

## Les Astérisques et “la fixité du regard perdu” chez Pascal Quignard

Martine Motard-Noar

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/385>

DOI : 10.4000/litteratures.385

ISSN : 2273-0311

### Éditeur

Presses universitaires du Midi

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2015

Pagination : 141-154

ISBN : 978-2-8107-0387-6

ISSN : 0563-9751

### Référence électronique

Martine Motard-Noar, « Les Astérisques et “la fixité du regard perdu” chez Pascal Quignard », *Littératures* [En ligne], 72 | 2015, mis en ligne le 07 décembre 2015, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/385> ; DOI : 10.4000/litteratures.385

---



Littératures est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

# Les Astérisques et “la fixité du regard perdu”<sup>1</sup> chez Pascal Quignard

*Martine MOTARD-NOAR*

« Je ne suis jamais parvenu à désencoigner cette crevasse de silence où tout tombe d’abord en moi. »<sup>2</sup>

La grande majorité des livres de Pascal Quignard mettent le lecteur en présence d’un nombre récurrent d’astérisques dont il est en droit de se demander s’il s’agit d’un ensemble appelant à l’interprétation ou d’un simple outil pédagogique permettant des pauses salutaires entre passages érudits et digressions apparentes. Rares sont les textes, tel le roman *Terrasse à Rome*, qui échappent à cette ponctuation par astérisques. Placés entre ces astérisques se trouvent des passages longs parfois d’une ou deux lignes, voire d’un ou deux paragraphes ou encore des petits traités d’une ou deux pages. Le lecteur s’élançait ainsi de fragment en fragment, ballotté devant un manque apparent de continuité dans le texte, dont le genre reste incertain puisqu’il s’agit, en général, d’une succession discontinue d’anecdotes historiques, de réflexions philosophiques, de mini-contes, de courts traités linguistiques, de raisonnements à partir d’allusions autobiographiques, pour ne mentionner que quelques-uns de leurs aspects.

---

1. Pascal Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, POL, 1993, p. 88.  
2. *Ibid.*, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 91.

La ponctuation des textes de Pascal Quignard par l'astérisque n'est pas le fait de l'éditeur, mais bien de l'auteur lui-même. Quoique Pascal Quignard ait révélé avoir détruit tous ses brouillons au fur et à mesure de la parution de ses livres<sup>3</sup>, il a toutefois donné accès, en 2004, à l'un de ses manuscrits inédits, texte promis à une publication ultérieure dans un des tomes du *Dernier royaume*, à la critique Irène Fenoglio. Cette dernière a pu ainsi publier son analyse de la genèse d'un texte de Pascal Quignard, dans lequel l'un des contes, intitulé « Conte du crâne d'Anne », comporte bien des interruptions du texte par astérisques. Quoique nous n'ayons pas accès à la génétique textuelle d'autres textes de Pascal Quignard, il semble toutefois manifeste que cette pratique de la ponctuation par astérisques soit le choix de l'auteur. De plus, Pascal Quignard jouit d'une reconnaissance littéraire considérable depuis qu'il a reçu le prix Goncourt en 2002. Il serait donc peu plausible que ses multiples éditeurs aient pu être responsables d'un aspect si proéminent dans la ponctuation de ces textes.

Pascal Quignard est d'ailleurs le premier à mettre en avant « le plaisir infini qu'il y a à couper [...] ; à couper le passage qui bouleverse »<sup>4</sup>, à l'extirper. De la sorte, l'astérisque semble faire partie d'une orchestration savamment calculée, telle une barre verticale sur la partition musicale. L'astérisque rentre ainsi dans le jeu de la ponctuation supra-phrastique et dans un rapport à l'autre élément qu'il met en jeu et qui le met en jeu : le fragment, de quelque longueur qu'il soit.

Toutefois, cet isolement du texte en bribes, fragments et paragraphes ne se résume pas nécessairement à une coupure et à une limitation du sens. Bien au contraire, la fragmentation du texte, spécialement dans les volumes du *Dernier royaume*, publiés à partir de 2002, est un signe d'articulation, fait de traces et d'espaces, qui se construit comme « violente dislocation de la continuité temporelle dans le rythme duquel se reconnaît un corps. »<sup>5</sup> En outre, le narrateur de *Mourir de penser* tient à indiquer clairement qu'il entend donner un sens au paradoxe de la discontinuité comme continuité puisque, pour lui, « [l]e mouvement de penser est un désagencement, qui commence par mettre l'âme à la peine, et où le

3. « Je détruis absolument tout. C'est aussi une question de morale par rapport à la position de l'écrivain. Vous imaginez la maison que j'aurais s'il y avait des manuscrits pour au moins 40 versions pour chaque titre ? Je vivrais étouffé par moi-même et je préfère mille fois être tout nu dans mon lit sans rien du tout. » Pascal Quignard, « Entretien du matin : le métier d'écrivain », Rencontre des étudiants du Master des Métiers de l'écriture avec Pascal Quignard, 19 octobre 2012, dans *Littératures*. 69, 2013, p. 159, en ligne sur <http://litteratures.revues.org/156?lang=en>

4. Pascal Quignard, « Entretien du matin : le métier d'écrivain », p. 159.

5. *Ibid.*, *Mourir de penser*, Paris, Grasset, 2014, p. 34.

réagencement, qui subitement le clôt, se fait euphorie. »<sup>6</sup> Notre but sera donc d'éclaircir ce double mouvement, soit celui de l'isolement du texte par l'astérisque et celui de l'articulation par l'astérisque et ses acolytes, les espaces blancs qui l'entourent et forment des plages de béance. L'intérêt semble finalement résider dans la place que tient l'astérisque dans la construction de ce que Pascal Quignard entend être ce qui résume son écriture : l'économie ou encore la ponctuation de la perte.

L'écriture segmentée de Pascal Quignard passe en effet par des « délits » de béance. Si *Les Ombres errantes* constitue le premier volume et le plus connu de la série intitulée *Dernier royaume* et s'il s'impose par sa lisibilité et une syntaxe des plus classiques, celui-ci ne saurait pourtant être d'un abord facile. Bien qu'il ait remporté le Prix Goncourt en 2002, ce livre sans genre littéraire attiré est un texte éminemment déconcertant. Un exemple en est la table des matières où les titres de chapitres apparaissent entourés de parenthèses dont l'usage outrancier provoque plus de questions qu'il n'en résout. Car que faire et que penser de titres tels que ceux-ci : « (Le tiers) », « (Le cheval) », « (Pluton) », « (Brume de l'aurore) », « (Monsieur le Merveilleux) », « (Droit d'asile) », « (La laisse) »<sup>7</sup> ? La présence de parenthèses n'inspire que le questionnement au sujet de la signification et de la validité du titre inséré entre les parenthèses, titre qui ne figure d'ailleurs pas en tête du chapitre et que le lecteur risque donc de lire après avoir achevé sa lecture. La difficulté de cette dernière se révèle grâce à un simple recensement : les cent quatre-vingts pages des *Ombres errantes* sont réparties en cinquante-cinq chapitres, dont la majorité est coupée de fragments de différentes longueurs, séparés par des astérisques. Comme nous venons de le voir plus haut, Pascal Quignard ne s'en cache pas : dès le début de sa carrière, il annonce que l'écriture en fragments est une stratégie personnelle et consciente. Il affirme, plusieurs années après la parution des *Ombres errantes*, que « Lire, c'est errer. Il y a un péril. Les gens [...] qui veulent à tout prix savoir où ils vont, qu'ils ne lisent pas ! »<sup>8</sup>.

À vrai dire, du point de vue de la ponctuation, l'errance chez Pascal Quignard se manifeste bien plus souvent dans son utilisation de l'astérisque que dans celle de la parenthèse. De fait, les astérisques forment un système de balisage de la béance dans l'articulation de l'espace, du silence et du rythme qu'ils imposent. Ce système, présent dans une majorité des textes de Pascal Quignard, ponctue chacun des textes impliqués dans sa

6. *Ibid.*, p. 35.

7. Pascal Quignard, *Les Ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002, p. 189-190.

8. *Ibid.*, Entretien avec Sylvain Bourmeau. 20 octobre 2009, Théâtre de l'Odéon, Paris. <http://fr.ulike.net/news/Pascal-Quignard-la-vidéo-intégrale-de-la-conversation-par-Sylvain-Bourmeau>

totalité, de chapitre en chapitre. Astérisques et parenthèses (quoiqu'à un moindre titre) représenteraient alors une sorte de pause du sens dans la page et le livre, bref le monde, laissant la place, au-dessus et en dessous, à de grands espaces blancs se présentant comme autant de questionnements. Si Nina Catach voit généralement le blanc sur la page comme un signe neutre<sup>9</sup>, chez Pascal Quignard, le blanc semblerait se situer plutôt du côté de « la défaillance du langage »<sup>10</sup>. Le blanc introduit donc davantage que le scepticisme ou le doute activé par des titres de chapitres mis entre parenthèses, car écrire revient à dire le défaut et le manque. Entre chaque séquence ou fragment se trouve l'arrêt imposé par l'astérisque, tel l'appel du silence dont Pascal Quignard fait un manifeste : « 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 peurs. »<sup>11</sup>. L'astérisque devient le lieu du gouffre existentiel qui, paradoxalement, est à la source de l'action du narrateur, fouillant sans cesse le fragment pour aboutir à un silence ou un mot, une pensée dont on aimerait croire qu'ils seront révélateurs, à un moment ou un autre. Un exemple en est un passage vers la fin du chapitre intitulé « Le rêve » dans *Abîmes* :

Prendre la parole, dire *je*, poser le temps sont la même chose. [...]  
 Tout maintenant, même maintenant, a un contenu de 9 mois + 18 mois.

\*

On ne transforme la flamme qu'en brûlant.

\*

Au haut de la falaise [...] surplombant le vide [...] le cheval monumental d'Uffington.<sup>12</sup>

Toutes sortes de questions viennent à l'esprit : y a-t-il un lien thématique entre ces phrases, idées et références ? Devrions-nous en chercher un ? Ces questions s'accompagnent d'interrogations sur la futilité et la naïveté de telles questions et forcent peut-être le lecteur à lire le texte non pas dans son contexte immédiat, c'est-à-dire dans la proximité immédiate aux astérisques, mais dans un contexte bien plus élargi, dans des échos à chercher au niveau du livre dans sa totalité. Dans ce mouvement de va-et-vient, entre ces morceaux de texte séparés, le lecteur est en droit de se demander où se trouve l'oubli (ou encore le défaut et le manque) et où se trouve « le retenu »<sup>13</sup>, à même d'entraîner un déclic révélateur. Le « retenu » réside-t-il dans le silence marqué par l'astérisque ou dans

9. Nina Catach, *La Ponctuation*, Paris, PUF, 1994, p. 55.

10. Pascal Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue, op. cit.*, p. 8.

11. *Ibid.*, *Sordidissimes*, Paris, Gallimard, 2005, p. 205.

12. *Ibid.*, *Abîmes*, Paris, Grasset, 2002, p. 127-128.

13. *Ibid.*, *Le Nom sur le bout de la langue, op. cit.*, p. 67.

les messages parfois énigmatiques des fragments qui l’entourent ? En d’autres termes, où le sens peut-il bien se cacher, dans l’intensité énigmatique du fragment ou dans la stimulation mentale produite par l’astérisque, à l’intention tout aussi énigmatique que le fragment ? Cette pause de la ponctuation est-elle là pour enfouir ou déterrer ce qui est refoulé ? En voici un autre exemple, pris dans *Les Ombres errantes* :

\*

Trois cheveux d’or appartiennent au diable. Le héros descend en enfer.

\*

Le passé le plus lointain est le plus dense de l’énergie de l’explosion. Tout souvenir intense approche de la force.

\*

Une chose est de raisonner, une autre de voir et de rapporter sa vision dans un livre. Thérèse dans le monastère Saint-Joseph à Avila disait : Il ne faut pas épurer le désir des images corporelles ou involontaires qui le nourrissent.

\*14

La cohérence d’un tel assemblage d’assertions se situe dans l’insistance portée sur « le rapport de proportion entre inflation discursive et défaillance existentielle »<sup>15</sup>. Ainsi, les couches multiples et de longueur inégale d’aphorismes, d’allusions historiques et de mini-contes démontrent une certaine délectation à présenter des énoncés qui ne rappellent qu’une chose : le manque, l’insuffisance et l’imperfection. Par conséquent, le narrateur affiche, grâce à la béance laissée de part et d’autre de l’astérisque, son propre rapport à l’inévitable échec et, par suite, le nôtre. Ceci vient s’opposer à la raison d’être de la ponctuation, conçue traditionnellement comme aide à la compréhension ; de fait, la raison d’être de l’astérisque chez Quignard se trouve du côté de la perplexité et du silence.

Dans *Feu la cendre*, Jacques Derrida fait référence, loin de toute considération sur l’astérisque ou la ponctuation, au jeu blanc/noir dans lequel se trouve toute écriture : « Entre le blanc et le noir, la couleur de l’écriture ressemble à la seule ‘littéralité’ de la cendre qui tienne encore dans un langage. »<sup>16</sup> L’écriture s’impose comme un travail d’expression d’un monde en défaut, quoique, chez Pascal Quignard, les astérisques tentent désespérément de retenir l’oublié dans les mailles du filet. Le « tas de cendre insoucieux de garder sa forme »<sup>17</sup> de Derrida n’en garde pas moins sa forme dans les textes de Pascal Quignard, même s’il semble travailler

14. *Ibid.*, *Les Ombres errantes*, p. 13.

15. Dominique Rabaté, « Vérité et affirmations chez Pascal Quignard », *Études françaises*, 40, 2004, p. 78.

16. Jacques Derrida, *Feu la cendre*, Paris, Des femmes, 1987, p. 33.

17. *Ibid.*, p. 61.

au bénéfice du deuil. Ainsi, les cendres que forme la parole écrite sont le lieu de la désintégration, alors que l'astérisque, entouré de blancs, et toujours immuable dans sa représentation, souligne et encadre cette dissolution, et, par là même, la renforce et la protège, telles des fortifications entourées de douves. Finalement, chez Pascal Quignard, la désintégration (l'écriture en cendres) se fait royaume et se montre en spectacle, grâce à la ponctuation, au soutènement du texte par l'astérisque.

Ce spectacle du texte et de sa présentation est en rapport direct avec la voix narratrice du « châtelain », qui dit vivre isolé et affiche son isolation. Voici, en effet, le secret structurant du narrateur :

En aucun temps et avec personne il ne m'a été possible de surmonter cet écart de solitude qui affecte d'entrée de jeu tout ce que j'éprouve. Qui le transporte à une part secrète où elle se dépose. Je ne suis jamais parvenu à désencoigner cette crevasse de silence où tout tombe d'abord en moi<sup>18</sup>.

Nous pouvons en déduire que le texte est un miroir de cet isolement, mis en spectacle ou en action devant nous. Le décalage avec le monde est proposé et reproposé sous la forme de milliers de tas (de cendres, pour reprendre l'image de Derrida), arrangés proprement entre astérisques. Dans *Sordidissimes*, cinquième volume du *Dernier royaume*, le narrateur revient, plusieurs années après *Vie secrète*, sur ce même concept fondateur du rythme de sa voix :

Quand sur une autoroute on double un camion avec une voiture aussi petite que celle dont j'ai l'usage, à l'instant où on double – [...] soudain au moment de se rabattre un grand appel d'air se produit. Nous sommes projetés dans une poche étrange. Il semble que ce soit un vide dans le lieu lui-même. [...] C'est ce que je cherche à montrer dans ce livre que j'écris. Cette poche est tous les livres<sup>19</sup>.

Bien étrangement, ce qui paraît relever d'un problème personnel et émotionnel (ce vide qui happe le narrateur, la solitude de la voix narratrice) et qui est énoncé, on ne peut plus clairement, comme l'élément fondamental de son écriture en fragments, se voit nié dans sa singularité : il s'agirait de « tous les livres ». Il n'y a qu'un pas entre le vide qui entoure le texte et ce que Pascal Quignard conçoit comme la construction de tout texte par béance. Il ne s'agit plus d'une vision personnelle mais d'un manifeste.

Si l'on veut en croire les traités de Pascal Quignard, il n'est en aucun cas question d'insérer de la psychologie dans cette quête à obstacles qu'est

18. Pascal Quignard, *Vie secrète*, op. cit., p. 91.

19. *Ibid.*, *Sordidissimes*, p. 133-134.

son texte : « [j]amais de psychologie. Parce que la micropsychie, l'auto-psychie sont trop proches du langage, sont trop éloignées du rêve, sont trop détournées du monde [...], sont les assassins de l'aube du langage. »<sup>20</sup> L'appel d'air opéré par l'imaginaire personnel du narrateur ne saurait être récupéré et interprété par une science sociale. Chez Pascal Quignard, la présence d'un texte aux apparences inachevées mais aux abords cimentés par l'astérisque et la violence de l'imprévisibilité du contenu des fragments représenteraient un ordonnancement d'une inquiétude sans avoir recours au logos de la psychologie, langage qui oublie la matière avec laquelle il est fait. Paradoxalement, il faut de la désorientation pour créer du sens et répondre aux attentes du lecteur, comme le décrit Marielle Macé : « Pascal Quignard s'est montré très sensible à cette solitude du lecteur : soustraction, taciturnité, délaissement, le lecteur qu'il dépeint est seul avec son livre ».<sup>21</sup> Tout s'oriente décidément vers l'angoisse, l'écriture tout comme l'instance lectrice étant happées par une curiosité vers l'histoire, curiosité doublée d'une peur vertigineuse qui correspond au saut dans la béance, à l'abandon dans la fiction et entre les astérisques. De manière intéressante, pour Pascal Quignard, le lecteur se fait complice de l'auteur, dans le sens où tous les deux creusent le vide. L'astérisque est, par conséquent, construction d'un rythme en tandem, ordre et inquiétude à la fois désirés et avoués par auteur et lecteur.

En fait, la ponctuation du texte par l'astérisque fonctionne de manière similaire à ce que Pascal Quignard imagine être le rapport entre le trou, creusé par « les tout premiers hommes »<sup>22</sup> pour enterrer leurs morts, et la peinture : « [e]space qui est comme une soustraction elle-même dévorante. »<sup>23</sup> Il n'y a donc plus qu'un pas entre la fosse et cette instabilité suprême du texte que le texte quignardien nomme « un trou imaginaire dans l'espace ».<sup>24</sup> Ainsi, espacer le texte serait un simple miroitement de cette crevasse de silence qui guette tout être humain. Il faut ensevelir le mort pour qu'il ne soit pas mangé par les autres. Ainsi, le blanc creusé de chaque côté de l'astérisque ne correspond pas à une absence de sens, loin de là. Chez Pascal Quignard, nous faisons l'apprentissage de cette solitude ultime. Que signifie alors cette reproduction des plus répétitives de l'astérisque comme soulignant la mort, la tombe, le trou, l'art comme reproduction du trou. Pourquoi le narrateur répète-t-il, de manière scripturale, les gestes du fossoyeur si cet imaginaire est, comme il l'est indiqué

20. *Ibid.*, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1995, p. 181.

21. Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011, p. 31.

22. Pascal Quignard, *Sordidissimes*, *op. cit.*, p. 18.

23. *Ibid.*, p. 19.

24. *Ibid.*



dans *Sordidissimes*, un imaginaire partagé par tous les humains et conséquence d'une réalité tout à fait objective ? Ceci est d'autant plus intéressant que le premier traité de *Rhétorique spéculative* suggère que le narrateur, en accord avec les anciens Chinois, ne veut pas de narration romanesque à la première personne car « [l]a narration romanesque perdrait son imprévisibilité en se soumettant à la rationalité d'un point de vue. Perdant de son étrangeté, le roman perdrait en fascination. »<sup>25</sup> Par conséquent, dans les œuvres de Pascal Quignard, l'inquiétude latente, reflétée dans la ponctuation au niveau de la page, du chapitre et du texte dans sa totalité, ne saurait être assumée seulement par le narrateur mais aussi par le lecteur. Ce dernier n'a pas à en être nécessairement conscient puisqu'il faut de « l'imprévisibilité », comme nous l'affirme Pascal Quignard. Ceci semble paradoxal si l'on est d'accord avec la théorie de l'universalité de l'imaginaire humain quant à la fosse comme espace ultime. Cependant, selon l'auteur, le trou, la fosse, le blanc doivent produire un effet de surprise fascinante sur le lecteur. Chose éminemment contradictoire et révélatrice, car l'instance narratrice de Pascal Quignard baigne donc dans l'universel et l'anonymat ; elle est tous les humains et personne à la fois ; elle est subjectivité universelle et cachée. Pourquoi serait-elle cachée si ce n'est parce qu'il s'agit finalement d'un imaginaire subjectif, se référant spécifiquement et directement à une construction fictionnelle ? Il semblerait que nous entrons ici dans l'univers du contrôle purement quignardien. Par définition, l'ordre chez Pascal Quignard est véritablement ce qui construit l'inquiétude, qui s'étend au-delà du concept de trou et que nous nous attacherons à analyser ci-dessous.

L'étoile, forme typographique de l'astérisque, répète donc la déchirure entre la vie et la mort, inscrit la chimère du continu dans l'expérience humaine et relie tout à la fois le royaume de la vie au royaume de la mort, un lien qu'on ne peut finalement annihiler car le livre est un « [l]ivre sans fin qu'on déchire, qu'on découpe, qu'on mutile pour constituer un volume immense continu à force de coller les morceaux des fragments des débris. »<sup>26</sup> Il s'avère que la construction du sens se fait dans cette fuite en avant qui réside dans l'énonciation fragmentée par l'astérisque. À vrai dire, le lecteur est loin d'être abandonné dans la tombe ; le narrateur nous rappelle que, si « [l]e mouvement de penser est un désagencement, [...] le réagencement, qui subitement le clôt, se fait euphorie »<sup>27</sup>, ce dernier terme étant à comprendre comme étant synonyme de contrôle et recons-

25. Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, op. cit., p. 62.

26. *Ibid.*, *Sordidissimes*, op. cit., p. 171.

27. *Ibid.*, *Mourir de penser*, p. 35.

truction opérés par le narrateur. Celui-ci, chez Pascal Quignard, est le chef d'orchestre de « la détresse imaginaire »<sup>28</sup> sous forme d'accomplissement inassouvi, d'énoncé jamais complètement achevé. À nouveau, ce qui intrigue ici réside dans le fait qu'il ne semblerait pas nécessaire, *a priori*, de répéter ce qu'on nous dit être la destinée humaine ; ainsi, pourquoi reproduire la problématique humaine à l'infini ? Quel en serait l'intérêt, sinon pour essayer d'introduire une forme de contrôle, du moins au niveau du langage et du texte ? Il est clair que la fragmentation, comme l'ont démontré Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, renvoie à la totalité de l'œuvre humaine et littéraire ; elle a rapport à la notion de système, système que cette fragmentation avait eu l'air de démanteler à première vue. En faisant référence à la totalité du livre en main, au-delà des aphorismes, des astérisques et des blancs, le narrateur se fait « Créateur »<sup>29</sup> ; il est celui qui tente d'élucider cette totalité en la peignant dans son perpétuel embourbement. L'omniprésence du narrateur y est incontestable dans sa quête et son désir, tous deux destinés à se répéter à l'infini, servant à unifier « faits contingents et exigence d'ordre, épisode isolé et configuration signifiante, discordance de l'événement et concordance structurelle, individu et exigence d'universalité »<sup>30</sup>, vignettes libératrices en forme d'aphorismes ou de mini-contes. La restriction spatiale dans laquelle se situe le texte fait partie d'une articulation plus étroite qu'il n'apparaît. Là encore, l'articulation de l'astérisque se fait au niveau non de la phrase ou de la page mais plutôt du chapitre ou de l'œuvre entière. Si l'on retourne à l'extrait, donné en début d'article, qui correspond à la fin du chapitre intitulé « Le rêve » dans *Abîmes* et qui fait référence au « cheval monumental d'Uffington », on peut noter que le chapitre suivant s'intitule « Au sujet du cheval d'Uffington »<sup>31</sup>, où quatre phrases affirment l'inéluctabilité de la mort et du temps qui passe, tel « un cheval au galop »<sup>32</sup>. Une centaine de pages plus loin, un rappel nous indique que « [l]e temps est un feu dévorant »<sup>33</sup>. L'astérisque, entre les courts aphorismes, ne formerait donc pas nécessairement une barrière à l'entendement mais un appel vers la construction d'un sens plus élargi. L'astérisque s'entend comme un des multiples maillons présents dans la majorité des œuvres de Pascal Quignard, et il appartient à un système de redoublement et d'em-

---

28. *Ibid.*, p. 160.

29. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, « L'Exigence fragmentaire », *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 74.

30. Sylvie André, *Le Récit : perspectives anthropologique et littéraire*, Paris, Champion, 2012, p. 145.

31. Pascal Quignard, *Abîmes, op. cit.*, p. 129.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*, p. 248.

boîtement des idées et des espaces du livre. En résumé, le narrateur de Pascal Quignard est celui qui est condamné à ponctuer et à nous rappeler l'échec relatif de la lecture ainsi que la tentative et la nécessité perpétuelle de sortir de ces espaces limités qui oscillent entre déterminisme et vignettes libératrices. Au niveau anthropologique, Gilbert Durand voit généralement, dans les thèmes du redoublement et de l'emboîtement, une dérivation « sur le plan réflexologique, de la domination digestive et des phantasmes d'avalage »<sup>34</sup>. Le rapport entre le processus d'agglutination, présent dans le phénomène d'empilement par astérisques, et une cohérence symbolique et subjective est d'autant plus troublant ici qu'il semble pouvoir s'adapter des plus directement à l'histoire personnelle de Pascal Quignard, qui, lorsqu'il était jeune enfant, a passé une période pendant laquelle il a refusé de parler et parfois de manger, période qu'il a racontée dans plusieurs entretiens et textes divers : « [J]e ne souffris plus qu'une fourchette ou une cuiller s'approchent de mes lèvres. »<sup>35</sup> Toutefois, il y a une complexité à souligner dans l'adaptation de l'interprétation anthropologique de Durand et la cohérence de Pascal Quignard ; en effet, la symbolique à l'œuvre dans la structure fictionnelle quignardienne peut être comprise comme domination digestive et, ce que Durand n'inclut pas dans sa théorie, son contraire, soit une peur de perdre tout contrôle, digestif ou poétique. L'astérisque vient donc marquer le rythme du silence et de la narration, sous le double aspect de la domination et de la perte.

Il est clair que la mythologie personnelle de Pascal Quignard contrôle la ponctuation en établissant clairement, noir sur blanc, ce qui, comme tout mythe, a rapport au désir. Car la rétention fragmentaire, tout comme le contrôle alimentaire, trahit la présence du corps dans sa référence à de multiples symboles, telles, selon le narrateur quignardien, la déchirure sexuelle ou celle représentée par l'accouchement : « Il y a de la déchirure dans les arts parce que le sexuel est une déchirure. Parce que le jadis est une déchirure dans la naissance déchirante. »<sup>36</sup> Un autre symbole assez proche en est la bouche ou toute forme circulaire que l'auteur rattache souvent au sexe féminin<sup>37</sup>. En conséquence, la circularité du système de ponctuation, dans lequel le fragment est articulé, nous amène à l'image de la primordialité de la vie et du désir, y inclus le désir masculin qui, selon le narrateur de *Rhétorique spéculative*, explique le style saccadé de cette

---

34. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, PUF, 1960, cité dans Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, op. cit., p. 162.

35. Pascal Quignard, *Les Ombres errantes*, op. cit., p. 8.

36. *Ibid.*, *Sur le jadis*, Paris, Gallimard, 2002, p. 200.

37. Voir, par exemple, *Tondo*, Paris, Flammarion, 2002, p. 14 ou *Sordidissimes*, op. cit., p. 18.

même fragmentation, en ce qu’il représente l’éjaculation dans le texte<sup>38</sup>. Chez Pascal Quignard, la réflexion philosophique fragmentée n’est, par conséquent, pas une anti-œuvre mais une œuvre hautement personnalisée et contrôlée, ainsi qu’une étude en action de l’écriture, des arts, de l’humain, avec ce désir de retourner à la scène de l’origine, chemin perpétuellement recommencé, car nous sommes irrémédiablement tombés du « monde édénique et aqueux »<sup>39</sup> qu’était la vie utérine. En tous points, la littérature, comme d’autres arts, est un « [m]ouvement sortant du mouvement »<sup>40</sup>. Il n’en reste pas moins que l’écriture chez Pascal Quignard, contrairement à l’éjaculation, reste à jamais l’image du Désir inassouvi, de la solitude de l’élan vers la re-naissance et la mère, quête fondamentalement vouée à l’échec depuis la séparation d’avec le corps maternel. Les deux temps que représente le fragment (texte-astérisque-texte-astérisque) évoquent, dès lors, un mouvement déjà analysé par Sigmund Freud, qui s’interrogeait sur la question suivante : comment la représentation de la souffrance, à comprendre en tant que reproduction ou répétition de la souffrance, peut-elle devenir une source de plaisir ? Pour ce qui est des textes de Pascal Quignard, la question qui s’impose est celle de la raison d’être de cette recherche contrôlée et savante de la scène originaire ou du lien intime du petit enfant avec sa mère, recherche évidemment vouée à la répétition scripturale de l’échec, de l’ouverture du texte perpétuellement enrayée par l’articulation de l’astérisque. De fait, la série entière des volumes du *Dernier royaume*, du moins jusqu’à aujourd’hui, propose un narrateur qui assume ici et là, l’identité de personnage psychopathique, ce qui rappelle l’histoire personnelle de Pascal Quignard, qui refusa de se nourrir et de parler, après le départ de sa nourrice allemande, alors qu’il n’avait que deux ans. Il est assez remarquable que le texte fragmentaire articule l’absence et la présence, à l’image de la scène, dite du « fort : da » observée par Freud et qui a permis à ce dernier d’expliquer les paradoxes du masochisme. De l’analyse du jeu de la bobine, Freud tirait que toute pulsion tend à répéter un état ancien que le sujet a été contraint d’abandonner, ce qui rapproche cette pulsion du désir et suppose l’existence d’une pulsion de mort tendant à ramener les êtres vivants à un état antérieur à la vie. De la même façon, la fragmentation quignardienne pourrait bien correspondre à un ascétisme qui se rapporterait à un effort de reconstruction, voué à être répété. La disparition et le rappel forment les associations plaisir = féminin et douleur = éloignement-du-féminin qui elles-mêmes forment l’armature du texte. Il est à nouveau évident

38. Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, op. cit., p. 146-147.

39. *Ibid.*, *L’Origine de la danse*, Paris, Galilée, 2013, p. 43.

40. *Ibid.*, p. 66.

que la fragmentation chez Pascal Quignard raconte bien une histoire, dans le sens où Jacques Derrida la définit, c'est-à-dire « qui implique une nouvelle logique de la *répétition* et de la *trace*, puisqu'on voit mal où il y aurait histoire sans cela »<sup>41</sup>. Cette histoire devient, de la sorte, l'histoire de la voix narrative, son empreinte et une forme narrative de contrôle, même si, ou peut-être, surtout parce que la scène des origines et la présence de la mère/femme lui échappent, où que soient les astérisques et aussi nombreux qu'ils soient. L'écriture ponctue donc un système pris dans la logique du « fort/da », logique fragmentée et à deux temps, dans laquelle le perdant tente d'imposer un mouvement de retour, de réappropriation, même si celui-ci n'est que textuel.

« Entre centre et absence » : c'est aussi ainsi que Gaspard Turin voit cette fragmentation chez Pascal Quignard. Turin voit une « présence auctoriale forte » dans cette « compulsion d'amasser »<sup>42</sup>. Alors que le lecteur est laissé à lui-même dans ce jeu entre présence et absence, texte et astérisque, la voix auctoriale se trouve renforcée dans un contrôle aux apparences paradoxales. Ce que Turin omet cependant de reconnaître, c'est la notion d'inassimilable chez Pascal Quignard. En effet, il ne s'agit pas simplement d'un aller et d'un retour. L'astérisque ne joue pas le jeu d'un simple ourlet de l'imaginaire. Il est impossible à l'écriture d'imbriquer totalement dedans et dehors, dessus et dessous : la preuve en est cette exhibition de la dualité texte/astérisque. Dès lors, la reconnaissance de soi par le narrateur passe par l'expulsion, l'indicible par le dicible. Le trajet du fragment méditatif à l'astérisque correspond à une géographie où le livre va là où l'auteur ne peut aller. La ponctuation qu'est l'astérisque rentre alors en jeu, en donnant, au minimum, l'illusion de pouvoir contourner la frontière du néant typographique et physique.

Il s'agit donc ultimement d'une question temporelle. Le dynamisme de la rêverie, de la méditation, de la mémoire et de l'image devient son propre « principe formateur »<sup>43</sup>, fondé, chez Pascal Quignard, sur le mystère des origines avec lourde insistance sur l'image de la rupture. En fin de compte, la voix quignardienne « fabrique du continu », si l'on applique la théorie de Jean-Paul Goux, selon laquelle le « mythe d'une unité originare »<sup>44</sup> renvoie à la « valeur essentielle posée par le roman,

41. Jacques Derrida, *Positions*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 78.

42. Gaspard Turin, « Entre centre et absence : fragmentation et style chez Pascal Quignard », *Littérature*, 153, 2009, p. 98.

43. Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, op. cit., p. 396.

44. Jean-Paul Goux, *La Fabrique du continu : Essai sur la prose*, Seyssel : Champ Vallon, 1999, p. 153.

soit la dimension de la continuité temporelle dans l'œuvre »<sup>45</sup>. De suite, « l'œuvre du continu s'exerce par une liaison dynamique avec le discontinu »<sup>46</sup>. Toujours à la frontière entre le journal intime, la fabulation et la réflexion philosophique, Pascal Quignard admet l'objet du désir, au-delà de la vision de la scène originale : sa mère, professeur de lettres, maintenant disparue, et son rapport aux mots et à la langue :

Ma mère nous faisait taire. Elle s'acharnait sur le mot qu'elle avait sur le bout de la langue et qu'elle contraindrait d'une manière ou d'une autre à revenir. Tétanisée, elle s'efforçait de repêcher au fond d'elle-même une étymologie. [...] Elle remontait les mots du fond des âges. [...]

\*

Il semble que je rapporte tout à ce regard perdu et au mot qui s'y cherche. Je fonds tout à la fixité de ce regard perdu parce que tout en moi vient s'y fondre<sup>47</sup>.

L'astérisque constitue la représentation typographique de la trace. L'astérisque pourrait alors s'apparenter à l'« effet-signé », c'est-à-dire que la « trace [...] signifie sans faire apparaître »<sup>48</sup> : même si les astérisques essaient de forcer le passé dans leur filets, malheureusement « [é]crire institue le contre-temps »<sup>49</sup>. Le tout est de trouver ce qui n'a pas été déjà protégé et filtré par le langage humain, par la ponctuation de l'astérisque et la béance. Ceci explique probablement la gigantesque œuvre de Pascal Quignard et la croissance exponentielle du *Dernier royaume* : la chasse à l'imprévisible ne s'arrête jamais. Le narrateur de *Rhétorique spéculative* nous certifie : « [t]out le langage humain [n'est] qu'un ensablement après le silence du désir. »<sup>50</sup> Toutefois, le désir quignardien s'exprime dans les éclats d'un savoir impossible. Les passages réflexifs se doivent, eux, de piocher la violence du désir et l'euphorie d'un agencement complexe de la pensée avant que l'astérisque ne vienne sceller, articuler ou parfois contourner l'échec de toute tentative d'accès à la vérité, à la scène originale, à la Mère et à « la fixité de son regard »<sup>51</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

ANDRÉ, Sylvie, *Le Récit : perspectives anthropologique et littéraire*, Paris, Champion, 2012.

45. *Ibid.*, jaquette de couverture/DOS.

46. *Ibid.*, p. 94.

47. Pascal Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, op. cit., p. 86-88.

48. Paul Ricoeur, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1985, p. 282.

49. Pascal Quignard, *Abîmes*, op. cit., p. 114.

50. *Ibid.*, *Rhétorique spéculative*, p. 66.

51. *Ibid.*, *Le Nom sur le bout de la langue*, op. cit., p. 86-88.

- BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris : Seuil, 1982.
- CATACH, Nina, *La Ponctuation*. Paris : PUF, 1994.
- DERRIDA, Jacques, *Positions*. Paris : Éditions de Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques, *Feu la cendre*. Paris : Des femmes, 1987.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris : PUF, 1960.
- FENOGLIO, Irène, « Fête des Chants du Marais, un conte inédit de Pascal Quignard », dans *Item*. 9 mars 2009. <http://www.item.ens.fr/index.php?id=418001>
- GOUX, Jean-Paul, *La Fabrique du continu : Essai sur la prose*. Seyssel : Champ Vallon, 1999.
- LACOEUE-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY, « L'Exigence fragmentaire », *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Seuil, 1978.
- MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*. Paris : Gallimard, 2011.
- QUIGNARD, Pascal, *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L., 1993.
- QUIGNARD, Pascal, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1995.
- QUIGNARD, Pascal, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998.
- QUIGNARD, Pascal, *Terrasse à Rome*, Paris, Gallimard, 2000.
- QUIGNARD, Pascal, *Abîmes*, Paris, Grasset, 2002.
- QUIGNARD, Pascal, *Les Ombres errantes*. Paris : Grasset, 2002.
- QUIGNARD, Pascal, *Sur le jadis*. Paris : Gallimard, 2002.
- QUIGNARD, Pascal, *Tondo*. Paris : Flammarion, 2002.
- QUIGNARD, Pascal, *Sordidissimes*. Paris : Gallimard, 2005.
- QUIGNARD, Pascal, Entretien avec Sylvain Bourmeau. 20 octobre 2009, Théâtre de l'Odéon, Paris. <http://fr.ulike.net/news/Pascal-Quignard-la-vidéo-intégrale-de-la-conversation-par-Sylvain-Bourmeau>
- QUIGNARD, Pascal, « Entretien du matin : le métier d'écrivain », Rencontre des étudiants du Master des Métiers de l'écriture avec Pascal Quignard, 19 octobre 2012, dans *Littératures*. 69, 2013, p. 155-163, <http://litteratures.revues.org/156?lang=en>
- QUIGNARD, Pascal, *L'Origine de la danse*. Paris : Galilée, 2013.
- QUIGNARD, Pascal, *Mourir de penser*. Paris : Grasset, 2014.
- Rabaté, Dominique. « Vérité et affirmations chez Pascal Quignard », dans *Études françaises*. 40 : 2 (2004), p. 75-85.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit III*. Paris : Seuil, 1985.
- TURIN, Gaspard. « Entre centre et absence : fragmentation et style chez Pascal Quignard », *Littérature*. 153, 2009, p. 86-101.