je ne savais pas que je rejoignais la terre meuble au pied de la ville entre les murs des Gaulois et les fossés de César. [...] Les nourrissons comme des larves mangeaient avec les doigts la terre. C'était un amas d'os qui bougeaient entre les lignes ennemies. Je rejoignais ces enfants qui mouraient, m'approchais des femmes récriminant tout bas contre un sort malheureux. Les vieillards rendaient souffle la bouche ouverte sans paroles. Je prenais un ascenseur à parois de verre. La porte de l'appartement de ma grand-mère s'ouvrait. Je tombais sur des savants ou sur des imposteurs (A., p. 45).

Théoricien et praticien d'une rhétorique de la fascination, Quignard se peint ici en lecteur fasciné, soulignant indirectement son degré d'implication dans son œuvre. Aussi bien l'hallucination est-elle plus qu'une ressource technique — elle est un mode d'appréhension (onirique) et de restitution (narrative) du monde, comme l'exprime Quignard/Albucius:

Il disait: «Je ne suis pas sûr que les récits des hommes soient plus volontaires que leurs rêves. J'ai le souhait qu'ils soient aussi impérieux si ce sont des romans (declamations). Les romans sont aux jours ce que les rêves sont aux nuits⁵⁸ (A., p. 219).

Une telle entreprise fictionnelle assure une triple fonction. Elle conjure tout d'abord la peur, et nomme la douleur⁵⁹. Elle

58 Albucius disait: «Les hommes sont les abeilles. Ils régurgitent leur vie sous forme de récit pour ne pas demeurer hébétés dans le silence comme sont les fous et les malheureux. A chaque retour de la nuit, ils restituent, amassent, partagent et dévorent les sucres qu'ils ont récoltés et le récit de leur quête. Ce sont les veillées et ce sont les rêves» (A., p. 219).

59 «Les auteurs de roman ou de conte (declamations sive saturae) sont des araignées qui tissent des fils perlés de rosée dans le désordre des sentiments et des jours [...] Ils élaborent la douleur. Ils donnent un nom à la peine ou à la vengeance» (A., p. 220).

témoigne ensuite des vertus balsamiques de la fable, car les déclamations romanesques, vestiges ranimées par la chrie fabulaire, ouvrent les portes d'une saison enchantée:

«Il existe une cinquième saison, dit Albucius Silus, où les éponges se brisent, où les verres sont souples et feutrés, où les choses impossibles sont possibles». Je peux porter le témoignage que cette cinquième saison existe en vérité puisque c'est celle où je me souviens d'Albucius Silus (A., p. 68).

Quignard nous livre la clé de son art: rendre réel l'irréel, croyable l'incroyable. Cependant, le travail du conteur-déclamateur n'est pas une affabulation, mais une restauration fabulaire:

Les romans sont toujours plus vraisemblables que le chaos des vies qu'ils rassemblent et réparent sous les espèces des intrigues et des petits détails consonants (A., p. 111).

D'où la troisième fonction du récit fabulaire qui est d'ouvrir sur une vérité paradoxale. C'est dans l'acmé de l'invention fictionnelle, dans la singulière conjonction de la précision descriptive et de l'expansion onirique, que le récit saisit la vérité d'Albucius, que le rhéteur oublié renaît à la réalité:

Je crois que je vois Albucius qui prononce ces mots. Il ne fait pas jour. Il erre dans la villa de la porte Capène. La nuit, il souffre trop pour trouver le sommeil. Il attise avec un morceau de fer les braises (A., p. 215).

«J'invente cette page. Pas un témoignage antique ne la fonde» (A., p. 138). Un tel aveu n'est pas de faiblesse mais de puissance, car le souffle romanesque a force poétique; il fait être ce qui n'est pas, renaître ce qui n'était plus:

J'improvise sur du vent. Ce vent peu à peu désagrège le brouillard qui erre entre les arbres. Au loin un boeuf broute la brume. C'est un jour de mars. Rome s'entretue. Au cours de l'après-midi la pluie blanche et minuscule s'est interrompue (A., p. 138).

Cette poétique a fonction euristique et aléthique: *Le langage n'est jamais plus proche de sa vérité que quand il rêve*

une *hallucination* (NSBL, p. 69). Aussi faut-il épouser la «*fides résolue des mondes faux*» (RS, p. 205); pratiquer ce que la critique anglo-saxonne appelle *suspension of disbelief*. On peut alors, en écoutant la fable, discerner l'image invisible tapie dans le paradoxe, accéder à une réalité plus vraie que l'histoire. L'Albucius de Pascal Quignard est une légende; mais comme tel, par-delà l'histoire, il accède à la vérité du mythe —à l'instar du Mirabeau de Chateaubriand:

On ne voit plus le Mirabeau réel, mais le Mirabeau tel que le font les peintres, pour le rendre le symbole ou le mythe de l'époque qu'il représente: il devient alors plus faux et plus vrai⁶⁰.

En animant un Albucius imaginaire «plus vivant et plus irrigué de sang» qu'aucun personnage historique⁶¹, en célébrant l'*otium literarium* par la cinquième saison⁶², Pascal Quignard affirme que l'irréel, rendu vraisemblable par l'écriture, est voie d'accès à la compréhension du monde et de soi-même (car on se donne à lire dans ceux-là même que l'on écrit). En affirmant avec provocation que la fiction est un lieu de connaissance, il redonne à la littérature sa dignité plénière⁶³.

* * *

60 *Mémoires*, I, L. 5, 12; éd. GF, p. 239.

61 Telle est la Rome surgissant d'une «hallucination» de l'auteur dans les jardins impériaux de Tokyo: «Il y avait une petite tortue dans l'étang en contrebas des remparts qui tendait sa tête hors de l'eau en s'approchant du pilier de bois près de la rive. La tête laissait après elle un sillage. Sans cesse la masse de son corps l'entraînait vers le fond. J'ai regardé la tête verte, âgée, implacable, écaillée. Je me suis dit: "Tiens, c'est Auguste!" Cela allait de soi. Maintenant j'en suis plus surpris. Le pays où les portes de taxi se referment toutes seules et où on retire ses chaussures pour manger m'a enseveli dans une Rome imaginaire plus vivante et plus irriguée de sang que les visages des bonzes zen avec qui j'étais venu m'entretenir» (A., p. 8).

62 «Saison parasite et qui forme des poches ou des trous dans l'univers du temps. Ces trous ont noms la lecture, la musique, l'"otium", l'amour. Une autre durée très anachronique les gouverne et suscite autour d'elle des espaces plus ou moins réels et déréels [...] Ces espaces déréels ont pour nom les "templum", les théâtres, les salles de concert, les cabinets d'amateur, les lits, l'étrange "territorium" de la page des livres» (A, p. 77).

63 L'entreprise de Pascal Quignard rejoint en cela le travail de réhabilitation de la littérature et de la rhétorique engagé, en philosophie, par Yvon Bellaval: «Nous n'avons pas fini de nous instruire aux vieilles rhétoriques» (*Digressions sur la rhétorique*, 1988, p. 83).

Les paradoxes fictionnels qui se déploient dans l'œuvre romaine de Pascal Quignard constituent une œuvre romanesque fort singulière. Dédaignant le roman psychologique, l'introspection liée à la première personne, l'œuvre emprunte les apparences du roman historique pour mieux se jouer de l'histoire. Usant de l'impersonnalité et du statut descriptif d'un récit à l'imparfait et à la troisième personne, elle pose assertoriquement l'évidence de mondes passés. Cette évidence est le produit d'une invention qui s'appuie simultanément sur la force imageante de la fable et sur les paradoxes liés au maniement virtuose de l'argumentation déclamatoire. La controversabilité inhérente à l'argumentation permet de jouer de l'invraisemblance pour ébranler la vraisemblance romanesque traditionnelle⁶⁴. Cette rhétorique de l'invraisemblance fascinante permet de tourner le dos à l'histoire, ou d'en combler librement les failles.

Tout en revendiquant l'héritage rhétorique et narratif des déclamateurs, cette poétique romanesque s'avère étonnamment moderne par la singulière conjonction de l'hallucination réalisante, chère aux surréalistes, et des paralogismes émerveillants, chers à la Lewis Carroll. Fondée sur la chrie narrative et sur le «farcissage» intertextuel, elle conjoint les ressources vertigineuses de l'intertextualité (dans le droit fil des fictions borgésiennes) et la fécondité littéraire d'une rhétorique du paralogisme. Les paradoxes fictionnels déployés par le romancier-déclamateur fournissent la preuve de la modernité littéraire de la rhétorique et témoignent de l'interaction féconde de la logique argumentative et des univers de fiction.

Fascinante et provocante, cette œuvre est aussi une ironique reconquête du territoire de l'éloquence, et une affirmation des vertus cognitives de la fiction littéraire. Coupable d'avoir documentalisé toute la littérature pour affirmer sa scientificité, l'histoire est à rebours «fictionnalisée»; manière savoureuse de lui rappeler qu'elle a fait partie intégrante de la *res literaria*; de lui signifier surtout qu'en ce siècle de restauration rhétorique, elle

64 Une telle pratique n'est pas sans faire songer à certaines tentatives d'Alain Robbe-Grillet qui, dans *La Maison de rendez-vous*, joue de la controversabilité argumentative pour ébranler la vraisemblance de la description (voir notre analyse dans *L'Art d'argumenter*, pp. 232-3).

n'a pas le monopole de l'accès au passé. La Rome antique n'est plus; l'histoire ne peut, à elle seule, nous la restituer. A leur manière, iconoclaste et fabulaire, mais nullement futile ni arbitraire, les étranges romans de Pascal Quignard, irrigués de lectures savantes, viennent combler les failles de cette connaissance. La Rome fabuleuse qu'ils exhument par empathie inductive enchante notre imaginaire. Rendre hommage à une culture, c'est autant la faire aimer que la faire connaître: quel savant, quel professeur ne rêverait de révéler l'art des déclamateurs avec l'éclat et la passion de l'auteur d'*Albucius*?

GILLES DECLERCQ

Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle

OUVRAGES CITÉS DE PASCAL QUIGNARD

- Alexandra de Lycophron*, Mercure de France, 1971.
Les Tablettes de buis d'Apronenia Avitia, Gallimard, 1984.
Le Voeu de silence, Fata Morgana, 1985.
Albucius, POL, 1990.
Petits Traités, (8 tomes), Maeght Editeur, 1990.
La Raison, Le Promeneur, Quai Voltaire, 1990.
Georges de la Tour & Pascal Quignard, Flohic Editions, 1991.
Tous les Matins du monde, Gallimard, 1991.
Le Nom sur le bout de la langue, POL, Gallimard, Folio, 1993.
Le Sexe et l'effroi, Gallimard, 1994.
Rhétorique spéculative, Calmann-Lévy, 1995.

AUTRES OUVRAGES

- Y Bellaval, *Digressions sur la rhétorique*, Préface de Marc Fumaroli, éd. Ramsay, 1988.
 J. Borges, *Fictions*, 1956, Gallimard, Folio.
 Chateaubriand, *Mémoires*, éd. Levaillant, Garnier-Flammarion, 1982.
 F. Desbordes, *La Rhétorique antique*, Hachette, 1996.
 G. Declercq, *L'art d'argumenter*, éditions universitaires, Paris, 1992. / «L'élégiaque dans Bérénice ou la tragédie éthique»; dans *Littératures classiques*, 1996, 1, pp. 139-166; «Le Retrait de la langue. Rhétorique de l'ineffable dans l'œuvre de Pascal Quignard», dans

- Hommages à Bernard Beugnot, revue *Paragraphes*, Montréal (à paraître 1998).
- Marc-Aurèle, *Pensées*, éd. M. Meunier; Garnier-Flammarion, 1992 (Garnier, 1964).
- L. Pernot, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Bibliothèque augustinienne, Paris, 1993.
- Sénèque le rhéteur, *Controversiae et Suasories*, éd. & trad. H. Bornecque, 2 t., Garnier, 1932. / *Controversiae & Suasoriae*, éd. & trad. M. Winterbottom; Loeb classical Library, Harvard, 1924.