

Clément Froehlicher

À LA RECHERCHE DE L'ORIGINE :

l'Écriture du souvenir dans *Le salon du Wurtemberg*

de Pascal Quignard et le projet proustien

RELIEF 7 (2), 2013 – ISSN: 1873-5045. P 128-138

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-115798

Igitur publishing

© The author keeps the copyright of this article

Si la *Recherche* est convoquée sur le mode de la citation implicite et du pastiche dans le roman de Pascal Quignard *Le salon du Wurtemberg*, celui-ci ne s'inscrit pas dans la lignée du projet proustien, voire s'y oppose : la recherche du narrateur se présente comme une quête impossible de l'origine et non comme un déploiement du passé; à l'écriture de la vocation s'oppose l'écriture comme « symptôme ». Cette intertextualité paradoxale, que nous pouvons lire comme une possibilité particulière – hors de l'exercice d'admiration – de se référer à Proust dans la contemporanéité, nous permet d'éclairer, en retour, la poétique de Quignard.

Un roman du souvenir

Deux livres de Pascal Quignard, parus à peu d'intervalle à la fin des années quatre-vingt, semblent se correspondre particulièrement : *Le salon du Wurtemberg* (1986) et *Les escaliers de Chambord* (1989). Ces ouvrages sont tous deux des romans de facture classique dont la diégèse s'inscrit dans le temps présent. Leurs titres mêmes sont le premier indice d'un fonctionnement commun : d'un lieu central, un personnage connaît d'autres lieux, secondaires, des amours et des amitiés qui semblent rejouer quelque scène originelle d'ordre traumatique. Dans *Le salon du Wurtemberg*, le rejet par la mère. Dans *Les escaliers de Chambord*, la mort d'une petite fille. Mais *Le salon du Wurtemberg* occupe une place singulière dans l'œuvre en ce que, roman du présent, il est écriture d'un passé. Le souvenir ne traverse pas le livre comme dans *Les escaliers de Chambord*, il le constitue.

Soit un homme d'une quarantaine d'années, français par sa mère, allemand par son père, vivant solitaire dans sa maison de famille du Wurtemberg, Charles Chenogne. Retiré du monde musical où il s'est illustré comme violoncelliste, Chenogne se souvient. L'histoire qu'il écrit est avant tout celle de son amitié pour le chartiste Florent Seinecé, rencontré au service militaire, qui marque sa première

jeunesse et, de manière plus insaisissable, toute sa vie. Car la rupture est très vite consommée entre les deux personnages après que la femme de Florent, Ibelle, le quitte pour Charles. Se souvenir, c'est donc tenter de retrouver, pour Charles, ce paradis perdu de l'amitié. Mais aussi, plus profondément – et cela explique l'intensité mystérieuse de cette amitié – la mère qui ne l'a pas aimé. Seinecé évoque *naissance*. Les souvenirs s'emboîtent.

La remémoration involontaire

La situation de l'écriture dans *Le salon du Wurtemberg* entretient un rapport évident avec la quête du passé que mène Marcel dans la *Recherche*. Et sans doute l'écriture du souvenir peut-elle difficilement s'accomplir à la fin du vingtième siècle sans tenir compte de Proust. Plus précisément, dans le roman de Quignard, c'est d'abord le mode d'accession au passé qui évoque fortement la remémoration involontaire par laquelle, on le sait, le temps perdu se fait jour dans la conscience du narrateur proustien. Chez Proust, la perception sensible éveille, non pas l'image d'un objet, mais cet objet-même ou plutôt : son essence, après que ce qui fait signe a été reconnu. Dès *Swann*, le passage de la « madeleine » forme la première occurrence dans la *Recherche* de ces épiphanies du temps retrouvé qui s'approfondissent jusqu'à la fin du texte, en même temps qu'elles déterminent, avec la vocation du narrateur, son commencement. Une fois reconnu par Marcel pour appartenir au monde de Combray, le petit morceau de madeleine trempé dans le thé éveille Combray tout entier, pleinement possédé par la conscience, essentiel. Toute la question aura été celle-ci : « Arrivera-t-il jusqu'à la surface de ma claire conscience, ce souvenir, l'instant ancien que l'attraction d'un instant identique est venue de si loin solliciter, émouvoir, soulever tout au fond de moi ? » ? (R² I, 46).

Chez Quignard, le passé se manifeste de la même façon hasardeuse qu'empruntent pour signifier les vérités en sommeil de Combray. Ainsi de ce moment où le narrateur, couché dans la neige après une chute à ski, se souvient brusquement :

Enfin, à un ou deux jours de là, je parvins à me casser la jambe gauche. C'était sur un versant où les skieurs ne pullulaient pas. Une odeur me revint, tout à coup, seul, isolé dans la neige [...]. C'étaient quelques feuilles d'eucalyptus craquantes et poussiéreuses qu'on mettait dans une casserole sur le poêle de faïence bleu foncé quand j'étais malade. (215)

Tout l'effort de la conscience développé par Proust est absent de cette remontée du souvenir. De même que le détour par la matérialité d'une petite madeleine, par exemple, qui libère l'essence de Combray. La chute dans la neige et la texture des feuilles d'eucalyptus sont immédiatement rapportées par l'homologie de la situation (la blessure, la maladie). S'il y a bien remémoration involontaire à la façon

proustienne, le trajet en est en sens inverse : c'est l'essence qui induit le rapport des objets entre eux, non l'objet qui conduit vers l'essence. Malgré cette différence, il est évident que Quignard dialogue ici avec Proust, et même, qu'il suppose chez son lecteur la connaissance – outre d'une mécanique du souvenir en général – d'un épisode précis de la *Recherche* (il est vrai fort galvaudé), puisque les « feuilles d'eucalyptus » ne sont pas sans évoquer le « tilleul » de Combray. Parmi d'autres, retenons encore un exemple, à peine une phrase, caractéristique de la remémoration involontaire chez Charles, qui paraît procéder d'une ellipse (l'appel innommé au texte proustien) : « Je ne sais quoi de l'odeur d'herbe coupée, de foin, de froid, un souvenir d'avoir trop bu quinze ans plus tôt m'empêchaient de boire » (321). Un autre passage semble aller plus loin dans l'implicite de la remémoration. Peu après l'épisode de l'accident, alors qu'il est appelé au téléphone en pleine nuit pour réaliser un projet sur Sainte Colombe – l'écriture se fait ici autofiction – le narrateur décrit, en creux, cette sensation : « j'ai senti quelque chose qui n'existait pas mais qui avait tellement existé et qui tout à trac sautait sur mes genoux et s'installait confortablement [...] » ; or, celle-ci se trouve explicitée à la fin du passage : « c'était le souvenir de Didon qui avait sauté sur mes genoux » (218). De la même façon qu'une sensation libère un pan de l'existence chez Proust, la sensation physique, ici, celle (imaginaire) du chat sur les genoux de Charles, le rend véritablement présent. L'épisode n'est pas d'ordre anecdotique : pour Charles, le souvenir de Didon marque la sortie d'une dépression nerveuse, le moment où crève la « taie dépressive », si bien que sa portée équivaut aux révélations de la *Recherche*. Mais évidemment, la médiation est ici tout à fait absente, puisque c'est une sensation imaginaire qui donne accès au souvenir. Et qu'est-ce qu'une sensation *imaginaire* ? Faut-il convoquer Pessoa pour le comprendre ? Comment l'absence est-elle à même de faire surgir en droite ligne la présence ?

Si les souvenirs d'enfance ou un chat mort nommé Didon peuvent nous être restitués sans même un appel de notre part, c'est qu'ils nous habitent. Le monde souterrain des choses passées ne demande, chez Proust, qu'à revenir à la surface, au hasard d'un signe. La métaphore est la même chez Quignard, obsédante. Celle d'un monde d'en-bas, enfoui en nous, qui nous sollicite : « Les crises d'angoisse sont ces sortes de secousses qui indiquent qu'il y a quelque poisson, qu'il mord – que le passé attaque ». À l'image obsédante – d'autant plus obsédante qu'elle renvoie, évidemment, à l'origine – d'un passé englouti, correspond la métaphore musicale, propre à l'activité artistique de Charles : les souvenirs sont en nous comme des sons. Aussi la formule récurrente du souvenir est-elle la persistance, cet *encore* de la sensation : « je vois encore », « j'entends encore »... Mais le révolu s'impose différemment chez Quignard, on l'a vu, que dans la *Recherche* : il ne passe plus par un objet qui le fait apparaître mais se trouve soudain apparu, presque hors de toute conscience.

Une intertextualité ?

D'un écho dans la mécanique de la remémoration, que nous avons essayé d'indiquer, à un jeu concerté de Quignard avec le texte proustien – une intertextualité donc – il semble qu'il y ait quelque distance. L'on peut néanmoins relever des concordances thématiques assez frappantes, qui travaillent la conscience du lecteur jusqu'à la véritable révélation de l'hypotexte à l'œuvre. Ainsi de l'incipit du livre, qui s'ouvre sur la rencontre – la reconnaissance mutuelle, pourrait-on dire – de Charles et de Florent. Celui-ci, passionné de bonbons et de vieilles chansons, rencontre en Charles un « érudit de la chanson d'enfance » (14). D'entrée de jeu, l'amitié se trouve placée sous le signe de l'enfance à rechercher, à retrouver. Attirance presque amoureuse d'abord, qui se mue tardivement en une admiration réciproque moins exaltée, l'amitié de Charles et de Florent n'est pas sans évoquer les rapports de Marcel et Saint-Loup. À la fin de l'ouvrage, c'est à Odette dans le *Temps retrouvé* que fera penser une Ibelle vieillie. Comme lors de la matinée de la Princesse de Guermantes, le temps passé s'impose au narrateur, mais par la succession des générations (un cycle) – Delphine, la fille d'Ibelle, que Charles a connue enfant, évoque Gilberte devenue Madame de Saint-Loup – autant que par le vieillissement des amis que l'on ne reconnaît plus (« je ne parvins pas à lui donner aisément un nom », 361).

Nous avons fait allusion plus haut à la « révélation » intertextuelle qui décide du rapprochement avec Proust dans *Le salon du Wurtemberg*. Celle-ci intervient lors de l'épisode de la mort de Mademoiselle Aubier, cette vieille dame « délicieuse », la logeuse de Florent Seinecé, à laquelle ce dernier et Charles se trouvent liés par une grande complicité. On se souvient que le narrateur proustien ne ressent pas immédiatement, après la mort de sa grand-mère, la peine de l'avoir perdue. C'est bien après et soudainement, lorsque le mouvement de se pencher vers sa bottine évoque au narrateur l'absente, que surgit le « bouleversement » :

Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand-mère, telle qu'elle avait été ce premier soir d'arrivée, *le visage de ma grand-mère, non pas* de celle que je m'étais étonné et reproché de si peu regretter et qui n'avait d'elle que le nom, *mais de ma grand-mère véritable* dont, pour la première fois depuis les Champs-Élysées où elle avait eu son attaque, je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante. (R² III, 153, nous soulignons)

De la même façon, chez Quignard, c'est un bouquet de tulipes offert au musicien après un concert qui non seulement évoque Mademoiselle Aubier selon la mécanique de la remémoration involontaire – les tulipes rappelant à Charles les joues de la disparue – mais fait naître la conscience de sa mort. Le parallélisme avec la phrase proustienne s'impose : « Je touchais le velours satiné et rose et doré de ces grands pétales de tulipe quand je revis son visage, le *vrai visage, point* le visage

mourant, de Mademoiselle Aubier *vivant...* » (197, nous soulignons). Le procédé, qui relève déjà du pastiche, est poursuivi dans la conclusion de l'épisode. Chez Proust : « je venais d'apprendre qu'elle était morte ». Chez Quignard : « Alors Mademoiselle mourut vraiment ». Le pastiche est manifeste (et pasticher Proust, lui-même pasticheur, et de génie, on le sait, n'est pas anodin).

Le romancier s'est précisément expliqué dans un entretien de sa fascination pour ce passage de la *Recherche* avec lequel il entre en dialogue. En même temps qu'il disait, paradoxalement, son peu de liens avec Proust :

Proust ? [...] Quelque admiration que j'aie pour ses pages féroces (la mort de la grand-mère), ou pour son côté Chrétien de Troyes, roman breton dans la forêt aventureuse, je trouve que ce n'est pas Chrétien de Troyes. Je ne le trouve pas assez foudroyé, mystique, brusque, si vous préférez. C'est un écrivain qui ne cherche pas à changer de corps. Il croit à la vérité de sa quête et il croit à l'installation du passé. C'est un écrivain monostyle et ce monostyle est très modern' style.

Ces propos peuvent surprendre. La férocité du monde de Quignard trouve certes une correspondance dans la mort de la grand-mère, qui réalise en quelque sorte la déclaration violente de Charlus (« Mais on s'en fiche bien de sa vieille grand-mère, hein ? petite fripouille ! », R² II, 126). Mais pourquoi ne retenir que *cet* épisode en particulier ? En maintes occurrences, Proust approche le Mal, fût-il le plus ordinaire (souvenons-nous de la fin du *Côté de Guermantes*, lorsque le Duc et Oriane abandonnent Swann pour un dîner chez Mme de Saint-Euverte). Quant à la vision proustienne de l'amour – trinité faite de séquestration, de voyeurisme et de profanation, comme l'a résumée Deleuze – comment ne pas la situer dans son ensemble au plus près de la violence du désir dans l'univers quignardien ? Étrange distance avec Proust, donc, que celle revendiquée par Quignard dans l'entretien que nous citons – qui n'empêchait pas la citation de la *Recherche* dans *Le salon du Wurtemberg* peu auparavant – ou étrange affinité au contraire que celle qui se limiterait à un seul épisode de l'œuvre. N'y a-t-il pas là plutôt l'indice d'une influence repoussée, contrainte au silence ?

Le rejet par Quignard de la « quête » proustienne tient peut-être à des situations d'écriture par trop différentes. Aussi ramifiée que soit l'œuvre de Proust, son mouvement général l'unifie. La révélation finale du *Temps retrouvé* est à la mesure de la somme des hésitations du narrateur. D'aussi longtemps que sa procrastination ait différé l'écriture, aussi menacée qu'elle soit par sa santé fragile ou les retours au silence toujours possible, la vérité de la recherche est bien réelle, et la recherche s'accomplit dans la vérité. À la fin du *Temps retrouvé*, il n'est plus permis de douter qu'elle procédera, comme le dit Quignard, à « l'installation du passé ». La perspective de Quignard est autre. Son monde est plus que jamais celui que l'Histoire a mis en morceaux. Il est significatif que Quignard ait opposé, dans

l'entretien que nous citons, la situation historique de Proust (l'affaire Dreyfus) à celle de Pérec (les camps de la mort), pour revendiquer plutôt l'influence de ce dernier – dont il est pourtant assez éloigné dans l'écriture. Il est non moins significatif que l'écriture soit définie comme « symptôme », dans la perspective d'un sujet envahi, et non plus d'une vocation assumée devenant matière-même de l'œuvre. À cet égard, le rapprochement avec Pérec peut être compris d'après la proximité partagée de Quignard et de son aîné avec le champ de la psychanalyse. Sans doute n'est-il plus permis d'espérer en 1986 que l'écriture, fût-ce au prix d'une quête, nous ouvre la vérité du monde, car tel est bien le projet de la *Recherche*. D'une vérité, de surcroît, qu'on ne saurait qualifier de subjective essentiellement : la *Recherche* est bien ce « télescope », pour reprendre le mot célèbre du *Temps retrouvé*, par lequel l'expérience du narrateur se communique aux lecteurs. Comment, dès lors, une écriture du souvenir comme vocation se distingue-t-elle d'une écriture du souvenir comme symptôme ?

Le temps sans progrès

Le temps proustien est un temps stratifié, qui fait des hommes des géants. La célèbre clause du *Temps retrouvé* oppose la place infime qu'occupent dans l'espace les hommes à la profondeur de leur être multiple dans le temps. Encore faut-il que ce temps soit véritablement connu, c'est-à-dire, davantage que vécu, interprété par la création. Géants, les aristocrates cosmopolites de la matinée de la Princesse de Guermantes le sont devenus sous les yeux du narrateur en même temps que sa vocation d'écrire s'est affirmée, et parce qu'ils sont des personnages de l'œuvre. Si le narrateur retrouve en chaîne les épisodes de sa vie – *François le Champi*, *Venise...* – c'est bien parce qu'il en a reconnu l'essence, qui seule les lui restitue et fait de lui cet être à la fois unique et, infiniment, multiplié dans le temps. À la progression vers l'écriture répond la profondeur dans le temps retrouvé.

Il en va tout autrement du narrateur du *Salon du Wurtemberg*. Chenogne, adulte, rachète la maison familiale. Le salon où il met la dernière main à ses souvenirs, et donc au livre qui se referme sur le présent de l'écriture, est celui de son enfance, ce même « salon du Wurtemberg » où il a commencé de jouer de la musique sous « le regard absent de maman » (369). Il semble donc qu'il n'y ait pas eu de progrès : « Ce salon autrefois de musique [...] plus je le contemple, plus il me semble qu'il contenait mon destin ». Le retour au monde de l'enfance n'est pas récompensé par l'acquisition d'une plus grande maîtrise. L'écriture n'a rien mis au jour, elle n'a consisté qu'en des *notes*, qui n'auront pas de prolongement : « Pour la première fois de ma vie, je ne traduisais pas, je n'interprétais pas un morceau. Je suis le morceau. J'ai transcrit ma vie ». De même que le destin de Charles paraît s'être accompli nécessairement depuis la blessure affective originelle (le regard absent de la mère), l'écriture semble n'avoir fait l'objet d'aucune recherche, d'aucune quête : « Tout ceci était trop noté en moi. C'est pourquoi j'ai noté tout ceci » (361);

c'est en tant qu'elle est toujours-déjà tracée que l'écriture est ici nécessaire.

Le temps sans progrès qui caractérise *Le salon du Wurtemberg* trouve à s'incarner dans l'amitié de Charles et de Florent. Au début du texte, Charles, allongé à l'infirmerie, aide Florent dans sa recherche de chansons d'enfance. C'est leur première rencontre. La dernière est posthume, puisque Charles veille le corps de son ami mort dans un accident. Seinecé qui évoque, comme on l'a dit, la naissance, se fond dans Chenogne qui évoque la mort, la charogne. Les générations se suivent : Ibelle enfante Delphine, dont il est dit qu'elle était « Ibelle vingt ans après » (356) qui enfante Anatole. Madeleine, dont Charles a été le professeur de viole de gambe, devient la femme de Florent et la mère de ses enfants, dont le garçon se prénomme, à son tour, Charles.

Mais surtout, le temps sans progrès, car cyclique, s'illustre dans la permanence des personnages. Au contraire de la *Recherche* qui marque constamment la formation du narrateur, sa progression vers la connaissance, jusque dans les domaines les plus retranchés du Savoir : trouver la vérité de Charlus, la vérité d'Albertine, et se faire voyeur, espion pour cela s'il le faut, telle est la tâche que s'assigne Marcel. Les personnages évoqués par Chenogne, et lui-même avant tout, paraissent au contraire étrangement immobiles. L'adolescence, l'enfance et l'âge mûr sont, sous sa plume, un seul et même état. Ainsi du début du texte, où les personnages de Florent et de Charles, quoique très jeunes hommes, paraissent déjà des hommes faits, à l'identité stable : « Je suis violoncelliste », dit Charles; « je suis exactement archiviste-paléographe », dit Florent (14). En même temps, ces adultes sont aussi des enfants, qui mangent des bonbons et cherchent le plus sérieusement du monde des comptines oubliées. Les enfants, de leur côté, empruntent le langage des adultes, qui se mêlent en retour à leurs jeux. Alors que le narrateur insiste sur la jeunesse des personnages au début du texte (« Seinecé avait vingt-quatre ans. J'étais juste majeur. Nous nous ébrouions », 17), nous ne les percevons pas différents des adultes qu'ils deviennent au fil de la narration. Au lieu d'évoluer, les personnages semblent curieusement se répéter. Et non seulement se répéter eux-mêmes, mais répéter les êtres qui les entourent et ceux qui les ont précédés, comme s'ils n'étaient tous qu'autant de « disques rayés » (244). La différence entre le temps de l'immaturation et le temps de la maturité n'a donc plus cours. Sous la plume de Charles, les personnages paraissent dotés de toute leur expérience d'adulte dès la jeunesse, en même temps qu'ils ne se départent jamais de leur enfance. Car ces enfants qu'ils ont été ne les ont jamais quittés, d'où vient que leurs souvenirs d'enfance soient fixés, littéralement chevillés au corps. Ainsi, revisitant la maison familiale, Charles l'éprouve par un autre corps que le sien présent, « un corps plus petit en moi, un corps d'enfant [qui] réclamait des centimètres en moins » (223). Les personnages portent en eux-mêmes toutes les strates de leur développement aussi bien que leurs ancêtres, mais ils sont tout le contraire des « géants » proustiens qui se déploient dans l'épaisseur du temps. Au

temps commun, celui du calendrier et des carnets d'après lesquels Charles écrit, et qui scande le passé avec rigueur, de 1963 jusqu'en 1986, se superpose le temps véritable, qui est hors du temps car permanent.

À quoi correspond cet autre temps, qui n'est pas celui du calendrier ? Au monde de l'enfance et, parce que l'enfance est le temps qui s'en rapproche le plus, à l'origine. Toute l'écriture du souvenir dans *Le salon du Wurtemberg* repose sur cette opposition des temps. En effet, les souvenirs véritables sont beaucoup moins les événements attachés au calendrier (les lieux possédés, les femmes aimées), dont la répétition montre qu'ils ne sauraient valoir autrement qu'en développant le « destin » inscrit dans le salon jaune de l'enfance, que l'expression de cette origine précisément. L'une des figures fondamentales de la *Recherche* est, selon Deleuze, la relation contenant-contenu, dont il rend compte par l'image des « boîtes ». La figure est également caractéristique de l'écriture des souvenirs de Charles. Au temps de l'écriture répondent les événements décrits, pris dans les cadres du temps commun, qui sont la matière d'une vie d'adulte (la vie amoureuse, la carrière). Mais sans cesse le temps véritable, celui de l'enfance, craquèle le souvenir de la vie d'adulte, sur le mode de l'enveloppe libérant son contenu. Ainsi, parmi maints autres exemples, de cette évocation du dernier dîner de Charles et d'ibelle où l'enfance fait abruptement retour :

Au reste il me semble qu'au cours de ce dîner où la tension était extrême nous avons mangé des pommes de terre avec un peu de sauce béarnaise (...) et je revois maman, à Bergheim, cherchant à nous apprendre à bien parler le français et disant à Lisbeth : « On appelle les défauts des pommes de terre des yeux ». (113)

Il semble qu'irrésistiblement le souvenir appelle un souvenir premier, libéré de la « boîte », sous l'écran des mémoires de l'adulte : « Ce sont presque des souvenirs d'enfants que je conserve de l'amour qui me portait vers Ibelle » (131).

L'origine comme quête

Le souvenir véritable est toujours d'enfance car c'est l'enfance qui est au plus près de l'origine. Et l'origine est blessure, que la vie d'un homme ne cesse pas de rouvrir. La blessure de Charles, on y a déjà fait allusion, a trait au défaut d'amour de la mère, cette française hautaine égarée dans le Wurtemberg. Devant sa tombe, Charles s'interroge : « "Comment c'est l'enfer ? Est-ce aussi désagréable que je le pense ? Est-ce aussi terrible que ce que tu m'as fait vivre ?" » (224). Toute la vie de Charles paraît se développer depuis le salon jaune de la propriété familiale où il s'est efforcé d'attirer l'attention de sa mère en jouant de la musique, sans succès. Il n'est pas jusqu'à l'amitié qu'il voue à Seinecé qui ne rejoue, obscurément, cette scène, *ces scènes*. Florent n'a-t-il pas, sur son lit de mort, « quelque chose de maternel » et n'est-il pas, même, à jamais indifférent ? L'influence de la

psychanalyse est repérable aisément ici, ainsi que dans tout le livre, encore que ce discours soit mis à distance par Charles, introduit souvent par un pronom impersonnel qui le rejette dans l'indétermination voire la banalité (« On dit que... ») – procédé propre à Quignard – quand il ne fait pas l'objet de cet humour si peu caractéristique du style quignardien qu'il faut le mettre au compte du caractère wurtembergeois de Charles exclusivement (« Il faut convenir que le violoncelle est un objet transitionnel qui ne compte pas parmi les moins encombrants », 64).

La quête du temps véritable des souvenirs de Charles, qui est celui de l'enfance, ne fait l'objet d'aucune gradation dans le texte. Le narrateur ne progresse pas vers la connaissance de son passé, ne conquiert ni ne perfectionne, au contraire de Marcel, une écriture qui lui permettrait de l'approcher de plus près. L'écriture ne fait qu'accompagner le mouvement irrésistible du retour au foyer, quand même elle lui succède en réalité. Elle semble toujours-déjà donnée. Même l'instabilité affective originelle – le défaut d'amour maternel – qui est aussi, sa mère ayant été française, une instabilité linguistique – ne se traduit pas dans l'écriture de Charles. Celui-ci parle une langue absolue, qu'un aveu d'impuissance final (« Je n'ai jamais su l'écrire [le français] », 362), loin de remettre en question, corrobore avec d'autant plus de force qu'existe le livre à titre de preuve. L'on notera néanmoins la revendication d'une trajectoire inverse de celle du *Temps retrouvé*, qui est une assomption de l'écriture. Fait étrange, dans l'écriture du souvenir, Charles paraît bien peu sujet à l'effacement des souvenirs ou à la hantise de leur perte. Si ce thème canonique de l'écriture du souvenir apparaît parfois, c'est également à la manière d'un trope, presque d'une coquetterie d'auteur.

Si l'écriture n'est pas suspectée dans ses moyens, elle l'est dans sa finalité. Voulant dire son amour pour Ibelle – ou l'amour d'Elle manquant dès l'origine, qu'il rejoue – Charles fixe à la manière apodictique qui caractérise le style de Quignard ce qui est beaucoup moins une mise en doute de ses possibilités dans l'écriture qu'une claire conscience de l'impossibilité qu'elle fasse jamais aboutir la quête : « L'amour n'est pas racontable, sa souffrance n'est pas racontable, son bonheur n'est pas racontable [...] Nous sommes des fous » (101). Rechercher l'origine, c'est remonter les apparences de la vie vers la « graine » – ou la blessure – qui en détermine tout le déroulement. « Le temps coule si peu » (237). Cette conclusion, valable au plan ontologique, l'est pour l'humanité tout entière. Au principe de la vie la plus civilisée, se trouve la férocité du prédateur et de la proie, image obsédante sous la plume de Charles comme dans tous les textes de Quignard. C'est pourquoi la civilisation ne saurait s'affranchir, comme la vie humaine, d'un éternel retour du même, qui est un éternel retour du Mal : « Ils (les lettrés) connaissent les Anciens sur le bout de leurs doigts et n'en font pas état. Aussi bien, étant imbus de ce qui fut, ils savent à peu près tout ce qui sera mais ils ne prophétisent jamais car ce serait prophétiser le pire » (358). Non seulement le passé n'est pas « racontable », mais l'écriture le permettrait-elle, nous n'en pourrions rien espérer. Aussi Charles ne

cherche-t-il pas à replacer la série répétitive de ses amours sous une loi générale, à la façon du narrateur proustien, pour qui trouver l'essence, la formule, c'est s'affranchir des souffrances du Réel. La loi est déjà connue, de tout temps. Il n'invite pas davantage le lecteur à percevoir des vérités par la lunette de son « télescope ». Musicale, absolue, l'écriture sous forme de « notes » devient le « Tombeau », au sens de la musique baroque, de l'amitié perdue, d'un monde à jamais perdu, et moins perdu qu'insaisissable à son principe. La dernière valeur du souvenir, que le livre présente, en résonance avec l'écriture telle que nous venons de la décrire, c'est d'être un rêve.

C'est bien moins par son incapacité d'écrire qu'en raison de l'impossibilité de saisir l'origine par l'écriture que Charles manque son but et désespère de ses moyens. De la même façon, le passé paraît beaucoup moins menacé par l'oubli possible ou avéré qu'impossible à donner à voir dans sa vérité. Charles écrit véritablement, d'après des carnets minutieusement datés qu'il se félicite d'avoir conservés. Si bien que l'oubli même paraît impossible. Dès l'acquisition du langage, l'événement semble avoir été gravé, et si certains souvenirs ont été « curieusement » oubliés, c'est qu'ils forment précisément cette origine d'avant le langage qui n'est pas saisissable : « Tous mes souvenirs sont wurtembergeois. Curieusement je n'ai pas gardé le plus petit souvenir des deux premières années de ma vie [...] » (224). Mais, au fil du texte, s'impose une dédifférenciation du rêve et de la réalité qui projette sur l'écriture du souvenir un soupçon, puis un doute fondamental. Le personnage de Florent permet d'en donner la formule : « Il ressassait l'impression atroce de ne partager aucune espèce de passé possible avec sa propre mère, mais il découvrit ceci, qui l'apaisa considérablement : qu'il n'y avait jamais de passé commun, qu'il n'y avait jamais de passé partageable – qu'il n'y avait que des légendes partageables » (88). Ce thème du faux souvenir, faux parce que non-partagé, s'amplifie, séparant les personnages. Lors de leurs retrouvailles, Charles est choqué par l'accumulation de faussetés dans les souvenirs de Seinecé, qui semble avoir faite sienne la manie de la déformation du passé de sa mère (284). Il s'amuse, retrouvant Ibelle, de ce que le plus beau souvenir d'amour qu'elle ait cru conserver de lui soit d'un autre homme (310). Mais Charles, gardien du temple du souvenir, se voit lui-même envahi par l'erreur. Ainsi de ce « salon rose » de Mademoiselle Aubier, la chambre de Florent, qu'il découvre avec surprise n'avoir jamais été rose, mais bleu. Ou du groupe en biscuit qui se trouvait dans cette même chambre, qui représentait dans le souvenir de Charles une nymphe et un satyre (image du couple adultérin) et dont il découvre, lorsque le lui lègue la fille de Florent, qu'il figure au contraire Éros et Psyché, soit le même motif que la toile du salon du Wurtemberg (350). Nous sommes menteurs malgré nous, d'où vient peut-être que Charles convoque obstinément au fil de ses souvenirs cette figure de l'affabulation qu'est le Baron de Münchhausen. Féerie mauvaise du faux, qui se distingue de l'émerveillement de la lanterne magique de Marcel.

La thématique du faux-souvenir nous permet peut-être de refermer la comparaison de l'écriture de Quignard avec le projet de la *Recherche*. Hors de toute vérité, l'écriture du souvenir chez Quignard se fait rêverie musicale, mélodie sans accompagnement. Elle est d'autant plus « monostyle », pour reprendre le propre mot de Quignard sur Proust, qu'elle n'explique plus rien, mise au défi par le lieu même de la vérité, cet *avant* le langage dont l'insaisissabilité est proclamée. En cela, elle est à la fois très proche de l'écriture proustienne comme absolu, et irrémédiablement divorcée de la poétique de Proust, puisque par les « légendes partageables » des personnages de Quignard, « ce qui doit être lu » (*legenda*) ne vaut plus comme vérité, ne serait-elle que subjective, et à peine pour échange. À l'écriture dont la conquête est l'enjeu de rien moins que la *Recherche*, comme on le sait, s'oppose l'écriture comme « trace », sans cause ni effet dans la conscience. Au cycle triomphant des romans proustiens, la cathédrale, s'opposent les cycles mortifères de la répétition. Au discours sur le Réel que constitue la recherche du temps perdu par Marcel s'oppose l'inconscient comme « discours de l'autre » (Lacan, p. 112), en l'espèce le discours de la mère que Charles ne peut faire qu'il ne transmette à son tour. En somme, l'opposition des deux projets romanesques peut se lire à la lumière de l'analyse de Pierre Bayard sur l' « inconscient » proustien confronté à la modélisation freudienne : « Alors que pour Freud le passé est le lieu d'une souffrance qui n'a pas trouvé à se dire, il est avant tout chez Proust celui du bonheur perdu » (p. 401). Tel n'est pas le moindre paradoxe du roman de Pascal Quignard que la quête de l'origine qu'il figure – entachée de souffrance, placée sous le sceau de l'impossible – y soit traversée, comme malgré elle, par le bonheur de la recherche proustienne, dont la pleine possession paraît cependant perdue.

Ouvrages cités

Pierre Bayard, « Lire Freud avec Proust », *Revue française de psychanalyse*, n°63, 1999, 393-406. À consulter sur Gallica.

Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, 219, (Perspectives critiques).

Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre II : Le moi dans la théorie de Freud et dans la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978, 39-113.

Pascal Quignard. *Les escaliers de Chambord*, Paris, Gallimard, 1989, 324.

Pascal Quignard. *Le salon du Wurtemberg*, Paris, Gallimard, 1986, 367.

Pascal Quignard, « Écrire n'est pas un choix mais un symptôme ». La quinzaine littéraire, n°565, 1990. À consulter sur :

<<http://www.quinzaine-litteraire.presse.fr/articles/entretiens/pascal-quignard-ecrire-n-est-pas-un-choix-mais-un-symptome.php>> (consulté le 12 octobre 2012).