
Corrélation des catégories de mémoire et de temps dans les essais de Maurice Blanchot et Pascal Quignard

Anton Kucherov

Université Charles de Prague (République tchèque)

RÉSUMÉ

Les catégories de mémoire et de temps qui se reflètent dans les essais de Maurice Blanchot et de Pascal Quignard sont les moyens les plus souvent inscrits dans l'essai. La mémoire essayistique est le procédé le plus utilisé dans ce genre littéraire qui est capable de reproduire les fragments du temps les plus essentiels en créant le temps de l'auteur, c'est-à-dire sa vision subjective de l'environnement. L'exploration de ces catégories prend sa source dans l'Antiquité avec Aristote et jusqu'à nos jours. Cette étude examine la conceptualisation du temps réel dans la mémoire individuelle et classifie des types de mémoire comme : la mémoire de l'oubli, l'antimémoire et la mémoire élitaire. Ce travail propose une hypothèse complétant la définition d'essai selon laquelle l'essai consiste en écriture fragmentaire typique de l'époque du postmodernisme, de ce fait l'essai est une réalisation de la mémoire artistique subjective. La réalisation de ce projet est assurée par la méthode des lieux de mémoire, développée par Pierre Nora, ainsi que par la méthode heuristique de l'analyse comparative et par la voie phénoménologiquement psychanalytique. Maurice Blanchot était l'un des premiers essayistes français à avoir traité de la fragmentation dans son essai « Nietzsche et fragmentation », Pascal Quignard illustre également l'écriture fragmentaire et de ce fait partage les mêmes traditions d'écriture : la fragmentation, le contenu philosophique, le pastiche – tous deux sont des stylistes parfaits. La thématique de la mémoire est importante parce que la concentration de l'espace culturel a

besoin du traitement du passé. La mémoire aujourd'hui est un moyen, un but et une valeur.

INTRODUCTION

L'histoire a pour but de soumettre le temps, elle prétend à l'universalité, c'est pourquoi elle n'appartient à personne. La mémoire a des liens avec le temps. En même temps, le postmodernisme refuse la lecture linéaire de l'histoire, la conscience linéaire du temps. Dans l'interprétation de l'essayisme, il n'existe ni passé, ni présent, ni futur – tout cela est le présent. Les opinions des essayistes, experts et écrivains sont très variées. L'exploration de la catégorie de mémoire prend sa source dans l'Antiquité : selon Augustin d'Hippone, il existe le présent du passé, le présent du présent et le présent du futur. Chaque mémoire est liée au temps et aux événements habituels, en revanche, l'histoire est liée aux événements exceptionnels. Entre la mémoire et l'histoire, il existe un antagonisme. La mémoire n'est pas un espace passif, mais une qualité active : des choses, des lieux etc. Le genre littéraire de l'essai est construit sur ces détails, c'est-à-dire sur des souvenirs privés, sur des détails du temps. Aristote dans son œuvre *De la mémoire* distingue la mémoire et la réminiscence : la réminiscence ne serait, à proprement parler, ni une préacquisition de la mémoire, ni l'acquisition première de la connaissance. La mémoire a lieu quand le souvenir est entier, et qu'on se rappelle les choses dans toute leur étendue ; la réminiscence au contraire a lieu quand une partie des choses seulement se reproduit et qu'une autre partie ne se reproduit pas. Alors, à l'aide d'un fragment, on reconstruit l'ensemble entier.

Henri Bergson dans son œuvre majeure *Matière et mémoire* compare le temps réel avec le temps conditionnel qui se construit dans un texte. Les deux qualités du temps sont l'objectivité et la subjectivité. Bergson a supposé qu'un temps intérieur existe en plus. Ainsi, le temps perd son sens initial, il n'est plus une matière qui coule. L'histoire n'est plus la séquence des événements qui se déroulent dans le temps. La littérature, surtout l'essayisme de l'époque postmoderne, se comporte librement avec le temps. Un essai correspond souvent à une conception du temps historique dans un temps symbolique. La mémoire dans les essais est capable de reproduire les fragments du temps les plus essentiels, c'est le temps de l'auteur. L'essai est un reflet du temps réel à

travers le prisme du monde intérieur et de la mémoire individuellement artistique. L'essai crée une histoire personnalisée.

La mémoire est une catégorie commune qui détermine ce qui reste du passé, une certaine base de données de l'expérience passée. En même temps, elle n'est pas seulement un dépôt passif de l'information constante, mais aussi un mécanisme producteur créateur. C'est le psychologue viennois Ewald Hering qui explique le mieux ce concept de mémoire organique dans son œuvre. *La mémoire comme fonction universelle de la matière organisée*. Les souvenirs de certaines personnes et de micro-groupes produisent une image de mémoire mouvante, mais complète. Maurice Halbwachs affirme qu'il existe une *mémoire collective*, une image universelle du passé. Il est possible de dire qu'une partie de cette mémoire collective participe de la mémoire artistique et selon les caractéristiques de l'essai, il est possible de la nommer la *mémoire élitaire*. La mémoire artistique est la mémoire créative. Pour ce type de mémoire tout le tissu de textes est actif, ce qui est visible dans les essais.

Selon Pierre Nora :

Mémoire, histoire : loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptibles de longues latences et de soudaines revitalisations ... (*Les lieux de mémoire. La République*. 1984 : 24-25)

Il dit aussi qu'« un lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit » (*Les lieux de mémoire. La République*. 1984 : 24-25). Il peut donc s'agir d'un monument, d'un personnage important, d'un musée, d'archives, tout autant que d'un symbole, d'une devise, d'un événement ou d'une institution. Ce concept comprend la subsistance d'une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle, parce qu'elle l'ignore.

L'essayiste a le droit d'éclaircir dans une forme libre ce qui est resté dans les rouleaux de la mémoire ; cette forme étant le *rhizome* et le *sixième sens*. L'essayiste est au-dessus du temps et le gère en faisant naître dans le texte son propre temps – subtemps, le temps subjectif –, l'histoire personnalisée du monde. L'espace temporel est l'espace spirituel de l'existence de l'auteur. L'un des problèmes dans le cadre du paradigme de la conscience artistique est la réception du temps comme objet conceptuel. La problématique du temps intéressait les

structuralistes. Gérard Genette affirme que la conceptualisation du temps se fait dans les termes suivants : 1. le temps comme paramètre ; 2. le temps comme affirmation chronologique. Genette analyse l'interruption de l'ordre temporel ou l'anarchie. Sous ce terme on comprend les différentes formes de contradictions entre l'ordre de l'histoire et l'ordre de la narration. Le temps dans le texte touche les catégories comme le sujet, la fable, et la composition. La catégorie de temps est spécifique dans le texte essayistique, car elle est liée aux problèmes de la compréhension du texte même. La compréhension du texte dépend de sa position par rapport au temps. La réception du temps selon Blanchot comprend les catégories suivantes le *fini* / l'*infini*, la *vie* / la *mort*. Le présent n'est qu'une simulation, un *zéro vectoriel*. La position de l'auteur permet de voir deux rayons avec un point en commun, dirigés vers le passé et le futur. L'essai comme genre littéraire représente un discours très spécifique où la catégorie du temps se conceptualise. Parmi ces spécificités nous pouvons avoir la notion de la *mémoire autobiographique*. La conscience de l'essayiste tend à reconstruire, d'un côté, l'ordre des événements, en lui donnant une interprétation artistique, et de l'autre, la séquence de fabula se transforme dans un *courant de conscience, générateur de chiffres spontanés*.

Le concept principal de cette recherche est la méthode des *lieux de mémoire*. Frances Yates était l'un des premiers à établir la définition classique de mémoire dans son oeuvre *L'art de mémoire* laquelle affirme que chaque homme a un certain nombre de lieux significatifs, symboliques : les bâtiments, les personnes, les livres ou bien les époques (comme dans le cas de Pascal Quignard avec l'Antiquité).

Il n'est pas difficile de saisir les principes généraux de la mnémotechnique. Le premier pas consistait à imprimer dans la mémoire une série de loci, de lieux. Le type le plus commun selon le seul système mnémonique de lieux était le type architectural. (*L'art de mémoire* 1975 : 4)

« Les lieux de mémoire », terme introduit par Pierre Nora suite aux études de Maurice Halbwachs comme

la mémoire collective et les cadres sociaux de mémoire : l'histoire s'écrit désormais sous la pression des mémoires collectives, *qui cherchent à compenser le déracinement historique du social et l'angoisse de l'avenir par la valorisation d'un passé qui n'était pas jusque-là vécu comme tel.* (1984 : 3-4)

Nora dit que toute la France est la mémoire où se cristallise et se réfugie la mémoire. Selon Pierre Nora, il existe des lieux-dominants et des lieux-refuges, les lieux de pèlerinage (C'est la ville du Havre qui représente

exactement ce genre de lieux pour Pascal Quignard). Dans son article, il affirme que « nous vivons l'avènement mondial de la mémoire » (*L'avènement de la mémoire*, 2002). De ce fait, il est possible de dire que l'essayisme est une mémoire subjective pleine de traces du passé qui ont des significations symboliques.

L'essai est un genre libre, qui contient le plus souvent les fragments de la mémoire, des souvenirs subjectifs, des allusions. C'est une écriture mosaïque, voire fragmentaire. Cette étude a pour but de prouver que l'écriture essayistique est fragmentaire par l'analyse des œuvres de Maurice Blanchot et de Pascal Quignard. Maurice Blanchot était l'un des premiers à traiter des fragments dans son essai *Nietzsche et l'écriture fragmentaire*. Blanchot recherche dans le fragment une écriture qui questionne le monde et l'écriture elle-même, une écriture qui suspend son geste, ouvrant ainsi au dialogue, à la parole plurielle, une écriture dans laquelle "tout est possible". Selon Eric Hoppenot l'écriture fragmentaire de Blanchot est la mise en acte de cette impossible rencontre avec autrui (avec lui-même ?) qui est toujours déjà arrivée mais qui ne cesse d'arriver car elle n'a jamais pu avoir lieu en un temps ou en un espace qui puissent être remémorés. Le chercheur affirme pendant le colloque de Barcelone que rencontrer autrui, c'est rencontrer "la communauté inavouable", la part inhumaine qu'on porte en soi et dont on se détourne, mais qu'on rencontre malgré soi dans les autres. Si le fragmentaire peut être qualifié d'*entretien infini* c'est parce que loin de rendre possible le partage des voix qui coexistent, il creuse la béance. Si Blanchot s'engage bien dans la trace laissée par Lévinas pour penser l'altérité comme absolument autre, il est encore plus radical que son ami ; le tout autre est l'inconnu et c'est à peine si nous pouvons partager cette solitude.

Pascal Quignard, en effet, reprend la tradition de Maurice Blanchot par rapport aux fragments. Selon Jean-Louis Pautrot la maturation de l'écriture de Pascal Quignard est passée par l'élection plus ou moins réticente du fragment. Quoiqu'il l'emploie depuis les années 1970, c'est au milieu des années 1980 que l'auteur éprouve le besoin d'accorder à cette forme une réflexion soutenue. *Une Gêne technique à l'égard des fragments* (1986) effectue plusieurs choses à la fois, comme souvent les livres de Quignard. Il s'agit d'abord d'une étude sur Jean de La Bruyère et sur l'innovation formelle de ses Caractères, présenté comme la première composition fragmentaire systématique, mais l'attention se porte vite sur le recours au fragment dans la modernité de

Mallarmé à Blanchot. Quignard avoue, entre attrait et répulsion, ne pas pouvoir s'affranchir de cette forme. Ce qui le gêne dans une partie de la littérature moderne, c'est le caractère automatique de l'inachèvement et son quotient destructeur, véhiculant la dynamique du nouveau à tout prix et conduisant à l'amnésie des formes. Le fragment contemporain lui semble indicatif d'une facilité narcissique cherchant à briser artificiellement sa propre voix. Cependant, il entrevoit de possibles qualités, parmi lesquelles celle de dénoter la discontinuité de la pensée même, et celle de l'existence après le déchirement de la naissance. Il peut être non le symbole, mais l'indice d'un tout originaire disparu et intotalisable, et l'auteur énonce finalement deux « bienfaits » à tirer de son usage : « Le fragment permet de renouveler sans cesse 1) la posture du narrateur 2) l'éclat bouleversant de l'attaque » (2005 : 54). Puisque chez La Bruyère le fragment ménage l'inattendu, il assure la discontinuité, l'hétérogénéité du texte : juxtaposition, imprévisibilité, contraste, disparité générique entre fragments assurent « un relief rhétorique extraordinaire et un rythme extrêmement violent et divers » (2005 : 54). L'époque du postmodernisme est marquée par la fragmentation, même si la pensée de la fragmentation a une histoire dont on peut tracer les jalons, il est évident que, depuis le XIX^{ème} siècle, on assiste à une remise en cause radicale de la notion de totalité, d'harmonie. La perte de confiance en des systèmes de pensée exige la nécessité de ne pas dissocier esthétique et éthique. Dans cette perspective, on peut lire l'écriture du fragment comme une réponse à la ruine des illusions et des systèmes qui s'est opérée après Auschwitz : après cette date, il est impossible d'écrire comme si rien n'avait eu lieu, comme si l'horreur n'avait pas ruiné le langage, comme si notre mode de perception n'avait pas radicalement changé. De la définition du fragment comme partie d'une unité originelle perdue naît une tension entre l'un et le multiple : il s'agit de construire un art de la fragmentation à la recherche d'une unité, tout en refusant la tentation totalitaire et tout en éliminant la rhétorique née de l'illusion selon laquelle le langage coïncide avec la pensée.

1. MAURICE BLANCHOT

L'héritage artistique de Maurice Blanchot est ambigu et imprécis. Ses pensées sont non-transparentes, pourtant son influence sur la culture et la philosophie ne fait pas de doute. Blanchot lui-même était influencé

par Nietzsche, par l'interprétation de mémoire subjectivement existentielle de Georges Bataille, ainsi que par l'existentialisme de Martin Heidegger ou encore par le surréalisme. Les œuvres de Blanchot représentent une variation de la philosophie littéraire dont la spécificité est la résolution d'une problématique par des moyens littéraires. Blanchot est connu comme écrivain, critique littéraire, penseur et philosophe. Il est possible de classer ses œuvres par catégories : philosophiques, critiques et littéraires ; dans ses essais, on peut toutefois chercher une certaine synthèse des trois.

1.1. L'ATTENTE ET L'OUBLI

Pierre Garrigues analyse quelques exemples d'écritures fragmentaires contemporaines. Il explique ainsi que, dans *L'écriture du désastre*, Blanchot envisage le fragment sans référence à une unité originelle perdue ni unité résultante à venir ; la parole y est plurielle, plurivoque, anonyme : citations, jeux de renvois donnent à entendre la voix des morts comme s'il s'agissait de donner corps à l'absence. Dans *L'attente et L'oubli*, le récit fragmentaire, envahi de citations critiques, tend vers le silence et dit l'impossibilité du récit :

Ici, et sur cette phase qui lui était peut-être aussi destinée, il fut contraint de s'arrêter. C'est presque en l'écoutant parler qu'il avait rédigé ces notes. Il entendait encore sa voix en écrivant. Il les lui montra. Elle ne voulait pas lire. Elle ne lut que quelques passages et parce qu'il le lui demanda doucement. « Qui parle ? » disait-elle. « Qui parle donc ? ». Elle avait le sentiment d'une erreur qu'elle ne parvenait pas à situer. « Effacer ce qui ne vous paraît pas juste. Mais elle ne pouvait rien effacer non plus. Elle rejeta tous les papiers justement. (p. 7)

Ainsi « commence » *L'attente et L'oubli*, étrange récit fait de fragments introduits par des losanges désintégrés, qui reprend des éléments de *L'arrêt de mort* : un « il », une femme, « elle », une chambre, un « je ». Un commencement qui est déjà une fin, car à la question fondamentale, angoissante et crispante de « Qui parle donc ? », ne répond qu'une voix mourante, captive de quelques phrases qui la maintiennent en état de mort : on ne peut rien effacer de ce qui est dit et qui efface le dire, au point qu'on ne sait même plus quelle en est la fonction et à qui cela est destiné, par qui cela est proféré. Or, les deux « personnages » sont indissolublement liés par cette impossible parole qui les éclairait, mais qui, prononcée, s'efface au profit de la main qui l'écrit, de la mémoire qui l'enregistre : l'attente ne peut pas donc pas

advenir, sinon le récit n'a plus aucune existence. L'attente, l'oubli qui les lie par une fidélité qui est leur torture : vouloir s'entendre parler, c'est-à-dire ne pas entendre, ne pas parler (*Poétiques du fragment*, 1995 : 149-150).

1.2. NIETZSCHE ET L'ÉCRITURE FRAGMENTAIRE

Par son exemple, Blanchot réalise le testament de Mallarmé en ce qui concerne la disparition complète de l'écrivain. Son épitaphe est un texte qui rappelle un homme, ce texte ne parle pas de la vie réelle, mais de la vie hors de la mort, de la vie littéraire, c'est-à-dire que, pour Blanchot, la mémoire est en dehors du temps réel. L'essai *Nietzsche et l'écriture fragmentaire* est un effort d'analyse des contradictions de la pensée nietzschéenne, d'un discours philosophique cohérent et du langage de fragments, souvent aphoristiques. Blanchot affirme que Nietzsche est un penseur de l'espace fragmentaire où se croisent souvent des idées contradictoires. Nietzsche vit dans le monde du pluralisme, parle de la disparition humaine inaltérable, ce qui peut se comprendre comme une disparition formelle, mais en réalité la présence perpétuelle de l'humain – Nietzsche dans le monde où il a jeté les fragments de son existence. Le langage fragmentaire de Nietzsche est empreint de son monde intérieur, ce sont des fragments des fragments de sa vie réelle. Blanchot affirme rhétoriquement : *L'homme disparaît* et après, il interroge le lecteur *Disparaît-il, l'homme ?* Le langage fragmentaire est le langage de la conscience humaine, de sa mémoire, de ce qui devrait disparaître avec la mort ; elle devient la voix *du retour éternel*, et celui-ci annonce le temps comme la *répétition éternelle*. Le monde est un texte lisible à maintes reprises et redécouvrable par chaque individu. L'exigence fragmentaire est liée à une certaine représentation du temps, celle de l'Éternel retour : « L'éternel retour dit le temps comme éternelle répétition et la parole de fragment répète cette répétition en la destituant de toute éternité » (*Maurice Blanchot et « l'exigence fragmentaire »*, 1995 : 238). C'est peut-être en ligaturant le fragmentaire à la question du temps que le fragment peut justement se définir en dehors de toute continuité. Le fragment ouvre la parole à une autre temporalité qui déroge à la loi de la continuité, qu'elle soit discursive ou narrative ; dans l'exigence fragmentaire le temps se ramasse sur lui-même.

Le monde est un texte-inspiration pour l'écriture d'une histoire du monde variable et subjective. La conscience est fragmentaire : « Et lorsque mon œil fuit du *présent* au *passé*, il trouve toujours la même chose : des *fragments...* » (*Le Zarathoustra de Nietzsche : une refonte du discours philosophique*, 2006 : 68). Selon Blanchot, l'écriture fragmentaire ne s'oppose pas à la continuité, le fragment n'est pas l'interruption du tout, il n'est pas le morcellement d'un ensemble réel, brisé, le fragmentaire est un « langage autre » (*L'entretien infini* : 235) qui ne se définit pas par rapport à la totalité, en cela il est bien une forme (voire une force) subversive. Qualifier le fragmentaire, c'est faire l'effort de penser cette écriture sans se référer à l'Un ou à l'imaginaire, pour Blanchot le fragment n'est pas le reste ou la trace ultime d'un tout (*Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire* : “le temps de l'absence de temps” : 1).

1.3. MICHEL FOUCAULT TEL QUE JE L'IMAGINE

La mémoire chez Blanchot est un texte fragmentaire qui consiste en débris, un fragment complétant un autre. L'essai *Michel Foucault tel que je l'imagine* se compose de ce genre de fragments. La première rencontre entre Blanchot et Foucault n'est pas réelle, c'est leur légende personnelle, rencontre dans la cour de la Sorbonne. Une mémoire de ce qui ne fut pas, mais logiquement aurait dû se passer, car l'esprit rebelle de Foucault devait être présent dans la cour de la Sorbonne en Mai 1968 : « je ne l'ai jamais rencontré sauf une fois dans la cour de la Sorbonne pendant les événements de Mai 68, peut-être en juin ou juillet (mais on ne me dit qu'il n'était pas là), où je lui adressais quelques mots ... » (1986 : 9). Leur première rencontre réelle, c'est avec un livre de Foucault. La mémoire subjective casse le temps réel et le non-passé se place juste à côté du passé. Selon Blanchot, Foucault voit l'histoire comme un temps qui est constitué des moments d'intermittence. Foucault s'éloigne vers le temps nouveau, en ressuscitant l'Antiquité. Blanchot considère, au contraire, qu'il est possible d'expliquer le présent à travers les excursions mentales dans la pré-mémoire. Selon Blanchot, l'oubli est naturel pour l'homme, il trouve positif le fait que cela nous pousse vers le nouveau. Il considère comme un malheur l'oubli sans possibilité de l'oublier. Blanchot voit le processus vital comme un travail d'oubli, c'est-à-dire une délivrance par rapport à la mémoire.

2. PASCAL QUIGNARD

Pascal Quignard est un styliste brillant et érudit, philosophe par sa formation et sa vision du monde. Sa vision a été influencée par les idées de l'Universalisme. Quignard comprend le monde comme quelque chose qui va dans son ensemble, le monde comme corrélation, comme résultat, dans un lien de causalité. Quignard, connaisseur de l'Antiquité, il s'oriente librement dans tous les sens du temps historique et il le manipule pour mettre en œuvre sa manière de voir le monde. L'écriture quignardienne est en contraste avec l'écriture traditionnelle. Ses textes ont la forme de collages de petits détails. Ce sont des textes-panoramas polysémantiques et polytropiques. Quignard se conduit comme un archéologue et comme un historien, il introduit dans ses textes beaucoup de variations, d'allusions et de réminiscences. Il interprète les textes de ses prédécesseurs et déchiffre les mythes à sa manière. Ses œuvres sont les résultats d'un travail de la mémoire artistique, de la conscience artistique du temps. Dans son roman *La vie secrète*, il travaille non seulement à la croisée des temps, en reliant différentes époques, mais aussi à la croisée des genres : roman, poésie et essai philosophique. Le problème de la mémoire est central dans ses œuvres, ses personnages en souffrent et sont victimes de hantises récurrentes. Lors d'un entretien, Pascal Quignard le confirme : « Je travaille à une forme de récapitulation de l'Histoire humaine » (*Pascal Quignard ou le fonds du monde*, 2007 : 10).

2.1. LE HAVRE

Pascal Quignard, qui a grandi au Havre, reprend cette phrase dans ses œuvres.

Theodor Adorno écrit que, pour qui n'a pas de patrie, l'écriture devient un lieu où vivre (*Wer keine Heimat mehr hat, dem wird wohl gar das Schreiben zum Wohnen* : 152). Vivre signifie ici voyager, comprendre le transfert de l'errance et du chaos dans l'écriture. Comme son personnage Meaume le graveur, l'écrivain « fit d'un désastre une chance » (*Terrasse à Rome*, 2000 : 31). L'œuvre donne forme à l'exil, le retourne contre lui-même selon le geste de Persé, fait un contenant d'un dehors. L'absence du lieu autorise d'éphémères refuges. Écrire et lire

abritent un « surensauvagement » culturel¹, par leur geste de se dépendre du monde, de rêver des espaces « où le moi peut être absent », où le douloureux lien social se détend, ou de s'approcher du « sentir primordial ». Cette œuvre douloureuse explosive, souvent vouée dans un premier temps à « désoler » (à fracasser le sol), s'attache aussi à retrouver ou à inventer des havres paradoxaux. Il y a une polysémie, une polytropie du Havre dans l'œuvre. Par-delà la mémoire ruinée, l'absence de lieu, le désir de lieu. Le Havre demeure comme mémoire réelle et mentale éclatée, vitale, une bonne terre, un filigrane bienfaisant, à jamais indélimitable. Un ici qui ne soit jamais là, si j'ose dire, car il relève du Jadis. L'auteur y fait lui-même allusion en termes métonymiques du Havre : « tout est pulsion revenante, marrée revenant et recreusant la falaise, marrée interrogative, vague inachevable qui se soulève et qui avance et qui déborde, imposant chaque foi sa forme différente » (*Les désarçonnées* 2012 : 87). *Dernier Royaume* s'explique aussi en termes océaniques. Quignard dit encore : « Comment peut-on une seconde considérer l'homme comme référent quand on voit une mer agitée par une tempête ? ». Cette tempête me ramène à « la baraque grise perpétuelle » évoquée dans le chapitre IX de *Sur le Jadis*, intitulé « Le Havre ». Le Havre semble revenir de plus en plus chez Pascal Quignard dans l'entretien accordé au *Magazine littéraire* de novembre 2012, sa polysémie et sa polytropie sont frappantes. En tant qu'espace aboli il donne lieu à l'œuvre.

2.2 LE SEXE ET L'EFFROI

Pompéi est au cœur du livre *le Sexe et l'effroi* (1994), qui s'ouvre et se clôt sur son évocation Bénédicte Gorrillot affirme lors du colloque du Havre :

Il s'est trouvé que le 24 août 79 un autre séisme, proprement tellurique, a recouvert [...] quatre villes qui nous en ont conservé le témoignage. Du moins, ce n'est point Dieu ni Titus ni les hommes qui ont sauvé les vestiges de Pompéi, d'Oplontis, d'Herculanum et de Stabies. C'est [...] la lave brûlante [...] qui [...] [a] ensilé durant des siècles ces images « fascinantes » sous la pierre ponce puis sous les chênes-lièges. (*Le Sexe et l'effroi*, 1996 : 13)

¹ « L'humanité n'a jamais été humaine. Son désauvagement est plus féroce que la vie primitive. Il faut parler de surensauvagement. La culture est un surensauvagement. » (*Lycophon et Zètés*, Gallimard, 2010. « Poésie / Gallimard », p. 151.)

Le livre s'achève sur ces mots « Que pouvons-nous inférer de vestiges que le hasard d'une éruption volcanique a préservés en les engloutissant » (1996 : 353) ? Pompéi provoque la remontée archéologique, c'est-à-dire, au sens étymologique, le désir de se remonter en arrière vers le très ancien, pour retrouver le souvenir perdu de ce qui fut. Mais l'anamnèse est marquée du sceau du doute (« que pouvons-nous inférer ? ») et par la conscience d'un écart, ainsi que d'une inévitable tentative de reconstruction : « Il est difficile de voir les ruines parce que nous voyons toujours le fantôme d'un bâtiment debout derrière elles qui tend à les expliquer. Mais nous l'imaginons » (1996 : 353). Pascal Quignard rejoint la position des archéologues contemporains. Ainsi, Philippe Jockey dit :

La ruine, production moderne, a effacé les ruines, vestiges du passé. [...] La ruine ne renvoie pas au passé, [...] mais à un instant de notre regard sur ce dernier. [...] La ruine devient un [...] pur produit de notre imagination. [...] Les ruines font donc écran à ce passé auquel donc l'archéologue essaie d'accéder. (*L'archéologie, c'est l'étude des ruines* 2008 : 57)

Quelles ruines pompéiennes Pascal Quignard fabrique-t-il dans *le Sexe et l'effroi* ? Quel « instant de son regard révèle cette image inventée ? De quelle (s) fonction (s) est-il investi par son auteur ?

Sur les ruines de Pompéi se trouvent en effet gravés des milliers de graffitis, consignés par les archéologues, depuis le XIXe siècle, dans le *Corpus inscriptionarum* (CIL). *Le Sexe et l'effroi* rappelle quelques-uns de ces graffitis, souvent sexuels, souvent haineux ou satiriques : « Ils disaient : *Te paedico* (je te sodomise) ou *Te irrumo* (j'emplis ta bouche de mon fascinus) » (1996 : 24). Sur les murs de Pompéi se déchiffrent aussi des centaines de vers, extraits des poèmes des grands auteurs appris à l'école avec le *grammaticus* - Virgile et Ovide surtout. Aux pages 81 à 83 de son livre, P. Quignard récite « l'Élégie » célèbre du « fiasco » publiée par Ovide « au livre III des Amours : [...] « je l'ai tenue entre mes bras en vain. J'étais inerte (*languidus*). Je gisais comme un fardeau sur le lit. J'avais du désir. Elle avait du désir. Mais je n'ai pu brandir mon sexe (inguinis) » (1996 : 81). La vulgate de la littérature républicaine et augustéenne défile logiquement dans cet ouvrage, à l'image des murs ruinés qui en portent la trace : Virgile, et les Grecs aimés comme Platon, Épicure, Homère ...

Quel est ce lieu, ce lointain spatial invisible ? Le choix des deuxième et quatrième styles antiques donne à nouveau la réponse. Ces fresques qui mettent en images des mythes renvoient au passé lointain

originaires et au futur tout aussi lointain de notre fin. Par exemple la mégalographie de la *Villa des Mystères*, si on l'estime consacrée à Dionysos, délivre une leçon de mort et de résurrection : elle dévoile le mystère de notre origine, de notre naissance, qui prend sa source dans une première mort. « *Bios-thanatos-bios* » (vie-mort-vie) lit-on sur une tablette d'or de la mer Noire » (Les Dieux d'Orphée 2007 : 24). Voilà pourquoi Pascal Quignard répète régulièrement ce motif, dans le *Sexe et l'effroi* : « L'amour et la mort sont la même chose. » (1996 : 173) et « Dieux inconnus nous bordent : la scène originaires. L'instant de mort » (1996 : 202). Mort et vie se superposent dans le même lieu *originaires* nocturne – la nuit primordiale où retourne et d'où vient Dionysos et où s'enracine tout être. La leçon orphique ou éléusienne, induite du mythe de Dionysos, est aussi que la mort conduit à une nouvelle vie consiste à ne pas cesser de mourir indéfiniment ou que « par ce qui est visible, l'homme connaît l'invisible. Par le présent, il connaît le futur. Par ce qui est mort il connaît ce qui est vivant » (1996 : 203).

Le lointain spatial invisible (*locum incertum*) ne vaut donc, aux yeux de Pascal Quignard, que comme métaphore du lointain temporel invisible (passé ou futur) – ce qu'il appelle en 1990, dans *Albicius*, « la cinquième saison » (Albicius 2004 : 70-80) ou plus tard le « Jadis », inclus dans le *Dernier Royaume*. La peinture romaine prospective et mythologique dont l'écrivain collecte les fragments laissés sur les murs en ruine de Pompéi (ou conservés au musée de Naples) permet ce retour à cette origine temporelle invisible si ambivalente, à ce passé prophétique (des (re)naissances-à-venir) interdit aux yeux, un passé ouvert sur le futur, sans bord, « aorston » (1996 : 227). Cette volonté de voir malgré tout cet invisible explique le choix de certains mythes comme celui de Persée – qui « sait confier son regard à un détour » (1996 : 118) et fige une vision de la mort sur son bouclier – ou celui d'Orphée. À son sujet l'écrivain indique : « Pourquoi Orphée regarde-t-il vers l'arrière ? Dans la scène originaires, c'est l'origine du sujet qui cherche à se voir figurée » (1996 : 226). Un bas-relief, retrouvé à Pompéi, « Orphée, Eurydice, Hermès », désormais conservé au musée de Naples, met en scène cet instant du retour fatal de la femme re-née de la mort (par le chant orphique) et reconduit à la mort (par le regard d'Orphée et par Hermès).

2.3. LA BARQUE SILENCIEUSE

Dans le texte *La barque silencieuse*, l'écrivain est à l'intérieur d'un courant orageux d'histoire. La mémoire subjective du monde apparaît dans des illusions, l'œuvre est panoramique. C'est un panorama artistique de l'histoire du monde de l'auteur. L'auteur concentre le passé en s'appuyant sur l'influence que la culture romaine eut sur notre civilisation. Le cours linéaire de l'histoire est supprimé, et nous pouvons observer ce même principe dans la mémoire humaine ; c'est pourquoi il réussit à transmettre le plus précisément possible le cours de la mémoire humaine. Le texte est un colosse qui naît de la vie de l'écrivain lui-même et des événements de sa vie privée. L'écrivain garde les deux mémoires en même temps. Il affirme qu'un homme hors du temps se trouve en connexion à l'esprit simultanément avec le passé.

Le texte de Pascal Quignard, *La barque silencieuse* peut être lu sous n'importe quel angle. Le texte interprète l'idée de la mort et sa compréhension dans les différentes parties du temps. Le texte s'écoule comme un *courant de conscience*, il consiste en fragments de souvenirs de gens qui sont partis : « errent partout des morts qui ne sont pas encore complètement morts. Ce n'est pas un conte que je raconte. C'est la vie de tous les jours » (2009 : 125). L'auteur parle des traces particulières de mémoire qui laissent un chagrin immense. Son texte sur le premier coup d'œil semble chaotique, mais en réalité ce n'est qu'un reflet du chaos qui domine dans le monde et dans la mémoire humaine. C'est un collage de beaucoup de petits détails, ce qui le rend polysémantique. C'est, de fait, un panorama. La linéarité est détruite. Le panorama transmet la précision de la pensée humaine, il jongle avec les faits de l'histoire humaine. Sa mémoire résonne avec l'aujourd'hui. L'auteur joue avec le texte et avec une diversité d'allusions, de réminiscences. « Traîne dans l'air le temps psychique des âmes encore fiévreuses » (2009 : 74) : l'auteur comprend le temps comme une substance omniprésente. Il donne les caractéristiques de la folie au temps, il annonce que c'est le temps « des âmes encore fiévreuses ». Quignard précise : « Le temps n'est pas une donnée transcendante. Le temps n'est pas une forme mentale antérieure à l'expérience » (2009 : 51), selon l'auteur, la compréhension du temps ne dépend pas de l'expérience précédente. Le temps n'est pas une forme mentale qui vient avant l'expérience, c'est quelque chose qui est autour de nous.

CONCLUSION

Les chercheurs contemporains s'intéressent activement à la problématique de la mémoire et du temps, les questions de corrélation entre le jeu du temps et la mémoire individuelle. Ainsi, cette étude démontre que le traitement de la mémoire dans l'essayisme est un procédé artistique qui a pour but d'illustrer le temps à l'aide de « memory play ». Par conséquent, l'essai représente les fragments comme une technique d'écriture érigée en éthique ; de ce fait, l'écriture fragmentaire est celle de l'essai, elle se démarque des genres en les pratiquant tous afin d'échapper au piège de la totalité, remettant ainsi en cause toutes les assurances de la littérature.

La mémoire est également un phénomène fragmentaire qui consiste en morceaux, en fragments ne prétendant pas à l'objectivité, et représentant en même temps l'image subjective du temps. Un paradoxe surgit si l'on pense que la visée de l'art est essentiellement l'harmonie, l'unité, alors que la fragmentation suppose une certaine violence. L'époque contemporaine est marquée par la fragmentation ; vu le contenu des essais, il est possible d'affirmer que l'essai fait partie de l'écriture fragmentaire.

La mémoire de Quignard est un souvenir de la vie terrestre, l'écrivain a envie de remonter dans l'histoire pour retrouver le temps perdu. Il est possible de préciser que la mémoire dans les essais de Pascal Quignard consiste dans l'*antimémoire*, en faisant référence aux lieux de mémoire comme Le Havre ou les ruines de Pompéi qui représentent pour Pascal Quignard la fragmentation de la mémoire, c'est-à-dire les produits de l'imagination. Selon Blanchot, en revanche, le temps disparaît, il s'arrête, perd sa personnalité. L'impersonnalité est une conséquence de la progression dialectique qui part du privé jusqu'au commun, de l'individuel jusqu'à l'historique. Blanchot est un chanteur de l'instant, entre le souvenir et l'oubli, mais selon lui l'« oubliement » n'est pas l'oubli. L'« oubliement » est un mécanisme de défense, qui protège la psychologie. Et l'oubli permet de faire naître quelque chose de nouveau, les vacuités de la mémoire qui apparaissent provoquent l'activité artistique, ainsi l'auteur fait ressortir *la mémoire d'oubli* qui se déroule dans le *temps de l'absence de temps*. C'est l'oubli qui rend possibles les souvenirs du passé, la reconnaissance du présent et l'anticipation du futur. L'oubli dans le contact de mémoire n'est ni son alternative ni son opposition. Ils sont aussi inséparables ainsi que le fait

d'inspirer et le fait expirer dans le *processus* de la respiration. Selon Blanchot, l'écriture fragmentaire ne représente pas la continuité, le fragment n'est pas le morcellement d'un ensemble réel, brisé, le fragmentaire ne se définit pas par rapport à la totalité, en cela il est bien une force subversive. Blanchot affirme comme Quignard qu'il est possible d'expliquer le présent à travers les excursions mentales dans la pré-mémoire.

L'auteur reçoit la liberté de vivre hors du temps, d'être au-dessus du temps, d'entrer dans un espace particulier hors du temps. Le traitement de la mémoire et du temps devient un procédé artistique actuel, et la réalité essayistique devient un espace multidimensionnel. Dans cet œuvre nous traitons de la mémoire essayistique. Les catégories de mémoire et de temps deviennent des moyens artistiques et les œuvres de Maurice Blanchot et de Pascal Quignard permettent d'avoir pleine conscience du caractère paradoxal de la présence d'une certaine sorte de mémoire – de l'*antimémoire*, de la *mémoire d'oubli* et du *temps de l'absence de temps*.

Ouvrages cités

- ADORNO, Theodor. 1980. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main.
- ARISTOTE. 1866. *De la mémoire et de la réminiscence*, traduction de Jules Barthélemy-Saint-Hilaire. Paris : Ladrance.
- BATAILLE, Georges. 1990. *La littérature et le mal*. Paris : Gallimard.
- BERGSON, Henri. 2012. *Matière et mémoire*. Paris : Flammarion.
- BLANCHOT, Maurice. 1980. *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard.
- . Décembre, 1966. *Nietzsche et l'écriture fragmentaire*, la Nouvelle Revue Française, n° 166.
- . 2000. *L'attente, l'oubli*. Paris : Gallimard.
- . 1969. *L'entretien infini*. Paris : Gallimard.
- . 1988. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- . 1986. *Michel Foucault tel que je l'imagine*. Paris : Fata Morgana.
- BOTET, Serge. 2006. *Le Zarathoustra de Nietzsche : une refonte du secours philosophique*. Paris : Klincksieck.
- D'HIPPONE, Augustin. 2013. *Les confessions*, Traduction de M. Moreau. Québec : Samizdat.
- DELEUZE, Gilles. 1986. *Foucault*. Paris : Minuit, coll. « Critique ».
- DÉTIENNE, Marcel. 2007. *Les Dieux d'Orphée*. Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, Michel. 2008. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- GARRIGUES, Pierre. 1995. *Maurice Blanchot et « l'exigence fragmentaire »*. Paris : Klincksieck.
- . 1995. *Poétiques du fragment*. Paris : Klincksieck.
- GENETTE, Gérard. 1979. *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil, coll. « Poétique ».
- HALBWACHS Maurice. 1950. *La mémoire collective*. Paris : P.U.F.
- . 1938. *La Psychologie collective*. Paris : Centre de Documentation Universitaire.
- HEIDEGGER, Martin. 1990. *Der Spiegel Interview*, in Günther NESKE & Emil KETTERING (eds.), *Martin Heidegger and National Socialism : Questions and Answers*. New York : Paragon House.
- HERING E. 1870. *Über das Gedächtniss als eine allgemeine Function der organisirten Materie*, almanach der kaiserlichen Akademie der

- Wissenschaften, Wien. Traduction anglaise. 1920. *Memory as a universal function of organised matter*. In S. BUTLER, *Unconscious memory*. London : Jonathan Cope.
- HOPPENOT, Eric. 2001. *Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : " le temps de l'absence de temps "*. Colloque du GRES, Barcelone.
- JOCKEY, Philipp. 2008. *L'archéologie, c'est l'étude des ruines, l'Archéologie*. Éditions Cavalier Bleu, coll. « Idées reçues ».
- LYCOPHRON et ZÉTÈS. 2010. *L'humanité n'a jamais été humaine. Son désauvagement est plus féroce que la vie primitive. Il faut parler de surensauvagement. La culture est un surensauvagement*. Paris : Gallimard.
- NIETZSCHE, Friedrich. 2006. *Ainsi parlait Zarathoustra*, présenté par Paul Mathias. Paris : GF Flammarion.
- . 1974. *L'Antéchrist suivi de Ecce Homo*. Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais ».
- NORA, Pierre. 2002. *L'avènement de la mémoire*. Tranist : le 19 avril, p. 22.
- . 1984. *Les lieux de mémoire*, 1 tome « La république ». Paris : Gallimard.
- Œuvres complètes de Mallarmé*. 1998-2003. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, 2 tomes. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PAUTROT, Jean-Louis. 2007. *Pascal Quignard ou le fonds du monde*. Amsterdam & New York : Rodopi.
- . 2014. « La fragmentation romanesque chez Pascal Quignard », *Contemporary French and Francophone Studies*, 18 / 3. 251-257.
- QUIGNARD, Pascal. 2004. *Albicius*. Paris : Gallimard.
- . 2002. *Dernier Royaume*, tomes 1,2. Paris : Grasset.
- . 2009. *La barque silencieuse*. Paris : Seuil.
- . 1994. *Le Sexe et l'effroi*. Paris : Gallimard.
- . 2012. *Les Désarçonnées*. Paris : Grasset.
- . 2005. *Sur le Jadis*. Paris : Gallimard.
- . 2000. *Terrasse à Rome*. Paris : Gallimard.
- . 2005. *Une gêne technique à l'égard des fragments : Essai sur Jean de La Bruyère*. Paris : Galilée.
- STOETZEL J. 1978. *La psychologie sociale*. Paris : Flammarion.
- YATES, Frances. 1975. *L'art de la mémoire*. Paris : Gallimard.