

déplacer du côté d'une thématization plus explicite de la voix, de la voix comme ce qui est toujours déjà perdu. Voix qui n'est que partie d'une unité dissociée (entre corps ému et âme effusive), voix que j'ai dite *fétiche* puisqu'elle semble venir, par substitution leurrante, combler un manque que rien ne peut recouvrir. Voix inapte à rendre le tout perdu?

Je retrouve ainsi une question littéraire ou théorique assez classique, qui est celle du fragment, de son rapport avec le tout ou le système qui pourrait encore s'indiquer grâce et à partir de ce fragment, si l'on veut bien admettre que la voix fonctionne, en quelque façon, comme une partie pour un tout avec lequel elle se tient en relation de contiguïté. Comme si la voix, issue de l'intériorité en mal d'expression, partie du corps à tous les sens de l'expression (elle s'en échappe, mais elle le représente indiciellement comme une partie peut le faire du tout) devait alors s'entendre comme la métonymie de l'intériorité, en une conjonction dont je voudrais examiner la dynamique, sous l'angle des possibilités qu'offre ou refuse une continuité heureuse ou malheureuse, permise ou interdite.

La question des rapports entre fragment et système est sans doute cruciale pour cerner ce qui fait l'originalité de la littérature moderne dans son ensemble. Car il en va, depuis le Romantisme, d'une idée nouvelle des fonctions et des missions de la littérature, qui lui assignent une ambition essentielle : rendre compte de la totalité, donner *une* forme au multiple dans toute sa diversité. Italo Calvino a remarquablement parlé de cette tâche dans ses *Leçons américaines*<sup>1</sup> : c'est elle qui doit continuer d'animer l'entreprise romanesque, vouée à dire la complexité du multiple en une forme, certes plurielle et mouvante, mais encore unifiante. Mais, dans le même temps, cette ambition appelle comme son nécessaire

<sup>1</sup> Voir le dernier chapitre « Multiplicité » de *Leçons américaines* (traduit par Yves Hersant, Gallimard Folio, 1992).

revers la conscience que le tout qui structurerait l'unité du monde est peut-être perdu, qu'il se donne en morceaux – pour reprendre le titre d'un excellent article de Lucien Dallenbäch : « Le tout en morceaux »<sup>1</sup> et les réflexions qu'il propose à propos de Balzac, sur lesquelles je reviendrai plus loin. L'écrivain découvre à la fois la malédiction et les séductions du fragmentaire, double postulation qui peut permettre de dessiner une histoire de l'écriture moderne depuis le Romantisme d'Iéna jusqu'aux thèses de Maurice Blanchot et au-delà.

Dans le cadre de cette très vaste perspective, je voudrais orienter mes réflexions sur quelques stratégies d'écriture plus contemporaines – lorsque, passée l'euphorie de ce que j'appelle les « grands modernistes » (disons très schématiquement : Proust ou Joyce) qui peuvent encore penser que leur livre équivaut au monde, et envisager ainsi des formes inédites de totalisation romanesque, certains écrivains de la génération suivante héritent d'un scepticisme, d'un doute porté contre les pouvoirs de la littérature. Ces écrivains m'apparaissent ainsi plus modestes, plus ironiques et plus joueurs, mais aussi peut-être plus mélancoliques devant une forme totalisante qui semble s'être dérobée, forme qu'ils savent impossible mais qu'ils continuent de désirer. J'en indique ici les noms qui me serviront de repères pour un trajet forcément allusif et cavalier : Jorge Luis Borges, et pour la France Pascal Quignard et Georges Perec.

Pour le dire autrement, chez ces derniers auteurs, ce qui me semble problématique, ne plus aller de soi, faire l'objet d'un travail critique d'écriture, ce serait justement le statut même de la métonymie – comme possibilité à partir d'un morceau, à partir d'un fragment de réel, de déplier sur l'axe syntagmatique du récit la reconstitution, la reconstruction du tout du monde, du réel en son intégralité. Ce qui fait défaut, ce serait la possibilité de mettre en forme (c'est-à-dire en un sens de proposer

<sup>1</sup> Voir *Poétique* n° 42, Seuil, avril 1980, pages 156-169.

une figure de système, fût-il ouvert) une réalité déliée, un réel qui résiste à la traduction ou à la représentation, en une chaîne de liens continus qui n'arrivent plus à recouvrir un manque ou une perte originaire.

Les quelques propositions que je vais ici tester sont donc à entendre dans le cadre général d'une *épistémé* (pour parler comme Foucault), où le manque, l'absence, voire la non-présence originaire du sujet à lui-même, dessinent un nouvel espace de pensée du langage, une mise en cause philosophique sans précédent. Il n'est pas sans intérêt de signaler que cette façon nouvelle de concevoir langage et sujet s'est particulièrement exercée en France depuis les années 1950-1960 chez des penseurs ou des philosophes dont les travaux ont donné une place capitale à la littérature, à une théorie de l'écriture : je veux parler bien sûr de Lacan, Blanchot, Foucault, Derrida ou Deleuze.

### 1) De la métonymie

L'emploi que je fais de ce terme n'est pas *stricto sensu* conforme à son acception rhétorique, dont la définition reste, au demeurant, problématique. Avant de préciser quelle extension je lui donne, je rappelle en effet deux définitions canoniques de ce trope. Pour Todorov, il s'agit de « l'emploi d'un mot pour désigner un objet ou une propriété qui se trouvent dans un rapport existentiel avec la référence habituelle de ce mot »<sup>1</sup>. D'une façon plus économique, Fontanier range la métonymie sous la rubrique des tropes « par correspondance » dans son célèbre manuel *Les Figures du discours*<sup>2</sup>. Je n'entrerai pas ici dans le délicat partage entre métonymie et synecdoque, dont les fron-

<sup>1</sup> Voir page 354 cet article dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* de Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Points Seuil, 1972.

<sup>2</sup> Voir Pierre Fontanier : *Les Figures du discours*, introduction par Gérard Genette, Champs Flammarion, 1968.

tières sont parfois malaisées à tracer. On se souvient que Fontanier distingue deux emplois par correspondance d'un même mot selon ce à quoi il renvoie. Il note ainsi, par exemple, page 89, que « Paris » est employé comme synecdoque si la ville désigne la France, mais que si l'on réfère aux habitants, donc aux Parisiens, c'est par métonymie que l'on dira « Paris ».

Sans trancher donc sur le sens précis de ce terme, je désignerai plutôt par « métonymie » une archi-figure qui combine deux traits : premièrement, la possibilité figurale de désigner allusivement le tout par la partie (et je serai donc plutôt du côté de la synecdoque), la possibilité qu'un fragment du monde appelle le tout par un mécanisme de contiguïté. Cette capacité figurale est évidemment essentielle pour qu'une partie de la représentation du monde puisse donner l'illusion d'un monde représenté en totalité. Le deuxième trait est lié à la définition qu'a pu en proposer Roman Jakobson : il s'agit alors d'envisager cette archi-figure comme l'exploitation même de la continuité de l'axe syntagmatique. La métonymie est alors intrinsèquement liée au déroulement du discours, au dépliement de la prose. Elle manifeste un mécanisme fondamental du discours : le trajet virtuellement infini d'un mot à un autre par substitution continue. On sait comment Lacan s'est inspiré de cet outil linguistique pour faire de la métonymie la loi fondamentale du désir, qu'il envisage en tant que substitution incessante d'un objet partiel par un autre sur la chaîne ininterrompue de la libido.

La référence à Jakobson inscrit donc le terme de métonymie dans son opposition principielle avec la métaphore, qui relève de l'ordre paradigmatique, et qui serait, on se souvient de cette dichotomie féconde, le propre des mécanismes de la poésie, alors que le principe de substitution métonymique régirait les mécanismes de la prose narrative. C'est donc en ce sens très large que j'entends ici la métonymie. Ce qui m'intéresse en elle est bien sa capacité archi-figurale, c'est-à-dire ce qu'elle permet de configurer discursivement de notre expérience du monde.

## 2) La métonymie heureuse

Je supposerai donc un âge de la métonymie heureuse, c'est-à-dire un moment de l'histoire du roman où la confiance dans les pouvoirs de suscitation, de développement et d'expansion narrative du discours permet d'envisager, à partir d'un simple morceau, la recréation du tout. Ce moment est, d'une certaine façon, l'âge du roman moderne, de Balzac à Proust.

Le modèle épistémologique en est fourni à Balzac par les figures, fortement valorisées, de l'archéologue (modèle que Freud retrouvera) et du paléontologue. La célèbre « ode à Cuvier » dans *La Peau de chagrin* en donne une remarquable formulation. Interrompant le récit des aventures de Raphaël de Valentin dans le magasin de l'antiquaire, le narrateur balzacien se lance dans un éloge du savant français :

En découvrant de tranche en tranche, de couche en couche, sous les carrières de Montmartre ou dans les schistes de l'Oural, ces animaux dont les dépouilles fossilisées appartiennent à des civilisations antédiluviennes, l'âme est effrayée d'entrevoir des milliards d'années, des millions de peuples que la faible mémoire humaine, que l'indestructible tradition divine ont oubliés, et dont la cendre entassée à la surface de notre globe y forme les deux pieds de terre qui nous donnent du pain et des fleurs. Cuvier n'est-il pas le plus grand poète de notre siècle? Lord Byron a bien reproduit par des mots quelques agitations morales; mais notre immortel naturaliste a reconstruit des mondes avec des os blanchis, a rebâti comme Cadmus des cités avec des dents, a repeuplé mille forêts de tous les mystères de la zoologie avec quelques fragments de houille, a retrouvé des populations de géants dans le pied d'un mamouth.<sup>1</sup>

C'est bien à partir de « quelques fragments de houille » que se produit cette résurrection, ce déploiement « tranche par tranche » d'un monde redonné par un de ses détails. Le pouvoir de la science qui fascine ici Balzac semble résider dans cet infini pouvoir d'une métonymie, domes-

<sup>1</sup> Page 47 de *La Peau de chagrin*, dans l'édition Folio Gallimard, 1974

tiquée par une herméneutique nouvelle. *La Recherche de l'absolu* en offre un paradigme voisin :

Les événements de la vie humaine, soit publique, soit privée, sont si intimement liés à l'architecture, que la plupart des observateurs peuvent reconstruire les nations ou les individus dans toute la vérité de leurs habitudes, d'après les restes de leurs monuments publics ou par l'examen de leurs reliques domestiques. L'archéologie est à la nature sociale ce que l'anatomie comparée est à la nature organisée. Une mosaïque révèle toute une société comme un squelette d'ichtyosaure sous-entend toute une création. De part et d'autre, tout se déduit, tout s'enchaîne. La cause fait deviner un effet, comme chaque effet permet de remonter à une cause.<sup>1</sup>

Le credo balzacien, on le voit, fonde aussi la machine causaliste que devient, avec lui, le roman réaliste : « tout s'enchaîne » sur le fil d'une métonymie triomphante. L'écrivain, comme l'archéologue ou le naturaliste, sait lire, à partir d'une trace, le processus entier; il fait se déplier, devant son lecteur ébahi, l'intégralité du caché, de l'enfoui. Ce pouvoir peut avoir un revers inquiétant que les romans des *Études philosophiques* dévoilent mais sans remettre en cause cette puissance démiurgique de l'écriture. Dallenbäch fait finement observer que le lecteur moderne, attentif aux ruptures que chaque texte comporte, pourra bien sûr contester l'idéologie du lié qui s'exprime chez Balzac, montrer que son écriture conteste partout cette volonté. Il n'empêche que c'est bien cette idéologie qui permet au romancier de bâtir l'édifice totalisant de *La Comédie humaine*. Théophile Gautier fournirait, dans ses nouvelles fantastiques, une version plus pessimiste de la possibilité de retrouver dans un seul « pied de mamouth » le tout d'un monde disparu, lui pour qui l'empreinte d'un pied de femme romaine ne saurait reconduire qu'incomplètement, dans la nuit des rêves, à la totalité de la personne.

<sup>1</sup> Ce passage est cité et commenté par Dallenbäch dans « Le tout en morceaux », *op. cit.*, page 161. Je me sers de cette citation comme une métonymie pour renvoyer à l'ensemble de ces remarquables analyses.

Le même enchantement métonymique règne aussi chez Proust. On sait que, dans *À la recherche du temps perdu*, « tout Combray » renaît grâce à une simple madeleine trempée dans du thé. D'une façon plus générale, et pour chaque moment de cet immense texte, l'écriture proustienne tient à ce pouvoir d'expansion indéfinie que chaque détail du mode réel, fût-il le plus infime, peut déclencher. Jean-Pierre Moussaron<sup>1</sup> l'a bien montré dans sa minutieuse analyse du passage sur le tilleul de la Tante Léonie dans *Combray*.

Ce pouvoir de résurrection est évidemment lié, chez Proust, au travail concomitant des métaphores, au jeu de leur entrecroisement mais il ne pourrait avoir lieu, trouver la forme de son dépliement s'il n'y avait entre les éléments du réel un lien, un rapport de contiguïté qui fonde le processus, second, de l'analogie comparative. Je renvoie sur ce point au remarquable article de Gérard Genette: « Métonymie chez Proust »<sup>2</sup> parce qu'il en a indiscutablement établi le principe. Ce pouvoir est, d'autre part, lié à la structure du temps lui-même selon l'auteur de *La Recherche*, c'est-à-dire à la possibilité d'une remémoration sans reste, d'un retour de tout le passé. La liaison de tous ces éléments, de toutes ces certitudes est capitale pour l'écriture proustienne. Elle lui assure le déroulé heureux d'une phrase qui cherche, dans le sinueux parcours de sa syntaxe souvent au bord du déséquilibre, à englober l'intégralité d'une sensation ou d'un souvenir.

Un passage célèbre de *Sodomie et Gomorrhe* éclaire l'optimisme proustien qui fait de la métonymie la clé d'une résurrection du passé. Le héros, de retour à Balbec et souffrant d'une « crise de fatigue cardiaque », se baisse pour se déchausser. Il note alors :

Mais à peine eus-je touché le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine, des sanglots me secouèrent, des larmes ruisselèrent de mes yeux. L'être qui

<sup>1</sup> Je renvoie à sa belle étude: « Le mirage du tilleul (Proust) » dans *Limites des beaux-arts I: à défaut la littérature*, Galilée, 1999.

<sup>2</sup> Voir pages 41-63 de *Figures III*, Seuil Poétique, 1972.

venait à mon secours, qui me sauvait de la sécheresse de l'âme, c'était celui qui, plusieurs années auparavant, dans un moment de détresse où je n'avais plus rien de moi, était entré, et qui m'avait rendu à moi-même, car il était moi et plus que moi (le contenant qui est plus que le contenu et me l'apportait). Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, pré-occupé et déçu de ma grand-mère, telle qu'elle avait été ce premier soir d'arrivée<sup>1</sup>

Comme souvent chez Proust, la parenthèse signale une loi aussi paradoxale qu'importante. Le « contenant » peut donc excéder le « contenu » et un détail infime du présent se relier à un autre, distant dans le temps, qu'il restitue d'un coup, avec une violence bouleversante. Il me semble que le sens de cette parenthèse est double: la grand-mère est d'abord plus que son petit-fils qu'elle englobe et rend à lui-même dans la première scène d'arrivée à Balbec; mais on peut aussi y entendre une réflexion sur le souvenir même, qui semble dans son apparition déborder son contenu immédiat et rendre de façon « divine » toute la personne *réelle* de la grand-mère (comme on parle en théologie de présence réelle). Cette étrange capacité de la forme à déborder ce qu'elle contient est la gage, dans l'univers de Proust, d'une restitution sans défaut, d'un développement – certes causé par le hasard et la douleur – de tout ce qui a été, enfin, soustrait aux intermittences du cœur qui sont de même nature que les intermittences de la mémoire, comme nous l'apprend la suite du passage.

Un point me paraît donc essentiel: la métonymie heureuse repose aussi sur la croyance, de la part de l'écrivain, en une traduction totale. Il ne faut pas qu'il y ait du reste; il ne faut pas que quelque chose puisse échapper par principe au dépliement infini du réel par le langage. Chez Balzac, l'opacité première du réel oblige justement l'écrivain à percer les apparences, à se faire déchiffreur. Si l'artiste est visionnaire, c'est par ce talent, et pourrait-on dire cet

<sup>1</sup> Pages 1326-27 de l'édition Quarto de *À la recherche du temps perdu* qui reprend le texte de l'édition de la Pléiade établi par Jean-Yves Tadié (Gallimard, 1999).

héroïsme herméneutique. Chez Proust, c'est l'idée, à mon avis vraiment centrale dans son système esthétique, que l'œuvre d'art est la seule traduction qui existe d'un sujet pensé comme une monade. La littérature est, selon lui, le seul moyen de nous faire accéder au tout d'un individu, de nous livrer sa perception du monde, et ainsi de transformer la nôtre. La littérature produit ainsi un livre qui est le monde, en une équivalence absolue.

Contrairement à ce que pouvait rêver l'époque médiévale, l'œuvre n'est pas le miroir du monde. L'épistémé de la Renaissance a vécu, qui faisait de la correspondance entre macrocosme et microcosme la clé de voûte de son esthétique, qui voyait dans le monde le livre écrit par Dieu. Il faut bien, chez Balzac comme chez Proust, un acte créateur plein, qui n'ajoute pas (pour pasticher la formule mallarméenne) un livre au monde puisqu'on n'ajoute rien au monde. Si l'œuvre est traduction, c'est parce que la littérature réalise, au sens du verbe le plus actif, le monde dans son essence. Dans cette perspective, *La Recherche* constitue bien un sommet de l'art occidental, le moment où il prend pleinement conscience de sa mission la plus haute, comme si Proust justement la menait à son terme, l'achevait.

### 3) Borges et la conscience du reste

Il me semble que la métonymie perd de sa force (de sa force de croyance) quand s'impose l'idée d'un intraduisible, c'est-à-dire d'une résistance du réel à être traduit ou représenté. Un reste irréductible défait le mouvement continu d'un dépliement euphorique, il l'interdit. C'est la lecture, à portée allégorique plus générale, que j'ai proposée de la nouvelle de Borges : « La Quête d'Averroës »<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> Voir le chapitre : « Chance et malchance de la littérature : à la poursuite de « La Quête d'Averroës » (Borges) », pages 295-320 de *Poétiques de la voix*, José Corti, 1999.

dans le dernier chapitre de mon livre, *Poétiques de la voix*. Je me permets d'en reprendre ici quelques étapes nécessaires à ma démonstration. La nouvelle de Borges raconte l'échec du philosophe arabe à traduire exactement les termes « tragédie » et « comédie » dans la *Poétique* d'Aristote. Alors qu'il cherche les équivalents arabes, toutes sortes d'indices lui sont indirectement proposés, indices qu'Averroës ne sait pas lire. Il voit des enfants jouer à un jeu qui ressemble à du théâtre ; il rencontre un voyageur andalou qui est allé en Chine et décrit, sans rien y comprendre, une représentation théâtrale à laquelle il a assisté. L'ironie de Borges n'épargne pourtant pas l'auteur de la nouvelle lui-même puisque la fiction s'interrompt brutalement, au moment où le philosophe se regarde dans un miroir. L'auteur avoue, dans un épilogue en italiques, qu'il a, à son tour, échoué à ressusciter cette figure mythique dont seules quelques lignes d'autres textes donnent une image imprécise.

L'opération de traduction (celle d'Averroës comme celle de Borges) échoue et la littérature commence avec la conscience de ce reste qu'elle ne peut réduire mais qu'elle ne désespère pas pour autant d'indiquer. La question fondamentale que pose, avec cette fiction, Borges, est bien celle de la partie et du tout. Car il s'agit de savoir si le langage, la littérature, condamnée à ne pas pouvoir entièrement traduire d'autres langues ou le réel même, peuvent néanmoins laisser percevoir ce tout. La question se déplace donc de la manière suivante : un morceau du monde peut-il désigner le tout du monde ?

Comme dans « L'Aleph », le paradoxe logique que ne cesse de poser Borges est celui d'une partie d'un ensemble qui voudrait comprendre l'ensemble dont il dépend. Le livre, simple élément du monde, partie du tout, voudrait comprendre le monde même. Cette aporie, dont les fictions borgésiennes déplient, avec un humour vertigineux, toutes les impasses n'en est pourtant pas tout à fait une si l'on veut bien considérer que la seule voie de penser, alors, la littérature est de la placer sous le signe d'un défaut qui

en constitue l'essence. Le programme que Borges trace à la littérature de son temps me semble pouvoir être résumé ainsi : faute de pouvoir représenter le tout (qui s'annulerait dans l'impossibilité logique d'être en tant que tout une partie, qui renvoie au célèbre paradoxe de l'ensemble des ensembles), et avec la conscience aiguë et lucide que donne mélancoliquement ce savoir, l'écrivain peut faire partager la joie esthétique comme monstration passagère de ce tout que l'on ne peut pas dire.

Il s'agirait donc d'envisager ce que je nommerai une « métonymie restreinte », en m'inspirant des thèses de Wittgenstein, qui souhaitait – on s'en souvient – qu'on ne parle pas de ce qu'on ne peut pas dire. En glosant grâce à Borges la célèbre formule du *Tractatus*, je dirai plutôt : ce qu'on ne peut dire, il faut peut-être non pas le taire mais l'indiquer. La métonymie reste ainsi indispensable à ce mouvement qui tend vers le tout, qui déborde la partie – mais sans jamais s'y substituer, sans jamais outrepasser la conscience de la prétention qu'il y aurait à vouloir vraiment dire le tout (ce qui reviendrait, je l'ai rappelé, à une impossibilité logique). Une conscience esthétique plus désenchantée se fait jour mais elle n'invalide pas la littérature dans son effort essentiel.

À partir de cette conscience (joueuse et douloureuse, tout à la fois) que le tout est perdu, à partir de cette mélancolie très particulière qui habite poétiquement l'œuvre de Borges, il me semble que deux voies, au moins, s'ouvrent à la littérature contemporaine. Ce sont ces deux pistes que je voudrais maintenant indiquer très allusivement – comme si j'étais moi-même, à mon tour, saisi par la fatalité de ne pouvoir faire autrement qu'indiquer, de recourir à l'allusion...

#### 4) Pascal Quignard et le fragment malgré soi

La première voie me paraît exemplairement explorée par l'œuvre de Pascal Quignard. La question du fragment est, chez lui, centrale et il y a consacré un remarquable

essai en 1986<sup>1</sup> : *Une gêne technique à l'égard des fragments*. C'est un livre profondément conflictuel. À partir d'une méditation sur La Bruyère et sur qu'il a inventé dans la littérature française, Quignard note son dégoût pour le fragment, pour les facilités qu'il autorise. Il dit son malaise devant ces « lambeaux » de textes. L'écriture fragmentaire porte à l'hypertrophie du Moi, à l'enflure d'un sujet obsédé par ses moindres petites pensées, qu'il doit noter, consigner obsessionnellement. Mais cet éclatement de la pensée consomme la mort d'une continuité entre geste et discours, perte que Quignard déplore mélancoliquement, comme si l'humanité lettrée avait perdu son éden, son paradis fantasmatique – cette époque où parole, écriture, pensée et corps étaient liés par le même flux dynamique.

L'auteur est, pourtant, bien conscient que cette continuité s'est perdue, qu'elle est une sorte de mythe. *Une gêne technique* est en effet écrit sous la forme de fragments : voici donc un livre fragmentaire qui instruit le procès du fragment. Quignard ne dissimule pas le paradoxe, voire même l'aporie de la situation où il se trouve. Mais il en fait, très intelligemment, le symptôme d'une attitude spécifiquement contemporaine, une sorte de dégoût. L'écrivain d'aujourd'hui rêve à une continuité retrouvée – comme Proust parle du « temps retrouvé ». Il témoigne d'une sensibilité nouvelle, propre à la fin du vingtième siècle me semble-t-il face à l'éloge barthésien ou blanchotien du fragmentaire. Quignard attaque frontalement Blanchot, notamment à propos de Pascal. Il s'élève contre le primat de « l'interruption » dont les Modernes ont fait leur mot d'ordre esthétique. Post-moderne, donc, Quignard l'est en ce sens qu'il faut renverser la hiérarchie implicite qui a régné sur la théorie moderne, dont l'esthétique valorise, selon lui, une pensée qui équivaut à un « spasme » (p. 26), à « une petite attaque rhétorique ». L'écrivain voudrait, au contraire, le lien et le liant, le dépliement heureux de la métonymie.

<sup>1</sup> Publié chez Fata Morgana (Montpellier, 1986).

À partir de ce constat très ambivalent, l'œuvre de Quignard<sup>1</sup> se déploie selon deux axes qui sont les deux réponses possibles face à cette impasse : refus du fragment, impossibilité d'y échapper vraiment. La première solution est celle, très originale, des « petits traités ». Il s'agit de fictions réduites (comme on parle de modèles réduits) qui alternent moment spéculatif et ébauche de récits, l'un coupant l'autre, l'un relançant l'autre. La forme est alors celle du fragment, mais qui semble appeler un développement potentiel. Le fragmentaire devient matière de rêverie. C'est sans doute avec *Les Tablettes de buis d'Apronia* (publié chez Gallimard en 1984) que Pascal Quignard réussit cette conjugaison improbable du goût des Modernes pour le fragmentaire et du dégoût qu'il inspire aussi. Il imagine en effet que l'on a retrouvé des tablettes d'une patricienne romaine du V<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ. Le livre offre ainsi une suite de haikai : liste de commissions, série d'odeurs aimées par Apronia, souvenir érotique etc. De cette époque disparue, il nous reste des traces, des parties – mais qui évoquent le tout d'une vie, le parfum d'une histoire engloutie. Livre profondément mélancolique, *Les Tablettes* comme les « petits traités », jouent de l'usage hyper-littéraire d'une métonymie arrêtée, suspendue. Le tout manque, mais la partie relance notre lancinant désir de l'objet total, objet perdu, objet manquant.

À côté des petits traités, Pascal Quignard s'est aussi essayé à l'écriture romanesque qui joue plus franchement le jeu de la fiction, du dépliement narratif. Son roman le plus achevé est, je crois, *Le Salon du Wurtemberg* (Gallimard, 1986) et c'est, en même temps, le plus consciemment proustien de ses livres. Le sujet en est bien le déploiement de la mémoire du héros, mémoire logée

<sup>1</sup> J'ai abordé plus en détail ce double trajet dans « Mélancolie du roman : la fiction dans l'œuvre de Quignard », pages 271-293 de *Poétiques de la voix*, op. cit. Si je peux excuser ce nouveau renvoi, c'est en espérant qu'on aura compris combien ce chapitre, et sans doute tout le livre qui le comprend, est pour moi le prolongement des analyses que je proposais dans *Poétiques de la voix*.

autour de lieux privilégiés. Mais contrairement à ce qui se passe dans *À la recherche du temps perdu*, l'édifice du souvenir est, dans *Le Salon du Wurtemberg*, construit sur une mémoire défaillante ou fallacieuse. C'est le manque et le vide qui triomphent finalement. Le roman reste fiction parce qu'il doit inventer ce qui viendra cacher le vide premier. La métonymie ne peut être que partielle parce qu'elle bute sur un blanc inaugural, une absence radicale qui défait son pouvoir de liaison.

Est-ce donc dire que les Modernes et ceux qui viennent après eux doivent rester du côté de l'attaque toujours mobile du fragment, de la déconstruction de l'Un et du système ? Qu'il n'y aurait, pour eux, pour nous, que du roman impossible, un grand récit perdu s'il est vrai que nous avons découvert (on peut aussi dire : que s'est imposée avec la violence de l'Histoire), avec le vingtième siècle, la puissance de la lacune, du manque, de l'absence ?

L'œuvre de Pascal Quignard, sur laquelle je reviendrai encore plus loin, propose dans ses développements les plus récents avec les cinq tomes parus de *Dernier royaume* une manière d'échapper à ce dilemme, ce dilemme qui avait été intimement le sien. L'écrivain s'engage hors des sentiers du roman, en convertissant la fatalité du fragmentaire en euphorie de la liste ou de l'accumulation, en cherchant plus explicitement qu'auparavant la déliaison. Reprenant la manière des « petits traités », mais renonçant à en unifier le propos sous un thème ou un figure, l'immense texte à la fois méditatif, narratif, introspectif, citationnel de *Dernier royaume*<sup>1</sup> se déploie comme ressassement d'une spéculation sur la nature de ce que Quignard nomme « le jadis » et qui échappe à toute saisie narrative romanesque. Temps comme hors temps, ouvert

<sup>1</sup> *Dernier royaume* se compose, pour l'instant de deux ensembles de publications : d'abord en 2002 chez Grasset *Les Ombres errantes*, *Sur le jadis* et *Abîmes* (qui ont valu, on s'en souvient, à l'auteur le Prix Goncourt cette même année) ; puis en 2005 toujours chez Grasset *Les Paradisiaques* et *Sordidissimes*. Soit près de mille trois cents pages encore en attente de volumes futurs.

sur l'étincellement et l'invention pure, le *jadis* est moins une modalité temporelle que son revers, son abolition pour ce qui ne relève plus du langage ni du social. À ce titre, il sort de toute notion de causalité pour déchirer violemment la trame de toute mémoire. Il est l'inverse du souvenir, l'absence de liaison, l'advenue médusante d'un bloc-image, d'un saisissement que l'écriture ponctuelle révèle.

Écriture ponctuelle ou de notation plutôt que fragmentaire, me semble-t-il. *Abîmes*, sur lequel se concluait provisoirement la première « livraison » (si je peux dire) de *Dernier royaume*, avant la double publication de 2005, s'achève significativement par ces lignes :

Délivrer le passé un peu de sa répétition, voilà l'étrange tâche.  
Nous délivrer nous-mêmes – non de l'existence du passé – mais de son lien, voilà l'étrange et pauvre tâche.

Dénouer un peu le lien de ce qui est passé, de ce qui s'est passé, de ce qui passe, telle est la simple tâche.

Dénouer un peu le lien. (pp. 258-9)

Avançant par jeu de répétitions et de corrections, l'écriture de Pascal Quignard revendique le refus du liant, du lié dont elle entretenait encore dans *Une gêne technique* la nostalgie. Elle déploie désormais l'immense tissu d'une rêverie nécessairement entrecoupée, mais jamais rompue, dont le principe est l'antithèse de la métonymie romanesque. D'une manière très différente, cette pratique peut faire penser à ce que cherche pour échapper au piège du fragmentaire, de son côté, Emmanuel Hocquard – comme si ces deux écrivains de la même génération, liés un moment par Orange Export Limited, avaient poursuivi deux façons de parvenir à une écriture non liée qui ne relèverait pas du fragment. Parmi bien des citations possibles chez Hocquard, je choisis celle-ci, tirée du *Voyage à Reykjavik*<sup>1</sup> :

J'imagine que si nous parvenions à aborder la question des fragments non comme une succession de bouts, de débris, de tronçons d'un tout à reconstituer, mais comme une *ouverture* possible sur de nouvelles connexions, nous proposerions là un

<sup>1</sup> Ce livre d'Alexandre Delay et Emmanuel Hocquard a été publié avec le sous-titre « Chronique » par POL en 1997. C'est la forme-livre de la vidéo qui porte le même titre. La citation se trouve p. 13.

modèle. Aussi loin que je me souviens, je n'ai jamais fait autre chose qu'écrire pour *ça voir* ce que j'avais sous les yeux.

Dans la pratique d'Hocquard, c'est du côté des connexions et d'une réflexion inspirée par Wittgenstenien sur la grammaire que se développe un travail de visibilité des énoncés. Mais c'est bien la dynamique d'une *ouverture* qu'il revendique. Le fragmentaire n'est plus (ne devrait plus être) la trace mélancolique de ce qui manque mais la mise en circulation, par arrachement à son contexte d'origine, d'un morceau qui compose virtuellement avec tous les autres. À la limite du poétique, mais selon deux voies d'écartement loin des moyens ordinaires du poème, les trajets de Pascal Quignard et d'Emmanuel Hocquard, aussi différents qu'ils soient, témoignent en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle de recherches pour rompre avec la malédiction romantico-blanchotienne du fragment mais dans le sens d'un discontinu narratif qui interrompt la métonymie dès qu'elle pourrait jouer son rôle habituel.

## 5) Perec ou le roman pluriel

D'autres « solutions » (si l'on me passe le mot), de nature cette fois essentiellement romanesques, sont envisageables aujourd'hui, et je voudrais souligner celles que l'on pourrait situer, à la manière proustienne « du côté de Georges Perec » – dont les méditations d'Italo Calvino dans *Leçons américaines* prolongent l'héritage. La mélancolie n'y est pas absente mais l'écrivain n'abdique pas sa croyance en une forme de systèmes qui lui permettent de dire l'ensemble potentiel des liens qui forment le monde.

*La Vie mode d'emploi*, publiée en 1975, porte un sous-titre significatif, qui marque bien l'originalité du projet. Figure donc sur la couverture cette mention : « romans » avec cet étrange pluriel. Ce livre est ainsi un système, non pas tant de fragments que de petits romans agen-

cés ensemble pour décrire la vie d'un immeuble parisien. C'est une sorte de roman des romans, qui concilie unité et pluralité, fractionnement et totalité. La métonymie y joue un rôle fondamental mais ne doit plus assurer le liant d'ensemble. L'obsession flaubertienne du roman construit comme un mur lisse, tout le travail de suture auquel se livrait l'écrivain du dix-neuvième siècle, avec ses chevilles nécessaire, n'est plus de mise.

À une image volontariste de l'homogène, Perec substitue génialement le modèle du puzzle qui informe son œuvre. On la trouve à l'ouverture du livre, dans le « préambule » et dans le corps du roman lui-même. Le lecteur est appelé à jouer avec le texte comme un joueur avec un puzzle. Il lui faut monter les pièces données en vrac pour fabriquer l'image totale. Mais, on le sait, ce puzzle restera incomplet : il lui manque – et ceci est décisif – une pièce ! L'histoire de Bartlebooth, qui fournit le motif central et unificateur de ces romans, est, en effet, celle d'un collectionneur obsessionnel, qui a parcouru le monde pour en faire une série d'aquarelles. Il charge Gaspard Winckler de les transformer en puzzles, afin qu'il doive les remonter puis, une fois finis, les brûler. Cette tâche absurde est une sorte de création, mais en vue de la disparition, de l'annulation.

Bartlebooth aurait presque triomphé dans cette quête vaine mais une ironie finale déjoue son projet d'exhaustivité négative. Alors qu'il remonte le dernier puzzle, après la mort de Winckler, et qu'il ne lui reste plus qu'une pièce à loger, il s'aperçoit que la figure dessinée en creux est celle d'un X, mais que la pièce qu'il tient dans la main a, elle, la forme d'un W. Le x mathématique, symbole de l'inconnu à trouver dans l'équation, s'est métamorphosé en W, signature de Perec évidemment, l'auteur de *W et le souvenir d'enfance*.

Une pièce reste manquante, doit rester manquante. La folie paranoïaque de Bartlebooth bute sur ce blanc, cette incompatibilité du réel avec sa représentation. On se demande d'ailleurs, et c'est bien un signe de l'humour

de Perec, comment concevoir un puzzle qui puisse présenter deux figures aussi contradictoires de dernière pièce ! On aura compris que c'est là une belle revanche de l'écriture sur le visible. Ce manque signifie, aussi, qu'il faut du jeu (à tous les sens : activité ludique, espace libre pour laisser un système tourner) pour empêcher la saturation mortifère que propose le simulacre. Bartlebooth est mis en défaut, de la même façon que Perec a dû, lui aussi, renoncer à remplir les cent cases de son immeuble parisien. On sait que le projet initial était, en parcourant l'espace imaginaire au moyen du saut du cavalier des échecs, de fournir cent chapitres de description. Le chiffre rond, la fin d'une série est remplacée par 100 moins 1, c'est-à-dire 99 appartements, 99 histoires. Cette soustraction me paraît capital, car elle indique que Perec a compris que le système formel de son roman pluriel ne devait pas être parcouru exhaustivement, qu'il devait rester incomplet pour avoir une chance de fonctionner.

En d'autres termes, Perec me paraît témoigner d'une conscience nouvelle dans le roman de la fin du XX<sup>e</sup> siècle : le recensement systématique doit être à la fois permis et défait par le jeu. Il faut du jeu dans le système, pourrait-on dire. Il s'agit donc de garder la tension, nécessaire à la création, entre possibilité *et* impossibilité de la représentation, de la traduction. Oui, il est possible de raconter l'histoire multiple d'un immeuble parisien, par la multiplication des objets, des *unica* qui peuplent l'univers du roman, qui font foisonner les descriptions de tous ces romans individuels. Le singulier reste représentable. Mais, dans le même temps, cette représentation totale est impossible, car le livre ne saurait prétendre être le monde. La représentation doit demeurer totalisable, et non totalitaire. Bartlebooth ne doit pas achever son dernier puzzle, de même que le peintre, Valène, ne doit pas achever son tableau de l'immeuble. Il y va bien d'un impératif catégorique, d'ordre éthique. L'achèvement serait la mort de l'objet : pour que

la vie (et c'est le mot principal du titre du roman) soit sauvée, restituée, préservée, il doit y avoir du blanc, de l'inachevable. La métonymie doit aussi indiquer du vide.

Cette nécessité d'un inaccompli est figuré au centre du livre de Georges Perec, dans un chapitre qui me semble fondamental. Il s'agit du chapitre LI, celui qui se trouve donc presque au centre du roman, pas tout à fait en son milieu. Cette place stratégique montre, d'ailleurs, que Perec refuse l'effet de symétrie classique, qu'il est dans une esthétique du léger décalage. C'est un chapitre tout entier écrit au conditionnel, ce mode que *Les Choses* (le premier roman de Perec en 1965) affectionnait tant. Le narrateur y représente Valène se représentant lui-même dans le tableau qu'il est en train de peindre de l'immeuble que *La Vie mode d'emploi* nous décrit. On lit en effet: « Il serait lui-même dans le tableau, à la manière de ces peintres de la Renaissance »<sup>1</sup>

Cette double mise en abyme, du peintre dans son tableau, du romancier par le peintre, est éminemment mortifère. Elle fait courir le risque du mauvais infini de la représentation se reduplicant à l'infini, en un vertige que le lecteur de Perec (et de Borges bien sûr) connaît bien. Mais ce danger est conjuré par la suite de l'évocation, qui multiplie dans une interminable liste tout ce que Valène fait tenir dans son tableau, ce tout qui dans sa prolifération délirante fait éclater toute possibilité de représentation réelle, ou réaliste. L'ensemble du réel est alors appelé: tout y est, mais un tout qui éclate et se dissemine en autant d'objets irréductibles. Dans cette toile imaginaire, comparable à ces tableaux de galeries au XVIII<sup>e</sup> siècle, se trouvent des centaines de tableaux, représentés en miniatures. 179 pour être exact! Le dernier de ces petits tableaux est évidemment: « 179 Le peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile » (p. 298).

<sup>1</sup> Voir page 291 de *La Vie mode d'emploi*, que je cite dans l'édition du Livre de Poche (1994). Voir aussi le beau livre de Claude Burgelin: *Georges Perec* (Les Contemporains, Seuil, 1988).

Il me semble que Perec met en branle un mécanisme qui fait exploser la folie de vouloir représenter le tout. Ce mécanisme est celui de la métonymie débridée, contre la mise en abyme spéculaire (même si c'est cette dernière qui, seule, peut arrêter le vertige de l'infini, l'illimité de la liste). Une métonymie proliférante indique tout ce que le réel contient de divers, de multiple. Elle ne cesse de renvoyer à des myriades d'objets, de scènes, de lieux. Ce faisant, elle fait dérailler la possibilité de pouvoir se représenter vraiment ce qu'elle nomme. En ce sens, la métonymie, telle que Perec la fait jouer dans *La Vie mode d'emploi*, est à la fois ce qui assure la représentation (un nom d'objet vaut par contiguïté pour son évocation, pour un mini-récit à venir) mais c'est aussi ce qui dénonce l'illusion de la représentation et indique la résistance du réel.

Tableau impossible et pourtant partiellement fait, le roman de Perec sait qu'il est impossible. Ou plutôt qu'il ne sera possible, viable, que s'il maintient en lui quelque chose de mobile et d'inachevable, où le lecteur peut continuer, sans fin, de lui donner forme. C'est ainsi qu'il permet au romancier de continuer à donner une consistance (c'est-à-dire: une forme qui est et n'est pas un « système ») à la réalité – la réalité qui est, par essence, multiple et proliférante.