

**Dé liaison liée, liaison déliée : le discontinu dans les romans de Pascal Quignard Le Salon du Wurtemberg, L'Occupation américaine, Villa Amalia**

Thibault Ballet-Baz

► **To cite this version:**

Thibault Ballet-Baz. Dé liaison liée, liaison déliée : le discontinu dans les romans de Pascal Quignard Le Salon du Wurtemberg, L'Occupation américaine, Villa Amalia. Littératures. 2009. dumas-00541752

**HAL Id: dumas-00541752**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00541752>**

Submitted on 1 Dec 2010

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Université Stendhal (Grenoble 3)**  
**UFR des Lettres et arts**  
**Département de Lettres classiques et modernes**

**Déliation liée, liaison déliée :**  
**le discontinu dans les romans de Pascal Quignard**  
*Le Salon du Wurtemberg, L'Occupation américaine, Villa Amalia*

Mémoire de recherche pour le Master 2 Lettres et arts, spécialité « Littératures »

« Hétérogénéité naturelle, originaire, tel est le destin de l'art. La fragmentation est l'âme de l'art. »  
*Les Ombres errantes*, Pascal Quignard

Présenté par :  
Thibault BALLET-BAZ

Directeur de recherche :  
M. Claude COSTE  
Professeur

Année universitaire 2008-2009



**Université Stendhal (Grenoble 3)  
UFR des Lettres et arts  
Département de Lettres classiques et modernes**

**Déliation liée, liaison déliée :  
le discontinu dans les romans de Pascal Quignard  
*Le Salon du Wurtemberg, L'Occupation américaine, Villa Amalia***

Mémoire de recherche pour le Master 2 Lettres et arts, spécialité « Littératures »

« Hétérogénéité naturelle, originaire, tel est le destin de l'art. La fragmentation est l'âme de l'art. »  
*Les Ombres errantes*, Pascal Quignard

Présenté par :  
Thibault BALLEET-BAZ

Directeur de recherche :  
M. Claude COSTE  
Professeur

Année universitaire 2008-2009

## Table des matières

<b>Introduction.....</b>	<b>p. 7</b>
<b>I) Le discontinu : généralités.....</b>	<b>p. 11</b>
<b>1) Définitions.....</b>	<b>p. 12</b>
<b>2) Le fragment.....</b>	<b>p. 14</b>
a) Le problème de la définition.....	p. 14
b) L'Histoire du fragment par Pascal Quignard.....	p. 16
<b>3) Sous l'égide de La Bruyère : le fragment de Pascal Quignard.....</b>	<b>p. 18</b>
<b>II) Défaire, c'est faire.....</b>	<b>p. 22</b>
<b>1) Un discontinu déstructurant.....</b>	<b>p. 24</b>
<b>A) Une structure éclatée.....</b>	<b>p. 24</b>
a) Des œuvres fragmentaires.....	p. 24
b) Une absence de lien entre les fragments : un art de la rupture.....	p. 25
c) Une autonomisation du fragment.....	p. 29
<b>B) Un discontinu du coq-à-l'âne ou l'art de la digression.....</b>	<b>p. 31</b>
a) Au niveau du fragment entier.....	p. 32
b) Au niveau du paragraphe.....	p. 34
<b>C) Une phrase discontinue, hachée, segmentée.....</b>	<b>p. 38</b>
a) Une phrase du coq-à-l'âne.....	p. 38
b) Une phrase désarticulée et segmentée.....	p. 39
1) Une phrase asyndétique.....	p. 40
2) Une phrase paratactique, juxtaposée.....	p. 41
3) L'usage des signes de ponctuation (point-virgule, tiret, parenthèses)..	p. 43
c) Une phrase au-delà de la phrase.....	p. 45
<b>2) Le discontinu : un système de liaison organisé.....</b>	<b>p. 50</b>
<b>A) Une structure fragmentaire systématique.....</b>	<b>p. 50</b>
a) Une structure d'ensemble organisée.....	p. 50
b) Des fragments liés.....	p. 52
c) Des fragments en série.....	p. 55

<b>B) Un art de la répétition.....</b>	<b>p. 58</b>
a) L'expression du temps.....	p. 58
b) Un usage intensif des figures de style dites de répétition.....	p. 60
c) L'usage de l'anaphore des noms et pronoms personnels sujets....	p. 65
<b>C) Un coq-à-l'âne lié par la répétition.....</b>	<b>p. 67</b>
a) De fragment à fragment.....	p. 68
b) De paragraphe à paragraphe.....	p. 69
c) De phrase à phrase.....	p. 69
<b>III) Pour une interprétation du discontinu.....</b>	<b>p. 72</b>
<b>1) Sens du discontinu déstructurant.....</b>	<b>p. 73</b>
<b>A) Roman et traité : ambivalence d'un genre.....</b>	<b>p. 73</b>
<b>B) Temps, Histoire, mémoire : le morcellement.....</b>	<b>p. 78</b>
a) L'Histoire.....	p. 78
b) La mémoire.....	p. 79
<b>C) Des êtres déchirés : la question du « moi » et de l'identité.....</b>	<b>p. 84</b>
a) Le problème de l'origine.....	p. 84
b) L'échec de l'amour et de l'amitié.....	p. 88
c) Représenter l'être.....	p. 90
<b>D) L'image de la musique.....</b>	<b>p. 93</b>
<b>2) Sens de la liaison dans le discontinu.....</b>	<b>p. 96</b>
<b>A) Le passé dans le présent.....</b>	<b>p. 96</b>
<b>B) L'uniformité du temps.....</b>	<b>p. 100</b>
<b>C) L'amour et l'amitié : sujets et centres des romans.....</b>	<b>p. 105</b>
<b>D) Le lien de la musique.....</b>	<b>p. 109</b>
<b>Conclusion.....</b>	<b>p. 112</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>p. 114</b>

## Abréviations et notations de référence

SW    *Le Salon du Wurtemberg*  
OA    *L'Occupation américaine*  
VA    *Villa Amalia*  
UGT  *Une gêne technique à l'égard des fragments*

*L'Occupation américaine* et *Le Salon du Wurtemberg* sont composés respectivement de quatre parties et sept chapitres numérotés et titrés, formés eux-mêmes d'un certain nombre de fragments non numérotés. Pour faciliter ma recherche, j'ai numéroté chacun des fragments d'une même partie ou d'un même chapitre. Pour donner la référence d'une citation, j'indique en note de bas de page le numéro (en chiffre arabe) du fragment, la partie ou le chapitre (en chiffre romain) à laquelle il appartient et le numéro de la page où il se trouve. Par exemple, pour une citation qui se trouverait dans le troisième fragment de la deuxième partie ou du deuxième chapitre à la page 28, je ferais la référence ainsi : Fragment 3/II, p. 28.

*Villa Amalia* est composé de quatre parties numérotées formées de chapitres numérotés, eux-mêmes découpés en fragments non numérotés. Pour donner la référence d'une citation, j'indique en note de bas de page le numéro (en chiffre arabe) du fragment, le chapitre (en chiffre romain) à laquelle il appartient, la partie (en chiffre romain et en italique) à laquelle il appartient et le numéro de la page où il se trouve. Par exemple, pour une citation qui se trouverait dans le troisième fragment du deuxième chapitre de la quatrième partie ou à la page 228, je ferais la référence ainsi : Fragment 3/II/IV, p. 228.

## Introduction

L'œuvre si singulière de Pascal Quignard, composée de textes de genre aussi divers que l'essai, le traité, la poésie, le conte ou le roman, se présente de prime abord à son lecteur comme une œuvre discontinue, éclatée, fragmentaire presque déchirée... voilà des mots qui se confondent lorsque l'on parle des écrits de Pascal Quignard. Je crois que le meilleur mot (et je clarifierai cela dans la première partie) est le mot « discontinu ».

Le discontinu chez Quignard, et un de ses procédés, l'écriture fragmentaire, ont été beaucoup étudiés, notamment par Irena Kristeva dans *Pascal Quignard, La fascination du fragmentaire*<sup>1</sup>, en prenant pour corpus la partie des traités et des essais de notre auteur. Il est vrai que c'est sans doute la partie de l'œuvre où le discontinu traverse le plus le texte, le travaille le plus, l'espace où il s'exhibe le plus. J'emploie le terme, peut-être un peu fort, d'exhiber mais il renvoie à une réalité de l'écriture. Il n'y a pas un traité qui ne soit émiettement, montrant la pensée parcellaire, parlant de son caractère fragmentaire. Pascal Quignard va même, sous la forme d'un essai pour la première fois publiée en 1986 écrire sur l'écriture fragmentaire dans *Une gêne technique à l'égard des fragments*<sup>2</sup>. Prétextant écrire un « essai sur Jean de La Bruyère » – tel est le sous-titre – Quignard peu à peu dévie de sa trajectoire vers le fond du sujet, l'écriture discontinue ou fragmentaire (il confond les deux) et son propre usage du fragment. Au chapitre XIII, il écrit ceci :

Je souligne la fascination extrême et presque automate que l'apparence fragmentaire exerce sur moi. Je ne masque pas la répugnance que j'éprouve à l'endroit de mon désir. En commençant ces pages je crus que je touchais du doigt une difficulté réelle et qui, par quelque biais que je ne perçois plus avec clarté, me paraissait être essentielle à l'art d'écrire. Je pensai m'en défaire en la précisant, l'affaiblir ou du moins la débilitier en analysant la figure. Mais j'attisai le feu. Plus j'ai exposé cette difficulté plus je me suis enfoncé en elle, plus je devins impuissant à la lever. J'escomptai une décision pratique, personnelle. La gêne que j'éprouvais dans l'usage fréquent d'une forme si indigente, me paraissait si commode, si paresseuses, si accourcie et si tape-à-l'œil, si facile, est devenue un petit dépit qui est cuisant.<sup>3</sup>

Pascal Quignard ne fait pas que parler de l'écriture fragmentaire et de sa pratique, il exhibe sa relation personnelle voire émotionnelle avec sa pratique du fragmentaire qui le fascine ou qui lui donne un « dépit [...] cuisant ».

---

<sup>1</sup> KRISTEVA, Irena. *Pascal Quignard : la fascination du fragmentaire*, [Thèse de doctorat, Paris 7, 2005], L'Harmattan, « Critiques littéraires, 2008.

<sup>2</sup> QUIGNARD, Pascal. *Une gêne technique à l'égard des fragments, essai sur Jean de La Bruyère*, 1984, édition Galilée, 2005. Nous abrégons UGT. Édition « relue, revue, corrigée, remaniée, recomposée » et « définitive », selon la page « Prière d'insérer ». Il est clair que ce texte fait l'objet d'une attention toute particulière de la part de Pascal Quignard qui souligne la relation particulière qu'il entretient avec le fragment.

<sup>3</sup> UGT, p. 72. Chapitre XIII en intégralité.



Mais qu'en est-il de l'écriture discontinuée dans le roman ? Les romans de Quignard également se présentent de prime abord comme des œuvres fragmentaires. Mon mémoire s'intéresse au discontinu dans le roman chez Pascal Quignard. Nous avons choisi pour corpus *Le Salon du Wurtemberg*<sup>4</sup> (1986), *L'Occupation américaine*<sup>5</sup> (1994) et *Villa Amalia*<sup>6</sup> (2006). En voici un bref descriptif :

*Le Salon du Wurtemberg*, publié en 1986, est le troisième roman de Pascal Quignard après *Carus* (1979) et *Les Tablettes de buis d'Apronemia Avitia* (1984). Divisé en sept chapitres dont chaque titre est un nom de lieu, ce roman se présente comme une autobiographie fictive du narrateur Charles Chenogne. Le récit débute en 1963 par la rencontre du narrateur et de Florent Seinecé (ils ont alors tous deux une vingtaine d'années) et se termine en 1986, date de la parution effective du roman. Charles Chenogne, le narrateur, raconte les événements qui se sont déroulés durant ces vingt ans, principalement son amitié passionnée puis trahie pour Seinecé, ses amours, sa passion pour la musique et sa relation à sa famille, ses sœurs et sa mère et surtout à la maison familiale de Bergheim. Cependant le narrateur, en évoquant ses souvenirs de la période allant de 1963 à 1986, se rappelle également les souvenirs d'avant 1963 et c'est l'occasion pour lui de raconter la période de son enfance.

*L'Occupation américaine* est un roman de Pascal Quignard publié pour la première fois en 1994. Le roman se découpe en quatre grandes parties intitulées « Meung », « Le royaume », « Sécession » et « Nirvana ». Son action se situe à Meung, petit village près d'Orléans, et se déroule principalement durant l'année scolaire 1958-1959. Il raconte l'histoire d'amour de deux adolescents, Patrick Carrion, fils du vétérinaire, et de Marie-José Vire, fille du quincaillier-épicière, dans une France d'après-guerre, baignée dans le jazz et la culture américaine, occupée par les troupes militaires, notamment américaines de l'OTAN et instable dans sa politique intérieure, les Gaullistes et les communistes se menant une guerre politique. Ce roman, qui, comme l'explique Franck Lestrigant, « est aussi, peut-être, le plus mal aimé de ses romans, parce que le plus atypique. Le plus anachronique et le plus déplacé, serait-on tenté de dire, tant il est vrai qu'il se situe hors de la sphère habituelle de l'auteur. En

---

<sup>4</sup> QUIGNARD, Pascal. *Le Salon du Wurtemberg*, Gallimard, 1986.

<sup>5</sup> QUIGNARD, Pascal. *L'Occupation américaine*, 1994, Seuil, « Points », 1996.

<sup>6</sup> QUIGNARD, Pascal. *Villa Amalia*, Gallimard, 2006.

apparence, tout au moins.»<sup>7</sup> a été adapté au cinéma par Alain Corneau sous le titre *Le Nouveau monde* en 1995

Enfin, *Villa Amalia*, roman publié en 2006 et divisé en quatre parties sans titre, raconte l'histoire de Ann Hidden, musicienne renommée, qui, après avoir constaté l'adultère de son compagnon Thomas, décide de tout quitter de sa vie parisienne pour commencer une nouvelle vie. Ann Hidden, secondée par Georges, un ami d'enfance, quitte son travail, vend discrètement sa maison de Paris sans prévenir Thomas et part à l'étranger. Elle décide de s'installer sur l'île d'Ischia où elle est tombée amoureuse d'une maison, la villa Amalia. Sur l'île, elle rencontre le docteur Leonhardt Radnitzky (avec qui elle aura une aventure) et sa fille Magdalena (avec qui elle noue immédiatement des liens très forts), Charles Chenogne, le narrateur du *Salon du Wurtemberg* et qui s'avère être au cours du roman le narrateur du récit, et sa compagne Juliette (sans doute également un personnage du *Salon du Wurtemberg*, la fille de Florent Seinecé et Madeleine) dont elle tombe amoureuse et avec qui elle a une aventure. Cette vie tranquille et propice à la composition est rompue brutalement lorsque que la petite Magdalena meurt étouffée. Alors la vie à Ischia, les relations avec le docteur Radnitzky s'avèrent impossibles et Ann quitte Villa Amalia pour venir s'installer chez Georges. Ce roman a fait également l'objet d'une adaptation au cinéma en 2009 par Benoît Jacquot. Cette adaptation épure considérablement le roman, qui est lui-même déjà très épurée, notamment en coupant les épisodes importants avec Magdalena. Le film passe à côté d'une grande partie du roman à vouloir trop épurer le récit.

Le choix de ce corpus se situe principalement au niveau chronologique. En effet, nous souhaitons voir à travers ce mémoire comment l'écriture discontinuë quignardienne évolue au cours du temps. C'est pourquoi nous avons pris trois romans dont la publication s'étale sur une période de vingt ans. De plus, pour *L'Occupation américaine*, il s'agit d'un choix personnel : trouvant cette histoire d'amour tragique très belle et très intéressante et étant resté interdit lors de mes lectures critiques du peu d'études consacrées à ce roman, j'aimerais réhabiliter ce livre oublié par la critique, oublié sans doute dû aux raisons énoncées par Franck Lestrigant. J'ai été également très intéressé et ému par *Le Salon du Wurtemberg*, notamment pour toutes les analyses des mécanismes de la mémoire et du souvenir. Enfin, j'ai souhaité étudié *Villa Amalia* pour deux raisons : d'une part, l'histoire de cette femme qui quitte tout pour recommencer une vie m'a beaucoup touché ; et d'autre part, le retour des personnages du *Salon du Wurtemberg* dans *Villa Amalia* m'a intrigué et m'a poussé à étudier la nature des

---

<sup>7</sup> LESTRIGANT, Frank « La haine de l'Amérique » in Cécile BOURGUIGNON (éd.) *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Galilée, 2005, p. 123.

liens qui unissent ces deux romans. Il m'est ainsi apparu que ces deux romans étaient presque solidaires l'un par rapport à l'autre.

Dans ce mémoire, nous étudierons une des caractéristiques fondamentales de l'écriture quignardienne : le discontinu, et une de ses manifestations la plus présente chez Quignard, l'écriture fragmentaire. Cette étude visera à répondre à la question : le discontinu chez Pascal Quignard, est-il une écriture de la déliaison ou, au contraire, une écriture d'un discontinu qui forme un système organisé et structuré ?

Pour y répondre, nous ferons, dans une première partie, le point tout d'abord sur la définition du discontinu et du fragment, à partir notamment d'*Une gène technique à l'égard des fragments* de Pascal Quignard, dans laquelle nous développerons l'analyse de la problématique du mémoire. Puis nous étudierons, dans une deuxième partie, les procédés stylistiques du discontinu dans les trois romans du corpus. Et enfin, dans une troisième partie, nous nous interrogerons sur les sens et l'interprétation de l'usage stylistique du discontinu et sur la philosophie du discontinu dans les romans étudiés.

Nous sommes bien conscients du problème que constitue notre plan, c'est-à-dire la distinction de la forme et du fond. Mais pour soutenir le choix et la pertinence de ce plan, nous tenons à dire que la seconde partie ne sera pas non sans interprétation et que les procédés stylistiques du discontinu sont d'un usage si massif dans l'écriture quignardienne que manquer les analyser avec soin et approfondissement serait également considéré comme un problème dans mon étude.

*Première partie*

**Le discontinu : généralités**

Cette première partie a pour but de définir le discontinu et le fragment d'un point de vue rhétorique et poétique. Nous nous appuyerons sur des textes théoriques, notamment de Pascal Quignard, pour définir ces notions floues, mal utilisées par la critique mais aussi par Pascal Quignard, afin de me sortir de ma « gêne technique à l'égard des fragments » que cette confusion engendre.

## 1) Définitions

*Le nouveau petit Robert 2008* définit la discontinuité par l' « absence de continuité ». Le discontinu est défini par ce « qui n'est continu, qui offre des solutions de continuité ; coupé, divisé » et par ce « qui n'est pas continu ; intermittent, momentané, sporadique, temporaire ». La définition note l'usage substantivé de l'adjectif, le discontinu, et le définit comme le « constituant dont le signifiant est réparti sur deux ou plusieurs points non contigus de l'énoncé »<sup>8</sup>. Ces définitions simples ne nous apportent guère d'informations sur le discontinu si ce n'est qu'il peut être temporel, spatial et sémantique. Nous partirons de ces truismes pour développer la définition du discontinu.

En littérature, nous pouvons définir le discontinu comme l'absence de liaison dans un texte ; cette absence de liaison peut être de différentes natures : une absence de liaison dans la structure du texte (un texte sans structure, un texte fragmentaire ou encore un texte digressif), une absence de liaison sémantique (deux phrases, deux paragraphes, deux chapitres qui se suivent mais dont les signifiants sont antithétiques) ou encore une absence de liaison grammaticale et syntaxique (l'absence d'une conjonction de coordination à la fin d'une énumération – asyndète – ou l'absence de ponctuation). Par cette absence de lien, le discontinu présente des marques de rupture au niveau de la typographie (usage du pied-de-mouche, du fragment, passage à la ligne) provoque ainsi des effets de rupture à la lecture. Cependant le discontinu en littérature est difficile à définir comme l'écrit Claudie Balavoine en cherchant à trouver une loi générale du discontinu : « Le général est ici avant tout subjectif : le discontinu, par définition, se soustrait aux lois du discours. Il ne subit pas de loi, il fait sa loi »<sup>9</sup>. Cette remarque montre à quel point le discontinu, outre sa définition simple d'absence de liaison, peut se manifester aussi diversement qu'il n'a pas de règle.

---

<sup>8</sup> « *Discontinuité* » et « *discontinu* » in *Nouveau Petit Robert 2008*, dictionnaire papier, Le Robert.

<sup>9</sup> Article « Bouquets de fleurs et colliers de perles : sur les recueils de formes brèves au XVIe siècle » de Claudie Balavoine in LAFOND, Jean (éd.), « Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVIe-XVIIe siècles », *De Pétrarque à Descartes*, n° XLVI, 1984, Paris, Librairie philosophique J. Vrin ; p. 62

Il est intéressant de remarquer dès maintenant que l'absence de lien peut se révéler une sorte de lien. Prenons simplement l'exemple de l'absence de conjonction de coordination entre les deux derniers termes d'une énumération (celle-ci ayant pour but de mettre au même plan ses différents termes) : ce lien syntaxique, absent, est remplacé par une virgule, tous les termes de l'énumération sont donc juxtaposés ; omettre ce lien syntaxique grammaticalement obligatoire et le remplacer de manière asyndétique (donc en créant une rupture) par une virgule peut permettre syntaxiquement une mise au même plan des termes de l'énumération : en effet la simple juxtaposition peut s'avérer une façon de mieux les lier car aucun des termes n'est séparé des autres par un lien syntaxique. Ainsi, le discontinu ne provoque pas uniquement des effets de rupture mais aussi de liaison.

Pour poursuivre cet essai de définition, il faut noter que le discontinu n'est pas un genre littéraire. L'usage du discontinu est un choix rhétorique et stylistique. C'est pourquoi il faut distinguer discontinu et formes brèves (telles le fragment, l'aphorisme, la sentence ou la maxime), qui, elles, sont des genres littéraires. Elles participent au discontinu du texte. Pascal Quignard les utilise dans *Le Salon du Wurtemberg*, *L'Occupation américaine* et *Villa Amalia* pour introduire une discontinuité dans son roman ; par exemple dans *L'Occupation américaine* au fragment 14/IV la sentence « Rien ne se transmet jamais du malaise qui indique la vérité quand on se souvient »<sup>10</sup>, formant un paragraphe, introduit une discontinuité dans la narration. Sa brièveté et sa concision, propres aux formes brèves, sont les causes de l'effet de discontinu.

De plus le discontinu peut s'établir à deux niveaux, celui du style et du propos, celui de la forme et du fond, comme l'écrit Jean Lafond au détour d'une étude sur la pratique du fragment du groupe romantique d'Iéna : « La rupture la plus apparente se matérialise dans le blanc typographique. Rupture à la chute, qui, comme on l'a remarqué très tôt pour les *Essais* [de Montaigne], n'exclut pas la brisure du propos à l'intérieur et dans le corps même du texte, la discontinuité générant en quelques sortes la discontinuité. »<sup>11</sup>

Enfin, pour terminer cet essai de définition, laissons la parole à Roland Barthes qui écrit en 1962 dans son article « Littérature et discontinu » que « le discontinu est le statut fondamental de toute communication. Le problème esthétique est simplement de savoir mobiliser ce discontinu fatal, comment lui donner un souffle, un temps, une histoire. La rhétorique classique a donné sa réponse, magistrale pendant des siècles, en édifiant une

---

<sup>10</sup> Fragment 14/IV, p. 188

<sup>11</sup> Avant-propos de Jean Lafond in LAFOND, Jean (éd.), « Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVIe-XVIIe siècles) », *De Pétrarque à Descartes*, n° XLVI, 1984, Paris, Librairie philosophique J. Vrin ; p. 7.

esthétique de la variation (dont l'idée de « développement » n'est que le mythe grossier) ; mais il y a une autre rhétorique possible celle de la translation [...] »<sup>12</sup>. De cette réflexion sur la philosophie et l'esthétique du discontinu, il est intéressant de remarquer que le discontinu n'est pas qu'une notion de la littérature moderne mais qu'elle a aussi préoccupé la littérature classique et de remarquer également le point commun entre Roland Barthes et Pascal Quignard<sup>13</sup> : en effet tout deux font du discontinu l'essence même du langage humain.

## 2) Le fragment

### a) le problème de la définition

Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy remarque bien la difficulté à définir le fragment quand ils écrivent : « C'est de la pratique des fragments qu'il faut repartir pour tenter de saisir la nature et l'enjeu du fragment ». Commençons donc par surmonter ce problème par une définition simple du dictionnaire.

*Le nouveau petit Robert 2008* définit le fragment comme 1) le « Morceau d'une chose qui a été cassé, brisé », 2) la « Partie d'une œuvre dont l'essentiel a été perdu ou n'a pas été composé » et la « Partie extraite d'une œuvre, d'un texte quelconque » et 3) (abstrait) la « Part, [la] partie »<sup>14</sup>. On peut le constater, ce terme est aujourd'hui peu précis et recouvre diverses significations.

En littérature, en accord avec *Lire les formes brèves*<sup>15</sup> de Bernard Roukhomosky, le terme possède trois sens. Le premier, c'est le fragment-débris : il s'agit des restes d'un texte, d'une œuvre perdue (comme les *Fragments* d'Héraclite). Le second, c'est le fragment-projet : il s'agit de l'esquisse, de l'ébauche d'une œuvre (comme les *Pensées* de Pascal). Enfin le troisième, c'est le fragment-absolu : il s'agit d'un genre littéraire (comme les *Caractères* de La Bruyère en vertu de sa composition en sections de texte).

Pascal Quignard, dans *Une gêne technique à l'égard des fragments*<sup>16</sup>, remarque aussi l'imprécision contemporaine du terme au chapitre VII : « Encore qu'il faille aussitôt montrer du doigt dans quelle flasque, épaisse *soupe*, masse vague, depuis vingt ans nage le mot de

---

<sup>12</sup> BARTHES, Roland. « Littérature et discontinu » [1962] in *Essais critiques* [1964] in BARTHES, Roland. *Œuvres complètes t. I (1942-1965)*, édition établie et présentée par Eric Marty, Seuil, 1993. p.1306.

<sup>13</sup> Pascal Quignard dans *UGT*, pp. 31-32 : « La discontinuité de l'opération de penser est réelle » et « tout cela [...] semble aller dans le sens d'une expression humaine structurellement fragmentaire ».

<sup>14</sup> « *Fragment* » in Nouveau Petit Robert 2008, dictionnaire papier, Le Robert.

<sup>15</sup> ROUKHOMOSKY, Bernard. *Lire les formes brèves*, Armand Colin 2001 (« Lettres Sup »).

<sup>16</sup> QUIGNARD, Pascal. *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*, 1986, Galilée 2005. (Version définitive revue et corrigée par l'auteur), 88 pages.

fragment. On cherche à en comprendre le sens.»<sup>17</sup>. Dans cet essai, il donne également l'étymologie du mot : il vient du latin *fragmentum* (ce qui est cassé, le morceau) lui-même provenant du verbe *frangere* (casser, briser, rompre, fracasser). Il donne également l'étymologie grecque « *klasma, apoklasma* » qui signifie 'le morceau détaché par fracture, l'extrait, quelque chose arraché, tiré violemment'. Le classement de Bernard Roukhomosky se retrouve dans la réflexion de Pascal Quignard. Cependant notre auteur s'en distingue en remettant en cause l'idée que le fragment est un genre littéraire : « [...] le proverbe, la devinette, la comptine, la sentence, sont des genres d'autant plus distincts de celui du fragment que ce dernier est impuissant à se fonder sous forme de genre. »<sup>18</sup>.

Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, dans leur livre *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*<sup>19</sup> consacré notamment à la pratique de l'écriture fragmentaire dans le groupe d'Iéna, proposent une définition du fragment en lui donnant au moins trois traits caractéristiques. Ces deux critiques écrivent que le fragment est « [...] un genre que l'on peut de l'extérieur au moins caractériser par trois traits :

- le relatif inachèvement (« essai ») ou l'absence de développement discursif (« pensée ») de chacune de ses pièces ;
- la variété et le mélange des objets dont peut traiter un même ensemble de pièces ;
- l'unité de l'ensemble, en revanche, comme constituée en quelque sorte hors de l'œuvre, dans le sujet qui s'y donne à voir ou dans le jugement qui y donne ses maximes. »<sup>20</sup>

Il est important de noter que cette définition par restriction montre la difficulté de définir le fragment. De plus cette définition est donnée pour le fragment dans une œuvre littéraire qui se veut essayistique et non romanesque.

Le premier trait du fragment permet de le distinguer des autres formes brèves, telles la sentence (qui « généralise une pensée de manière dogmatique ou littéraire »<sup>21</sup>), la maxime (qui « énonce une règle morale ou une vérité générale »<sup>22</sup>) ou l'aphorisme (qui « présente une formule ou une prescription concise qui résume une théorie ou explicite un précepte »<sup>23</sup>). En effet, ces formes brèves présentent un total achèvement et n'appellent pas à une digression,

---

<sup>17</sup> QUIGNARD, Pascal. *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Galilée, 2005, chapitre VII, p.38

<sup>18</sup> *Ibid.*, chapitre VII, p.44.

<sup>19</sup> LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978. (Chapitre 1 : « Le fragment », pp. 57-178).

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>21</sup> JOLLES, André. *Formes simples*, Le Seuil, 1978, p. 43, cité par Irena Kristeva dans *Pascal Quignard, la fascination du fragmentaire*, p. 55.

<sup>22</sup> JOLLES, André. *Formes simples*, Le Seuil, 1978, p. 43, cité par Irena Kristeva dans *Pascal Quignard, la fascination du fragmentaire*, p. 55.

<sup>23</sup> JOLLES, André. *Formes simples*, Le Seuil, 1978, p. 43, cité par Irena Kriesteva dans *Pascal Quignard, la fascination du fragmentaire*, p. 55.



elles forment un tout hermétique alors que le fragment, lui, est frappé de l'inachèvement et appelle à un développement, qui se réalise dans d'autres fragments. Comme l'écrivent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy « le fragment se délimite par une double différence : si d'une part il n'est pas pur morceau, de l'autre il n'est pas non plus aucun de ces termes-genres dont se sont servi les moralistes : pensée, maximes, sentence, opinion, anecdote, remarque. Ceux-ci ont plus ou moins en commun de prétendre à un achèvement dans la frappe même du « morceau ». Le fragment au contraire comprend un essentiel inachèvement »<sup>24</sup>.

Le troisième trait des deux critiques renvoient également à l'idée d'inachèvement du fragment, à l'idée que le fragment appelle toujours à un développement. En effet, l'idée d'un « hors de l'œuvre » donne à penser que le sujet d'un ensemble des fragments se saisit en dehors des limites textuelles de l'œuvre

Le second trait permet de montrer que le fragment participe à une écriture discontinue. Tout d'abord ce trait donne à penser le fragment dans une série de fragments ; il n'y a jamais un fragment mais des fragments qui constituent un ensemble. Ainsi, l'accumulation de fragments et leur séparation par un blanc typographique ou un pied-de-mouche participent à la discontinuité de l'œuvre. De plus, l'ensemble de fragments permet la diversité, passant d'un sujet à l'autre sans forcément de rapport, de lien. C'est pourquoi la pratique du fragment est une pratique d'une écriture discontinue.

### **b) l'Histoire du fragment par Pascal Quignard**

Au fil d'*Une gêne technique à l'égard des fragments*, Pascal Quignard trace une brève histoire littéraire du fragment en posant des jalons depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Pascal Quignard cite pour l'Antiquité les *Proverbes* de Théophraste et de Salomon, les fragments d'Héraclite et Virgile (chap. III).

Pour la littérature française, Pascal Quignard désigne les *Caractères* (1688 pour la première édition) de La Bruyère comme la première œuvre littéraire française fragmentaire. Bien que les *Essais* (1580 pour la première édition) de Montaigne, les *Pensées* (1662) de Pascal et les *Réflexions ou sentences et maximes morales* (1664) de La Rochefoucauld soient aussi fragmentaires et antérieures aux *Caractères*, il considère cette dernière œuvre comme fondatrice du genre parce qu'elle est la première à faire du fragmentaire un système : « [...] il est le premier prosateur qui se soit attaché assidûment à la perfection de la forme pour le

---

<sup>24</sup> LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978. (Chapitre 1 : « Le fragment », pp. 57-178), p. 62.

plaisir de la beauté. »<sup>25</sup> et « Il passe pour le premier à avoir composé de façon systématique un livre sous forme fragmentaire. »<sup>26</sup>. En mettant en lumière les critiques des contemporains de La Bruyère (Racine, Thomas Corneille, Fontenelle, Boileau) qui ne considèrent pas les *Caractères* comme un livre et qui le jugent médiocre, inabouti, inachevé du fait même qu'il n'y a pas de liaison, ce qu'ils considèrent comme la plus difficile partie de l'art, Pascal Quignard montre la difficulté au dix-septième siècle de définir le fragment comme genre littéraire : « Boileau estimait que le plus difficile de l'art consistait dans la liaison, et dans tous les genres de transition. [...] Racine et Boileau marquaient qu'il était l'homme qui n'était pas capable du plus difficile de l'art. Donneau de Visé et Corneille argumentèrent avec plus de netteté et de brutalité. Un livre fait de fragments n'est pas un livre : « [...] Ce n'est qu'un amas de pièces détachées, qui ne peut faire connaître si celui qui les a faites auroit assez de génie ou de lumière pour bien conduire un ouvrage qui seroit suivi. »<sup>27</sup> . .

Pascal Quignard note également l'évolution du fragmentaire dans la littérature depuis le XVI<sup>ème</sup> jusqu'au XXI<sup>ème</sup> siècle (chap. IV et X). Il remarque que si à l'époque classique le fragmentaire produisait un effet de discontinuité et dans le même temps un effet de liaison, à l'époque contemporaine, il produit uniquement un effet de discontinuité : « Du moins dans l'art moderne l'effet de discontinu s'est substitué à l'effet de liaison. »<sup>28</sup>. Quignard ne donne pas de noms pour la littérature contemporaine ; c'est qu'il la juge sévèrement : « Au contraire dans les livres modernes, qui sont faits d'une sorte de juxtaposition de fragments souvent artificieux placés les uns à côté des autres [...], la discontinuité poussée jusqu'à la roue s'efface, élance et insupporte comme une mélodie ou comme une scie. Les fragments modernes sont curieusement peu étanches, trop solidaires les uns aux autres. »<sup>29</sup> et « La plus large part de l'art moderne est asservie à une violence qui incite à extirper toute liaison »<sup>30</sup>. Il reproche au fragment moderne sa discontinuité radicalisée, qui ne s'efforce plus à créer un effort de liaison. Cependant, Pascal Quignard n'oublie pas de citer quelques grands écrivains qui pratiquaient l'écriture fragmentaire : Nietzsche (chap. VII, p. 44), Paul Valéry (Chap. XI, p. 68), Alain (Chap. XI, p. 68), Cioran (Chap. XI, p. 68), Michel Leiris (Chap. XI, p. 68) et Maurice Blanchot (chap. VII, p.46 et chap. XI, pp. 63, 66), dont Anne-Lise Schulle Nordholt affirme la modernité de son usage du fragment en écrivant : « L'écriture fragmentaire semble offrir une nouvelle forme où récit et réflexion théorique, qui constituaient jusque-là deux

---

<sup>25</sup> *UGT*, Chapitre I, p. 12.

<sup>26</sup> *ibid.* Chapitre II, p. 16.

<sup>27</sup> *ibid.* Chapitre III, p. 21.

<sup>28</sup> *ibid.* Chapitre IV, p. 24.

<sup>29</sup> *ibid.* Chapitre X, p. 61.

<sup>30</sup> *ibid.* Chapitre VII, p. 38.

voies séparés, peuvent désormais s'unir en un seul, double itinéraire. »<sup>31</sup>. Ainsi, il démontre que l'écriture fragmentaire est une écriture de la modernité.

Si Quignard donne un panorama chronologique très complet, de l'antiquité à la modernité du XXe siècle en passant par la Renaissance et la pratique des moralistes des XVIIe et XVIIIe siècles, il est cependant important de remarquer le manque de développement de notre auteur de la pratique romantique du fragment, notamment allemande du groupe d'Iéna autour des frères Schlegel. En effet, Schlegel n'est cité qu'une seule fois au chapitre IX (p.52) pour une réflexion concernant la notion de fragment des œuvres antiques. Cette seule petite mention est d'autant plus remarquable par rapport à l'érudition de Pascal Quignard et à l'importance de la pratique du fragment des Romantiques. Car, comme l'écrivent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, « plus même que le « genre » du romantisme théorique, le fragment est considéré comme son incarnation, la marque la plus distinctive de son originalité et le signe de sa radicale modernité. Et c'est bien en effet ce qu'au moins Friedrich Schlegel et Novalis, bien que l'un et l'autre de manière différente, ont eux-mêmes revendiqué. Le fragment est bien le genre romantique par excellence »<sup>32</sup>.

### 3) Sous l'égide de La Bruyère : le fragment de Pascal Quignard

Si Pascal Quignard évoque sa « fascination extrême et presque automate » (p. 72) par rapport au texte fragmentaire, il éprouve également à l'égard de ce genre littéraire qu'il trouve « paresseu[x] »<sup>33</sup> une « gêne »<sup>34</sup> et un « dégoût »<sup>35</sup>. Il faut voir dans ces réflexions les problèmes que Pascal Quignard ressent à l'égard des fragments.

En effet, dans *Pascal Quignard : la fascination du fragmentaire*, Irena Kristeva souligne ces problèmes en écrivant : « Quignard [...] considère, dans *Une gêne technique à l'égard des fragments*, le fragment comme un produit de l'angoisse, de l'impuissance à créer un objet présupposant une lecture continue »<sup>36</sup>. En effet dans *Une gêne technique à l'égard des fragments*, on peut lire : « D'emblée le fragment pose une double difficulté qu'on ne surmonte pas commodément : son insistance sature l'attention, sa multiplication édulcore

---

<sup>31</sup> NORDHOLT, Anne-Lise. Maurice Blanchot, l'écriture comme expérience du dehors, Droz, Genève, 1995. [Chapitre IV (pp. 83-115) : « Le récit et l'écriture fragmentaire »], p. 97.

<sup>32</sup> LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978. (Chapitre 1 : « Le fragment », pp. 57-178), p. 58.

<sup>33</sup> *UGT*, chap. XIII, p. 73.

<sup>34</sup> *UGT*, voir le titre.

<sup>35</sup> *UGT*, chap. IV, p. 24 et chap. V, p. 29.

<sup>36</sup> KRISTEVA, Irena. *Pascal Quignard : la fascination du fragmentaire*, [Thèse de doctorat, Paris 7, 2005], L'Harmattan, « Critiques littéraires, 2008. p. 41.

l'effet que sa brièveté prépare. Il faut peut-être présenter sous forme de problème l'incapacité de fabriquer un objet, dont la lecture soit continue. Il faut aussi mettre en avant le peu de satisfaction, tant à la fois au regard de la pensée et au regard de la beauté, où ces rognures ou ces lambeaux abandonnent »<sup>37</sup>.

Pascal Quignard s'inscrit dans la tradition de l'écriture fragmentaire qui commence avec Jean de La Bruyère. Dans *Une gêne technique à l'égard des fragments*, il écrit : « Je suis ici plus volontiers la tradition qui s'est choquée de l'œuvre de La Bruyère, publiée et accrue du vivant de son auteur, - par ailleurs lecteur de Pascal et La Rochefoucauld »<sup>38</sup>. Cette tradition s'oppose à celle que Pascal Quignard récuse dans le paragraphe précédent qui « impose l'idée du fragment comme cohérence »<sup>39</sup>. Quignard suit la tradition qui « compos[e] de façon systématique un livre sous forme fragmentaire » dont La Bruyère « passe pour être le premier »<sup>40</sup> représentant. L'emploi du mot « choqué » peut paraître ambigu et source de contre-sens si le lecteur le comprend dans le sens de « outré », « scandalisé ». Mais Pascal Quignard voue une grande admiration pour La Bruyère et il faut comprendre « choqué » dans le sens de « fasciné », « captivé » par la radicale nouveauté de l'usage rhétorique du fragment de La Bruyère.

Le chapitre VIII est un chapitre central dans la définition de la rhétorique du fragment de Pascal Quignard. Le développement de ce chapitre est déjà préparé à la fin du chapitre précédent quand Pascal Quignard écrit : « Opposer l'exigence d'une discontinuité radicale à l'exigence d'une continuité absolue, c'est faire preuve d'un dualisme à vrai dire scolaire, et trop anachronique, et trop sidéré par d'incroyables essences »<sup>41</sup>. Il est clair qu'à la lumière de cette réflexion acerbe envers sans doute la pratique du fragment de la modernité<sup>42</sup> Pascal Quignard refuse les extrémités et fait ainsi entrevoir le début de sa rhétorique du fragment qui serait une discontinuité dans la continuité ou une continuité dans la discontinuité.

Dans le chapitre VIII, Pascal Quignard développe cette idée plus amplement en analysant « une difficulté propre au texte fragmentaire et qu'il est difficile de lever »<sup>43</sup> :

Les idées communes concernant le fragment, mille bouches les portent : ses étincelants, sonores, automatés, appauvrissant petits choc binaires ou conjugaux ; le clinquant de cette « dialectique » ; dénué de centre c'est-à-dire errant ; individuel c'est-à-dire pluriel ; carence d'unification c'est-à-dire absence d'œuvre ; non totalité, non sens, non système... Or, toutes ces attributions qui passent pour avantageusement

---

<sup>37</sup> *UGT*, Chapitre IV, pp. 24-25.

<sup>38</sup> *Ibid*, chap. VII, p. 46.

<sup>39</sup> *Ibid*, chap. VII, p. 46.

<sup>40</sup> *Ibid*, chap. II, p. 16.

<sup>41</sup> *Ibid*, chap. VII, p. 47.

<sup>42</sup> Voir I) 2) b), p. 16.

<sup>43</sup> *Ibid*, chap. VIII, p. 48.

sont sur-le-champ vivement contredites par l'espoir d'une forme avant tout ivre d'autarcie absolu.

Aussi les mots d'ordre paraissent-ils très vite contradictoires : le désassujetti, le ruiné, l'inachevé, l'explosé, le pulvérisé, le désastreux, le désorienté... En fait le fragment trahit plus de circularité, d'autonomie et d'unité que le discours suivi qui masque vainement ses ruptures à force de roueries plus ou moins manifestes, de transitions sinueuses, de maladroites cimentations, et expose finalement sans cesse à la vue ses coutures, ses ourlets, ses *rentritures*. C'est trop souvent le rêve du petit tout, du petit morceau blotti et enveloppé sur lui-même.<sup>44</sup>

Dans ce développement, sur lequel nous appuyons la problématique de notre mémoire, réside la rhétorique du fragment de Pascal Quignard. L'écriture fragmentaire de Pascal Quignard est à la fois discontinue et formant système par des efforts de liaison. Elle réduit la tension entre deux conceptions du fragment, celle des fragments individuels et celle des fragments système. La dernière phrase de cet extrait montre bien que Pascal Quignard considère comme une erreur que de penser le fragment comme un fragment unique, autonome, au lieu de le penser comme un système, qui, bien que discontinu, est organisé. Car « une succession d'irréconciliables fait un ordre » et « quelque ordre qu'ils configurent, les fragments non seulement forme système, mais il délivre un sens »<sup>45</sup> comme l'écrit Pascal Quignard. Si les fragments sont bien des morceaux de texte séparé, discontinus, ils sont également un ensemble de fragments organisés, à l'intérieur duquel des fragments sont en série, se répondent, se font écho ou se font face, sont liés.

Après avoir analysé la rhétorique du fragment au niveau de la structure d'un ensemble de fragments, intéressons-nous maintenant à la rhétorique du fragment au niveau de l'unité. Pascal Quignard écrit : « Le terme de déchirure exprime relativement bien le fragment et plus que tout le verbe désunir »<sup>46</sup>. Ces deux mots évoquent une certaine violence. De même Pascal Quignard utilise un vocabulaire de la violence (« brisé », « coupé », « déchiré », « pulvérisé », « tranché », « attaque ») pour décrire le fragment parmi d'autres fragments. La question de la découpe des fragments chez Quignard est très présente et lui-même la pose ainsi : « La difficulté peut se résumer alors de la sorte : comment assurer une réelle non-solidarité entre des fragments qui tombent inévitablement sous le coup de la succession »<sup>47</sup> ; et Quignard de répondre quelques pages après : « Pour que le fragment apparaisse, il faut qu'il tranche sur ce qu'il interrompt »<sup>48</sup>. Il est clair que pour Pascal Quignard la question de la délimitation des fragments et la question de l'enchaînement des fragments sont cruciaux et appellent à la violence du langage.

---

<sup>44</sup> *Ibid*, chap. VIII, p. 49.

<sup>45</sup> *Ibid*, chap. XI, p. 64.

<sup>46</sup> *Ibid*, chap. XII, p. 70.

<sup>47</sup> *Ibid*, chap. XI, p. 64.

<sup>48</sup> *Ibid*, chap. XI, p. 68.

Enfin terminons ces quelques repères de la rhétorique du fragment de Pascal Quignard sur l'image poétique des fragments qu'il donne au chapitre X : « Ils sont comparables à ces petites flaques d'eau qui sont déposées sur le chemin après l'averse et que la terre n'a pas bues. Chacune d'entre elles reflète tout le ciel, les nuages qui se sont déchirés et qui passent, le soleil qui luit de nouveau »<sup>49</sup>. Dans cette image réside tout d'abord l'idée que les fragments sont un ensemble de fragments (« Ils »). Dans cet extrait, l'idée que chacun des fragments représentent l'ensemble dans lequel il est inscrit (« reflète tout le ciel ») est également présente. De plus l'idée du fragment qui n'est pas le tout (« et que la terre n'a pas bues », les flaques sont les restes de la pluie) est présente ; cette idée renvoie au troisième trait du fragment selon Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, à savoir que « l'unité de l'ensemble [...] [est] constitué en quelque sorte hors de l'œuvre. »<sup>50</sup>. Enfin, dans cette image de « petites flaques », est exprimée l'idée que chaque fragment est une totalité : chaque « flaque » ne débordent pas sur les autres « flaques » et acquiert ainsi une certaine autonomie.

Pour conclure cette partie, citons encore une fois Pascal Quignard qui oppose deux solutions pour l'écriture fragmentaire : « Soit on s'oblige au contraste, à faire se succéder des bouts de prose ennemis, d'un âge différent, des incompatibles. Il y a là un caractère d'abord saisissant, déroutant, mais vite excessif, mécanique – qui est ressenti peu à peu comme une sorte de brusquerie arbitraire, de tapage. Soit on se contraint à une véritable prouesse technique par la dismorphie des fragments, par la variété de l'attaque – et je vois ici la naissance de l'innovation technique de Jean de La Bruyère »<sup>51</sup>. Gageons que Pascal Quignard choisit la seconde solution, en héritier de La Bruyère.

---

<sup>49</sup> *Ibid*, chap. X, p. 56.

<sup>50</sup> LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978. (Chapitre 1 : « Le fragment », pp. 57-178).

<sup>51</sup> *Ibid*, chap. XI, p. 65.

*Deuxième partie*  
**Défaire, c'est faire**

Comme nous l'avons déjà dit dans la première partie, pour pascal Quignard, le discontinu contient une ambivalence : il produit sur le texte une déstructuration et donne au texte une forme systématique. Car le fragment est « carence d'unification c'est-à-dire absence d'œuvre ; non totalité, non sens, non système... Or, toutes ces attributions qui passent pour avantageusement sont sur-le-champ vivement contredites par l'espoir d'une forme avant tout ivre d'autarcie absolue. [...] En fait le fragment trahit plus de circularité, d'autonomie et d'unité que le discours suivi [...] ». Quignard démontre ainsi le paradoxe du discontinu et d'une de ses manifestations, le fragment, qui en déstructurant le texte l'organise rigoureusement. Cette partie a pour but de définir les procédés stylistiques et formels du discontinu quignardien en les répertorient et en les analysant.



## Chapitre 1 : Un discontinu déstructurant

*Le Salon du Wurtemberg*, *L'Occupation américaine* et *Villa Amalia* sont des romans discontinus. Ce discontinu a pour fonction et pour effet de déstructurer le texte. Les manifestations de ce discontinu apparaissent au niveau de la structure et de la syntaxe, toutes deux fondées sur une écriture en coq-à-l'âne.

### A) Une structure éclatée

#### a) des œuvres fragmentaires

Comme nous l'avons déjà écrit, *Le Salon du Wurtemberg* présente une structure d'ensemble éclatée. Le roman se compose de cent soixante-sept fragments répartis dans sept grands chapitres : le premier « La maison de Saint-Germain-en-Laye » en compte quinze, le second « Le cabanon au-dessus de Bormes » vingt-neuf, le troisième « La villa de Saint-Martin-en-Caux » vingt-neuf également, le quatrième « La muette sur les bords de la Loire » vingt-sept, le cinquième « Quai de la Tournelle » vingt-deux, le sixième « La route des Grandes Alpes » vingt et le septième « Bergheim » vingt-cinq. De plus l'éclatement de la structure est augmenté par la brièveté de chaque fragment dont les plus développés sont de cinq à sept pages comme les fragments 12/V, 21/V, 11/VI ou 15/VII et les plus brefs sont d'un quart de page comme les fragments 14/II, 18/III, 11/VII et 15/VII. Ce découpage en chapitre dont les titres portent le nom d'un lieu bien spécifique imite le discontinu de la vie de Florent Seinecé, faite de plusieurs morceaux, de plusieurs étapes. Chaque lieu représente un moment de sa vie.

*L'Occupation américaine* présente elle aussi une structure éclatée. En effet, elle se compose de quatre-vingt six fragments répartis en quatre grandes parties : la première « Meung » en compte dix-neuf, la seconde « Le Royaume » vingt, la troisième « Sécession » vingt-cinq » et la dernière « Nirvana » vingt-deux. A cet éclatement dans la structure s'ajoute la brièveté des fragments dont les plus longs sont au maximum de six pages comme les fragments 1/II, 14/IV ou 17/IV et les plus courts sont d'une demi-pages comme les fragments 6/I, 13/II, 13/III ou encore 2/IV.

*Villa Amalia* est sans doute de tous les romans de Pascal Quignard celui dont la structure est la plus éclatée. Ce roman se compose de 256 fragments répartis en quarante-sept chapitres, eux-mêmes répartis en quatre grandes parties. La première partie se compose de treize chapitres comprenant soixante-sept fragments ; la seconde partie de quinze chapitres

comprenant soixante-sept fragments ; la troisième de onze chapitres de soixante-douze fragments et la quatrième partie de huit chapitres de cinquante fragments. A cet éclatement de la structure sur trois niveaux (partie, chapitre, fragment) s'ajoute comme aux deux romans précédents une brièveté, tant au niveau des chapitres que des fragments, qui émiette le texte. En effet, dans ce roman les chapitres font entre deux et cinq pages et les fragments n'excèdent pas en général une demi voire une page, un peu plus de quatre pages pour les plus longs comme les fragments 9/VII/ I et 3/III/I et quelques lignes pour les plus courts comme les fragments 3/X/I (deux lignes), 2/XI/II (trois lignes), 2/XIV/III (une demi ligne) et 9/II/IV (trois lignes). A ce niveau-là, *Villa Amalia* est également le roman de Pascal Quignard où la brièveté est la plus utilisée.

Ainsi la structure du roman, par le grand nombre de fragments et leur brièveté, est éclatée et semble ne pas être construite, en tout cas pas sur un mode d'ordre : l'accumulation des petits morceaux a pour effet d'effacer la structure et de rendre peu visible son agencement d'ensemble. Ainsi le discontinu par le fragment et la brièveté déstructurent le roman.

#### **b) une absence de lien entre les fragments**

Dans *Une gêne technique à l'égard des fragments* Pascal Quignard écrit : « Pour que le fragment apparaisse, il faut qu'il tranche sur ce qu'il interrompt »<sup>52</sup>. Le passage d'un fragment à l'autre introduit souvent une rupture et a pour effet de déstructurer les romans. Analysons quelques exemples de passages de fragment à fragment dans chacun des trois romans.

Dans le premier chapitre du *Salon du Wurtemberg*, la fin du fragment 6 qui fait un portrait du chien Pilate de Mademoiselle Aubier est suivie par l'évocation du souvenir de l'apprentissage de la lecture du narrateur dans un roman de Münchhausen au début du fragment 7. La rupture est ici d'ordre sémantique à laquelle s'ajoute une rupture syntaxique : en effet le fragment 6 se termine par du discours direct alors que le fragment 7 débute par du récit. De même, la fin du fragment 12 qui décrit les problèmes de langage et la déformation des expressions d'Isabelle est suivie par une évocation générale des années 1960 ; double rupture également ici, au niveau sémantique et syntaxique (passage d'un discours direct au récit).

Ensuite, dans le deuxième chapitre, la fin du fragment 6 qui fait le portrait du père du narrateur et propose une description au passé est brutalement suivie d'une phrase au présent

---

<sup>52</sup> *Ibid*, chap. XI, p. 68.

ancré dans la situation d'énonciation et qui se poursuit dans le récit de la visite du narrateur chez Florent et Isabelle. La fin du fragment 11 qui évoque le tiraillement du narrateur entre le français et l'allemand est suivie d'un début de fragment 12 à la tonalité érotique.

Pour poursuivre, au troisième chapitre, le début du fragment 6 qui propose une donnée historico-mondaine fait suite à l'évocation de l'enfance du narrateur de la fin du fragment 5 : ici, double rupture, à la fois une rupture sémantique mais aussi temporelle étant donné que l'évocation de l'enfance se situe dans les années 1940 alors que l'événement date de 1964. De même, la fin du fragment 26 qui évoque un souvenir d'enfance lié à la mère du narrateur est suivie par le début du fragment 27 qui trace le récit d'un événement de 1964.

Au quatrième chapitre, la fin du fragment 2 évoque, au présent de l'indicatif, une légende chinoise ; le début du fragment suivant tranche sur cette fin en évoquant, au passé simple, un événement de la diégèse. De même, la fin du fragment 20 qui évoque la mort et la jambe cassée du narrateur est en rupture sémantique avec le début du fragment 21 qui évoque la relation du narrateur avec les femmes.

Pour continuer, au cinquième chapitre, la fin du fragment 1 qui évoque une scène sexuelle du narrateur enfant est suivie brutalement d'un dîner du narrateur adulte chez Madame de Craupoids. La fin du fragment 18 évoque de manière burlesque une scène de fessée ; elle est suivie par le fragment 19 qui débute par une phrase à caractère général poussant à réfléchir. Ici, la rupture est dans la tonalité.

Au sixième chapitre, le début du fragment 14 qui évoque un événement précis sur Florent Seinecé fait suite à l'aphorisme de la fin du fragment 13, ce qui crée une rupture de ton. La fin du fragment 17 évoque les sentiments d'amitié pour la première fois réellement avoués entre Florent et le narrateur ; cette fin est brutalement suivie par le récit précis et froid de l'accident cardiaque de Florent.

Enfin, au septième chapitre, la fin du fragment 8 qui est la retranscription d'une discussion du narrateur avec sa sœur est brutalement suivie par un début de fragment 9 qui fait appel aux figures de Jésus, Jonas et Zacharie. La fin du fragment 20 est une réflexion méta-discursive sur l'écriture du livre ancrée dans la situation d'énonciation ; elle est suivie par une reprise du récit dans le début du fragment 21 ; il y a ici une double rupture, à la fois temporelle et syntaxique puisque l'interjection au discours indirect du début du fragment 21 rompt avec le récit du fragment précédent.

Tous ces exemples de rupture montrent combien *Le Salon du Wurtemberg* est une œuvre discontinuée qui propose une grande variété d'objets à l'intérieur d'un même ensemble, où coexistent récits et tonalités sérieux et ludiques, réjouissants et malheureux et combien il

est un roman à l'image de son narrateur, homme avant tout. *Le Salon du Wurtemberg* raconte la vie d'un homme, il représente donc la multiplicité des facettes de l'homme en utilisant la capacité d'hétérogénéité, de mélange d'éléments de l'écriture fragmentaire.

Dans la première partie de *L'Occupation américaine*, la fin du fragment 2, qui présente une scène violente de castration d'un cheval, est suivie par une évocation poétique et nostalgique avec une image d'enfant dans le début du fragment 3. La fin du fragment 12, scène d'émoi sexuel entre Marie-José et Patrick, est suivie d'une donnée historique datée dans le début du fragment 13. Enfin, le début du fragment 18, la phrase simple « Il hurla »<sup>53</sup> tranche avec le fragment 17 qui se termine par une question banale mais ironique sur la présence du téléphone chez les Carrion.

Dans la seconde partie, la fin du fragment 5, portrait peu élogieux de Rydell, est en décalage avec le début du fragment 6 qui met en scène Patrick amoureux qui lance des cailloux contre la fenêtre de Marie-José. L'évocation d'une action bien précise avec la date et l'heure au passé simple du début du fragment 7 tranche avec la description à la fin du fragment 6 de l'état de Marie-José écrite à l'imparfait qui rend un effet propre à un temps sécant d'indéfini. Le début du fragment 20 narrant une scène religieuse dans l'église est précédé de l'insulte « Tu es con »<sup>54</sup> de la fin du fragment 19.

Dans la troisième partie, la fin du fragment 1 évoquant Patrick s'entraînant à la batterie tranche avec le reproche au niveau sexuel que Patrick adresse à Marie-José au début du fragment 2 ; la rupture entre ces deux fragments est accentuée par le fait que c'est par un dialogue que débute le fragment 2. Pour poursuivre, le fragment 5 qui est un discours poético-historique est suivi de la déclaration brute avec la date précise de la première relation sexuelle de Marie-José et Patrick. Enfin, une scène hautement érotique entre Trudy et Patrick à la fin du fragment 21 est immédiatement suivie par l'interdiction en dialogue (qui renforce l'effet de rupture) du père de Patrick à ce que son fils aille faire son concert. Les ruptures avec lesquelles débutent ou qui interrompent les passages sur la sexualité des adolescents illustrent le propos qui y est tenu : les problèmes de Patrick et Marie-José, qui engendrent des tensions, liés leur sexualité et à la découverte de leur sexualité.

Dans la quatrième partie, la description poétique de la fin du fragment 2 avec rythme ternaire et effet apaisant est brusquement suivie de l'évocation d'un coup de klaxon au fragment 3 ; double rupture il y a ici, puisqu'à la rupture sémantique (on passe d'un vocabulaire de la nature à celui de la mécanique) s'ajoute également une rupture diégétique

---

<sup>53</sup> Fragment 18/I, p. 44

<sup>54</sup> Fragment 19/II, p. 89

(de son état d'assoupissement, Patrick passe brutalement à un état éveillé). Enfin, les données précises avec dates de faits historiques du début du fragment 19 rompt avec la tentative ratée et pathétique du père de Patrick à renouer avec son fils de la fin du fragment 18.

Dans la première partie de *Villa Amalia*, la rupture entre le fragment 2/I et 3/I réside dans le changement de temps : on passe du passé simple de l'indicatif au présent de l'indicatif. La fin du fragment 2/I qui est un dialogue entre Ann et Georges et qui ne semble pas être terminé est brutalement interrompu pour passer au début de fragment 3/I à du récit. Le fragment 2/VI commence par « Soudain » qui est une marque de rupture ; cette rupture est d'autant plus efficace que ce « soudain » oblige le lecteur à reconstituer la scène qui aboutit au « soudain » et qui n'est pas raconté dans le fragment 1/VI ; la rupture entre ce fragment et le fragment précédent réside aussi dans le changement de temps, en passant de l'imparfait au passé simple.

Dans la deuxième partie, la fin du fragment 1/II qui évoque la poétesse anglaise du XVIIe siècle Katherine Philips de manière poétique aussi bien dans le fond que dans la forme est brutalement suivie par la mention de « chaussures de plus en plus crottées » du début du fragment 2/II. La rupture est ici au niveau sémantique. La fin du fragment 4/VII évoque la fête chrétienne de l'Ascension métaphoriquement appliquée au père d'Ann ; Elle est brutalement suivie par la plate énumération de médicaments aux noms imprononçables.

Dans la troisième partie, le fragment 5/VI qui est du récit tranche avec le fragment 6/VI qui est tout entier un dialogue. La rupture est d'autant plus efficace car ce fragment ne présente clairement qu'un des deux intervenants du dialogue. Le fragment 9/VI est une réflexion poétique sur la musique en nous qui nous appelle ; il est en rupture avec le très court fragment 10/VI qui revient à la diégèse et raconte l'achat du cadeau d'un chien pour Magdalena à Noël. La rupture est dans la tonalité, poétique puis platement matérielle.

Pour terminer, dans la quatrième partie, la fin du fragment 6/II évoque les habitudes de Georges chez lui ; il est en rupture avec le fragment 7/II par la forme puisque celui-ci présente une forme poétique avec une phrase qui revient sans cesse à la ligne comme pour former des vers. Enfin, le fragment 13/IV tranche avec le fragment précédent en ce que réapparaît tout d'un coup le « je » du narrateur qui avait disparu depuis une partie.

Ainsi, le plus souvent la rupture entre fragments est due à une énonciation d'éléments de sphères sémantiques différentes à laquelle peut s'ajouter une rupture dans la tonalité (poétique puis historique, ironique puis historique, familière puis religieuse, érotique puis historique...) dans la syntaxe (par exemple, l'usage des temps différents – passé simple, imparfait) ou dans la forme (récit puis dialogue, récit puis forme poétique) afin d'accentuer

l'effet de cassure. Ce passage du coq-à-l'âne qui se fait de fragment à fragment, en plus du grand nombre de fragments brefs, a pour effet de brouiller la claire visibilité de la structure et augmente l'impression d'émiettement et d'éclatement du roman. J'utilise l'expression de « coq-à-l'âne » pour caractériser l'écriture de Pascal Quignard sous le contrôle de Laurent Nurez qui écrit : « Quignard [dans *Dernier royaume*] réussit ce qu'il avait pourtant essayé : entre la *satura* et le *coq-à-l'âne* »<sup>55</sup>. Certes Laurent Nurez use de cette expression pour qualifier l'écriture du traité de Quignard, mais il m'a semblé qu'elle qualifiait aussi bien son écriture romanesque. Enfin, donnons une précision sur cette expression qui sera un des termes clefs de cette partie ; elle désigne le « fait de passer brusquement d'un sujet à l'autre »<sup>56</sup> et ne produit pas forcément un effet d'incongruité mais surtout un effet de rupture.

### c) une autonomisation du fragment

La constatation que les fragments sont en décalage, en rupture les uns avec les autres pousse à se demander si, de ce fait, chaque fragment acquerrait, malgré des liens proprement diégétiques (présence de mêmes personnages, mentions et références à des mêmes lieux et actions) une autonomie particulière. En effet, en rompant avec celui qui le précède et celui qui le succède, le fragment, et donc la scène qui y est racontée, sont mis en valeur et ainsi peuvent plus facilement être lus indépendamment des autres.

Par exemple, dans *Le Salon du Wurtemberg*, prenons les fragments 18 et 19/V déjà cités. La rupture entre ces deux fragments est due au décalage de tonalité, d'un côté burlesque avec la scène de la fessée, de l'autre plus sentencieuse avec une réflexion sur « l'absence de squelette externe »<sup>57</sup>. Cette rupture de ton pousse à une lecture séparée et à considérer chacun des deux fragments comme deux totalités non solidaires l'une de l'autre. Prenons un autre exemple également déjà cité du passage du fragment 1/V à 2/V dont la rupture est causée par le passage en coq-à-l'âne d'un souvenir érotique d'enfance au récit d'un dîner chez Mme de Craupoids. Ces deux scènes n'ont aucun lien entre elles et poussent donc le lecteur à une perception autonome de chacun de ces fragments.

Prenons l'exemple déjà cité précédemment de *L'Occupation américaine* du passage du fragment 2/I au fragment 3/I : la rupture qui s'établit entre ces deux fragments par l'énonciation de deux éléments différents, d'un côté l'image violente de la castration et de l'autre l'évocation poétique d'un ancien temps pousse à une lecture séparée. Allons plus loin,

---

<sup>55</sup> NUREZ, Laurent. « Un auteur autoritaire ? », *Critique*, « Pascal Quignard », juin-juillet 2007, n° 721 et n° 722.

<sup>56</sup> « Coq-à-l'âne » in *Le Petit Larousse 2005*, dictionnaire papier, Larousse.

<sup>57</sup> Fragment 19/V, p. 275.

parce qu'il y a décalage, le fragment acquiert une autonomie. Prenons un deuxième exemple qui pousse à une lecture séparée des fragments et à l'idée d'une autonomisation du fragment. Le fragment 1/I est le portrait de la famille Carrion, fils, père et mère ; il s'achève sur la d' « une petite condisciple de l'école ». Le fragment 2/I débute par « Elle » et s'avère bientôt être le portrait de Marie-José. On comprend vite que le « Elle » renvoie à la « petite condisciple ». Alors pourquoi séparer deux paragraphes relié par un pronom anaphorique mais en décalage, de fait, par le pied-de-mouche, si ce n'est pour attirer l'attention sur l'un et l'autre des deux fragments et pousser le lecteur à les lire séparément ?

Dans *Villa Amalia* également certains fragments sont incités à être lus de manière autonome. En effet, la rupture qui s'établit entre les fragments 5/VI/III et 6/VI/III est due au passage du récit au dialogue sans phrase introductrice auquel s'ajoute une ambiguïté sur l'identité de l'interlocuteur d'Ann. On comprend vite que celui n'est autre que le narrateur qui racontait dans le fragment précédent ce qu'il faisait quand il se retrouvait seul avec Ann dans le fragment précédent. Alors pourquoi cette séparation si ce n'est pour attirer l'attention sur l'importance du fragment 6/VI/III ? Cette rupture pousse le lecteur à lire le fragment 6/VI/III de façon autonome, c'est-à-dire comme une totalité, d'autant plus que ce dialogue dépasse largement son appartenance à la scène précédente puisque centrée sur l'identité d'Ann Hidelstein. De même, la rupture entre les fragments 12/IV/IV et 13/IV/IV qui est due à la réapparition du « je » du narrateur pousse le lecteur à lire chacun des fragments de manière autonome.

Cette tendance à l'autonomie de chaque fragment déstructure le roman. En effet, comment penser qu'une structure est sous-jacente au roman si chacun des fragments qui le construit s'avère former un tout en tranchant avec celui qui le précède et celui qui le succède et prendre une réelle autonomie ?

Cependant il faut noter, et nous touchons au cœur de notre problématique, que la rupture manifeste dans le passage entre les fragments peut se révéler liaison : en effet, le décalage entre deux fragments peut s'avérer un véritable lien entre eux, puisque le décalage met en valeur grâce à l'un et à l'autre les deux fragments. En prenant le même exemple dans *L'Occupation américaine* des fragments 2/I et 3/I, la scène de castration n'aurait pas un effet aussi violent si elle n'était pas suivie d'une évocation d'un temps révolu qui tranche avec le fragment qui la précède par sa tonalité poétique et nostalgique ; et vice-versa, la tonalité poétique et nostalgique de l'évocation du temps révolu n'aurait pas été aussi perceptible si la scène qui l'avait précédée n'avait pas été autant en décalage. Ainsi, l'un sans l'autre, ils n'auraient pas eu les mêmes effets, ce qui prouve une solidarité et un lien entre eux.

Il en va de même pour les exemples du *Salon du Wurtemberg* et de *Villa Amalia*. Reprenons l'exemple du passage des fragments 18 et 19/V du *Salon du Wurtemberg*. Si la fin du fragment 18 n'avait pas été burlesque, le début sentencieux du fragment 19 n'aurait pas été aussi visible et vice-versa, ce qui prouve une certaine solidarité. Allons plus loin dans l'analyse de cet exemple : après relecture, cette réflexion sentencieuse sur « l'absence de squelette externe »<sup>58</sup> s'avère peu sérieuse voire comique. Ce caractère comique du début du fragment aurait-il été aussi visible s'il n'avait pas été précédent par une scène elle-même comique ? Non sans doute, ce qui montre que derrière la rupture apparente se cache une forme de lien.

De même, dans *Villa Amalia*, l'importance du dialogue du fragment 6/VI/III sur l'identité d'Ann n'aurait pas été si visible s'il n'était pas détaché du fragment où le narrateur fait le récit de ses activités quand il a été seul avec Ann. Ainsi, la rupture permet une solidarité entre les fragments ; le fragment 6/VI/III n'aurait pas eu les mêmes effets s'il avait suivi un autre fragment.

La rupture (manifestation du discontinu) par un processus de mise en valeur mutuelle de chacun des fragments est donc aussi une forme de liaison. La mise en valeur par la rupture n'est pas le seul processus par lequel la rupture s'avère liaison, mais nous développerons cette idée plus amplement dans la deuxième sous-partie de la deuxième partie de ce mémoire.

Pour conclure, le grand nombre de fragments brefs, la rupture qui s'établit dans le passage d'un fragment à un autre, et l'autonomisation du fragment ont pour conséquence une impression d'émiettement et d'éclatement du texte qui participe à la déstructuration du roman. La structure d'ensemble du roman s'efface au profit de la grande visibilité de chacun des fragments.

### **B) Un discontinu du coq-à-l'âne ou l'art de la digression**

Comme nous l'avons déjà noté, ce qui crée une rupture entre deux fragments, c'est le décalage qui résulte d'une confrontation de deux éléments de nature différente, c'est l'écriture du coq-à-l'âne de Pascal Quignard. Ce même coq-à-l'âne est présent à l'intérieur de chaque fragment ; plus rigoureusement, ce coq-à-l'âne est présent au niveau de 'l'intra-fragment' (c'est-à-dire de paragraphe à paragraphe) et au niveau du paragraphe (c'est-à-dire de phrase à phrase).

---

<sup>58</sup> Fragment 19/V, p. 275.



### **a) au niveau du fragment entier**

Si nous lisons attentivement chaque fragment, nous nous rendons vite que quelques uns d'entre eux sont construits sur le mode de la digression et que les derniers paragraphes du fragment sont de bien différente nature que les premiers paragraphes dont on attendrait qu'ils tracent l'unité thématique ou scénique (une scène entière, une réflexion poétique entière, une réflexion historique entière) pour l'ensemble du fragment. Certes, ce coq-à-l'âne au niveau de 'l'intra-fragment' n'est pas la manifestation la plus visible du discontinu qui déstructure l'œuvre mais il n'empêche qu'il y participe suffisamment pour être mentionné.

*Le Salon du Wurtemberg* présente pour cette analyse quelques problèmes tant pour l'analyse au niveau du fragment que pour l'analyse au niveau du paragraphe. En effet, ce roman est un roman de la mémoire : chaque événement raconté appelle, fait écho, fait resurgir d'autres événements antérieurs, chaque souvenir fait appel à la remémoration d'autres souvenirs, chaque idée fait se développer d'autres idées. C'est pourquoi le discontinu du coq-à-l'âne ou le procédé de la digression sont présents à chaque page. Prenons par exemple le fragment 5/IV. Dans ce fragment, le narrateur fait se suivre trois paragraphes qui n'ont rien à voir les uns envers les autres : il fait le récit des coups de téléphone de Mlle Aubier lui racontant ces insomnies et évoquant comiquement la mort ; puis il saute dans le paragraphe suivant à la description de la fenêtre de son bureau et de ce qu'on peut y voir à travers ; puis il saute de nouveau dans le paragraphe suivant sur une réflexion sur les aveux dans une société. Au fragment 6/II, le narrateur retrace, en se rappelant les paroles de son père, l'Histoire du Wurtemberg, puis il saute dans l'avant-dernier paragraphe sur la description du jardin de la maison familiale de Bergheim. Enfin, dans le fragment 19/III, le premier paragraphe est une considération générale au présent de l'indicatif sur le rapport qu'entretient le narrateur avec les jours pluvieux ; il est brusquement suivi par la reprise du récit au passé simple qui raconte le début de la relation entre Isabelle et le narrateur.

Dans *L'Occupation américaine*, il en va de même. Dans la première partie, le fragment 1 en est une bonne illustration. Il commence par un premier paragraphe qui est une méditation philosophique et historique sur la guerre et l'occupation mais au second paragraphe, le narrateur saute sur le portrait de la famille. De nouveau entre l'avant dernier paragraphe et le dernier, le narrateur passe des plaisirs de Mme Carrion à la description de la maison. Le fragment 5 est composé de deux paragraphes de natures différentes : le premier rappelle longuement l'emplacement de toutes les bases militaires américaines en France avec des données chiffrées, puis le second se focalise abruptement sur un jour bien précis où

Patrick observa les poubelles de la base de Meung. Cette surabondance d'informations historiques par rapport à la courte phrase sur Patrick dévoile sans doute une pensée de Quignard sur l'Histoire. Par l'intermédiaire de la petitesse de Patrick face à l'invasion américaine, Quignard montre l'homme singulier emporté dans le tourbillon de l'Histoire : l'histoire individuelle n'est rien face à l'Histoire des faits militaires. Dans la seconde partie, le fragment 8 fait se suivre un paragraphe de narration au passé simple et une méditation politique et philosophique à l'imparfait. Dans le seul fragment 12, le narrateur accole le récit d'un rendez-vous type dans un café du groupe de Patrick, le récit d'une bagarre à une date précise et le récit de la proposition de Caberra à Patrick de lui offrir une batterie.

*Villa Amalia* présente également un discontinu du coq-à-l'âne de paragraphe à paragraphe. Par exemple, au fragment 4/I/III, nous avons cet enchaînement de courts paragraphes :

Un expresso.  
Puis un ristretto.  
Puis un succinto. /  
Telles sont les stations. /  
Nous montâmes le sentier ardu.<sup>59</sup>

Le narrateur fait ici se succéder des sortes de café, puis évoque des stations et donne une indication géographique en coq-à-l'âne qui provoque le discontinu. De même, au fragment 3/II/III, le narrateur fait se suivre un paragraphe concernant l'apparence physique d'Ann puis un paragraphe concernant la météorologie.

Dans ce roman, la rupture manifeste à l'intérieur des fragments n'est pas tant due à un coq-à-l'âne sémantique que due à un changement de temps, le narrateur faisant se succéder des paragraphes au passé à des paragraphes au présent (comme au fragment 1/III/III – un paragraphe au passé, puis deux au présent, puis le reste du fragment au passé –, au fragment 5/IV/III – un au passé puis deux au présent) ou des paragraphes au présent à des paragraphes au passé (comme aux fragments 3/X/III et 8/X/III). Ce changement grammatical de temps illustre le changement de temps qu'essaie d'effectuer Ann Hidden, entre sa vie passée et sa nouvelle vie présente dans laquelle revient le passé.

Pour finir, faisons une dernière remarque qui touche au cœur de la problématique, à savoir que malgré tout, aussi différentes que soient les natures des paragraphes qui composent un même fragment, le discontinu est quand même motivé (atténué ?) par une forme de lien. Reprenons l'exemple du fragment 1/I de *L'Occupation américaine* cité ci-dessus : le glissement du premier paragraphe (médiation sur la fin de la guerre) aux suivants

---

<sup>59</sup> Fragment 4/I/III, p. 196. Nous ajoutons les barres obliques.

(présentation et description de Patrick) est motivé par l'insertion dans la méditation (pour l'étayer) d'un exemple diégétique ; ainsi le narrateur peut ensuite présenter le personnage de l'exemple. C'est aussi l'occasion de souligner dès le début du roman la parenté de la diégèse du roman avec la guerre ; cet incipit anticipe le reste du roman où tout sera en confrontation (parents contre enfants, noirs contre blancs, capitalisme contre communisme, Etats-Unis contre URSS, Marie-José contre Patrick...) De même, l'avant-dernier paragraphe décrit les plaisirs de Mme Carrion ; il est suivi dans le dernier paragraphe de la description du jardin de la maison Carrion. Ici, le glissement s'opère grâce à la présence d'un même champ lexical, celui de la nature : Mme Carrion aime « les fleurs, l'odeur des fleurs, le contact des fleurs »<sup>60</sup>, ce qui permet au narrateur de faire un lien avec la maison avec un « long jardin »<sup>61</sup>. Ainsi si l'effet de discontinu est indéniable, ce même discontinu est soutenu par des liens discrets mais présents.

### **b) au niveau du paragraphe**

Le discontinu du coq-à-l'âne se manifeste plus au niveau du paragraphe. Plus facilement qu'au niveau de 'l'intra-fragment', Quignard met au même plan dans un même paragraphe, des phrases de natures bien différentes. Prenons des exemples dans chacun des trois romans.

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, au fragment 8/II, on trouve ces phrases : « Je fumais – c'était là une séquelle du service militaire – des Gauloises civiles. Alors le paquet valait un franc trente-cinq. J'ai la mémoire des pingres. / Mais Isabelle ne m'inspirait pas que de l'irritation. »<sup>62</sup> Ici, la rupture sémantique crée un grand décalage entre les deux phrases et est doublée par la conjonction de coordination « mais » marquant l'opposition, comme si le narrateur se plaisait à exhiber le décalage entre les deux phrases. Au fragment 15/II, le dernier paragraphe débute ainsi : « Nous dûmes faire trois ou quatre voyages en Quatre-chevaux pour transporter tous les livres, les serre-livres, les galets, les lampes de Florent ». Cette phrase est suivie, de façon discontinue en coq-à-l'âne par celle-ci : « Cet été-là Mademoiselle était tout en blanc »<sup>63</sup>. Pour continuer, au fragment 1/IV, la fin du quatrième paragraphe présente deux phrases en décalage l'une envers l'autre : « Je suppose qu'à l'origine le ciel était d'un bleu de violette, d'un bleu presque noir, d'un bleu de requin, plus proche de l'indigo ou du bleu de Sèvres que du diable Cobalt ou de la fleur pervenche. Puis le ciel, autant que le temps, a

---

<sup>60</sup> Fragment 1/I, p. 11

<sup>61</sup> Fragment 1/I, p. 11

<sup>62</sup> Fragment 8/II, p. 71. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>63</sup> Fragment 15/II, p. 81.

passé. / Je me souviens que cette année-là – en 1965 – on venait de fermer la grotte de Lascaux. »<sup>64</sup>. Au fragment 7/V, on peut lire : « Et je regardais la terre nue et la neige. Le ciel était blanc. / Tout est sonore en moi. / La mort était comme un fer dans la forge. / J’allais dévorer des pâtisseries dans les salons de thé de la Königstrasse, de la Charlottenplatz. »<sup>65</sup>. Ici, quatre éléments sont en décalage au niveau sémantique et créent des effets de discontinu. Pour poursuivre, au fragment 10/VI, le narrateur fait se suivre cinq phrases hétérogènes qui créent une rupture : « Amiens ne semblait pas pourtant être aux abois. / Tous les êtres sont si mystérieux. / J’ai vu depuis des toiles de Vermeer de Delft servir de réclame à une marque de camembert. / Jeanne aimait Rimbaud. / L’église était incroyablement froide. »<sup>66</sup>.

Dans *L’Occupation américaine*, dans « Meung », le quatrième paragraphe du fragment 1 raconte comment Mme Carrion est devenue borgne. Ce récit est interrompu par la phrase : « Les troupes russes venaient de reprendre Koursk »<sup>67</sup> puis reprend comme si de rien n’était par « Elle conserva la paupière droite close »<sup>68</sup>.

Dans la « Le Royaume », le fragment 4 présente ce discontinu du coq-à-l’âne. En effet le premier paragraphe débute par décrire le sentiment d’enfermement de Patrick quand à l’amour que Marie-José lui porte ; il est brutalement interrompu, et ce jusqu’à la fin, par des notations à caractères touristiques sur la ville de Meung : « [...] Cet amour était une prison. Il était prisonnier et non pas son amour. / Le village de Meung-sur-Loire est toujours cité dans les guides touristiques pour trois lieux qu’il faut voir ; [...] »<sup>69</sup>.

Dans « Sécession », le premier paragraphe du fragment 3 débute ainsi : « Au garage de Malleure, sur la route d’Orléans se retrouvait le trio de base, Antoine Malleure, Rydell et Patrick. / Le printemps renaissait. / Il y eut une crue soudaine qui souilla le dépôt de l’épicerie Vire et Ménard. / Les crues que les sociétés connaissent sont beaucoup plus souvent d’ordre que de désordre, de servilité que de désir. »<sup>70</sup>. Pascal Quignard fait se suivre quatre phrases qui sont différentes l’une de l’autre et créé ainsi un discontinu du coq-à-l’âne.<sup>71</sup> Pour poursuivre, dans le quatrième paragraphe du fragment 10 s’effectue aussi un passage du coq-à-l’âne. Alors qu’il parle des relations de Patrick et Rydell avec les femmes, il passe d’un

---

<sup>64</sup> Fragment 1/IV, p. 177. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>65</sup> Fragment 7/V, p. 243. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>66</sup> Fragment 10/VI, p. 304. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>67</sup> Fragment 1/I, p. 11.

<sup>68</sup> Fragment 1/I, p. 11.

<sup>69</sup> Fragment 4/II, p. 60. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>70</sup> Fragment 3/III, p. 99. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>71</sup> Notons une fois de plus que si le discontinu est indéniable, une forme de lien est quand même présente. En effet, ce qui autorise le glissement entre la phrase sur les Vire et Ménard et la phrase de réflexion sur la société, c’est bien la présence d’un même mot : autrement dit la crue des Vire suscite la crue de la réflexion.

coup à la mention d'un fait archéologique précis : « [...] Les femmes lui semblaient des corps incomplet, dissimulés, venus de l'autre monde, qui dérobent et dévorent. / A Cléry, les services des Ponts et Chaussées avaient mis au jour, deux plus tôt, en 1957 [...] »<sup>72</sup>

Dans « Nirvana », le dernier paragraphe du fragment 13 présente le même discontinu ; ce paragraphe conclusif est la scène paroxysmique du conflit de Patrick avec sa mère : « Madame Carrion lui tourna le dos. / Elle était vêtue d'un tailleur jaune. / Il ne la revit jamais qu'en compagnie de son père. Ils ne se reparlèrent plus. »<sup>73</sup> L'insertion de cette donnée vestimentaire dans un récit de conflit maternel introduit dans le paragraphe une réelle rupture. Cette donnée vestimentaire est incongrue dans cette scène de conflit parental. C'est sans doute une façon de montrer le peu d'importance que Patrick accorde à sa mère puisque dans le conflit il s'intéresse également à un détail vestimentaire. Pour finir, le dernier paragraphe du fragment 22 présente les grandes lignes de la vie de Patrick après qu'il a quitté Meung ; y sont insérés des données historiques (« Puis il trouva un travail dans une usine de reclassement dans le Bade-Wurtemberg. / Le 7 mars 1966, le général de Gaulle annonça le retrait de la France de l'OTAN et exigea le transfert hors du territoire national de l'état-major de Rocquencourt. [...] Le 27 avril 1967, le territoire fut entièrement libéré. / En 1973, il quitta Stuttgart. »<sup>74</sup>) en décalage avec les données biographiques du personnage, ce qui crée le discontinu.

Citons pour finir un autre élément discontinu au niveau du paragraphe plus délicat à traiter et propre à *L'Occupation américaine* : la traduction des passages en anglais et en allemand en discours direct. Il n'y a aucun dialogue suivi en langue étrangère ; il n'y a que le texte en anglais ou en allemand (parole du personnage) suivi de sa traduction française en discours indirect mise entre parenthèse, le tout formant un paragraphe. La traduction, parce que mise entre parenthèses, nous incite à la mettre sur un autre plan dans le paragraphe. De plus Quignard a pris soin de réécrire (de les écrire, en français) les paroles étrangères en n'en faisant pas l'exacte traduction grâce à l'usage du discours indirect ; les deux phrases sont de natures différentes (et quelle différence pour un écrivain !) : l'une est en anglais ou allemand, l'autre est en français. La traduction, en plus de l'inévitable rupture qu'elle crée dans le fil de la lecture (impression de redite et de lourdeur due au discours indirect), crée plus véritablement rupture dans le paragraphe en ce qu'elle fait directement suite à un élément qui lui est, c'est bien le cas, étranger. L'usage, à l'intérieur d'un même paragraphe, de deux

---

<sup>72</sup> Fragment 10/III, p. 122. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>73</sup> Fragment 13/IV, p. 184. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>74</sup> Fragment 22/IV, p. 209. Nous ajoutons les barres obliques.

phrases dans deux langues étrangères dont l'une est déjà en décalage par rapport à l'autre parce que mise entre parenthèse, a pour effet de morceler le paragraphe.

*Villa Amalia* présente également un discontinu du coq-à-l'âne dans le passage de phrase à phrase. Par exemple au dernier paragraphe du fragment 3/IV/I, on peut lire : « Elle voulut placer quand même la couronne sur les vieux petits cheveux de sa mère furibonde. Sa mère ne le permit pas. / On coupait dans ces années-là, en Bretagne, sur le bord de l'océan atlantique, en France, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, les cheveux des vieilles dames très court. »<sup>75</sup>. Cette dernière phrase à la tonalité quasiment ethnographique (précision, date, lieu, pays) est en décalage avec les deux autres phrases et donnent ainsi à ce paragraphe son caractère discontinu<sup>76</sup>. Pour poursuivre, au fragment 9/VII/I, on peut lire : « Qu'est-ce que tu t'apprêtais à me dire ? / Je vais prendre le pigeon aux fèves. / Au fait qui a eu la fève en Bretagne ? »<sup>77</sup>. Là aussi la rupture entre ces trois phrases est due à un passage en coq-à-l'âne<sup>78</sup>. La fin du dernier paragraphe du fragment 2/I/II présente également un discontinu du coq-à-l'âne : « Deux coques rouges, une coque bleue. C'était étrange. C'était un signe étrange. Le vent se levait. / Le vin de l'île aussi était délicieux »<sup>79</sup>. Le coq-à-l'âne est ici remarquable en passant de la mer au vin ; de plus, l'adverbe « aussi » vient augmenter l'effet de discontinu par son mauvais usage : en effet, pour un usage correct, il eût fallu qu'un autre élément soit « délicieux », or il n'y en a aucun. Pour terminer, le dernier paragraphe du fragment 2/IV/III est celui-ci : « Il était plus de minuit. Nous les rejoignîmes. L'air était encore brûlant. Je rêvais à mes sœurs. Je les écoutais parler. Elles m'avaient appris à parler. / Je pris du requin »<sup>80</sup>. La dernière phrase en décalage sémantiquement des autres phrases et scéniquement du fragment (il n'est à aucun moment du fragment question de restaurant) provoque un effet de rupture donc de discontinu.

Cette mise au même plan récurrente à l'intérieur d'un paragraphe d'éléments de natures différentes a pour effet évidemment de créer une rupture dans le texte. Le paragraphe quignardien accumule les éléments hétérogènes ce qui a pour effet une impression d'éclatement et de déstructuration du texte. Cette impression est d'autant plus renforcée

---

<sup>75</sup> Fragment 3/IV/I, p. 48. Nous ajoutons la barre oblique.

<sup>76</sup> Notons une fois de plus que si le discontinu est indéniable, une forme de lien est quand même présente. En effet, ce qui autorise le glissement entre les deux phrases sur la mise de la couronne et la phrase ethnographique sur la coupe des cheveux, c'est bien la présence du même mot cheveux : autrement dit les cheveux sur lesquels sont posés la couronne suscite la réflexion sur les cheveux.

<sup>77</sup> Fragment 9/VII/I, p. 67. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>78</sup> Notons une fois de plus que si le discontinu est indéniable, une forme de lien est quand même présente. En effet, ce qui autorise le glissement entre la phrase sur le pigeon et la phrase sur la Bretagne, c'est bien la présence d'un même mot : autrement dit la fève du pigeon suscite la fève de Bretagne.

<sup>79</sup> Fragment 2/I/II, p. 118. Nous ajoutons la barre oblique.

<sup>80</sup> Fragment 2/IV/III, p. 211. Nous ajoutons la barre oblique.

lorsque les phrases qui sont en décalage sont des phrases courtes ; cela a pour effet de hacher, de couper le paragraphe.

### **C) Une phrase discontinue, hachée, déstructurée**

Après l'analyse de la déstructuration que produit sur le texte la mise au même plan d'éléments différents au niveau du fragment et du paragraphe, étudions maintenant comment la phrase quignardienne peut elle aussi avoir des effets déstructurants.

#### **a) une phrase en coq-à-l'âne**

Tout d'abord, la phrase quignardienne, comme le fragment et le paragraphe, est une phrase qui passe du coq-à-l'âne, mettant au même niveau des éléments hétérogènes. Prenons quelques exemples dans les trois romans.

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, au fragment 6/III, on peut lire cette phrase : « Le 15 ou 16 juillet le divorce fut prononcé entre Maria Callas et Giovanbattista Meneghini / et il se mit à pleuvoir. »<sup>81</sup>. Ici mettre sur le même plan le divorce et la pluie introduit une discontinuité en coq-à-l'âne ; de plus l'effet d'incongruité de ce coq-à-l'âne est renforcé par la conjonction de coordination qui semble dire la cause à effet. De même au fragment 6/IV, on peut lire la phrase suivante : « Les raves, les haricots, les pois, les lentilles, / les baies, les poires, les pommes, les cerises, / les oiseux, les limaçons, les grenouilles, les muets, les anguilles, / une cognée, / un pot en fer, / le fleuve, / le soleil, / une pelle, / un couteau, / une nasse, / de la glu, tels étaient les instruments et les êtres qui me paraissaient nécessaires au bonheur. »<sup>82</sup>. Ici sont juxtaposés des éléments hétérogènes et créent de ce fait une discontinuité. Cette phrase illustre le besoin de solitude de Charles Chenogne, puisque citant de nombreux éléments hétérogènes il oublie de citer des personnes. C'est sans doute cet oubli que le lecteur remarque le plus en lisant cette phrase.

Dans *L'Occupation américaine*, au fragment 1/I, Pascal Quignard écrit : « Il aimait, dans l'ordre, sa femme, / son métier, / son fils, / les forêts, / les bêtes, / les souvenirs de guerre, / le tabac noir, / le froid, / l'odeur de la boue et des feuilles mortes crissantes de gel, / écouter la TSF. »<sup>83</sup>. Sont juxtaposés ici dans une même phrase dix éléments différents. Au fragment 20/II, Quignard écrit : « Après les nuages dans le ciel, / après les guerres humaines, /

---

<sup>81</sup> Fragment 6/IV, p. 126. Nous ajoutons la barre oblique.

<sup>82</sup> Fragment 6/VI, p. 191. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>83</sup> Fragment 1/I, p. 10. Nous ajoutons les barres obliques.

après les corridas d'Espagne, / après les bambouseraies du Nord-Est de l'Inde, [...] »<sup>84</sup> ; dans cette phrase également, quatre éléments de natures différentes sont mis sur le même plan. Au fragment 14/III, on peut lire : « Wilbur Caberra vomissait dans la nuit, / sur la fosse à purin. »<sup>85</sup> De même ici, deux éléments de natures différentes sont juxtaposés dans ce zeugma sémantique (la nuit est d'une nature bien différente d'une fosse) et syntaxique (les deux syntagmes se rapportent au même verbe mais l'un est un complément circonstanciel de temps introduit par 'dans' tandis que l'autre est un complément circonstanciel de lieu introduit par 'sur'). On peut ainsi distinguer un discontinu sémantique et un discontinu de construction s'appuyant sur l'usage de l'anacolithe.

Dans *Villa Amalia*, au fragment 4/XI/I, Pascal Quignard écrit : « Une odeur terrible d'humanité, / d'industrie, de gazole, / de tabac, / de parfum, / de sueur, / de savon âcre infestait l'air. »<sup>86</sup> Dans cette phrase une fois encore sont juxtaposés des éléments différents même si, certes, ce sont tous des odeurs. Au fragment suivant, Pascal Quignard use du même procédé qui met au même niveau des éléments hétérogènes : « Ils quittèrent le prêtre, l'église, / la moisissure, / la solitude, / Dieu, / la place, / la Marne. »<sup>87</sup>. Au fragment 1/II/II, on peut lire : « Son corps aussi avait maigri. Il ne restait plus que les os, / la tristesse, / une étrange élégance toute neuve. »<sup>88</sup>. Ici le coq-à-l'âne provient d'une mise au même plan de trois éléments différents, renforcés par l'absence de conjonction de coordination au dernier terme de l'énumération. Enfin, citons un dernier exemple au fragment 2/VI/IV (« Restaient des paysannes, / des marins, / et des fruits. »<sup>89</sup>) dans lequel une fois encore trois éléments de natures différentes sont mis sur le même plan.

Ainsi l'écriture en coq-à-l'âne est présente à tous les niveaux de l'écriture quignardienne : du fragment, du paragraphe et de la phrase, ce qui a pour effet de rendre le texte déstructuré. Le coq-à-l'âne de la phrase présente deux discontinuités : une sémantique et une de construction.

### **b) une phrase désarticulée et segmentée**

La déstructuration du texte passe aussi par une phrase désarticulée, c'est-à-dire sans articulation. L'absence du « et » ou du « ou » entre deux mots ou propositions en fin d'une énumération en est la principale manifestation.

---

<sup>84</sup> Fragment 20/II, p. 89. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>85</sup> Fragment 14/III, p. 130. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>86</sup> Fragment 4/XI/I, p. 98. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>87</sup> Fragment 5/XI/I, p. 99. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>88</sup> Fragment 1/II/II, p. 121. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>89</sup> Fragment 2/VI/IV, p. 286. Nous ajoutons les barres obliques.



### 1) une phrase asyndétique

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, Pascal Quignard écrit au fragment 7/II : « On dévorait des courges, des loups, des seiches, des aubergines, des kakis, des poulpes, {Ø} des grenades. »<sup>90</sup>. De même, au fragment 3/III, il écrit : « Je posais la bouilloire, je disposais le beurre, le pain, les œufs, les fruits, le sel, la confiture, {Ø} la viande. »<sup>91</sup>. Au fragment 3/VI, il écrit également : « Delphine demeura réservée, brusque, sommaire, {Ø} blessante. »<sup>92</sup>.

Dans *L'Occupation américaine*, Quignard écrit au fragment 5/I : « [...] à La Rochelle, à Chize, à Saran, à La Braconne, {Ø} à Meung. »<sup>93</sup>. Au fragment 9/II, il écrit : « Il regarda l'officier américain au volant, sa femme, {Ø} les deux enfants. »<sup>94</sup>. Au fragment 7/III, il écrit : « Marie-José les trouvait laids, non fonctionnels, sales, décrépits, poisseux, {Ø} séniles »<sup>95</sup>. Au fragment 21/III, il écrit : « Sur la tablette étaient disposés des barrettes, les pots de crème, la brosse, la lime à ongles, le peigne, la pince à épiler, {Ø} le dentifrice »<sup>96</sup>. Au fragment 12/IV, il écrit encore : « Puis il replongea la main dans la poche de sa veste, sortit une petite cuillère tordue, sortit un petit papier plié, {Ø} sortit une seringue. »<sup>97</sup>.

Dans *Villa Amalia*, Pascal Quignard emploie le même procédé au fragment 1/III/I : « L'air de Paris sentait son odeur si particulière, putréfiée, charcutière, mazoutée, {Ø} épouvantable. »<sup>98</sup>. De même au fragment 3/III/I : « C'est ainsi que le village était devenu plus rare, plus cher, plus naturel, moins démodé, {Ø} plus riche. »<sup>99</sup>. Enfin, au fragment 2/IX/II, il écrit encore : « Les feuilles, les fleurs, les pots, les tasses, les tables, {Ø} les branches brillaient sur la terrasse comme des cristaux. »<sup>100</sup>

Nous pourrions encore multiplier les exemples de l'absence d'une articulation (la conjonction attendue « et ») dans la phrase. Cette absence d'articulation donne à la phrase une impression de segmentation : elle est construite par fragment, par petits bouts.

Remarquons maintenant que parfois Pascal Quignard use du procédé inverse (multiplication dans une même phrase de conjonction de coordination, c'est-à-dire la polysyndète) qui, paradoxalement, produit les mêmes effets de fragmentation. Nous touchons

---

<sup>90</sup> Fragment 7/II, p. 69. Nous ajoutons l'ensemble vide en italique.

<sup>91</sup> Fragment 3/III, p. 120. Nous ajoutons l'ensemble vide en italique.

<sup>92</sup> Fragment 3/VI, p. 294. Nous ajoutons l'ensemble vide en italique.

<sup>93</sup> Fragment 5/I, p. 18. Nous ajoutons l'ensemble vide en italique.

<sup>94</sup> Fragment 9/II, p. 68. Nous ajoutons l'ensemble vide en italique.

<sup>95</sup> Fragment 7/III, p. 112. Nous ajoutons l'ensemble vide en italique.

<sup>96</sup> Fragment 21/III, p. 152. Nous ajoutons l'ensemble vide en italique.

<sup>97</sup> Fragment 12/IV, p. 183. Nous ajoutons l'ensemble vide en italique.

<sup>98</sup> Fragment 1/III/I, p. 36. Nous ajoutons l'ensemble vide en italique.

<sup>99</sup> Fragment 3/III/I, p. 41. Nous ajoutons l'ensemble vide en italique.

<sup>100</sup> Fragment 2/IX/II, p. 161. Nous ajoutons l'ensemble vide en italique.

ici au cœur de notre problématique puisque cela montre que la liaison peut avoir des effets discontinus et déstructurants. Prenons un exemple dans chacun des trois romans. Dans *Le Salon du Wurtemberg*, au fragment 4/I, Quignard écrit : « [...] c'est là que nous descendions religieusement tous les cinq, ou tous les six avec Denis Aubier, **et** le plateau à café, **et** les mokas, **et** la liqueur de poire [...] »<sup>101</sup>. Dans *L'Occupation américaine*, au fragment 6/II, il écrit : « Il jura à l'intérieur de lui-même qu'il allait partir, **et** qu'il partirait seul, **et** que ce serait au loin, **et** qu'elle regretterait son peu d'assistance, **et** qu'elle souffrirait. »<sup>102</sup>. Enfin dans *Villa Amalia*, il écrit également au fragment 4/XIV/II : « Il s'engourdissait, **ou** il s'ennuyait, **ou** il s'enivrait, **ou** il rêvait. »<sup>103</sup>. Cette surabondance de coordination produit un effet de discontinuité. En effet, elle donne l'impression que la phrase est construite par ajouts d'éléments, par ajouts de fragments. A la lecture, la discontinuité se ressent également : la répétition de la coordination donne une lecture par petites saccades.

## 2) une phrase paratactique et juxtaposée

Pour poursuivre, cet effet de fragmentation est donné à la phrase par l'usage intensif de la juxtaposition.

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, au fragment 9/I, on peut lire : « La première fois que je vis vraiment Isabelle, / c'était dans Saint-Germain, / à la fin du mois d'avril, / ou a début du mois de mai, / un jour plus que pluvieux, / glacial, / avec un ciel bas, / une lumière d'automne. »<sup>104</sup>. Le morcellement de cette phrase vient de la juxtaposition des six syntagmes circonstanciels après les deux syntagmes prédicatifs de la phrase ; Quignard utilise en plus une construction discontinue pour les syntagmes prédicatifs : en effet, il eût pu écrire « c'était à Saint-Germain que je vis vraiment Isabelle pour la première fois » sans utiliser de juxtaposition. Au fragment 10/I, Quignard écrit : « Ma sœur aînée, / Elisabeth, / habitait Caen, / où elle avait épousé un compagnon de jeu de notre enfance, / Yvon Bulot, / que nous retrouvions chaque été sur la plage de Regnéville, / près de Coutances. »<sup>105</sup>. Ici, le caractère fragmentée de la phrase vient des juxtapositions des syntagmes « Elisabeth », « où elle [...] enfance » et « près de Coutances » qui viennent à chaque fois compléter les autres syntagmes. Cela donne l'effet à cette phrase d'être construite d'ajouts et de morceaux. Au fragment 16/V, Quignard écrit : « Enfant, / maman m'avait fait apprendre, / durant l'été, / à Coutances, / des

<sup>101</sup> Fragment 4/I, p. 25. Nous mettons en gras.

<sup>102</sup> Fragment 6/II, p. 63. Nous mettons en gras.

<sup>103</sup> Fragment 4/XIV/II, p. 183. Nous mettons en gras.

<sup>104</sup> Fragment 9/I, p. 40. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>105</sup> Fragment 10/I, p. 42. Nous ajoutons les barres obliques.

vers de Jean de La Fontaine [...] »<sup>106</sup>. Le morcellement de cette phrase est dû, d'une part à l'apposition, et d'autre part à l'insertion de deux syntagmes circonstanciels entre la locution verbale et son complément d'objet direct.

Dans *L'Occupation américaine*, au fragment 8/I, Pascal Quignard écrit : « Les fouilles rebutantes, / anxieuses, / dans les poubelles du camp, / la nuit tombante, / le soleil rougissant, / les exaltaient. »<sup>107</sup>. L'insertion de quatre syntagmes juxtaposés qui sépare le sujet de son verbe repoussé seul en fin de phrase donne à cette phrase un effet de segmentation. Au fragment 1/II, il écrit : « Le samedi 7 mars, / Patrick s'y rendit, / encore défiguré, / les cheveux tout courts, / avec Trudy, / dans la Plymouth bleue des Wadd. »<sup>108</sup>. Les éléments juxtaposés (également en coq-à-l'âne) construisent par morceaux toute la phrase qui de ce fait apparaît segmentée. Au fragment 17/III, il écrit : « Patrick, / la tête renfrognée, / en slip de bain, / assis sur la vase, / son pantalon en tire-bouchon sur ses mollets, / dénouait ses lacets. »<sup>109</sup>. L'insertion des trois éléments juxtaposés sépare le sujet de son verbe qui se retrouve en fin de phrase et donne à cette dernière son caractère morcelé.

Dans *Villa Amalia*, au fragment 3/XIV/II, on peut lire la phrase suivante : « Georges les attendait en imperméable, / un chapeau en nylon noir sur le crâne, / un parapluie fermé à la main, / de l'autre côté de la rue, / devant le séminaire d'Ischia, / avec l'air de dormir debout. »<sup>110</sup>. Ici la juxtaposition de cinq syntagmes circonstanciels qui viennent compléter la première proposition principale donne à cette phrase son caractère fragmenté. Au fragment 1/III/IV, Pascal Quignard écrit : « Son vieux père, / minuscule, / avec ses petits cheveux blancs hérissés, / arriva, / un peu instable mais sans canne, / portant, / les deux mains tendues devant lui, / une somptueuse orchidée blanche qu'il lui donna. »<sup>111</sup>. La fragmentation de cette phrase provient de la juxtaposition de deux syntagmes circonstanciels qui sépare le sujet de son verbe ; et la juxtaposition d'un syntagme également circonstanciels qui sépare le complément d'objet direct du verbe au participe présent. C'est ce découpage qui donne l'effet de discontinu à cette phrase. Enfin, au fragment 3/VIII/IV, Quignard écrit avec les mêmes procédés : « Là-bas, / quand il était ensemble, / quand elles vivaient ensemble toutes les trois, / elles n'avaient jamais peur du soleil, / pelotonnés toutes les trois dans leurs chaises longues, / buvant toutes les trois de l'eau glacée dans de grandes bouteilles de verre couvertes de buée,

---

<sup>106</sup> Fragment 16/V, p. 271. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>107</sup> Fragment 8/I, p. 23. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>108</sup> Fragment 1/II, p. 52. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>109</sup> Fragment 17/III, p. 141. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>110</sup> Fragment 3/XIV/II, p. 183. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>111</sup> Fragment 1/III/IV, p. 269. Nous ajoutons les barres obliques.

/sur la terrasse, / tout en haut de la colline, / au paradis. »<sup>112</sup>. Le caractère fragmentaire de cette phrase vient de l'encadrement de la proposition principale entre, en amont, trois syntagmes circonstanciels et, en aval, cinq syntagmes circonstanciels.

### 3) l'usage des signes de ponctuation (point-virgule, tiret, parenthèses)

La juxtaposition donne à la phrase quignardienne son caractère segmenté, notamment grâce à l'aspect visuel de la virgule.

Il en va de même pour le point-virgule, largement utilisé par notre auteur, qui, encore plus que la virgule, découpe, segmente la phrase dans sa fonction intrinsèque et dans son aspect visuel très fort.

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, on trouve au fragment 11/VI cette phrase : « Il faisait froid dans l'église et j'avais perdu le souvenir qu'elle m'arrivait à la hauteur des seins ; elle cassait la nuque ; elle tendait la main vers moi et me caressait les cheveux. »<sup>113</sup>. Le caractère fragmentée de cette phrase vient qu'elle est composée de trois segments eux-mêmes formant une phrase.

Dans *L'Occupation américaine*, au fragment 1/II, Quignard écrit : « Patrick n'avait jamais imaginé que la musique pût être cela : une tristesse devenue corps ; un lien immédiat associant sur-le-champ ceux qui jouaient à ceux qui écoutaient comme s'ils formaient un seul corps ; une façon de respirer et de mouvoir tous ses membres ; une possibilité de prendre au mot le hasard d'un instant et de le ressentir de la tête aux pieds ; une façon de vivre plus intense. »<sup>114</sup>. Cette phrase est formée par six segments. Le morcellement de cette phrase est d'autant plus important que les syntagmes prennent une certaine autonomie les uns des autres et qu'ils forment presque une phrase en eux-mêmes. Au fragment 7/III, on lit : « C'était une grande baignoire verte montée sur des pieds de lion rouillés ; les bords supérieurs étaient roulés comme ceux d'un plat à tartelette ; la tablette de toilette était en pâte verte translucide et dessinait la forme d'un tronc ; le porte-savon en bronze [...]. »<sup>115</sup>. La phrase est composée de quatre syntagmes qui la découpent complètement ; là encore la segmentation apparaît d'autant plus forte que les syntagmes forment des phrases en eux-mêmes.

Dans *Villa Amalia*, au fragment 1/V/IV, on peut lire cette phrase formant à elle seule un paragraphe : « Le salon était vide ; le piano était refermé ; les rideaux étaient tirés. »<sup>116</sup>. Au fragment 1/XI/I, Pascal Quignard écrit : « Ils finissaient leur travail ; ils balayaient ; elle avait

---

<sup>112</sup> Fragment 3/VIII/IV, p. 298. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>113</sup> Fragment 11/VI, p. 307.

<sup>114</sup> Fragment 1/II, p. 52.

<sup>115</sup> Fragment 7/III, p. 112.

<sup>116</sup> Fragment 1/V/IV, p. 280.

distribué les pourboires ; ils rangeaient leurs diables, les cartons restants, leur boîte à outils ; ils enfilaient leurs blousons. »<sup>117</sup>. Le morcellement de ces deux phrases provient de l'aspect discontinu visuel très fort du point-virgule et de leur formation entre plusieurs segments formant eux-mêmes des phrases complètes

L'usage du tiret donne à la phrase quignardienne, par son aspect visuel fort et sa fonction de coupure dans le discours, son caractère fragmenté. Pas utilisé dans *L'Occupation américaine*, il est largement employé dans *Le Salon du Wurtemberg* et *Villa Amalia*. Donnons un exemple pour chacun des deux romans. Dans *Le Salon du Wurtemberg*, au fragment 20/III, on peut lire : « Les femmes que j'ai rencontrées dans ma vie – et qui l'ont illuminée sans nul doute, principalement aux heures de grand soleil – étaient si remarquables et avaient une idée si haute et si juste de leur valeur qu'elles ne faisaient à peu près rien qui l'eût avilie et qui de ce fait les eût abaissées à leur yeux – rien de concrets, au-delà de posséder un corps. »<sup>118</sup> Ici, dans une même phrase les tirets sont utilisés à deux reprises et lui donne son aspect discontinu. De plus dans sa fonction de complément, de digression, le tiret donne également à cette phrase son caractère discontinu. Dans *Villa Amalia*, au fragment 1/XIII/I, Quignard écrit : « Le soir, ses voisins de chambre – comme dans le monde ancien – ne parlaient pas mais murmuraient. »<sup>119</sup>. Le tiret qui vient couper la phrase en son milieu, séparant le sujet de son verbe, donne à la phrase son caractère morcelé.

Pour poursuivre, l'usage des parenthèses, peut-être moins visuel que le tiret, mais coupant également la phrase donne à la phrase quignardienne sa caractéristique fragmentée. Donnons simplement un exemple dans *Villa Amalia*, au fragment 1/IV/I : « Georges prit une caille (friture de noisettes, petites purée). Ann prit un filet d'agneau (girolles poêlées). »<sup>120</sup>. Les deux parenthèses ont visuellement un effet très fort de discontinu. De plus elles segmentent la phrase en deux parties.

Enfin, il arrive que les signes de ponctuation se combinent entre eux, rendant la phrase quignardienne plus morcelée encore. C'est le cas au fragment 6/VIII/I de *Villa Amalia* où parenthèses et point virgules sont combinés : « L'entrepreneur se plia volontiers à ce nouveau petit défi qu'elle lui proposait (l'hiver était si étrange et si tiède ; tout serait sec aussitôt ; au moins c'était près de l'eau ; elle le payait de main à la main). »<sup>121</sup>. C'est le cas aussi au fragment 3/VI/II de *Villa Amalia* également où sont combinés parenthèses et tiret :

---

<sup>117</sup> Fragment 1/XI/I, p. 93.

<sup>118</sup> Fragment 20/III, p. 153.

<sup>119</sup> Fragment 1/XIII/I, p. 107.

<sup>120</sup> Fragment 1/IV/I, p. 45.

<sup>121</sup> Fragment 6/VIII/I, p. 80.

« Finalement elle acquit un clavier numérique [...], extraordinairement léger (le livreur le monta lui-même dans la villa sur la mer – dans le *palazzo a mare*, avait-il dit) et qu'elle détesta aussitôt. »<sup>122</sup>.

Ainsi ces trois signes de ponctuation morcellent la phrase, donnant l'effet d'une construction par morceaux. Parfois même ils permettent d'insérer des phrases à l'intérieur d'une même phrase. Mais le procédé inverse est aussi utilisé par Pascal Quignard.

### c) une phrase au-delà de la phrase

La segmentation de la phrase quignardienne vient aussi du fait qu'une phrase se poursuit dans une ou plusieurs autres phrases, ou autrement dit, du fait que parfois le texte présente deux, trois, quatre...phrases là où l'on s'attendrait à n'en voir qu'une. La phrase est ainsi encore plus segmentée puisque séparé par un point.

C'est souvent le cas chez Quignard dans la subordination (et dans les discours indirects) : il débute une nouvelle phrase en ne répétant que la conjonction de subordination. Ce procédé déstructure la phrase en la segmentant.

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, au fragment 11/IV, Pascal Quignard écrit : « Katharina m'importunait comme Lisbeth. Qu'il fallait que je me soigne. Qu'il fallait m'occuper les mains. »<sup>123</sup>. Ici, les deux dernières phrases sont des propositions subordonnées complétives qui se rapporte au même verbe ; on s'attendrait à ce qu'elles soient coordonnées ou juxtaposées mais Quignard fait le choix de faire deux phrases séparées. Le discontinu est d'autant plus remarquable que le verbe introducteur n'est que sous-entendu. Au fragment 14/V, il écrit : « J'eus l'impression atroce de quelque chose de prodigieux – que mon prénom était prononcé pour la première fois au monde, ou qu'il m'était repris. Que j'étais baptisé, ou que j'étais mort. »<sup>124</sup>. Ici, la deuxième phrase est une subordonnée complétive qui se rapporte au verbe « eus l'impression » et pourtant elle forme une phrase indépendante. Au fragment 20/I, Quignard écrit : « Wieland disait qu'il fallait avoir quelque chose à taire, pour parler. Et qu'il fallait avoir quelque chose à soustraire à la vue pour exhiber un livre. »<sup>125</sup> Dans ce discours indirect, Quignard fait le choix de séparer la deuxième proposition complétive de son verbe introducteur dans une phrase indépendante.

Dans *L'Occupation américaine*, au fragment 19/I, Pascal Quignard écrit : « Trudy Wadd confia à Patrick Carrion qu'elle appréciait Buddy Holly. Qu'il avait vingt-deux

---

<sup>122</sup> Fragment 3/VI/II, p. 145.

<sup>123</sup> Fragment 11/IV, p. 200.

<sup>124</sup> Fragment 14/V, p. 268.

<sup>125</sup> Fragment 20/VII, p. 360.

ans. »<sup>126</sup>. La deuxième phrase est une proposition complétive qui dépend du verbe « confier » de la première phrase. On s'attendrait à ce que les deux propositions complétives soient juxtaposées ou coordonnées. Au fragment 15/II, Pascal Quignard écrit : « Le sergent dit de façon solennelle qu'un homme était mort dont il avait conservé le paquetage. Cette batterie maintenant lui appartenait, s'il la voulait. Qu'il pouvait la lui donner. Qu'il allait la lui donner. »<sup>127</sup>. Ici également Quignard segmente en quatre phrases un morceau de texte dont on s'attendrait plus qu'il ne forme une phrase : au lieu des virgules, des points. La segmentation est d'autant plus forte ici que les derniers compléments d'objet du verbe dire sont séparée par le troisième syntagme en discours indirect libre qui ne présente pas de « que » introducteur. Au fragment 15/III, Quignard écrit : « Ce lieu jetait un sort. Comme il l'avait jeté sur Villon. Comme il l'avait jeté sur sa mère. Meung l'avait jeté sur elle. »<sup>128</sup> ; les deux syntagmes commençant par « comme » se rapportent pourtant au dernier mais forment deux phrases indépendantes.

Dans *Villa Amalia*, au fragment 7/VII/I, on peut lire : « Elle dit qu'elle voulait vendre sa voiture. Qu'il lui fallait faire vite. »<sup>129</sup>. Ici, dans ce discours indirect, la deuxième subordonnée complétive est isolée de son verbe introducteur dans une phrase indépendante. Au fragment 2/I/II, Quignard écrit : « Elle lui expliqua où elle se trouvait, quel était ce lieu. Quel animal indépendant et surprenant était ce lieu. Ce qu'elle découvrait en lui du printemps qui commençait ici. »<sup>130</sup> Ici également les deux dernière phrase sont des propositions subordonnées séparées de leur verbe introducteur. Au fragment 3/I/II, Quignard écrit aussi : « Il y a une lueur diffuse dans les eaux de la mer qui semble monter du fond de l'abîme. Qui n'affleure jamais mais qui joue sur les corps [...] »<sup>131</sup>. Ici, la seconde phrase est une proposition subordonnée relative qui est séparée de son antécédent.

Cette « phrase au-delà de la phrase » est aussi utilisée par Quignard en dehors de la subordination et des discours indirect sur des phrases de récit. Pas utilisé dans *L'Occupation américaine*, largement utilisé dans *Le Salon du Wurtemberg*, ce procédé est systématisé dans *Villa Amalia*.

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, on peut principalement répertorier deux procédés différents. Le premier suit cet exemple : « Une infirmière vint et regarda Mademoiselle.

---

<sup>126</sup> Fragment 19/I, p. 47.

<sup>127</sup> Fragment 15/II, p.80.

<sup>128</sup> Fragment 15/III, p. 132.

<sup>129</sup> Fragment 7/VII/I, p. 65.

<sup>130</sup> Fragment 2/I/II, p. 117.

<sup>131</sup> Fragment 3/I/II, p. 118.

Repartit. Revint avec une seringue hypodermique. »<sup>132</sup> ou « Elle serra plus fort son châle. Fit comme si elle ne me voyait pas. Me tourna le dos. »<sup>133</sup>. Ce procédé sépare les verbes de leur sujet commun. Quignard pourrait écrire ces phrases en une seule. Ce procédé a un effet discontinu : le texte est écrit morceau après morceau. Le deuxième suit cet exemple : « Dans le jardin il y avait deux aloès – dont j’essayai durant plusieurs jours de tirer une décoction qui se révéla imbuvable. Extraordinaire jardin romantique, avec des roches sombres pleines de paillettes de mica [...]. »<sup>134</sup> ou « La fréquentation des heures d’angoisse de plus en plus nombreuses, et presque l’accoutumance, l’amitié contractée à l’égard de ces heures m’avaient donné une espèce de science dans la brise où Dieu se tient. Brise plus effrayante en effet que le tonnerre ou que le tremblement de terre, ou que l’incendie qu’elle précède – pour peu qu’on sache qu’elle en est le signe. »<sup>135</sup>. Ce procédé fait déborder une phrase dans une autre phrase sans verbe en reprenant un substantif afin de l’explicitier. Ce débordement crée une discontinuité.

Dans *Villa Amalia*, les compléments (d’objet ou circonstanciels) sont souvent isolés dans une phrase indépendante. Par exemple, au fragment 1/I/I, il est écrit : « Il habitait sur un quai. A Teilly. »<sup>136</sup> Ou, au fragment 1/XIV/II, il est écrit : « Pourtant il y avait des amandiers. Des roses. »<sup>137</sup>. Ce procédé est extrêmement utilisé dans tous le roman. Mais il existe un autre procédé, sans doute encore plus discontinu : il s’agit d’élargir une phrase sur plusieurs paragraphes. Donnons un seul exemple, même si nous pourrions en donner d’autres (comme le fragment 7/II/IV), celui du fragment (entier) 2/II/II :

Des chaussures de plus en plus crottés,  
sales,  
boueuses,  
pleines d’herbes,  
tant elle marchait partout dans l’île. Elle marchait inépuisablement. Elle sillonnait, elle recreusait tous les chemins, elle dévalait toutes les pentes du volcan chaque jour.<sup>138</sup>

Dans ce fragment, la première phrase s’étend sur cinq paragraphes. La phrase est ainsi segmentée par chaque nouveau passage à la ligne et alinéa, ce qui lui donne son caractère discontinu.

Pascal Quignard utilise le procédé qui élargit la phrase en même temps qu’il la morcelle généralement dans la subordination ou dans les passages en discours indirect, nous

---

<sup>132</sup> Fragment 8/IV, p. 195.

<sup>133</sup> Fragment 3/IV, p. 181.

<sup>134</sup> Fragment 7/II, p. 69.

<sup>135</sup> Fragment 15/IV, p. 206.

<sup>136</sup> Fragment 1/I/I, p. 15.

<sup>137</sup> Fragment 1/XIV/II, p. 182.

<sup>138</sup> Fragment 2/II/II, p. 122.



l'avons déjà dit. Mais une autre caractéristique du style de Quignard élargit et segmente la phrase : la brièveté. En effet, de nombreuses phrases du roman sont courtes et ne sont formées parfois que des seuls sujets et verbes. Leur accumulation produit deux effets : le premier, c'est l'impression qu'elles appartiennent à une seule phrase (le point pourrait être une virgule) ; le second, c'est le morcellement, le texte est écrit petits morceaux par petits morceaux. Nous pourrions multiplier les exemples mais nous nous contenterons d'en donner un par roman.

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, au fragment 2/VII, on peut lire : « Elle me regarda. Son corps se raidit. Ses genoux se serrèrent. »<sup>139</sup>. Ces trois phrases brèves, composées simplement d'un sujet et d'un verbe et qui pourraient être juxtaposées donne l'effet d'un texte haché.

Dans *L'Occupation américaine*, au fragment 3/II, Pascal Quignard écrit : « Ils s'embrassèrent. Il la rassurait. Il appuya sur ses épaules. Il glissa son sexe dans sa bouche. Elle le recracha. Il s'insinua de nouveau dans sa bouche. Elle tint ses dents fermées. Elle se redressa aussitôt, les larmes aux yeux. Elle le gifla. Elle partit. »<sup>140</sup> L'effet de morcellement, de hachage du texte vient de la brièveté des phrases courtes qui s'accumulent et qui le segmentent. Ici, le hachage du texte vient soutenir la problématique de la sexualité chez les deux adolescents. La sexualité engendre des tensions mimées par les saccades du texte dues à la brièveté des phrases.

Dans *Villa Amalia*, au fragment 3/VI/I, Pascal Quignard écrit : « Il remit son casque. Ann le raccompagna. Il monta sur sa moto. Ann réfléchissait. Elle se tourna vers l'agent immobilier qui dormait debout. Le temps était gris. Ils se tenaient sur le trottoir. »<sup>141</sup>. La brièveté des phrases qui s'accumulent et que Quignard pourrait simplement juxtaposées hache le texte en le segmentant.

Ainsi que nous venons de l'analyser, la phrase quignardienne est hautement discontinue et joue un grand rôle dans l'impression de déstructuration du texte : en effet le style du coq-à-l'âne qui se retrouve à ce niveau crée une rupture dans la phrase par la mise au même plan d'éléments différents ; la phrase est désarticulée, par l'absence de conjonction, est segmentée par l'usage abondant de la juxtaposition par la virgule, et l'usage du point-virgule, du tiret et des parenthèses qui segmentent la phrase en plusieurs morceaux ; la phrase sort de son cadre normal en s'élargissant sur d'autres phrases, voire d'autres paragraphes dans *Villa Amalia*.

---

<sup>139</sup> Fragment 2/VII, p. 332.

<sup>140</sup> Fragment 4/II, p. 59.

<sup>141</sup> Fragment 3/VI/I, p. 57.

*Le Salon du Wurtemberg, L'Occupation américaine et Villa Amalia* présentent une structure éclatée par leur construction en parties ou chapitres composés de fragments et par l'absence de lien dans la succession des fragments qui pousse parfois à une lecture autonome des fragments. De plus, le style en coq-à-l'âne qui, au niveau du fragment, du paragraphe et de la phrase, met sur le même plan des éléments de natures différentes introduit des ruptures dans un texte qui apparaît ainsi déstructuré. La phrase enfin, comme nous venons de le voir, joue, par sa désarticulation et son caractère segmentée, hachée, un grand rôle dans la déstructuration.

Le discontinu qui déstructure le roman quignardien se retrouve donc à tous les niveaux du roman : au niveau de la structure, au niveau du fragment, au niveau du paragraphe et au niveau de la phrase. Tous ses niveaux en se superposant produisent un texte écrit par morceaux, par petits segments.

## Chapitre 2 : Le discontinu, un système de liaison organisé

S'il peut avoir des effets déstructurants, le discontinu dans *Le Salon du Wurtemberg*, *L'Occupation américaine* et *Villa Amalia* s'avère également une forme de liaison. Ces romans présentent une structure fragmentaire systématique, un art de la répétition et un discontinu du coq-à-l'âne lié qui les organisent rigoureusement.

### A) Une structure fragmentaire systématique

Ce qu'admire et salue Pascal Quignard chez Jean de La Bruyère et dans ses *Caractères*, c'est qu'« il passe pour être le premier à avoir composé de façon systématique un livre sous forme fragmentaire »<sup>142</sup>. Nous allons voir que *Le Salon du Wurtemberg*, *L'Occupation américaine* et *Villa Amalia* et leur forme discontinue fragmentaire s'avèrent des romans très organisés.

#### a) une structure d'ensemble construite

*Le Salon du Wurtemberg*, malgré une composition fragmentaire et un découpage en chapitres titrés, est un roman construit rigoureusement. Tout d'abord, chaque titre de chapitres correspond à un lieu d'habitation du narrateur au fil de l'histoire, depuis 1963 à 1986. Cela prouve une organisation chronologique du roman. De plus, l'enchaînement des chapitres correspond à une logique diégétique cohérente et progressive. En effet, le chapitre premier fait le récit de la rencontre et du début de l'amitié de Charles Chenogne le narrateur avec Florent Seinecé lors de leur service militaire. Le second chapitre relate la poursuite de leur amitié une fois leur service militaire terminé. Ce chapitre s'achève au dernier fragment lorsque Florent Seinecé découvre la trahison du narrateur qui a une relation avec sa femme Isabelle. La scène de la découverte se poursuit et s'achève immédiatement dans le premier fragment du troisième chapitre, consacré à la période de la vie de Charles avec Isabelle. Ce chapitre se finit par la séparation du narrateur avec l'amour de sa vie, Isabelle, au dernier fragment. Le premier fragment du chapitre IV débute logiquement avec la description de la douleur de la séparation ; ce chapitre décrit les moments de malheur et de solitude consécutifs de la rupture, mais aussi de la mort de Mademoiselle Aubier et de Didon, son chat, le narrateur s'enfermant dans le travail et retrouvant peu à peu de la sérénité. Le dernier fragment d'ailleurs mentionne

---

<sup>142</sup> QUIGNARD, Pascal. *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Galilée, 2005, chapitre II, p.17

« J'étais heureux »<sup>143</sup>. Le premier fragment du chapitre V débute par l'importance dans sa vie des jours qu'il va raconter. Dans cette période, il vit une relation avec Marie Ruppel, rompt, retourne à Bergheim, et, le plus important, renoue par hasard avec Florent Seinecé, dont la figure l'avait hanté dans les chapitres précédents. Le chapitre VI raconte la vigueur nouvelle de l'amitié avec Florent qui lui présente sa nouvelle famille ; dans l'avant-dernier chapitre Florent meurt. Et le premier fragment du chapitre VII fait le lien avec la fin du chapitre précédent en parlant de la mort. Et, logiquement, dans ce dernier chapitre, Charles Chenogne revient aux sources de son enfance, la maison familiale de Bergheim, où il écrit le livre que le lecteur achève de lire. Enfin, il faut ajouter que chaque chapitre contient un nombre analogue de fragments (autour de vingt-cinq) et sont d'une longueur comparable.

*L'Occupation américaine*, comme nous l'avons déjà remarqué, se compose de quatre grandes parties portant chacune un titre. Cette dénomination de chaque partie prouve une organisation dans les grands ensembles du roman. De plus, les quatre grandes parties s'enchaînent logiquement entre elles tout en progressant : la première partie « Meung » raconte l'enfance des deux personnages principaux à Meung justement et leur aspiration à découvrir le monde américain ; ce qui se fera dans la deuxième partie « Le Royaume » (périphrase pour désigner justement le monde américain) avec la découverte en plus du jazz, qui commence à séparer les deux personnages ; cette séparation s'accroît dans la troisième partie qui, logiquement, s'intitule « Sécession » ; la quatrième partie achève, tragiquement, de séparer Patrick et Marie-José en s'intitulant paradoxalement, ironiquement « Nirvana » alors qu'il s'agit d'une descente aux enfers et non d'une ascension au septième ciel. Enfin, il faut remarquer que chacune des parties est composée d'un même nombre de fragments (autour de vingt) et est d'une même longueur.

*Villa Amalia*, malgré des parties et chapitres non titrés, est un roman organisé. En effet, les quatre parties du roman s'enchaînent logiquement entre elles en proposant une progression chronologique. La première partie débute par la constatation par Ann de l'adultère de son mari. Toute la première partie du roman est consacré à l'organisation de sa fuite. Les derniers fragments de la première partie et les premiers de la deuxième raconte son départ et son voyage. La deuxième partie relate son installation sur l'île d'Ischia et la découverte de villa Amalia, qu'elle loue. Elle rencontre Radnitzky et sa fille Magdalena. La troisième partie débute par l'introduction de nouveau personnage, Charles Chenogne, qui s'avère le narrateur du roman et Juliette. Elle se termine par la mort accidentelle de

---

<sup>143</sup> Fragment 27/V, p. 229.

Magdalena, la fuite de Juliette et le départ de l'île d'Ischia d'Ann. Cette fin coïncide avec la fin de la période de bonheur d'Ann. La quatrième partie se situe logiquement en France et retrace le deuil que doit faire Ann de sa vie en Italie. De plus, comme pour les deux autres romans, les parties contiennent un nombre similaire de fragments (environ soixante-cinq chacune) et sont d'une longueur comparable.

Tous ces éléments font de ces trois romans des œuvres à la structure d'ensemble construite rigoureusement. Il est important de remarquer que malgré une composition fragmentaire, les romans peuvent se résumer assez facilement. Peut-être est-ce moins facile pour *Le Salon du Wurtemberg* étant donné que le récit principal (d'une vingtaine d'années, de 1963 à 1986) s'enchaîne avec le récit d'une autre période et d'une durée comparable (celle de l'enfance du narrateur (des années quarante à soixante). Mais si l'on fait abstraction des ces retours en arrière, le résumé est aisé à réaliser.

### **b) des fragments liés**

Si certains fragments peuvent s'enchaîner entre eux du coq-à-l'âne<sup>144</sup>, d'autres au contraire s'enchaînent logiquement entre eux grâce à la présence d'une liaison ; et le discontinu introduit par le fragment s'avère une forme de liaison. Analysons quelques exemples de cette situation dans chacun des trois romans.

Dans le premier chapitre du *Salon du Wurtemberg*, malgré la rupture due à la fragmentation, les fragments 4 et 5 sont liés par la mention d'une même chanson « le papillon d'Irénée Bergé »<sup>145</sup>, à la fin de l'un et au début de l'autre. De même, les fragments 8 et 9 sont liés par le mot « Isabelle »<sup>146</sup> : c'est exactement le dernier mot du fragment 8 et le premier du fragment 9.

Dans le deuxième chapitre, les fragments 18 et 19 sont liés entre eux par l'unité d'action. En effet, le premier fait le récit du voyage à Marans tandis que le second fait le récit de l'arrivée à Marans. Les fragments 20 et 21 sont eux liés par la présence d'un même mot « habergeiss »<sup>147</sup>.

Dans le troisième chapitre, les fragments 18 et 19 sont également liés par le mot : la dernière phrase du fragment 18 fait mention de la « pluie »<sup>148</sup> et la première phrase du fragment 19 le fait également. Les fragments 28 et 29 sont aussi liés entre eux malgré la

---

<sup>144</sup> Voir II) 1) A) b)

<sup>145</sup> Fragment 4/I, p. 28 et fragment 5/I, p. 29.

<sup>146</sup> Fragment 8/I, p. 40 et fragment 9/I, p. 40.

<sup>147</sup> Fragment 20/II, p. 90 et fragment 21/II, p. 91.

<sup>148</sup> Fragment 18/III, p. 150 et fragment 19/I, p. 150.

fragmentation : en effet, le premier fait le récit de la maladie du narrateur, le second relate sa guérison.

Dans le quatrième chapitre, les fragments sont liés entre eux par la figure de Nadejda Lev et par la présence de mêmes mots et expression : « petite fille » et « nous nous aimions encore »<sup>149</sup>. Les fragments 21 et 22 sont eux liés par le lien de cause à effet : le fragment 21 raconte le surgissement d'un souvenir à l'esprit du narrateur alors qu'il était assis au soleil. Le début du fragment suivant explique pourquoi le narrateur relate ce surgissement.

Dans le cinquième chapitre, les fragments 10 et 11 sont liés aussi par l'unité d'action. En effet le premier annonce le rendez-vous que le narrateur doit avoir avec Florent. Le fragment suivant fait le récit de l'angoisse et de la peur à l'approche de ce rendez-vous. Pour poursuivre, les fragments 14 et 15 sont eux liés par la présence d'un même mot « taire » : la dernière phrase du fragment 14 est « Je me tus davantage »<sup>150</sup> qui est lié à la seconde qui est « Tais-toi ! »<sup>151</sup>.

Dans le sixième chapitre, les fragments 2 et 3 sont liés par l'unité thématique : dans l'un, Delphine refuse de revoir le narrateur, dans l'autre, Delphine finalement le revoit.

Dans le septième chapitre, les fragments 9 et 10 sont liés par le récit des promenades dans le parc de Bergheim. Le premier ne fait que mentionner en fin de fragment que le narrateur fait des promenades, le deuxième fait le récit complet des promenades. Enfin, les fragments 23 et 24 sont liés malgré la fragmentation : en effet, la dernière phrase du fragment 24 mentionne une question de la fille de Florent au narrateur ; la première phrase du fragment suivant y répond.

Dans *L'Occupation américaine*, dans la première partie, le passage entre la fin du fragment 8, qui raconte les aspirations des deux enfants, et le début du fragment 9, qui dresse le portrait de l'abbé Montret, se fait par la présence du même mot « Dieu » dans la dernière phrase du fragment 8 et la première du fragment 9. Le début du fragment 17 et notamment le mot « mort »<sup>152</sup> renvoie directement à la situation physique décrite dans la dernière phrase du fragment 16 : « L'œil droit, plein de sang et grand ouvert, paraissait crevé »<sup>153</sup> ; le lien est d'autant plus fort que « crevé » peut recouvrir une autre acceptation que celle que Quignard utilise dans ce fragment, celle du fragment 17, mort. Les deux fragments sont donc liés entre eux par le mot.

---

<sup>149</sup> Fragment 17/IV, p. 210 et fragment 18/IV, p. 211.

<sup>150</sup> Fragment 14/V, p. 270.

<sup>151</sup> Fragment 15/V, p. 270.

<sup>152</sup> Fragment 17/I, p. 41.

<sup>153</sup> Fragment 16/I, p.41.

Dans la seconde partie, le fragment 12 se termine par « *Follow me* »<sup>154</sup> lancé à Patrick par Wilbur Caberra ; ceci fait le lien avec le fragment suivant qui débute par le lieu où le soldat voulait que Patrick le suive. Enfin, le passage entre la fin du fragment 18 et le début du fragment 19 se fait par une unité d'action : le premier met en scène Patrick téléphonant et le second met en scène Patrick raccrochant le téléphone.

Dans la troisième partie, la fin du fragment 6 est une question de Marie-José adressée à Patrick ; le fragment 7 débute ainsi : « Il ne répondait rien. »<sup>155</sup> ; malgré le discontinu du fragmentaire, les deux fragments sont liés, le début du second étant la réponse de la fin du premier ; on peut aller plus loin et dire que le discontinu permet de mieux lier les deux parce qu'ainsi le mutisme de Patrick est doublé par le blanc (le silence) du pied-de-mouche. Le lien qui unit malgré la fragmentation la fin du fragment 9 au début du fragment 10 est la présence d'un même objet : dans le premier, il s'agit d' « une mouchette à deux branches »<sup>156</sup> et dans le second d' « une mouchette à trois branches »<sup>157</sup>.

Dans la quatrième partie, la fin du fragment 15 rapporte une conversation entre Patrick et l'abbé Montret à propos d'un dernier service que ce dernier demande à son ancien enfant de chœur ; elle est liée au fragment 16 qui débute par la mention de l'abbé Montret avant de poursuivre sur le récit du croisement de regard entre Patrick et Marie-José. Enfin, le fragment 20 finit sur une parole de Marie-José : « Où il n'y a plus d'espérances, c'est l'enfer »<sup>158</sup> ; le fragment 21 débute ainsi : « Marie-José se tua »<sup>159</sup> ; les deux fragments sont liés malgré leur fragmentation par l'appartenance de « enfer » et de « tua » au même champ lexical et par le fait que la parole de désespoir de Marie-José annonce directement son suicide au fragment suivant.

Dans la première partie de *Villa Amalia*, les fragments 1/I et 2/I sont liés par la même action : à la fin de l'un, Ann se jette dans les bras de Georges, au début de l'autre Georges la serre dans ses bras. Les fragments 1/X et 2/X sont liés entre eux par la présence du même mot « orme »<sup>160</sup>, le dernier mot de la dernière phrase du premier et le dernier de la première phrase du second.

Dans la seconde partie, les fragments 1, 2, 3 et 4 du chapitre XI sont liés entre eux par l'unité d'action. En effet, ce sont tous quatre les fragments d'une même conversation,

---

<sup>154</sup> Fragment 12/II, p. 78.

<sup>155</sup> Fragment 7/III, p. 111

<sup>156</sup> Fragment 9/III, p. 122

<sup>157</sup> Fragment 10/III, p. 122

<sup>158</sup> Fragment 20/IV, p. 204

<sup>159</sup> Fragment 21/IV, p. 205

<sup>160</sup> Fragment 1/X, p. 88 et fragment 2/X, p. 88.

l'essence de la conversation entre Ann et Radnitzky. De plus, les fragments 6 et 7 du même chapitre sont également liés entre eux malgré la fragmentation par la même réflexion sur le rapport qu'entretient Ann avec les hommes.

Dans la troisième partie, les fragments 4/VI et 5/VI sont liés entre eux par la présence d'un même mot « chant »<sup>161</sup>. Pour poursuivre, les fragments 13, 15 et 16 du chapitre VI sont liés entre eux par la présence du même mot « cacahuètes »<sup>162</sup>. La présence de ce mot dans les fragments 13 et 15 prépare le récit de la mort de Magdalena du fragment 16.

Enfin, dans la quatrième partie, les fragments 9, 10, 11 du chapitre II sont liés par la présence du même thème de la musique : ils sont tous trois des variations sur la pratique musicale d'Ann. Les fragments 4/V et 5/V sont quant à eux liés par la même expression « main gauche »<sup>163</sup>. Les fragments 1/VI et 2/VI sont eux liés par la mention de la couleur de la mer : la dernière phrase du fragment 1 donne la mer « violette »<sup>164</sup> tandis que la première phrase du fragment suivant la donne « brune »<sup>165</sup>.

Ainsi, malgré le discontinu introduit par la fragmentation, les fragments sont souvent liés entre eux, notamment par la présence d'un même mot, d'une même expression ou du même élément que l'on trouve dans la fin du fragment précédent et dans le début du fragment suivant mais aussi par l'usage de la prolepse qui annonce dans la fin d'un fragment le début du suivant.

### c) des fragments en série

L'organisation du roman produit par le fragmentaire provient également de la possibilité de relier des fragments du texte soit parce qu'ils ont un thème commun, soit parce qu'ils intègrent un même motif, soit parce qu'ils se font référence ou écho ou soit parce qu'ils contiennent un même leitmotiv. Ce peut être plusieurs fragments qui se suivent directement ou plusieurs fragments dans tout le roman. Nous appellerons cette mise en relation, en liaison, qui se réalise malgré la discontinuité du fragmentaire, série de fragments.

Commençons par dresser la liste des séries de fragments dans *Le Salon du Wurtemberg*. Il est évident que dans ce roman de la mémoire où beaucoup d'événements font écho à d'autres de nombreuses séries de fragments peuvent s'établir. Nous nous bornerons à établir les séries de fragments les plus significatives du point de vue de l'interprétation de

---

<sup>161</sup> Fragment 4/VI, p. 217 et fragment 5/VI, p. 217.

<sup>162</sup> Fragment 13/VI, p. 222, fragment 15/VI, p. 223 et fragment 16/VI, p. 224.

<sup>163</sup> Fragment 4/X, p. 283 et fragment 5/V, p.283.

<sup>164</sup> Fragment 1/VI, p. 285.

<sup>165</sup> Fragment 2/VI, p. 285.



cette œuvre. Commençons par la série du biscuit qui encadre le récit ; il comprend les fragments 6/I, 14 et 20/VII : elle est significative pour l'interprétation car elle m'est en jeu la défaillance de la mémoire ; en effet dans le premier fragment le narrateur fait une description de cette œuvre et dans les deux derniers il se rend compte qu'il s'est trompé et qu'il s'agit de tout autre chose. Pour poursuivre, la série sur le geste d'écrire ses souvenirs, que nous appelons la série noter (car le mot revient chaque fois qu'il s'agit de décrire l'acte d'écrire) comprend les fragments 15/I, 1, 8, 21 et 26/II, et 17, 20, 25/VII : cette série est aussi significatif car elle m'est en jeu la signification d'écrire ses souvenirs. Une autre série est importante dans le roman, la série des sons et des odeurs qui comprend les fragments 27/II, 16 et 19/III, 3/IV, 7/V et 25/VII : dans chaque fragment le narrateur affirme qu'il est un être de sons et d'odeurs. Le motif de la haine de l'audition de la musique apparaît dans les fragments 4/I, 3/II et 11/II : cette série est importante car elle m'est en lumière le paradoxe du narrateur, en même temps musicien et haïssant écouter de la musique. Continuons avec la série de l'absence de passé commun comprenant les fragments 16 et 20/II, 21 et 22/V, 1, 11 et 14/VI, et 21/VII, également importante pour la l'interprétation du rôle de la mémoire dans le roman. La série du problème de la langue est significative également car elle met en jeu l'identité du narrateur : elle comprend les fragments 6 et 20/IV, 3 et 5/V, 6/VII et 22/VII qui est le fragment où le narrateur résout ce problème. Une autre série sur les langues traverse le roman, la série de la haine du latin : elles intègrent les fragments 3/I, 20 et 21/II, 4/III et 4/V. Le motif de l'imitation des parents comprend les fragments 3 et 4/I, 5/IV, 7/VI et 8/VII, également significative par le rôle important que joue les figures parentales dans le livre. Poursuivons avec le motif de la couleur rose qui traverse tout le roman, aux fragments 1/I, 14/V, 9 et 13/VI et 17/VII ; notons que les fragments 1/I et 17/VII encadrent le roman : dans le premier, le narrateur décrit le salon de Mlle Aubier à la couleur rose, au fragment 17/VII, il se rend compte de son erreur : le salon est finalement bleu ; cette série met en jeu le fonctionnement de la mémoire. Les fragments 9/II, 19/III et 17/VII peuvent être mis en relation car ils reprennent la même action : c'est la scène érotique du premier baiser entre le narrateur et Isabelle ; c'est la série de la citerne. Enfin, citons la série de Grimmelshausen, significatif car les livres de cet auteur allemand représente l'enfance du narrateur : elle est constitué des fragments 7 et 11/I, 13/II, 6 et 17/III, 8 et 16/IV, 4, 20 et 21/V, 5/VI et 4/VII.

Dressons maintenant la liste des séries de fragments que l'on trouve dans *L'Occupation américaine* en débutant par la série de fragments du 17 juillet ; il comprend le fragment 1/I et le fragment 20/IV ; les deux fragments peuvent se mettre en rapport parce que le premier évoque le jour décrit par le second et qu'ils encadrent véritablement le récit et

parce que ce sont les seuls fragments où la date du 17 juillet apparaît. Continuons par la série sur le désir de mort ; il comprend les fragments 1/I, 9/III, 14/IV. Le fragment 15/III fait référence au fragment 2/I : c'est la série du cheval castré ; elle est significative pour l'interprétation car la castration du cheval est liée à Patrick qui est castré par le dégoût de Marie-José et la domination de Trudy. Le motif du changement apparaît dans les 3/I, 13/I, 2/III et 9/III : ce motif de changement dans les périodes de la vie des personnages présente les points d'articulation importants du récit. C'est une série importante car *L'Occupation américaine* est un roman de l'adolescence où Patrick et Marie-José passent de l'enfance au monde adulte et où ils sont soumis à plusieurs changements (du corps, de la relation aux parents, au monde...). *L'Occupation américaine* est aussi le récit de la transformation du monde d'après la seconde guerre mondiale : le changement d'idéologie et son processus sont au cœur du sujet du roman. Le fragment 2/I est relié au fragment 7/I : ce sont deux scènes similaires de serments d'amour éternel. Dans une autre série, le fragment 7/I est relié au fragment 16/IV : le premier raconte l'enterrement des jouets symbolisant le rejet de l'enfance et le second fait référence à cet épisode puisqu'il raconte que Marie-José déterre un jouet pour le laisser à Patrick ; les deux doivent être lus en parallèle. Encore dans une autre série, celle de la fin de l'enfance, le fragment 7/I est relié au fragment 19/I : le lecteur croyait que dans le premier fragment Patrick avait quitté l'enfance avec Marie-José, c'est en réalité dans le second qu'il la quitte, et seul. Pour poursuivre, la série US GO HOME comprend les fragments 11/I, 15/I, 13/III, 8/IV, 22/IV : c'est la reprise de la même expression clef qui permet de relier ces fragments. Le motif de la poubelle apparaît dans trois fragments : 5/I, 8/I, 14/II ; ils doivent être d'autant plus lus ensemble que le dernier s'avère « l'envers des poubelles »<sup>166</sup> des deux premiers. Le motif de la crue apparaît quant à lui dans les fragments 3/I et 3/III ; le mot « crue » repris dans les deux fragments dans un passage de narration extra-diégétique lie les deux fragments et invite à lire le deuxième fragment comme la continuation du premier. Le motif du sourcil, très important dans le roman, puisque la blessure de Patrick au sourcil symbolise son entrée dans « Le Royaume », apparaît dans les fragments 18/I, 3/III et 16/III. Enfin, le motif du bonnet rouge apparaît dans les fragments 1/II, 11/III, 19/III, 20/III, 23/III et 5/IV.

Enfin, établissons les séries de fragments de *Villa Amalia*. Commençons par la série des signes, des présages : elle est constituée pour la première partie des fragments 2/IV, 4/VI, 3/VIII, 6/X et 6/XIII ; pour la seconde des fragments 2/I, 4/II, 4/VIII, 1/XI et 1/XIII ; pour la

---

<sup>166</sup> Fragment 14/II, p. 80

troisième du fragment 5/V ; et pour la quatrième du fragment 5/I. Cette série est importante, d'une part par le nombre de fragment intégrant le motif, et d'autre part par le fait que ce soit un des traits les plus remarquables de l'identité d'Ann Hidden. La série de la violence de la musique comprend les fragments 3/V/I, 3/VI/II, 1/XI/II, 7/VI/III, 10/II/IV et 6/IV/IV : ces fragments doivent être lus en parallèle pour comprendre l'essence de la musique pour Ann et le rôle de la musique dans le roman. Les fragments 4/VI/III, 5/VI/III, 3/II/IV et 5/IV/IV sont reliés entre eux par qu'ils intègrent le même motif du chant d'Ann qui traverse son être. Poursuivons avec les séries de Magdalena : elles comprennent d'une part la série du galet noir (1/II/III, 7/III/III, 2/IV/IV et 6/V/IV) et d'autre part la série de la dent de Magdalena (4/II/III, 5/III/III, 7/III/III et 3/VIII/IV). Pour continuer, le fragment 4/X/I fait écho au fragment 1/III/IV : le premier mentionne une tradition de la famille d'Ann, l'adieu au piano, le second réalise pratiquement cette tradition ; cette série est significative parce qu'elle encadre le récit, le second fragment renvoyant le lecteur au premier. Enfin, terminons par la série de la perte et de l'égarement, deux mots qui traversent tout le roman et deux mots clefs du personnage d'Ann : elle comprend les fragments 6/XIII/I, 6/I/II, 6/VII/II, 1/IX/II, 4/XI/II, 8/IV/IV et 3/VII/IV.

Ainsi, les fragments, paradoxalement (puisque le fragment est le morceau détaché d'un tout, sans tout, reste de la totalité) ne sont pas seuls et indépendants mais sont reliés entre eux. C'est une liaison d'autant plus forte qu'un même fragment, nous l'avons vu, peut faire partie de plusieurs séries. Le texte est organisé et est construit, réellement tissé, de séries de fragments qui s'entremêlent, qui sont liés les uns aux autres. La forme fragmentaire fait donc système, c'est-à-dire que les fragments sont construits les uns par rapport aux autres dans des jeux de parallèles, d'opposition ou de simples échos.

## **B) Un art de la répétition**

La répétition est une caractéristique importante de l'écriture quignardienne. Elle est une forme de liaison et structure le texte fragmentaire, notamment dans l'enchaînement des fragments. Nous allons étudier dans nos trois romans l'art de la répétition au niveau de l'expression du temps, au niveau de l'usage de figures de style de répétitions (telles que l'anaphore, l'épiphore) et au niveau des noms et pronoms personnels.

### **a) l'expression du temps**

Dans *L'Occupation américaine*, l'expression du temps est un élément important qui permet de structurer le texte. Débutons cette analyse par la présence tout le long du roman du

syntagme « En ce temps-là » que le narrateur utilise pour décrire l'époque des années 1950-60 par rapport au moment de la narration (en principe après 1982, puisqu'il nous apprend de sa bouche même qu'il a eu connaissance de l'histoire de Patrick à cette date au fragment 22/IV). Il est utilisé aux fragments 8/I (p. 23), 13/I (p. 34), 5/II (62), 16/III (p. 134 et utilisé deux fois) et 17/IV (p. 196). Cette répétition organise le texte, elle a pour effet de donner une unité au récit malgré son éclatement en fragment.

Les indications temporelles telles « le lendemain »<sup>167</sup>, « un soir »<sup>168</sup>, « à seize heures »<sup>169</sup>, « au moi de mai, le 13 »<sup>170</sup>, « cinq jours plus tard »<sup>171</sup> et les dates (par exemple « le mardi 3 mars »<sup>172</sup> ou « le jeudi 16 juillet 1959 »<sup>173</sup>) ont aussi le même effet de liaison et d'émergence d'une unité. Pour ne pas citer toutes les occurrences et ne pas récrire celles que nous donnons en exemple de type d'indications temporelles, par trop rébarbatif, nous ne citerons que le fragment suivi de sa page et, si besoin, de son nombre d'occurrences dans la page).

Dans la première partie, on peut citer les fragments 1 (p. 9, deux occurrences), 10 (p. 27), 13 (p. 32, p. 33), 14 (p. 35, p. 36) ; dans la seconde les fragments 1 (p. 51, deux occurrences), 2 (p.52), 7 (p. 64), 16 (p. 81, trois occurrences), 18 (p. 83) ; dans la troisième les fragments 6 (p. 110, p. 111), 11 (p. 123), 15 (p. 130), 16 (p. 134), 17 (p. 138), 19 (p. 144), 21 (p. 152) ; enfin dans la dernière les fragments 1 (p. 167), 4 (p. 172), 16 (p. 194), 18 (p. 200), 19 (p. 201, trois occurrences), 20 (p. 203), 21 (p. 206), 22 (p. 209, 4 occurrences et p. 210). Même si les dates ne sont pas les mêmes, la répétition de la même structure temporelle (le mardi 9 août 2008, le 15 juin 2002...) organise le texte en lui donnant une chronologie précise qui lie les fragments entre eux et qui les fait devenir une unité par le temps.

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, les dates sont de quatre types (avec parfois des précision sur l'heure) : le premier est l'année seule, le second est le mois et l'année, le troisième la date du jour, le mois et l'année et le quatrième le jour, la date du jour, le mois et l'année. Ces indications temporelles sont généralement reprisent, si ce n'est à la première phrase du fragment, au moins dans le premier paragraphe. Elles reviennent à peu près tous les quatre ou cinq fragments. Prenons simplement l'exemple du chapitre deux : « mai 1964 » (1, p. 55), « au cours du mois de juillet 1964 » (4, p. 62), « le 2 août 1964 » (7, p. 69), « le 10

---

<sup>167</sup> Fragment 17/III, p. 138

<sup>168</sup> Fragment 16/II, p. 81

<sup>169</sup> Fragment 22/IV, p. 209

<sup>170</sup> Fragment 13/I, p. 33

<sup>171</sup> Fragment 16/II, p. 81

<sup>172</sup> Fragment 1/II, p. 51

<sup>173</sup> Fragment 18/IV

août » (15, p. 80), « le 16 août » (18, p. 84), « dès le 22 août » (18, p. 85), « dès le 1<sup>er</sup> septembre » (22, p. 92), « septembre 1964 » (27, p. 101), « le 3 novembre à deux heures du matin » (29, p. 106). La précision et la régularité des reprises des syntagmes temporelles structurent fortement chronologiquement le roman malgré son écriture fragmentaire.

Dans *Villa Amalia*, l'expression du temps ne subit pas une répétition aussi importante et systématique que dans *L'Occupation américaine* et *Le Salon du Wurtemberg*. Hormis pour la première partie, les indications temporelles, si elles reviennent assez régulièrement (toutes les sept, huit pages) et sont mises en début de fragment, restent très vagues ; elles sont du type « un jour » (comme aux fragments 1/IV/II, p. 131 ou 3/XIII/II, p. 179) ou « le matin » (comme au fragment 2/VI/III, p. 217) ou encore « en fin de matinée 9/IV/IV, p. 276). Il est alors difficile de dire que la répétition, bien que légèrement présente, structure et organise chronologiquement le texte<sup>174</sup>. Seule la première partie vient contredire cela car, malgré une écriture fragmentaire, elle connaît une forme d'organisation dans la répétition du temps. Là, les indications temporelles sont bien plus présentes et plus précises (par exemple « dimanche 11 janvier » au fragment 3/IV, p. 47, « le vendredi 23 janvier » au fragment 3/VIII, p. 76, « le 31 janvier » au fragment 1/X, p. 87) et structurent chronologiquement le texte.

### **b) un usage intensif des figures de style dites de répétition**

Gérard Milhe Poutingnon constate que « la répétition [...] [a] une fonction structurante et dynamisante »<sup>175</sup> et cite Quintilien qui écrit que les figures de répétition

donne du mouvement et de l'action à un discours qui, sans ces moyens, est languissant et n'est qu'un corps sans âme pour l'animer. Ces figures ne doivent pas seulement s'y rencontrer, mais avoir une disposition et une variété de nature à séduire l'auditeur par toutes leurs sonorités, comme cela se passe quand on écoute les instruments à cordes. A la vérité, ces qualités se présentent le plus souvent d'une manière directe ; elles ne se masquent pas, mais, au contraire, se dévoilent.<sup>176</sup>

Ces figures de styles, suivant le classement de Georges Molinié appartient à la sous-catégorie des figures de construction elle-même sous-catégorie des figures microstructurales. Il s'agit de l'anaphore<sup>177</sup>, l'épiphore<sup>178</sup>, l'anadiplose<sup>179</sup>, la concaténation<sup>180</sup>, l'antépiphore<sup>181</sup>,

---

<sup>174</sup> Cette différence dans l'expression du temps s'interprète facilement : Ann prise dans une course après le temps pour fuir la France est suivie au jour le jour dans la première partie ; tandis qu'une fois Villa Amalia découverte, une fois le « paradis » (voir dernier mot du roman) découvert, Ann perd la notion du temps.

<sup>175</sup> MILHE POUTINGNON, Gérard, « La répétition dans *Saül le furieux* de Jean de La Taille » in NEVEU, Franck (éd.). *Faits de langue et sens des textes*, SEDES, 1998, p. 57.

<sup>176</sup> QUINTILIEN, *Institution oratoire*, IX, 2, 4-5. Cité par MILHE POUTINGNON, Gérard, « La répétition dans *Saül le furieux* de Jean de La Taille » in NEVEU, Franck (éd.). *Faits de langue et sens des textes*, SEDES, 1998, p. 57.

<sup>177</sup> Répétition d'un même mot ou groupe de mots en début de phrase, de vers, de paragraphe.

la réduplication<sup>182</sup> et la polyptote<sup>183</sup>, pour celle que nous trouvons dans *Le Salon du Wurtemberg*, *L'Occupation américaine* et *Villa Amalia*. Pascal Quignard utilise massivement ces figures, en particulier de l'anaphore. Faisons un relevé de celles-ci, sans doute non exhaustif, pour donner un aperçu de l'usage intensif de ces figures par notre auteur.

→ **L'anaphore :**

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, dans le premier chapitre, on la trouve notamment dans les fragments 3 (p. 19 ; « d'une femme »), 4 (p. 20 ; « C'était »), 6 (p. 33 ; « C'est ainsi que »), 10 (p. 45 ; « matérialisés »), 11 (p. 44 ; « Entre temps »). Pour le chapitre deux, on la retrouve aux fragments 5 (p. 66 ; « Aussi parce que »), 6 (p. 67 ; « Il construisit »), 9 (p. 72 ; « Il me semble que »), 22 (p. 93 ; « Je ne savais que faire »), 23 (p. 94 ; « Chaque »), 24 (p. 97 ; « Elle déplaça »). Finissons par le chapitre trois, mais les autres chapitres en contiennent autant ; dans ce chapitre on la retrouve aux fragments 6 (p. 127 ; « Puis il fouette violemment »), 8 (p. 130 ; « Ce qui affleure et menace »), 12 (p. 139 ; « Nous avons peu à peu »), 24 (p. 161 ; « Je ne voulais plus ») et 28 (p. 167 ; « C'était »).

Dans *L'Occupation américaine*, dans la première partie, elle se retrouve notamment dans les fragments 1 (p. 9 ; « Quelque chose veut »), 9 (p. 25 ; « Dieu »), 11 (p. 29 ; « La carotte rouge »), 14 (p. 35 ; « Les Russes »), 15 (p. 38 ; « Il vit »), 19 (p. 46 ; « Tout »). Pour la seconde partie, nous pouvons donner comme exemple les fragments 1 (p. 52 ; « C'était »), 3 (p. 58 ; « L'école »), 11 (p. 72 ; « Le rêve que nourrissait Rydell ») et 14 (p. 79 ; « La porte »). Dans la troisième partie, cette figure apparaît aux fragments 3 (p. 100 ; « Ce n'était pas »), 5 (p. 105, « de plus en plus » ; p. 106, « Il ne faut pas »), 8 (p. 115 ; « Aux moments où »), 9 (p. 119, « Le réel », « Le brahman » et « L'âme » ; p. 120, « Tout »), 17 (p. 140 ; « C'était elle »), 18 (p. 143 ; « se hisser ») et 24 (p. 160 ; « J'aime »). Enfin pour la quatrième partie, citons les anaphores des fragments 3 (p. 171 ; « Il avait l'impression »), 6 (p. 177 ; « C'est Patrick »), 11 (p. 182, « Tu m'entends » ; p. 183, « sortit »), 12 (p. 184 ; « Il alla »), 14 (p. 187, « Parce que » ; p. 189, « Qu'ai-je éprouvé »), 17 (p. 197, « Je ne l'ai pas aimé » ; p. 198, « On part ») et 19 (p. 202 ; « Il n'y a pas »).

---

<sup>178</sup> Procédé symétrique de l'anaphore, répétition d'un mot ou d'un groupe de mots en fin de phrase, de vers, de paragraphe.

<sup>179</sup> Elle consiste à reprendre en début de phrase le mot ou le groupe de mots qui terminait la précédente.

<sup>180</sup> Suite d'anadiplose.

<sup>181</sup> Répétition d'un mot ou d'un groupe de mots au début et à la fin d'un ensemble syntaxique (vers, phrase, paragraphe, poème).

<sup>182</sup> Elle consiste à répéter un mot ou un groupe de mots immédiatement dans une phrase.

<sup>183</sup> Elle propose des variantes morphologiques autour d'un même terme dans un texte.

Dans *Villa Amalia*, dans la première partie, on en trouve aux fragments 1/I (p. 15 ; « elle ne savait pas »), 2/I (p. 17 ; « C'est lui » et p. 22 ; « Je ne sais pas pour »), 1/VIII (p. 73 ; « A force »), 2/VIII (p. 74 ; « Elle choisit »), 3/IX (p. 85 ; « Peu importait ») et 3/XI (p. 106 ; « Ne t'inquiète pas »). Pour la deuxième partie, et nous nous arrêterons là, nous la trouvons notamment aux fragments 2/I (p. 118 ; « C'était »), 4/I (p. 119 ; « ne serait-ce »), 2/III (p. 126 ; « J'ai besoin »), 4/III (p. 128 ; « C'était »), 5/IV (p. 136 ; « C'était »), 3/VI (p. 144 ; « Elle détestait »), 4/VI (p. 145 ; « Peur », « Ce furent », « glissait »), 1/IX (p. 159 ; « Elle fuyait »), 1/XI (p. 170 ; « Soudain », « Tellement) et 1/XIII (p. 177 ; « Autour »).

### → L'épiphore :

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, on en trouve aux fragments 8/I (p. 39 ; « ne regardait pas »), 11/II (p. 76 ; « avec hargne »), 17/II (p. 84 ; « Ibelle »), 29/II (p. 109 ; « dans son verre d'eau »), 1/III (p. 111 ; « un regard »), 11/III (p. 138 ; « dégoût »), 13/III (p. 144 ; « de vrais cheveux »), 14/IV (p. 204 ; « devoir »), 15/IV (p. 206 ; « du désastre »), 20/IV (p. 213 ; « comme un tuberculeux »), 23/IV (p. 220 ; « sublime »), 27/IV (p. 229 ; « heureux »), 4/V (p. 237 ; « incomplètement vécus »), 9/V (p. 244 ; « d'un autre »), 12/V (p. 259 ; « tigre »), 13/V (p. 267 ; « une vengeance », « délire »), 14/V (p. 270 ; « davantage »), 15/VI (p. 320 ; « tiède »), 19/VI (p. 327 ; « mourait »), 1/VII (p. 329 ; « à Bergheim ») et 17/VII (p. 354 ; « le poêle Godin »).

Dans *L'Occupation américaine*, dans la première partie, on la trouve aux fragments 7 (p. 19 ; « sur l'eau ») et 11 (p. 30 ; « l'occupant »). Dans la seconde, on la trouve aux fragments 2 et 3 (p. 56 et 58 ; « Elle partit ») et 4 (p. 60 ; « était une prison »). Dans la troisième, aux fragments 3 (p. 101 ; « pour un rien ») et 24 (p. 161 ; « je veux un chêne solide »). Enfin dans la quatrième, des épiphores apparaissent aux fragments 6 (p. 177, « appelle »), 14 (p. 189 ; « poubelles »), 21 (p. 207 ; « c'était elle ») et 22 (p. 209 ; « Thunderbird rose »).

Pour *Villa Amalia*, nous n'en donnerons que pour les deux premières parties. Pour la première partie, nous en trouvons aux fragments 2/I (p. 21 ; « l'Yonne »), 2/II (p. 32 ; « personne »), 4/II (p. 35 ; « ses trois pianos »), 1/IV (p. 46 ; « secret », p. 47 ; « sentimental »), 1/X (p. 87 ; « café ») ; pour la deuxième partie aux fragments 4/I (p. 119 ; « se perdre »), 1/II (p. 121 ; « avait maigri », « seule »), 1/III (p. 125 ; « odeurs »), 5/III (p. 130 ; « est mort »), 2/IV (p. 133 ; « la mer »), 4/VII (p. 151 ; « comme si elle avait eu encore douze ans »), 4/VIII (p. 158 ; « ne bougea pas »), 4/IX (p. 162 ; « évanouie »), 1/XV (p. 186 ; « nul »).

→ **L'anadiplose :**

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, on en trouve aux fragments 1/II (p. 57 ; « [...] baisers de mère ! Et ce baiser de mère [...] »), 9/II (p. 72 ; « [...] à Didon. Didon [...] »), 1/III (p. 111 ; « [...] nous nous séparâmes et nous nous séparâmes [...] »), 12/III (p. 140 ; « [...] à chaque fois. A chaque fois [...] »), 21/III (p. 154 ; « [...] la Normandie. La Normandie [...] »), 27/IV (p. 227 ; « [...] la Loire. Loire [...] »), 1/V (p. 231 ; « [...] de Pâques. Pâques [...], p. 232 ; « [...] Klemens. Klemens [...] »), 4/V (p. 237 ; « [...] c'est Seinecé. Seinecé [...] »), 2/VI (p. 294 ; « [...] avec Delphine. Delphine [...] »), 11 (p. 309 ; [...] de ses yeux. Ses yeux [...] »).

Dans *L'Occupation américaine*, dans la première partie, cette figure apparaît aux fragments 17 (p. 42 ; « [...] des Wadd. Mrs Wadd [...] ») et 19 (p. 46 ; « Ce fut soudain. Soudain, [...] »). Dans la seconde, aux fragments 6 (p. 64 ; « [...] ils disaient les « USA ». Les « USA » [...] »), 7 (p. 73 ; « [...] révérait Rydell. Rydell était [...] »), 9 (p. 68 ; « [...] se retourna lentement. Lentement [...] »), 10 (p. 70 ; « [...] redescendit du piano. Ce piano [...] ») et 18 (p. 85 ; « [...] la quincaillerie Vire et Ménard. « Vire et Ménard ! » répéta [...] »). Enfin, dans la quatrième, nous trouvons une anadiplose au fragment 1 (p. 167 ; « [...] tomba un jeudi. Le jeudi [...] »)

Dans *Villa Amalia*, nous en trouvons dans la première partie au fragment 9/VII (p. 67 ; « [...] quatre questions. Quatre questions [...] ») ; dans la deuxième aux fragments 1/III (p. 125 ; « [...] les odeurs. Odeurs [...] ») et 5/XV (p. 187 ; « [...] le ciel. Le ciel [...] ») ; dans la troisième aux fragments 1/I (p. 192 ; « [...] Juliette. Juliette [...] »), 6/III (p. 206 ; « [...] à Charles. Charles est [...] »), 7/III (p. 207 ; « [...] à cadeaux. Les cadeaux [...] »), 1/IV (p. 209 ; « [...] chez Dio. Dio [...] ») ; pour la quatrième le fragment 2/II (p. 263 ; « [...] toute sa vie. Sa vie [...] »).

→ **La concaténation :**

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, nous en trouvons une au fragment 29 (p. 109 ; « et si j'ose dire plus que grasseuse, collante, plus que collante, gluante, plus que gluante, presque adhésive, plus qu'adhésive [...] »).

Dans *L'Occupation américaine*, nous en trouvons une au fragment 8 (p. 67 ; « Le regard cherche le reflet. Le reflet cherche l'écran. L'écran cherche le regard »).



Dans *Villa Amalia*, nous en trouvons également une au fragment 5/VI/IV (p. 288 ; « [...] comme deux enfants se seraient aimés. Aimer aux yeux des enfants c'est veiller. Veiller le sommeil [...] »).

→ **L'antépiphere :**

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, nous en trouvons aux fragments 25/III (p. 163 ; « Nous sommes coupables – tel est sans doute le lit de nos sentiments – et quand nous réfléchissons avec application, il est tout à fait vrai que nous sommes coupables. ») et 3/IV (p. 182 ; « Ombrageux – ombrageux cela se dit d'un homme qui prend peur à la vue d'une ombre –, j'étais ombrageux. »).

Dans *L'Occupation américaine*, nous en trouvons deux exemples dans la première partie, aux fragments 13 (p. 34 ; « Leurs âges divorçaient alors, parce qu'ils avaient le même âge ») et 14 (p. 37 ; « Jamais, dit-elle. Jamais ») et dans l'exemple de la concaténation : « Le regard » vient commencer et conclure cette ensemble.

Dans *Villa Amalia*, nous en trouvons aux fragments 9/VII/I (p. 69 ; « Plus tard. Je reviendrai plus tard. »), 1/XI/II (p. 168 ; « Mon père était musicien – et pourtant cela ne concernait pas mon père ») et 1/III/IV (p. 271 ; « Michel. Mon père s'appelait Michel. »).

→ **La réduplication :**

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, on en trouve beaucoup ; nous ne citerons que celles des chapitres II et III. Dans le chapitre II, on en trouve aux fragments 26 (p. 101 ; « un peu, un peu »), 23 (p. 94 ; « [...] un dieu – un dieu [...] »), 22 (p. 93 ; « [...] blanc – blanc [...] »), 19 (p. 86 ; « [...] et blancs – blanc [...] ») ; dans le chapitre III aux fragments 10 (p. 133 ; « Elle les piétinait. Elle les piétinait [...] »), 14 (p. 141 ; « [...] ses jupes – ses jupes [...] »), 19 (p. 151 ; « Nous transitons. Nous transitons »), 23 (p. 160 ; « [...] hideux – hideux [...] ») et 28 (p. 168 ; « [...] d'habiter, d'habiter [...] »).

Dans *L'Occupation américaine*, dans la première partie, on en trouve une au fragment 7 (p. 20 ; « «On est d'accord ? On est d'accord ? »). Dans la troisième, aux fragments 4 (p. 104 ; « Ce corps qui n'était pas là n'était pas là ») et 25 (p. 162 ; « - La prochaine ? La prochaine, tu me feras [...] »). Dans la quatrième, on en trouve un exemple au fragment 21 (p. 207 ; [...] quiconque meurt meurt à douleur. »).

Dans *Villa Amalia*, on en trouve dans la première partie aux fragments 5/I (p. 27 ; « Ce soir, ce soir »), 6/I (p. 28 ; « Vis seule. Vis seule »), 4/II (p. 35 ; « [...] calme, calme [...] »), 1/XII (p. 104 ; « [...] le ciel, le ciel [...] »), dans la troisième aux fragments 3/V (p. 213 ; « Je

saute. Je saute. Je saute. »), 1/VI (p. 216 ; « [...] la poste (la poste [...]) », 8/X (p. 244 ; « [...] rien. Rien. ») et dans la quatrième aux fragments 4/IV (p. 274 ; « [...] en rond – en rond [...] ») et 1/V (p. 280 ; « Ne bougez pas ! Ne bougez pas ! »).

→ **Le polyptote :**

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, nous en trouvons notamment aux fragments 1/I (p. 13 ; autour de « stupeur »), 3/II (p. 62 ; autour de « humilié »), 19/II (p. 86 ; autour de « sourire » et p. 87 autour de « ôter »), 23/II (p. 94 ; autour de « parasite »), 10/III (p. 133 ; autour de « piétiner »), 24/III (p. 162 ; autour de « gondoler »), 3/IV (p. 182 ; autour de « ombrageux »), 14/V (p. 269 ; autour de « rose »), 2/VI (p. 293 ; autour de « vieillir ») et 11/VII (p. 345 ; autour de « se plaindre » et d' « errer »).

Dans *L'Occupation américaine*, dans la première partie, on en trouve aux fragments 2 (p. 13 ; autour d' « associer ») et 18 (p. 44 ; autour de « résorber »). Dans la seconde, au fragment 18 (p. 84 ; autour de « réfléchir »). Dans la troisième, on en trouve aux fragments 7 (p. 113 ; autour d' « aimer ») et 9 (p. 119 autour de « mort » ; p. 122 autour de « moucher »). Enfin dans la quatrième, aux fragments 14 (p. 189-190-191, autour d' « aimer ») et 15 (p. 194 ; autour de « servir »).

Dans *Villa Amalia*, nous en trouvons aux fragments 1/I/I (p. 13 ; autour d' « approcher »), 2/VIII/I (p. 75 ; autour de « bouleversée »), 3/III/II (p. 127 ; autour de « bleu »), 3/V/II (p. 141 ; autour d' « étreinte »), 3/X/III (p. 240 ; autour de « songer » et de « poser »), 1/V/IV (p. 281 ; autour « même »).

L'usage massif des figures de répétition structure le texte du point de vue microstructural : en effet l'art de l'anaphore et de ses variantes, surtout lorsqu'elles se combinent, permet de structurer chaque fragment, chaque paragraphe de fragment et de leur donner une unité. De plus ces figures se trouvent aussi au niveau du fragment, comme par exemple l'anadiplose qui lie les fragments 8/I et 9/I du *Salon du Wurtemberg* (fin du fragment 8 : « [...] Isabelle » ; début du fragment 9 : « Isabelle [...] »), ce qui permet de structurer l'organisation fragmentaire.

**c) l'usage de l'anaphore des noms et pronoms personnels sujets**

Une phrase possède un thème (de quoi, de qui, l'on parle autrement dit le sujet) et un rhème (ce que l'on dit sur le thème). Une des caractéristiques de l'écriture de Pascal Quignard est l'utilisation dans le récit de la progression à thème constant, c'est-à-dire que le thème de la

première phrase est le même que celui de la seconde, de la troisième, de la quatrième, etc.. Certes cette progression est courante dans les textes narratifs mais Quignard en fait un usage intensif et en guise de thème utilise le pronom personnel. Citons, pour ne pas faire trop catalogue parce que *Le Salon du Wurtemberg*, *L'Occupation américaine* et *Villa Amalia* en comptent énormément, seulement deux exemples par roman de progression à thème constant qui crée une anaphore de pronom personnel.

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, au fragment 1/I, il est écrit : « A vrai dire Florent Seinecé ne laissait pas traîner ses objets : **il** les avait minutieusement mis en scène. **Il** aimait cette table. **Il** lui portait une affection jalouse. **Il** aurait voulu donner l'impression que plusieurs personnes vivaient là, s'attablaient, travaillaient en même temps. **Il** ne souffrait pas qu'on y touchât. »<sup>184</sup>. De même, au fragment 26/III, on peut lire : « **Nous** le fimes. **Nous** repassâmes à la maison. **Nous** remplîmes un bidon de lait vide. **Nous** reniflions. **Nous** nous tenions la main. »<sup>185</sup>.

Dans *L'Occupation américaine*, dans la première partie, au fragment 1/I, il est écrit : « **Elle** s'habillait avec beaucoup de soin, au désarroi de toutes les autres femmes qui résidaient dans le village. **Elle** portait le plus souvent des tailleurs clairs avec un décolleté en V, un bustier serré, la taille très marquée, la jupe à mi-mollet. **Elle** lisait la plupart des revues qui paraissaient à Paris. **Elle** avait aménagé [...] »<sup>186</sup>. Dans la seconde, au fragment 7, il est écrit : « **Il** s'approcha. **Il** avança la main dans le hayon. Doucement, **il** fit verser un pot de peinture qui se répandit sur les sièges avant. **Il** renversa tous les pots de peinture un à un. **Il** s'arracha à sa colère. **Il** entre dans la cuisinière des Ridelsky. »<sup>187</sup>.

Dans *Villa Amalia*, au fragment 7/XI/I, Quignard écrit : « **Elle** les prit toutes les deux. **Elle** les mit dans son sac. **Elle** prit le coliposte. **Elle** ferma la porte de la maison et la grille du jardin avec les clés neuves. **Elle** remit la voiture qu'on lui avait prêtée au garage de Bagnolet. La promesse de vente devait avoir lieu à quinze heures dans le VIII<sup>e</sup> arrondissement. **Elle** avait un peu faim. **Elle** alla acheter le journal. **Elle** alla prendre un café. **Elle** mangea une salade. **Elle** se dit : « Je vais boire à ma propre santé » et **elle** s'offrit un verre de côte-de-nuits. »<sup>188</sup>. Au fragment 6/VIII/III, Pascal Quignard écrit : « **Elles** ne se touchaient plus. **Elles**

---

<sup>184</sup> Fragment 1/I, p. 10. Nous mettons en gras.

<sup>185</sup> Fragment 26/III, p. 164. Nous mettons en gras.

<sup>186</sup> Fragment 1/I, p. 11. Nous mettons en gras.

<sup>187</sup> Fragment 7/II, p. 64-65. Nous mettons en gras.

<sup>188</sup> Fragment 7/XI/I, p. 101. Nous mettons en gras.

ne se parlaient plus. **Elles** ne dormaient pas ensemble. **Elles** ne mangeaient plus. **Elles** buvaient. **Elles** se regardaient. »<sup>189</sup>

L'utilisation de l'anaphore du pronom personnel sujet a pour effet de structurer le passage dans lequel elle s'inscrit (donc au niveau microstructural). Généralisée à tous le roman, la progression à thème constant est un procédé de plus qui structure la forme discontinue des romans.

Les noms des personnages jouent également un rôle dans la structuration de ce roman discontinu. En effet, ils sont souvent répétés à l'intérieur même d'un paragraphe au lieu d'un pronom personnel. Pas utilisé dans *Le Salon du Wurtemberg* et *Villa Amalia*, ce procédé est largement employé dans *L'Occupation américaine*. Prenons un exemple par partie, car ce procédé est généralisé dans tout le roman.

Dans *L'Occupation américaine*, au fragment 7/I, il est écrit : **Marie-José** se tenait assise sur le vieux banc. A côté d'elle, deux paniers en osier étaient ouverts. **Marie-José** examinait Patrick, en culottes courtes de flanelle, la tête maussade, en train de creuser un trou avec une grande bêche. Il cessa de creuser la terre. Il regarda **Marie-José** avec un air renfrogné, disant que le trou était peut-être suffisamment profond. **Marie-José** lui rendit son regard [...] »<sup>190</sup>. Les trois derniers « Marie-José » pourraient être remplacé par le pronom personnel « elle », mais Quignard choisit de répéter le prénom. Au fragment 15/II, court fragment de moins d'une page, le nom entier de Wilbur Humphrey Caberra est utilisé deux fois et le simple prénom Wilbur deux fois également. Au fragment 3/III, il est écrit : « **Patrick** se laissait faire et cela avait le don d'exaspérer **Marie-José** des jours durant. Mais quand **Marie-José Vire** témoignait de sa peine, **Patrick Carrion** la fuyait. Pour se venger, **Marie-José** avait l'habitude [...] »<sup>191</sup>. Au lieu d'utiliser les pronoms personnels anaphorique « il » et « elle », Quignard répète les prénoms des personnages et même les prénoms et noms de famille. Enfin, le fragment 14/IV est une scène d'explication uniquement entre Patrick et Marie-José : l'usage des anaphoriques « il » et « elle » ne serait donc pas ambigu mais Quignard utilise sans cesse les prénoms des deux personnages et leurs prénoms et noms de famille ; ainsi dans ce fragment, il y a trois « Marie-José Vire », sept « Marie-José », un « Patrick Carrion » et cinq « Patrick ».

L'usage généralisé de la nomination des personnages par leur prénom et leur prénom et nom de famille organise le texte ; ce dernier acquiert par la répétition des noms une unité.

---

<sup>189</sup> Fragment 6/VIII/III, p. 232. Nous mettons en gras.

<sup>190</sup> Fragment 7/I, p. 20. Nous mettons en gras.

<sup>191</sup> Fragment 3/III, p. 100. Nous mettons en gras.

Ainsi l'art de la répétition (aux niveaux de l'expression du temps, de l'utilisation des figures de répétition et de la progression à thème constant, et de la répétition des noms) chez Quignard permet d'organiser le texte discontinu.

### **C) Un coq-à-l'âne lié par la répétition**

Comme nous l'avons écrit dans la deuxième partie de cette étude, le discontinu dans les trois romans provient de l'écriture quignardienne en coq-à-l'âne. Nous avons noté brièvement au cours de cette analyse un point important pour notre problématique, à savoir que les fragments, les paragraphes et les phrases en coq-à-l'âne pouvaient recéler une forme de liaison qui liait les éléments différents. Nous allons ici préciser cette remarque en montrant que le lien dans l'écriture quignardienne en coq-à-l'âne vient de la répétition à tous les niveaux (dans les passages en coq-à-l'âne de fragment à fragment, de paragraphe à paragraphe et de phrase à phrase). Prenons pour chaque sous-partie un exemple par roman.

#### **a) de fragment à fragment**

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, le passage du fragment 8/I (qui décrit le biscuit représentant Eros et Psyché) au fragment 9/I (qui fait le portrait d'Isabelle) est en coq-à-l'âne. Néanmoins, ce passage en coq-à-l'âne est lié par la répétition du même mot, « Isabelle »<sup>192</sup>, qui clôt le premier fragment et commence le deuxième.

Dans *L'Occupation américaine*, le passage du fragment 9/III (qui est une grande réflexion philosophique de Rydell sur le sens de l'Histoire) au fragment 10/III (qui se focalise sur la relation de Patrick à la musique et aux femmes) est également en coq-à-l'âne. Cependant la répétition d'« une mouchette à trois branches »<sup>193</sup> en fin du premier fragment et en début du second les lie.

Dans *Villa Amalia*, de même, le passage du fragment 1/II/II (qui est une méditation sur la solitude en prenant appui sur la poétesse anglaise Katherine Philips) au fragment suivant (qui fait le récit des balades d'Ann en « chaussures de plus en plus crottées »<sup>194</sup>) est en coq-à-l'âne. Mais ce qui autorise ce passage et lie les deux fragments, c'est l'usage, la répétition d'une même forme : en effet les deux fragments ont une même forme poétique, accumulant les paragraphes courts et élargissant la phrase sur plusieurs paragraphes.

---

<sup>192</sup> Fragment 8/I et 9/I, p. 40.

<sup>193</sup> Fragment 9/III et 10/III, p. 122.

<sup>194</sup> Fragment 2/II/II, p. 122.

### b) de paragraphe à paragraphe

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, l'avant-dernier paragraphe du fragment 12/I évoque les problèmes de langage d'Isabelle à propos des proverbes qu'elle tronque ; la dernière phrase est : « Et ces proverbes stupéfiants – c'était son parfum. »<sup>195</sup>. Le dernier paragraphe commence par : « Isabelle au sens propre ne mettait aucun parfum. »<sup>196</sup>. Le passage entre ces deux paragraphes est en coq-à-l'âne. Mais le coq-à-l'âne est lié par la répétition du même mot « parfum ».

Dans *Villa Amalia*, les deux derniers paragraphes du fragment 9/VI/III sont : « Jan Dussek **s'enfuyant avec** Sophia Corri à Hambourg. / Ann Hidden **s'enfuyant avec** Magdalena à Herculaneum. »<sup>197</sup>. Ce qui autorise le glissement en coq-à-l'âne de l'indication historique à l'indication diégétique, c'est bien la répétition de la même construction.

### c) de phrase à phrase

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, au fragment 15/III, on trouve ces phrases : « A Bad-Wimpfen il y a un célèbre Christ articulé qui lui aussi à pénétré mes rêves, a épouventé mon enfance. Il était coiffé de vrais cheveux. / Maman aussi avait de vrais cheveux. »<sup>198</sup>. Ces deux phrases sont en coq-à-l'âne mais, néanmoins la répétition de l'expression « de vrais cheveux » les rend solidaires l'une de l'autre.

Dans *L'Occupation américaine*, un exemple de coq-à-l'âne de phrase à phrase lié par la répétition se situe au fragment 1/I : « **C'est à Meung, le 15 juin 1429, sous l'occupation anglaise, que** Jeanne d'Arc reprit le pont de l'armée ennemie. / **C'est à Meung, le 17 juillet 1959, sous l'occupation** américaine, **qu'**un homme désira soudain la mort de la femme qu'il aimait. »<sup>199</sup>. Le coq-à-l'âne entre ces deux phrases est indéniable. Mais ce qui permet le passage, la liaison entre les deux, c'est la répétition de la même construction (ce sont quasiment les mêmes phrases). De plus mettre en parallèle avec un fait militaire l'histoire d'amour de Patrick et Marie-José souligne une nature commune : l'histoire d'amour est une guerre, du moins un conflit entre Patrick et Marie-José.

Dans *Villa Amalia*, au fragment 9/VII/I, Quignard écrit ces deux phrases en coq-à-l'âne : « Je vais prendre le pigeon aux fèves. / Au fait qui a eu la fève en Bretagne ? »<sup>200</sup>. Ce

---

<sup>195</sup> Fragment 12/I, p. 47.

<sup>196</sup> Fragment 12/I, p. 47.

<sup>197</sup> Fragment 9/VI/III, p. 221. Nous ajoutons la barre oblique pour, d'une part indiquer le passage à la ligne, et, d'autre part, le coq-à-l'âne. Nous mettons en gras.

<sup>198</sup> Fragment 15/III, p. 144. Nous ajoutons la barre oblique.

<sup>199</sup> Fragment 1/I, p. 9. Nous mettons en gras et nous ajoutons la barre oblique.

<sup>200</sup> Fragment 9/VII/I, p. 67. Nous ajoutons la barre oblique.

qui autorise le glissement entre la phrase sur le pigeon et la phrase sur la Bretagne, c'est bien la présence d'un même mot : autrement dit la fève du pigeon suscite la fève de Bretagne.

Ainsi le discontinu chez Pascal Quignard est une absence de liaison par un passage du coq-à-l'âne entre deux éléments différents mais aussi possède également une forme de liaison par la répétition.

*Le Salon du Wurtemberg, L'Occupation américaine* et *Villa Amalia* dans sa forme fragmentaire sont des romans rigoureusement construits. Ils sont organisés en parties ou chapitres contenant eux-mêmes un nombre semblable de fragments. L'enchaînement entre ces fragments peut certes présenter des ruptures ; mais de nombreux fragments qui se suivent sont liés par l'usage de l'ellipse et de la prolepse et par la répétition en fin en en début de fragment d'un même mot, d'une même expression ou d'un même motif. L'organisation du roman vient aussi de la possibilité de lier des fragments disséminés dans tout le texte ; les séries de fragment s'entremêlent tissant un véritable canevas du roman.

La répétition ne lie pas seulement deux fragments mitoyens. En étant généralisée par l'usage massif des figures de répétition (en particulier l'anaphore) notamment dans l'expression du temps et dans la nomination des personnages, la répétition lie toutes les parties du texte (entre les fragments, entre les paragraphes, dans un paragraphe) et ainsi structure l'œuvre entière. La répétition va même jusqu'à fournir une forme de liaison dans certains passages en coq-à-l'âne au niveau des fragments, des paragraphes et des phrases. Le discontinu peut ainsi présenter une absence de lien et une forme de liaison.

Dans cette partie, nous avons fait des termes de coq-à-l'âne et de coq-à-l'âne lié des notions clefs. Au terme de cette analyse, précisons cette caractéristique de l'écriture quignardienne. Le coq-à-l'âne dans les romans de Pascal Quignard ne passe pas brusquement d'un sujet à l'autre, chaque élément du coq-à-l'âne a plus ou moins un rapport avec les autres, notamment par la répétition mais la plupart du temps parce qu'ils ont un dénominateur commun. Prenons simplement l'exemple du cinquième paragraphe du fragment 13 de *L'Occupation américaine* : « En ce temps-là, il n'y avait pas de pilule. / C'était l'époque des anciens francs. / C'était la fin des chevaux. / Il n'y avait pas de moyen de contraception. Le

désir était indistinct de la crainte d'enfanter. »<sup>201</sup>. Le coq-à-l'âne est clair mais chaque élément appartient au contexte des années 50 ; c'est donc un coq à l'âne lié. Dans son très bel article « Sensation, dépression, écriture », Jean-Pierre Richard utilise le terme de confiserie pour caractériser le lien dans le coq-à-l'âne : « Si les termes divers de la série se présentent de façon moins chaotique, s'ils sont plus proches sémantiquement les uns des autres, plus aptes à se connoter réciproquement, on obtiendra le procédé que Quignard lui-même nomme confiserie. [...] Le confit (on le trouvera bientôt sous d'autres formes), c'est, grammaticalement, l'indicible d'un assemblage substantif d'où rien ne dépasse, où rien ne se creuse, mais où tout parle le langage de l'homogénéité et de la réserve. La parataxe invoquait un goût du discontinu, du granulaire ; avec le confit, on voudrait rêver la pleine liaison d'une substance. [...] [C'est aussi un] laçage stylistique : des éléments apparemment très différents les uns des autres, mais en réalité parents, secrètement semblables [...] se trouvent, du fond de la distance chronologique, narrative, qualitative qui les séparait, soudainement rapprochés, et comme mis en résonance par la force d'une lente et longue poussée d'analogie. »<sup>202</sup>. Nous trouvons le terme d'écriture confite (pour exprimer ce coq-à-l'âne lié) très juste parce qu'il fait apparaître, ainsi que le bonbon, les différents éléments dont il est constitué et qui forment un tout. Nous avons préféré conclure cette partie par l'apparition d'un terme nouveau et plus adéquat au lieu de l'énoncer dès le début de partie pour une raison très simple. Si nous avions annoncé dès le début le terme (qui englobe en lui-même les notions de discontinu et de liaison), nous n'aurions pas pu mettre aussi bien en lumière les effets et les mécanismes du discontinu et ceux de la liaison dans le discontinu.

Les romans de Pascal Quignard dans sa fragmentation forment donc système. C'est que, comme le fait remarquer Chantal Lapeyre-Desmaison dans son essai sur Pascal Quignard « [la] liaison, [l'] organisation » dans les œuvres de cet écrivain « reposent sur le phénomène de la reprise, de la répétition du motif, du thème »<sup>203</sup>.

---

<sup>201</sup> Fragment 13/I, p. 34. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>202</sup> RICHARD, Jean-Pierre. « Sensation, dépression, écriture », *Poétique*, 1987, vol. 18, n°71, pp. 365-366.

<sup>203</sup> LAPEYRE-DESMAlSON, Chantal. *Mémoires de l'origine, un essai sur Pascal Quignard*, Les Flohic, 2001, p.202



*Troisième partie*

**Pour une interprétation du discontinu**

**Représentation et discontinu**

Après avoir analysé les procédés de la discontinuité qui se sont avérés à la fois déstructurants et organisateurs, il faut à présent interroger les raisons et les significations de sa présence dans les trois romans de notre corpus. Comme la deuxième partie, cette partie est construite en deux temps, d'une part nous cherchons à trouver le sens du discontinu déstructurant et d'autre part nous examinons le sens du discontinu liant.

## Chapitre 1 : Sens du discontinu déstructurant

La déstructuration du texte due au discontinu qui l'éclate, l'émiette, peut s'expliquer par plusieurs raisons : la nature essayistique des trois romans, la vision morcelée du temps et la représentation d'êtres déchirés (avec la question du « moi » et de l'identité).

### A) Roman et traité : ambivalence d'un genre

Dans son ouvrage *Le Temps de l'essai*<sup>204</sup>, Marielle Macé consacre un chapitre sur la contamination romanesque de l'essai depuis 1957 jusque 1980. En prenant notamment les exemples de Roland Barthes et Maurice Blanchot, elle démontre la présence d'un « romanesque de l'essai »<sup>205</sup> en remarquant le recours, l'appel à la fiction pour les écritures essayistiques. Et cette réflexion doit sans doute également se vérifier dans les traités de Pascal Quignard qui ont souvent recours à la fictionnalisation et à la narration. La majorité de l'œuvre de Pascal Quignard est une écriture d'essais qu'il nomme traités. C'est pourquoi un lecteur de son œuvre ne s'étonne pas de voir resurgir dans ses romans une écriture proche de celle qu'il utilise dans ses traités. Si selon Marielle Macé le romanesque contamine l'essai, les romans de Pascal Quignard sont eux contaminés par une écriture essayistique.

Dans le premier chapitre de la deuxième partie de ce mémoire nous avons remarqué que le discontinu provenait d'une écriture en coq-à-l'âne qui produisait des effets de rupture dans le texte. Ce discontinu en coq-à-l'âne est dû pour la plupart des cas à une rupture de tonalité ou de sujet. Il arrive que la narration diégétique soit coupée plus ou moins longuement (d'une phrase à un paragraphe) par des éléments d'une narration « extra-diégétique »<sup>206</sup>. Ces derniers éléments se distinguent de la narration diégétique en ce que leur tonalité est plus ou moins poétique et philosophique, en ce qu'ils appellent à la réflexion. Prenons deux exemples par roman pour éclairer ce que nous entendons par narration « extra-diégétique ».

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, les deux premiers paragraphes du fragment 25/II relèvent d'une narration « extra-diégétique » :

On prend un corps humain qui est brûlant et qui est tout au monde. On l'étreint. Soi-même on n'est plus qu'un point dans l'espace alors – presque une idée. L'unique corps au monde est cet être chaud qu'on étreint.

---

<sup>204</sup> MACE, Marielle. *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XXe siècle*, Bellin, « L'extrême contemporain », 2006. [Partie IV « 1957-1980 : l'analyse le dispute au romanesque » pp. 207-263].

<sup>205</sup> Ibid., p. 252.

<sup>206</sup> PAUTROT, Jean-Louis. *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, Rodopi, 2007.

Nous nous tenons les yeux écarquillés. Nous sommes tellement surpris. Nous ne parvenons pas à en croire le témoignage de nos sens. Nous ne nous accoutumons jamais à notre sexe, nous ne nous accoutumons jamais à l'aura qu'il exerce, tout cela surprend tellement, tout cela confond. Nous ne nous laissons pas, années après années, millénaires après millénaires, d'en faire l'essai. Et nous ne découvrons rien dans ce fonctionnement qui assouvisse la curiosité qui l'anime de nouveau. Aussi nous engageons-nous dans des liaisons qui sont toujours absurdes. Et aussi bien à chaque fois le cœur nous bat et la vue nous passionne et la gorge nous serre. Sans cesse nous touchons du doigt, jusqu'à la rage, que notre sexe, seul, n'a pas de sens.

Elle étendit la main et alluma la lampe Carcel. La pluie tombait de nouveau. C'était après que nous nous étions aimés.<sup>207</sup>

Les deux premiers paragraphes sont d'une tonalité méditative qui rompt avec le paragraphe suivant de nature diégétique. Après une parenthèse méditative et de portée général avec le « nous » englobant chaque être humain, le récit reprend. Cette parenthèse méditative peut se lire et se comprendre indépendamment de tout contexte diégétique. Elle acquiert une autonomie et une dimension essayistique par son caractère quasiment anthropologique sur la relation qu'entretient l'homme avec sa sexualité.

On trouve un autre exemple de narration « extra-diégétique » au fragment 13/VI. Dans ce fragment, deux narrations « extra-diégétiques » viennent débiter et clore le récit. Le premier paragraphe, donc, est une réflexion à caractère général sur l'amour. Cette réflexion est brusquement interrompue par la reprise du récit qui débute par une interjection. La fin du fragment est ce paragraphe :

Songeant à ces années auprès de Jeanne il me semble que la sensation que donne moins l'amour que le désir est la seule qui vaille tout à fait, si peu durable qu'elle soit, si décevante et si oublieuse qu'elle soit. / La volupté est un astre lumineux très lointain dans l'espace mais dont l'éclat sidère et dirige toute la vie, alors que sa surface dans toute l'étendue du ciel est minuscule.<sup>208</sup>

La première phrase, rattachée à Jeanne (personnage de l'histoire) est un élément de la narration diégétique. La seconde phrase prend une tonalité aphoristique, prend une dimension plus générale et pourrait se lire et se comprendre en dehors de tout contexte diégétique. Pascal Quignard passe ainsi d'une écriture diégétique à une écriture « extra-diégétique » proche d'une écriture du traité, ce qui crée une rupture à l'intérieur du récit.

Dans *L'Occupation américaine*, le premier paragraphe du fragment 3/III est un bon exemple de narration extra-diégétique ; il insère dans un paragraphe à contenu diégétique une réflexion poétique :

Au garage Malleure, sur la route d'Orléans, se retrouvait le trio de base, Antoine Malleure, Rydell et Patrick. Le printemps renaissait. Il y eut une crue soudaine qui souilla le dépôt de l'épicerie Vire et Ménard. / Les crues que les sociétés connaissent sont beaucoup plus souvent d'ordre que de désordre, de servilité que de

---

<sup>207</sup> Fragment 25/II, p. 99.

<sup>208</sup> Fragment 13/VI, p. 315. Nous ajoutons la barre oblique.

désir. Ce sont des crues de peur plutôt que des poussées de fièvre. / Ils accroissaient la fièvre autant qu'ils pouvaient. Ils répétaient tous les soirs, plusieurs heures d'affilée.<sup>209</sup>

Les trois premières phrases, avec la mention des personnages, appartiennent au récit diégétique, ainsi que les deux dernières. En revanche, les deux phrases du milieu, avec leur tonalité méditative et philosophique, relèvent d'une narration « extra-diégétique » ; elles peuvent se lire en dehors de tout contexte diégétique et ont une portée générale.

Le fragment 14/IV présente le dialogue d'explication entre Patrick et Marie-José ; il est coupé par « Rien ne se transmet jamais du malaise qui indique la vérité quand on se souvient »<sup>210</sup>. Cette réflexion, dont la poéticité vient de sa brièveté (elle s'apparente presque à une sentence, formant un paragraphe) est en décalage avec le récit diégétique de l'explication. Elle peut également être sortie de son contexte diégétique sans toutefois perdre sa signification.

Dans *Villa Amalia*, au fragment 3/VIII/I, on peut lire :

Les déménagements des trois pianos ne pourraient avoir lieu que le 5 février.  
L'abandon s'éloignait. /  
Tant qu'il couve, le sentiment de la colère emplît le torse d'énergie, exalte le cerveau, soutient les projets que l'âme a conçus. Soutient le regard. Etaie les heures.  
Excite le temps. /  
En quelques jours elle maigrit beaucoup.<sup>211</sup>

Le troisième paragraphe crée une rupture dans la tonalité par rapport aux phrases précédentes et suivantes qui relèvent de la narration diégétique en faisant le récit d'évènement de l'histoire. Le troisième paragraphe, en revanche, appartient à la narration « extra-diégétique » en ce qu'elle énonce, dans une forme sentencieuse, une vérité générale sur la colère. De plus, une fois encore, cet énoncé peut être lu et compris dehors de tout contexte diégétique.

Citons enfin un dernier exemple de narration « extra-diégétique », celui du fragment 4/IV/II, dont le dernier paragraphe débute ainsi :

Elle aimait de façon passionnée, obsédée, la maison de zia Amalia, la terrasse, la baie, la mer. Elle avait envie de disparaître dans ce qu'elle aimait. / Il y a dans tout amour quelque chose qui fascine. Quelque chose de beaucoup plus ancien que ce qui peut être désigné par les mots que nous avons appris longtemps après que nous sommes nés. / Mais ce n'était plus un homme qu'elle aimait ainsi. C'était une maison qui l'appelait à la rejoindre.<sup>212</sup>

La phrase que nous séparons par les barres obliques relève de la narration « extra-diégétique » en ce qu'elle rompt le récit d'évènements diégétiques des phrases précédentes et suivantes. Et, de plus, elle peut être détachée du récit sans perdre de sa signification et de son entendement.

---

<sup>209</sup> Fragment 3/III, p. 99. Nous ajoutons la barre oblique.

<sup>210</sup> Fragment 14/IV, p. 188

<sup>211</sup> Fragment 3/VIII/I, p. 76. Nous ajoutons les barres obliques.

<sup>212</sup> Fragment 4/IV/II, p. 136. Nous ajoutons les barres obliques.

Ces phrases poussent le lecteur à s'interroger sur la nature de l'amour. Elles permettent de penser l'amour de manière générale, plus approfondie, que sur l'unique exemple d'Ann Hidden.

Tous les exemples de narration « extra-diégétique » (et nous pourrions en relever beaucoup plus dans chacun des trois romans) ont des caractéristiques communes qui permettent de les distinguer de la narration diégétique : ils peuvent être lus de manière autonome ; ils ont une portée générale et donnent à réfléchir par leur nature méditative et philosophique ; et ils sont soutenus par une écriture qui s'approche des formes brèves, tels l'aphorisme, la sentence ou la maxime. Ces genres sont des formes privilégiés (tout comme l'écriture fragmentaire) de la littérature d'idées et de l'écriture essayistique. Tous ces éléments poussent donc à voir dans les romans de Pascal Quignard une contamination de l'écriture du traité. Ce sont des romans qui poussent à la réflexion et à la pensée.

Bien évidemment, si nous avons établi qu'une caractéristique des ces narrations « extra-diégétiques » était la possibilité de les extraire du contexte diégétique et s'ils créent une rupture de tonalité dans le texte, ces énoncés sont malgré tout liés au récit. En effet, la réflexion sur le sexe du fragment 25/II du *Salon du Wurtemberg* est permise par le contexte du récit qui est une scène d'amour ; dans ce fragment, il remplace même la description de l'acte sexuel, ce qui montre que l'énoncé est fortement lié à la narration diégétique. De même, et nous l'avons déjà analysé dans la seconde partie du mémoire, la « crue » de la réflexion est en amont suscitée par la « crue » qui engloutit le magasin Vire et Ménard et la « fièvre » de la réflexion est en aval suscitée par la « fièvre » du trio de musiciens. La réflexion sur l'amour du fragment 4/IV/II de *Villa Amalia* est suscitée par le récit de l'amour d'Ann pour la maison qu'elle découvre ; sans la découverte proprement diégétique de la maison, il n'y aurait pas de réflexion à caractère général. C'est pourquoi l'on peut dire quand dans les romans de Pascal Quignard l'écriture du traité ne fait pas seulement contaminer le roman mais en plus il prend appui sur le roman pour exister. Et le procédé inverse s'accomplit également : les énoncés des narrations « extra-diégétiques », assimilables à des écritures du traité prennent appui sur le romanesque pour mieux s'expliquer, pour mieux être compris : l'écriture du traité s'exemplifie dans l'écriture romanesque, à partir de la situation et des personnages romanesques. Ainsi la rupture et le discontinu crée par le surgissement d'une écriture essayistique dans le récit s'expliquent par la nature réflexive du roman quignardien ; c'est un roman qui pense. Et en effet, Pascal Quignard ne renie pas la dimension essayistique du roman. Pour Quignard, le roman, souligne-t-il dans une interview accordée à la revue *Le Débat*, « est l'autre de tous les genres, l'autre de la

définition »<sup>213</sup>. Nathalie Piégay-Gros résume l'interview de Pascal Quignard sur la définition du genre : « Le roman n'est étranger ni à la spéculation philosophique, ni à la poésie ; sans limite, sans territoire propre, il peut tout s'appropriier [...] »<sup>214</sup>. Le roman peut intégrer en lui la forme du traité dont ces narrations « extra-diégétiques » méditatives et poétiques en sont l'exemple.

Pour conclure cette sous-partie et permettre une ouverture à l'histoire du roman (sachant bien qu'il faudrait élargir considérablement mon champ de recherche si je voulais mener à bon terme cette perspective), j'aimerais faire une comparaison de la pratique du roman de Pascal Quignard avec celle de Milan Kundera. En effet, Milan Kundera, dans *L'Art du roman*<sup>215</sup>, pense le roman comme un « essai spécifiquement romanesque »<sup>216</sup> et accorde au roman un « appel de la pensée »<sup>217</sup>. Ce qu'il nomme « appel de la pensée » est la mise en situation concrète d'idées au travers de situations et des personnages dans le cadre du roman ; les idées ne sont pas pures dans le roman ; la pensée doit être romanesque et le roman véritable (œuvre) irréductible aux idées qu'elle contient<sup>218</sup>. Pascal Quignard met également des idées en jeu dans ses romans et qui s'appuient sur la situation romanesque. Il se trouve une part d'écriture essayistique dans les romans de Pascal Quignard qui montre la modernité de sa pratique du roman (si l'on s'appuie sur la conception du roman de Milan Kundera).

## **B) Temps, Histoire, mémoire : le morcellement**

### **a) L'Histoire**

Cette première sous-partie concerne uniquement *L'Occupation américaine* étant donné que l'Histoire joue un rôle bien moindre dans *Le Salon du Wurtemberg* et aucun dans *Villa Amalia*.

Le titre du roman et la première phrase (« Quand cesse la guerre ? »<sup>219</sup>) sont évocateurs : l'Histoire sera un grand thème de *L'Occupation américaine*. Et en effet, tout au long du roman sont mentionnés des événements historiques avec, souvent, leurs dates précises. Les événements historiques mentionnés vont de l'antiquité (« L'Orléanais fut occupé

---

<sup>213</sup> QUIGNARD, Pascal, « Un collectionneur de roman », *Le Débat*, n° 54, Gallimard, mars-avril 1989. N'ayant pas eu accès à cette interview, je m'appuie sur les commentaires de Nathalie Piégay-Gros et sur les extraits reproduits dans son ouvrage sur le roman.

<sup>214</sup> PIEGAY-GROS, Nathalie. *Le roman*, GF Flammarion, 2005, p. 215.

<sup>215</sup> KUNDERA, Milan. *L'art du roman*, [1986], Gallimard, « folio », 2005.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>218</sup> Ce passage doit fortement au cours de Bertrand Vibert sur Milan Kundera dans le cadre du séminaire sur la littérature d'idées, « Roman, philosophie, essai », de l'université Stendhal-Grenoble 3.

<sup>219</sup> Fragment 1/I, p. 9

par [...] les Romains et leurs douze dieux durant cinq siècles »<sup>220</sup>) à l'histoire contemporaine (« En 1958, les troupes américaines intervinrent au Liban »<sup>221</sup> ou « Le 11 mars 1959, le général de Gaulle retira la flotte de Méditerranée du commandement interallié. »<sup>222</sup>) en passant par le haut Moyen Age (« L'évêque Rémy dit au roi Clovis que Dieu demandait de brûler ce qu'on avait aimé le plus. *Incende quod adorasti !* Le roi... »<sup>223</sup>) et le bas Moyen Age (« C'est à Meung, le 15 juin 1429, sous l'occupation anglaise, que Jeanne d'Arc reprit le pont à l'armée ennemie. »<sup>224</sup>).

Comme nous pouvons le constater dans les exemples donnés ci-dessus, les événements historiques mentionnés dans le roman sont tous des faits de guerre. A partir de là, on peut émettre l'hypothèse que pour Pascal Quignard, l'Histoire et pour élargir, le temps, se résume à la guerre. Cette hypothèse peut être confirmée par le premier paragraphe du roman qui énumère toutes les occupations de l'Orléanais qui, par métonymie, représente toute la terre : non, la guerre ne cesse jamais, il y a toujours des envahisseurs, le temps n'est fait que d'invasions. Notre hypothèse peut également être confirmée par un propos de Rydell au fragment 9/III : « L'Histoire était une brève intrigue de temps à autre parricide, le plus souvent fratricide, [...] Le temps était cet enchaînement de morts et de désir de mort. »<sup>225</sup>. Sans pour autant dire que ce propos peut être attribué directement à Quignard (c'est un propos de Rydell mais comme il est rapporté en discours indirect libre il n'est pas directement dit pas Rydell, alors pourquoi ne serait-ce pas aussi en partie une pensée de Quignard ?), ce propos confirme bien que dans ce roman, le temps, c'est l'Histoire et l'Histoire, c'est la guerre.

Or la guerre est le motif par excellence de la destruction et de l'éclatement. Le discontinu est présent pour illustrer, pour épouser les effets destructeurs de la guerre. Le temps est donc en morceaux parce qu'il n'est fait que d'épisodes de guerre et le discontinu est là pour l'illustrer.

## **b) La mémoire**

Nous commençons cette sous-partie par une étude du statut du narrateur dans les trois romans. Le statut du narrateur a à voir avec le processus de la mémoire en ce que les trois romans sont des récits homodiégétiques<sup>226</sup> (pour *Villa Amalia* et à la limite pour *L'Occupation*

---

<sup>220</sup> Fragment 1/I, p. 9

<sup>221</sup> Fragment 13/I, p. 32

<sup>222</sup> Fragment 19/IV, p. 201

<sup>223</sup> Fragment 15/IV, p. 193

<sup>224</sup> Fragment 1/I, p. 9

<sup>225</sup> Fragment 9/III, p. 118-119

<sup>226</sup> Type de récit où le narrateur appartient à l'histoire qu'il raconte.



américaine) ou autodiégétiques<sup>227</sup> (pour *Le Salon du Wurtemberg*) : en effet, les narrateurs font appel à leur mémoire pour raconter l'histoire dans laquelle il joue un rôle central ou non.

Débutons par l'analyse du statut du narrateur dans *L'Occupation américaine*. L'histoire et l'Histoire se déroulent sur une période temporelle et se racontent à travers la mémoire. Dans *L'Occupation américaine*, le narrateur a un statut ambigu. En effet, il intervient directement à « je » uniquement dans les dernières phrases du dernier fragment du roman : « En 1982, il dirigeait une grosse entreprise de fret dans l'Etat du Bihar, en Inde. C'est là que je l'ai rencontré. C'est là qu'il m'a raconté cette histoire. »<sup>228</sup>.

Il y aurait donc en quelques sortes deux narrateurs dans *L'Occupation américaine* : le premier, le principal, celui qui ici dit « je » et le second, le secondaire, Patrick qui raconte son histoire, ses souvenirs de son histoire, au narrateur principal. Le roman serait donc le récit d'un récit ; le récit du narrateur principal à partir des souvenirs de Patrick.

Le récit est donc soumis à la mémoire, et de Patrick racontant ses souvenirs, et du narrateur principal se souvenant des souvenirs de Patrick. Ceci peut expliquer la narration par morceaux, par fragments qui sont autant de bribes de souvenirs du temps passé. Le temps de l'histoire et de l'Histoire passent donc à travers la mémoire qui est forcément défaillante, morcelée, discontinue. Donc l'usage du discontinu est nécessaire pour les raconter.

Dans *Villa Amalia*, le statut du narrateur est aussi ambigu et fait appel à la mémoire. Le premier indice de la présence du narrateur dans l'histoire se situe dans le premier fragment du roman. L'incipit du roman est une sorte de confession, entre guillemets, d'un « je » (qui s'avèrera Ann Hidden) à un certain « vous ». Puis le paragraphe suivant début la narration à la troisième personne. Qui est désigné par le « vous » ? A qui Ann s'adresse-t-elle ? A qui raconte-t-elle son histoire ? A un personnage ? Peut-être. Au narrateur ? C'est plus probable.

Dès le premier fragment, le statut du narrateur est ambigu. L'ambiguïté se poursuit dans toute la première et la seconde parties où l'identité du « vous » n'est pas élucidé et où la présence du narrateur ne se manifeste pas. Ce n'est qu'au début de la troisième partie où un « je » apparaît que le lecteur découvre l'identité du narrateur, Charles Chenogne. Cependant l'ambiguïté n'est toujours pas levée. En effet, dans quelques fragments (comme les fragments 2/I/III et 3/VI/IV), Charles Chenogne est désigné sous le pronom personnel « il ». Y a-t-il un autre narrateur ? Ou le narrateur, par jeu, parle-t-il de lui-même à la troisième personne ? Revenons maintenant à l'identité du « vous ». L'hypothèse la plus probable est qu'il s'agit du narrateur présumé du roman, Charles Chenogne à qui Ann Hidden raconte son histoire

---

<sup>227</sup> Type de récit où le narrateur raconte sa propre vie.

<sup>228</sup> Fragment 22/IV, p. 210

lorsqu'il se rencontre dans la troisième partie. Le roman *Villa Amalia* est donc, comme pour *L'Occupation américaine*, le récit d'un récit et aurait donc deux narrateurs : le premier narrateur serait Ann Hidden racontant les souvenirs de son histoire à Charles Chenogne qui, à son tour, en passant par l'écrit, raconte l'histoire d'Ann Hidden qu'il a entendue de sa bouche (ce serait les deux premières parties et la dernière du roman où il ne joue aucun rôle) et la partie de l'histoire d'Ann Hidden dans laquelle il joue un rôle (ce serait la troisième partie). Donc, le personnage principal du roman se souvient de son histoire et en fait le récit à un personnage secondaire, qui à son tour, au moment de l'écriture, se souvient du récit d'Ann. Avec le même raisonnement que pour *L'Occupation américaine*, le récit est donc soumis à la mémoire, et d'Ann se souvenant de son histoire, et de Charles Chenogne, se souvenant du récit d'Ann. Soumis à la mémoire, par nature lacunaire, déficiente, discontinue, le récit utilise une écriture discontinue dont l'écriture fragmentaire pour mimer sa nature.

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, le statut du narrateur n'est pas ambigu : il s'agit, sans contestation possible, de Charles Chenogne. Ce roman est un récit autodiégétique et une autobiographie fictive. Le narrateur fait le récit de sa vie des années 1960 à 1980 en y insérant des souvenirs de la période antérieure de vingt ans (des années 1940 aux années 1960). C'est donc un roman de la mémoire où le processus de celle-ci est largement décrit et analysé. Nous allons montrer comment ce roman de la mémoire qui utilise comme matière première le souvenir appelle à une écriture discontinue.

Tout d'abord, à plusieurs reprises dans le roman, le narrateur Charles Chenogne s'interroge sur la nature du livre qu'il est en train d'écrire. Dans la seconde partie de ce mémoire, nous avons remarqué que la série de fragments « noter » traversait tout le roman. Charles Chenogne n'écrit pas, il « note ». Par exemple, au fragment 26/II, il écrit : « Je jette sur le papier quelques notes. [...] Je jette ces notes [...]. »<sup>229</sup>. L'usage de ce terme pour désigner l'acte d'écriture est évocateur. Ce terme sous-entend trois idées principales : la première est celle de la désorganisation, Charles Chenogne jette des notes au hasard de sa mémoire, les accumulant, passant du coq-à-l'âne ; la deuxième est celle de brièveté ; et la troisième, allant de pair avec la seconde, est celle de l'inachèvement, le narrateur écrivant des souvenirs le plus souvent de manière concise et tronquée, sa mémoire lui faisant défaut. Il est remarquable de voir comment ce geste de noter rappelle les caractéristiques de l'écriture fragmentaire définies par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, dans leur livre

---

<sup>229</sup> Fragment 26/II, p. 100.

*L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*<sup>230</sup>, à savoir « le relatif inachèvement [...] » et « la variété et le mélange des objets dont peut traiter un même ensemble de pièces ». De plus la caractéristique de la brièveté de la note se retrouve dans la même caractéristique de brièveté de l'écriture fragmentaire moderne.

Poursuivons par analyser ce qu'il note, les souvenirs, restes de la vie après l'action de la mémoire. Au fragment 21/II, il écrit : « Curieuse façon que j'ai de noter ces souvenirs. L'ordre qui les relie ne cesse de me faire défaut et pourtant il s'impose à moi comme l'évidence. Il me semble que je décompose ces fragments du passé. »<sup>231</sup>. Au fragment 10/IV, il écrit : « Etranges rêves que nos souvenirs. Etranges fleuves que nos oublis et que nos vies. Sur toutes les minutes que nous vivons ne demeurent en suspension que d'étranges fragments. On ne voit pas quelle nécessité a présidé à la section, au bris, à l'effilochage, ou au naufrage. Etranges naufrageurs que les livres. »<sup>232</sup>. Au fragment 6/I, il écrit : « Lorsque le souvenir se retire en nous, il ne se dérobe pas toujours sous une roche sombre en nous ; il n'est pas toujours aspiré par un tourbillon qu'aucun pli ne trahit à la surface de l'eau plus calme. Restent parfois incrustés dans un geste, sur notre voix des petits bouts de bois sans nom, des sortes de détritrus indicibles. Ce sont des lambeaux d'algues déchirées, des petites pattes de crabes verts arrachées, des fragments de coquillages que la mer descendante n'a pas su attirer à elle alors qu'elle se retirait. C'est ainsi que je revois les êtres et les choses. »<sup>233</sup>. Au fragment 8/II, il écrit : « Je jette ces notes au hasard. Il me semble que je restitue au chaos de toutes choses mon sort, des bouts de vie. »<sup>234</sup>. Dans tous ces extraits le vocabulaire est éloquent : « fragment », « bris », « effilochage », « naufrage », « détritrus », « lambeaux », « déchirées », « petits bouts », « bouts » ; tous ces mots, connotant une violence et un déchirement et décrivant le processus de la mémoire, ne sont pas sans rappeler le vocabulaire que Pascal Quignard utilise dans *Une gêne technique à l'égard des fragments* pour qualifier l'écriture fragmentaire. Par exemple, au chapitre XII de cet essai, Pascal Quignard écrit : « Le terme de déchirure exprime relativement bien le fragment [...] »<sup>235</sup> ; ou encore au chapitre VIII, il écrit : « Il [le fragment] est détritrus [...] »<sup>236</sup>. Il semble ainsi qu'il y ait une réelle analogie entre processus de la mémoire, qui élague, taille dans les événements d'une vie des restes – ce

---

<sup>230</sup> LACOUE-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978. (Chapitre 1 : « Le fragment », pp. 57-178).

<sup>231</sup> Fragment 21/II, p. 90.

<sup>232</sup> Fragment 10/VI, p. 198.

<sup>233</sup> Fragment 6/I, p. 33.

<sup>234</sup> Fragment 8/II, p. 70.

<sup>235</sup> *UGT*, Chapitre XII, p. 70.

<sup>236</sup> *UGT*, Chapitre VIII, p. 51.

sont les souvenirs – et l'écriture fragmentaire. Plus qu'une analogie, il semble que l'écriture fragmentaire soit le soutien idéal à l'écriture de la mémoire.

Pour continuer, intéressons-nous maintenant aux effets que suscite l'évocation d'un souvenir. Au fragment 7/I, Charles Chenogne écrit : « Ainsi affluent en nous les souvenirs, et se suscitent, et se subdivisent et prolifèrent. »<sup>237</sup>. Quelques pages avant, il avait déjà écrit qu'un « souvenir semble en cacher un autre »<sup>238</sup>. Par ces phrases, le narrateur semble indiquer un pouvoir aux souvenirs : l'évocation d'un souvenir appelle à l'évocation d'un autre, qui en appelle à un autre, qui en appelle à un autre. Voilà pourquoi tout au long de ce roman, dans chaque fragment, l'évocation d'un événement, d'un être ou d'une chose dérive, digresse sur l'évocation d'un autre événement, d'un autre être, d'une autre chose n'ayant pas de rapport, ou seulement souterrain. C'est ce qui justifie l'écriture discontinue en coq-à-l'âne du *Salon du Wurtemberg*.

Poursuivons par une autre caractéristique de la mémoire et du souvenir que l'écriture discontinu mime. Il s'agit du fait que les souvenirs, bien souvent, évoquent, appellent à la peur, à la violence et à la mort. Au fragment 28/III, Charles Chenogne écrit : « Il m'est si désagréable – quand même plus de vingt ans se sont écoulés – de rapporter le souvenir de ces cauchemars, de ces hantises, de ces délires. »<sup>239</sup>. Ou encore au fragment 8/IV, il écrit : « ce souvenir m'est si désagréable qu'il en est demeuré presque vivant, il m'est tout à la fois si pénible et si aisé de le repasser dans ma mémoire. »<sup>240</sup>. Au fragment 1/VII, il écrit encore : « Quelque herbe que je remâche, quelque souvenir que je remue, c'est un goût de silence et de mort. »<sup>241</sup>. Dans la même idée, il écrit au fragment 22/VII : « Tous ceux qui évoquent des souvenirs se distraient avec des morts. »<sup>242</sup>. Or Pascal Quignard écrit dans *Une gêne technique à l'égard des fragments* : « [...] le fragment fascine sans doute aussi par ce caractère un peu ruinforme, dépressif. Il est ce qui s'est effondré et reste comme le vestige d'un deuil. [...] Morceaux où se lit quelque chose de séparé par la mort, par le temps, isolé, désolé pathétiquement dans la relique. Il convient plus que toute autre forme littéraire [...] à ce regard tendu vers les bouts de reste. »<sup>243</sup>. L'écriture des souvenirs, bien souvent évoquant par nature la mort, suscite ainsi pour Quignard l'écriture fragmentaire.

---

<sup>237</sup> Fragment 7/I, p. 37.

<sup>238</sup> Fragment 6/I, p. 34.

<sup>239</sup> Fragment 28/III, p. 168.

<sup>240</sup> Fragment 8/IV, p. 195.

<sup>241</sup> Fragment 1/VII, p. 329.

<sup>242</sup> Fragment 22/VII, p. 362.

<sup>243</sup> *UGT*, Chapitre VIII, p. 51.

Enfin terminons rapidement par une analyse du temps dans *Villa Amalia*. Comme dans *Le Salon du Wurtemberg* le temps est fortement lié à la mort. En effet, dans une certaine mesure, les grands moments du récit sont articulés autour de morts réelles ou symboliques. Tout d'abord, le roman commence par une mort symbolique : la mort de son amour (d'ailleurs après la conviction d'adultère, elle dit : « Je suis une femme devenue fantôme »<sup>244</sup>) ; le deuxième grand moment du roman est le départ de France (fin de la première partie) : mort symbolique également, elle « veu[t] éteindre la vie qui précède »<sup>245</sup> ; suit ensuite le retour en France par les morts cette fois réelles de Magdalena et de sa mère ; enfin, dernière mort du récit et qui ouvre une nouvelle vie pour Ann, la vieillesse et la solitude : la mort de Georges Roehlinger. Ainsi le temps du récit est rythmé par l'enchaînement des morts.

Ainsi le temps, représenté chez Quignard à travers le prisme des guerres et des morts des guerres de l'Histoire, et de la mémoire et du souvenir liés à la mort, appelle à l'écriture discontinue.

### **C) Des êtres déchirés : la question du « moi » et de l'identité**

La narration discontinue épouse les déchirements que subissent les personnages de chacun des trois romans, au niveau du problème de l'origine, au niveau de l'être au monde et au niveau de l'échec des amours et des amitiés.

#### **a) Le problème de l'origine**

Une des grandes explorations de l'œuvre de Pascal Quignard est la recherche de la résolution de l'énigme de l'origine. L'origine dans l'œuvre quignardienne est un thème fascinant et obsédant : dans ces essais et traités (le dernier en date *La nuit sexuelle* qui se plonge dans la scène manquante à chacun des hommes, celle durant laquelle ils ont été conçus), ce thème est omniprésent. Qu'en est-il dans les romans ? Le problème de l'origine dans ce genre est tourné vers les figures parentales et l'enfance.

En effet, dans chacun des romans étudiés, le problème de l'origine réside dans la présence de figures parentales défaillantes et dans la confrontation entre parents et enfants.

Dans *L'Occupation américaine*, Patrick et Marie-José doivent se confronter à leurs parents. Patrick se confronte à son père et à sa mère. L'objet de la confrontation avec son père est la musique. En effet, au fragment 17/II, on peut lire : « La porte s'ouvrit avec violence.

---

<sup>244</sup> Fragment 2/II, p. 19.

<sup>245</sup> Fragment 1/IV/I, p. 46.

Patrick ne l'entendit pas s'ouvrir. Le père, prenant son fils aux épaules, le secoua. Patrick s'interrompit de jouer. Il se pencha. Il releva le bras du pick-up posé à même le plancher. Il se redressa et dévisagea son père *avec colère.* »<sup>246</sup>. Aux fragments 20/III et 25/III, Patrick et son père se confrontent aussi sur le même sujet toujours avec violence. Patrick est également confronté à sa mère et cette confrontation n'est pas sans violence ni souffrance ; et c'est le discontinu qui va venir soutenir la représentation de cette violence et de cette souffrance. Elle est due à l'interdiction d'accès à la chambre de Mme Carrion (fragment 4/II, p 60-61) à toutes autres personnes même son mari et son fils, qui en souffrent. Au fragment 12/IV, Patrick essaie de nouveau d'y pénétrer : « Il entra. Mme Carrion en larmes le frappait au visage. [...] Il ne la revit jamais qu'en compagnie de son père. Ils ne se reparlèrent plus. »<sup>247</sup>. Patrick doit ainsi se confronter à ces deux parents, ce qui n'est pas le cas de Marie-José, qui, elle, ne se confronte qu'à son père, refusant sa médiocrité : « Marie-José s'était plu à jouer l'épicière dans la boutique de son père [...] Elle commença à détester d'être commise d'office [...] à la caisse et d'être contrainte d'offrir à l'achat des objets de plouc, après avoir enfilé et boutonné une blouse »<sup>248</sup> ou « Elle se mit à détester la situation de son père [...] Elle donna soudain raison à sa mère d'avoir jeté ce vieil homme peu bavard et méticuleux. »<sup>249</sup>. Sans confrontation directe comme Patrick criant après son père, celle de Marie-José est une confrontation intérieure, une révolte intérieure. Si Marie-José se confronte à son père, elle connaît aussi un déchirement par l'absence de sa mère. Au fragment 2/I, on peut lire : « Il semblait que la mère avait dérobé à sa fille, en l'abandonnant, toute la lumière. »<sup>250</sup>. Cette phrase montre le déchirement de cet abandon avec la métaphore de la lumière ; en la quittant, sa mère a retiré une partie de vie à sa fille. De plus la construction mime le déchirement : en juxtaposant le syntagme « en l'abandonnant », Quignard sépare stylistiquement fille et lumière par ce qui les a séparés diégétiquement.

Dans *Villa Amalia* également les figures parentales sont défaillantes et se confrontent aux enfants. L'enfance pose un problème, il vient déchirer l'être. Au fragment 3/IV/I est décrit les symptômes et les maux de l'enfance d'Ann : « Au bout de quelques heures aux côtés de sa mère toute la petite enfance revenait. / Toute la frustration, la dépendance, l'éducation, les obsessions maniaques, la détresse, la haine réaffleuraient. »<sup>251</sup>. L'usage de mots forts et expressifs, s'accumulant, avec asyndète, épouse la confrontation entre Ann et

<sup>246</sup> Fragment 17/II, p. 82. Nous mettons en italique.

<sup>247</sup> Fragment 12/IV, p. 184.

<sup>248</sup> Fragment 9/I, p. 25.

<sup>249</sup> Fragment 3/III, p. 101.

<sup>250</sup> Fragment 2/I, p. 12.

<sup>251</sup> Fragment 3/IV/I, p. 48. Nous ajoutons la barre oblique pour signaler le passage à un nouveau paragraphe.

son enfance. Au fragment 3/VIII/II est aussi exprimée la douleur de l'enfance : « A chaque retrouvaille il en allait de même. Au bout d'une heure à ses côtés, elle n'en pouvait plus. »<sup>252</sup> La construction en détachement (complément circonstanciel apposé) exprime le problème et le déchirement de l'enfance et de la figure maternelle. Pour poursuivre, la figure paternelle dans ce roman est également défaillante. Le lecteur est prévenu rapidement dès le début du roman que le père d'Ann a abandonné sa famille. Ce n'est qu'à la fin du roman que le lecteur comprend la douleur d'Ann lié à cette absence. Au fragment 5/11/III, on lit : « Elle ne put s'empêcher de se retourner. Elle aperçut le vieil homme qui s'avavançait vers elle en s'aidant d'une canne, en tremblotant sur ses jambes. Lui tournant le dos, elle se mit à courir. Elle quitta le cimetière en hurlant. »<sup>253</sup> La brièveté du fragment (nous le donnons en intégralité) et la brièveté des phrases, qui produit un effet de hachage du texte, procédés du discontinu quignardien, épousent la douleur d'Ann de voir le père. L'avant-dernière phrase utilisant une construction détachée mime également ce problème lié à l'enfance.

Pour continuer, citons un autre personnage du roman qui connaît lui aussi une obsession et une confrontation par rapport à son enfance : il s'agit de Georges Roehlinger, personnage qui combat tout au long du roman sa douleur de l'enfance représenté par un lieu, la Bretagne, sans être plus expliqué.<sup>254</sup> Au fragment 3/VII/II, le narrateur note à propos de lui : « Il ne souhaitait à aucun prix revenir sur les lieux de son enfance. »<sup>255</sup>.

Enfin, Magdalena est aussi un personnage pour lequel l'enfance est un problème. Elle est au centre du déchirement qui s'opère entre son père et sa mère ; et c'est son nom qui se charge de le faire savoir. Au fragment 1/XII/II, on lit : « Je m'appelle Magdalena. Maman m'appelle Magda. Papa m'appelle Lena. »<sup>256</sup> Le jeu sur l'onomastique est là pour exprimer le déchirement que subit Magdalena entre ses parents.

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, l'enfance et les figures parentales sont des époques et des personnes contre lesquelles Charles Chenogne se confronte. Tout d'abord, Charles manque d'amour maternel. Au fragment 8/I, il écrit : « Je la regardais à la dérobée et je raclais, raclais. Véritablement je raclais pour elle, je mettais dans le mouvement de l'archet un poids et une vigueur tout à fait incroyable, qu'on n'imagine pas, dans l'intention où j'étais de

---

<sup>252</sup> Fragment 3/VII/II, p. 149.

<sup>253</sup> Fragment 5/11/III, p. 251.

<sup>254</sup> Remarquons qu'ainsi se dégagent deux lieux symboliques du roman. D'un côté la Bretagne, lieu lié à l'enfance et lieu de douleur pour Ann et Georges ; d'un autre l'île Ischia, « l'emplacement du paradis » (fragment 1/X/II, p. 164).

<sup>255</sup> Fragment 3/VII/II, p. 149.

<sup>256</sup> Fragment 1/XII/II, p. 175.

me faire remarquer d'elle. / Ma mère ne levait pas les yeux. »<sup>257</sup>. Ou encore au fragment 21/II, il écrit : « Si mes souvenirs sont exacts ma mère préférerait les petits animaux en porcelaine de Meissen aux petits garçons. / Je l'aimais. »<sup>258</sup> L'indication de l'amour du narrateur vient en contre-point pathétique après le bref paragraphe qui, en détaillant la nature des animaux et non les enfants, fait entendre fortement le non amour de la mère.

Pour poursuivre, le problème de l'enfance pour le narrateur débute et se concentre sur la séparation de son père d'avec sa mère. Au fragment 11/II, on lit : « Pour être franc je ne sais si ma mère haïssait véritablement cette langue [l'allemand] mais mes sœurs et moi nous avons toujours voulu croire que c'était pour ce pauvre et unique motif qu'elle avait quitté mon père. »<sup>259</sup>. Ce motif, réel et ou non, cela n'a pas d'importance, conduit le narrateur à devoir choisir entre son père et sa mère. Au fragment 11/II, il écrit : « Etais-je allemand ? Etais-je français ? Maman nous avait laissé le choix entre l'Allemagne et elle. »<sup>260</sup> Au fragment 13/I, on lit : « J'avais fait mienne la haine [de l'Allemagne] de ma mère ». Ainsi la douleur de l'enfance se cristallise autour du déchirement du narrateur entre deux pays et deux langues. Cet amalgame d'ailleurs est résumé au fragment 21/II : « Maman détestait l'allemand, se refusant à le parler, l'usage en moi s'en est comme effacé et aussi bien le surgissement tout à coup d'un mot d'enfance – tel Habergeiss – à le génie invariable de m'assombrir et de me rendre comme suicidaire. »<sup>261</sup>. Dans cette phrase discontinue (usage de la parataxe et du tiret) épouse le déchirement que représente l'enfance. Ce déchirement de l'enfance entre deux langues se concentre aussi autour du nom du narrateur, comme dans *Villa Amalia*. Au fragment 10/I, il écrit : « J'étais troublé, enfant, qu'on m'appelât indifféremment Karl ou Charles. [...] Ma mère disait toujours Charles. »<sup>262</sup>. Ce jeu sur l'onomastique imite le tiraillement du narrateur entre l'allemand et le français, le père et la mère.

Pour terminer, citons un autre personnage pour qui l'enfance est un lieu de déchirement, Delphine. En effet, son enfance est considérablement marquée par le divorce de ses parents. Ce déchirement se concentre autour de la haine du narrateur qui est pour elle la cause de la séparation. Au fragment 10/I, on lit : « Elle me haïssait ». Ou au fragment 15/VII, on lit également : « Delphine avait trouvé odieux que son père fasse don de quoi que ce soit à

---

<sup>257</sup> Fragment 8/I, p. 39. Nous ajoutons la barre oblique pour signaler le passage à un nouveau paragraphe.

<sup>258</sup> Fragment 21/II, p. 90. Nous ajoutons la barre oblique pour signaler le passage à un nouveau paragraphe.

<sup>259</sup> Fragment 11/II, p. 77.

<sup>260</sup> Fragment 11/II, p. 76.

<sup>261</sup> Fragment 21/II, p. 91.

<sup>262</sup> Fragment 10/I, p. 42.



celui qui a ses yeux était la cause de la séparation de sa mère. Chaque fois qu'elle songeait à moi – avouait-elle – j'étais celui qui avait volé sa mère. »<sup>263</sup>

### **b) L'échec de l'amour et de l'amitié**

La narration discontinuée épouse les échecs et les destructions inévitables d'histoires d'amour ou d'amitié vouées à l'échec. Dans *L'Occupation américaine* et *Le Salon du Wurtemberg*, les relations d'amour et d'amitié sont non seulement vouées à l'échec mais aussi attendues du lecteur.

Dès le premier fragment de *L'Occupation américaine*, le lecteur est averti de ce que sera l'histoire de ce roman : « C'est à Meung, le 17 juillet 1959, sous l'occupation américaine, qu'un homme désira soudain la mort de la femme qu'il aimait. »<sup>264</sup>. Plus précisément, le lecteur est averti de deux choses : le roman raconte l'histoire d'un amour et la fin de l'amour sera violente. C'est donc, *a priori*, sans surprise que le lecteur apprend au fragment 21/IV que « Marie-José se tua »<sup>265</sup> ; la brièveté de cette phrase (sujet et verbe uniquement) et le fait qu'elle soit suivie par une longue phrase sur la méthode du suicide montre bien que l'acte en lui-même n'est pas réellement de grande importance et que c'est la manière qui compte ; en élargissant, le roman ne s'intéresse pas tant à décrire dramatiquement (au sens étymologique du terme) une histoire d'amour tragique, (puisque cette donnée est acquise au lecteur dès l'incipit) qu'à décrire et analyser les rouages de la destruction de l'amour.

Dès l'incipit donc, et ce durant toute la première partie du roman, Pascal Quignard met en scène une relation entre Patrick et Marie-José vouée à l'échec. Les deux scènes où les deux enfants se jurent un amour éternel (fragments 2/I et 7/I) de la première partie sont également, comme la première phrase de l'incipit, des préludes à un amour malheureux. Le premier serment entre les deux personnages (« ils se jurèrent un éternel amour »<sup>266</sup>) est consécutif du départ du foyer familial de la mère de Marie-José lorsque celle-ci à six ans. Le narrateur donne la raison de ce serment, la détresse des deux enfants : pour Marie-José, c'est la souffrance du départ de sa mère, pour Patrick, le problème est également lié à sa mère, froide et indépendante avec lui et son mari. « Patrick et Marie-José, en associant leurs détresses associèrent leurs vies »<sup>267</sup> indique le narrateur. Deux enfants qui associent leurs vies, deux enfants qui s'aiment à cause de leurs détresses (au pluriel, elles sont différentes l'une de

---

<sup>263</sup> Fragment 12/VII, p. 351.

<sup>264</sup> Fragment 1/I, p. 10

<sup>265</sup> Fragment 21/IV, p. 205

<sup>266</sup> Fragment 2/I, p. 13

<sup>267</sup> Fragment 2/I, p. 13

l'autre malgré le point commun de la mère)... il est manifeste que les deux personnages, encore simplement enfants, s'aiment pour de mauvaises raisons et il semble bien que ce premier serment soit également un premier « piège tendu au[x] héros »<sup>268</sup> par le romancier. La seconde scène d'accord d'amour éternel annonce elle aussi la fin tragique de la relation entre les deux personnages. En effet, la scène commence mal : « En sautant, subitement Marie-José heurta le fer de bêche que Patrick tenait. Elle cria. Ils s'immobilisèrent »<sup>269</sup> ; l'un des personnages blesse l'autre, voilà qui peut être interprété comme le signe de la destruction future de leur amour alors qu'il vient à peine de commencer. De plus, leur serment est réalisé dans une mise en scène religieuse ; si cette parodie du rite catholique pour les deux enfants confère une solennité à leur serment, elle donne au lecteur un sentiment d'exagération dans la solennité, ce qui pousse à la lire comme un indice de l'échec futur du serment. Enfin, l'attitude des deux enfants face à l'importance de ce serment est différente : « Marie-José en prit une, la tenant devant elle à deux mains. Patrick l'imita »<sup>270</sup>. Autant Marie-José le prend très sérieusement (c'est elle qui prend l'initiative d'une mise en scène religieuse, c'est elle qui parle la première), autant Patrick semble passif et se laisse faire. Cette différence annonce les futurs choix de Patrick qui viendront rompre le serment fait enfant.

Enfin dernier indice d'une fin violente de l'histoire d'amour : le début de roman met en scène deux personnages attendus dans leurs rôles. Au fragment 14/I, on peut lire : « Il lui déclara sans élever la voix qu'elle se trompait complètement ; que puisqu'elle l'aimait, il était normal qu'il la voulût toute à lui [...] Elle déclara qu'il était trop bête. Elle disait : « Ce n'est pas cela, l'amour » [...] Ils se séparèrent sans un mot »<sup>271</sup>. On voit bien ici que Marie-José est dans son rôle d'adolescente idéaliste sur l'amour, espérant le trouver au-delà de la sexualité. Comme Patrick est, lui aussi, dans son rôle d'adolescent ardent, ayant une conception de l'amour liée à la sexualité. Cette dichotomie de la conception de l'amour soulignée dès la première partie est signe annonciateur d'une relation amoureuse vouée à l'échec.

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, la relation principale est sans doute, avec l'histoire d'amour du narrateur avec Isabelle, l'histoire d'amitié de Charles Chenogne avec Florent Seinecé. Le fait que le roman d'ailleurs s'ouvre avec le récit de leur rencontre le montre bien. Cette relation d'amitié passionnée est vouée à l'échec dès le début. En effet, dès le début du roman, à la dernière phrase du premier fragment, le lecteur est averti : « J'éprouvais à son endroit une amitié que tout a démentie et j'avais l'impression qu'il ressentait pour moi un

---

<sup>268</sup> KUNDERA, Milan. *La vie est ailleurs*, Gallimard, « Folio », n°834. p. 402

<sup>269</sup> Fragment 7/I, p. 21

<sup>270</sup> Fragment 7/I, p. 22

<sup>271</sup> Fragment 14/I, p. 37-38

sentiment qui ne manquait pas de chaleur. »<sup>272</sup>. Le lecteur n'est donc, *a priori*, comme dans *L'Occupation américaine*, pas surpris de voir, les chapitres s'enchaînant, l'éloignement des deux personnages et la destruction violente de son amitié dès le chapitre trois. Comme pour *L'Occupation américaine*, Pascal Quignard ne s'intéresse pas tant à la description de l'amitié qu'aux rouages de la destruction d'une amitié. Le discontinu est présent pour soutenir la description d'une destruction.

Le discontinu épouse également les systématiques échecs de Charles Chenogne avec les femmes. Tout d'abord, son histoire d'amour, sa grande histoire d'amour, avec Isabelle est voué à l'échec dès le début. En effet, dès le début et ce, durant toute leur histoire, le sentiment de culpabilité de Charles et d'Isabelle et la figure de Florent va venir hanter leur amour qui progressivement se délite. Cette histoire est vouée à l'échec, et le lecteur le sait, pour deux raisons : la première, c'est l'évidence qu'une relation basée sur une trahison ne peut pas durer ; la deuxième, c'est la confession du narrateur au fragment au 26/II (c'est-à-dire juste au début) : « Toute histoire d'amour se termine d'ailleurs de la sorte : « Oh ! pardonnez-moi. Je me suis mépris. Je vous ai pris pour quelqu'un que..., pour quelqu'un qui... J'avais cru reconnaître... » »<sup>273</sup> ; cette phrase annonce l'échec de cette relation. Ensuite, la confession du narrateur au fragment 3/II (je suis « passionné d'être seul »<sup>274</sup> annonce également les échecs de ses autres relations amoureuses qui se terminent par le désir d'être seul (par exemple avec Marie Ruppel). Quignard encore une fois s'intéresse plus aux rouages de l'échec et de la disparition de l'amour aux histoires d'amour.

Enfin, dans *Villa Amalia*, l'échec de l'amour par une trahison est la base du livre. Après la mort de Magdalena, Ann dit à Radnitzky : « Vous êtes cassé. Je suis cassée. Il ne faut pas compter sur du cassé pour réparer du cassé. »<sup>275</sup>. Appliqué à la situation initiale, ce passage est évocateur. En effet, l'échec de l'amour fait devenir Ann un personnage « cassé » qui doit reconstruire sa vie. La narration discontinue, et dans ce cas plus l'écriture fragmentaire, épouse la tentative d'Ann de se reconstruire petits bouts par petits bouts.

### **c) Représenter l'être**

L'usage du discontinu se justifie dans les portraits des personnages qui sont des êtres multiples et composés de plusieurs morceaux de nature différente qui cohabitent ensemble pour ne former qu'un.

---

<sup>272</sup> Fragment 1/I, p. 11.

<sup>273</sup> Fragment au 26/II, p. 100.

<sup>274</sup> Fragment 3/II, p. 61.

<sup>275</sup> Fragment 1/VII/III, p. 231.

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, le fragment 3/II est un autoportrait du narrateur. Il s'agit d'un autoportrait discontinu, décousu à l'image de la personnalité de Charles Chenogne. Cet autoportrait passe du coq-à-l'âne : débutant par la passion d'être seul, il saute brusquement sur le fait de ne pas aimer le sommeil, puis sur son rapport à la musique et sur son enseignement de la musique ; de la musique, le narrateur change brusquement de sujet en parlant des chats puis des tartelettes puis des merveilles architecturales qu'il admire. Puis enfin dans le dernier paragraphe, il se décrit physiquement et rapporte un souvenir d'enfance sur sa voracité qui le caractérise. Ici, l'écriture discontinu en coq-à-l'âne vient illustrer les multiples facettes de Charles Chenogne.

Dans *Villa Amalia* également l'écriture discontinu, éclaté vient se justifier par la nature de l'être, la multiplicité. En effet, le fragment 8/VI/III est le suivant :

C'était une femme complexe.

Pour Magdalena la maîtresse des orages était une fée profonde.

Aux yeux de Leonhardt, Ann était une artiste extraordinairement recueillie, à peu près indifférente à ceux qui l'entouraient, forte, sauvage, ou du moins peu domestiquée, solitaire.

Aux yeux de Giulia, c'était un grand corps doux, silencieux, sensuel, rassurant, tout d'os, de fuites, d'écarts.

Aux yeux de Georges, c'était une petite fille fière, un peu hostile, toujours sur ses gardes, bouleversée par un rien, fragile, inquiète, mystérieuse.

A mes yeux c'était une musicienne géniale. Je l'ai entendue très rarement jouer. Pourtant je faisais tout pour que cela se produise.<sup>276</sup>

Ce portrait du personnage principal, multipliant les paragraphes, jouant sur la parataxe et proposant le point de vue de chacun des autres personnages, vient dire la complexité de la nature d'Ann. Chacun des personnages a raison, mais c'est l'ensemble des points de vue qui donne la meilleure idée de la personnalité d'Ann. Chacun des personnages ne voit d'une partie de la nature d'Ann. L'écriture fragmentaire est utilisée pour dire qu'Ann est constituée de plusieurs éléments. Pour poursuivre, au fragment 1/I/II, on peut lire : « Sa vie ? La *mancanza*. », formant un paragraphe et en rupture avec les paragraphes précédents et suivants qui décrivent une passerelle. En italien, *mancanza* signifie dans une première acception le manque, l'absence et dans une deuxième l'erreur. Le motif du manque revient souvent dans tout le roman pour caractériser Ann<sup>277</sup>. On peut parfaitement comprendre ce mot comme synonyme de trou ; Ann est un personnage dont une partie lui manque, lui fait défaut. Ann est un personnage inachevé. C'est pourquoi l'écriture discontinu et notamment fragmentaire est

---

<sup>276</sup> Fragment 8/VI/III, p. 220.

<sup>277</sup> Remarquons, pour poursuivre le III) 1) A), la similitude entre Pascal Quignard et Milan Kundera. En effet, Kundera utilise lui aussi pour ses personnages des mots clefs qui les définissent. De plus le procédé utilisé par Quignard de faire voir un personnage à travers les regards croisés des autres personnages, Kundera l'utilise également. Je pense notamment, pour ces deux procédés à *L'insoutenable légèreté de l'être* dans lequel Kundera propose un lexique des « mots incompris ».

utilisée : elle vient, par son caractère également inachevé et troué, illustrer la personnalité d'Ann. Enfin, la multiplicité d'Ann est aussi illustrée par un jeu sur l'onomastique ; en effet, Ann a plusieurs noms qui symbolisent ces multiples vies : Eliane Hidelstein pour son enfance et la part de l'enfance qui lui reste, Ann Hidden pour le présent (avec le jeu de mots, hidden, caché) et Anna pour sa période de vie en Italie.

Les personnages de Charles Chenogne et d'Ann sont des personnalités complexes, multiples, éclatées. C'est l'écriture fragmentaire qui prend en charge cette caractéristique pour l'exprimer stylistiquement. C'est également elle qui illustre le rapport au monde qu'entretiennent les personnages des trois romans. Deux attitudes face au monde sont représentées dans les trois romans étudiés : la révolte et la solitude.

En effet, les personnages de *L'Occupation américaine* ont eu une attitude de révolte face au monde dans lequel ils vivent, ce sont des personnages révoltés. Patrick est un personnage qui se révolte contre son cercle familial, notamment son père qui vit dans un autre monde que lui, l'ancien monde. Sa révolte s'exprime à travers la musique de jazz, radicalement nouvelle par rapport à la musique classique que lui propose son père. Marie-José se révolte également contre la figure paternelle avec violence. Enfin, le grand personnage révolté de ce roman est Rydell : il se révolte contre quasiment tout, les Américains, les communistes, la France d'après-guerre, les médias, la société, dans des longs discours virulents et violents. *L'Occupation américaine* est un roman violent, qui met en scène des personnages qui se révoltent avec violence. C'est l'écriture discontinue qui vient exprimer cette violence. La violence du discontinu au niveau du fragment en rupture et en coq-à-l'âne, au niveau du paragraphe et de la phrase qui hache, découpe, éclate le texte. La violence de ce roman est exprimée par la conception du fragment comme violence faite au langage et la conception du fragment comme éclat du langage.

De l'autre côté, dans *Le Salon du Wurtemberg* et *Villa Amalia*, les personnages ont une attitude de solitaires. Charles Chenogne « passionné d'être seul »<sup>278</sup>, Ann Hidden quittant tout parce qu'elle « croi[t] que dans la substance de [s]a vie, [elle] ressen[t] le besoin d'être seule »<sup>279</sup> et Georges Roehlinger continuellement seul dans sa maison de Teilly, tout ces personnages sont des figures de solitaires. L'écriture fragmentaire vient illustrer cette attitude de repli sur soi face au monde extérieur. C'est ici la conception du fragment clos sur lui-même, « ivre d'autarcie absolue »<sup>280</sup>.

---

<sup>278</sup> Fragment 3/II, p. 61.

<sup>279</sup> Fragment 6/I/I, p. 28.

<sup>280</sup> *UGT*, Chapitre VIII, p. 49.

Ainsi, la complexité de l'être, et les attitudes de cet être face au monde, sont soulignés par l'écriture discontinue et notamment fragmentaire.

#### **D) L'image de la musique**

La musique est un élément fondamental dans chacun de nos trois romans. Mais plus particulièrement dans *Villa Amalia*, la nature de la musique d'Ann vient correspondre à la forme et au style du roman.

Tout d'abord, la nature de la musique est dans ce roman la violence et la douleur. En effet, au fragment 3/V/I, on peut lire : « Ce n'était pas de la musique. C'était de la violence qui tout à coup cessait d'être contenue. »<sup>281</sup>. Au fragment 3/VI/II, on peut également lire : « Elle n'était pas sûre d'avoir assez d'angoisse [...] pour être capable de jouer avec toute la violence qu'elle souhaitait voir resurgir dans l'art. »<sup>282</sup>. Au fragment 4/IV/IV, le narrateur écrit également : « A la vérité, la musique d'Ann Hidden était simplement marquée par la douleur. »<sup>283</sup>. La violence de la musique et la douleur est mimé par l'écriture éclatée de ce roman.

Ensuite, Ann Hidden pratique la musique d'une façon toute particulière : « Elle simplifiait tout jusqu'au dénuement les partitions qu'elle exhumait ou leurs souvenirs. Elle résumait, désornait, taillait, amenuisait, condensait jusqu'à ce qu'elle fût bouleversée par ce qu'elle avait obtenu. »<sup>284</sup>. Elle « simplifi[e] tout jusqu'à une espèce de grande lenteur mélodique rayonnante [...]. [...] C'était incroyablement brutal. [...] Elle réimprovisait ce qu'elle avait lu, ou ce qu'elle avait bien voulu en retenir, désornant, désharmonisant, quêtant anxieusement le thème perdu, recherchant l'essence du thème, dans une harmonie minimale. »<sup>285</sup>. Au fragment 10/II/IV, le narrateur rapporte : « Ce qui faisait le propre des pièces d'Ann Hidden consistait dans leur interruption subite. Il n'y avait pas de fin – mais un brusque silence qui semblait impréparé et surgir au pire moment, au moment le plus douloureux, au moment où on attendait le plus la suite. »<sup>286</sup>. Au fragment 6/IV/IV, le narrateur écrit : « Elle composa des chants de plus en plus bizarres, de plus en plus brefs, pleins de longs silences en saccades rythmiques, qui ajoutaient une espèce de sauvagerie à la tristesse qui caractérisait tout ce qu'elle faisait. »<sup>287</sup>. Cette manière de composer a une troublante

---

<sup>281</sup> Fragment 3/V/I, p. 52.

<sup>282</sup> Fragment 3/VI/II, p. 145.

<sup>283</sup> Fragment 4/IV/IV, p. 274.

<sup>284</sup> Fragment 2/VII/I, p. 75.

<sup>285</sup> Fragment 7/VI/III, p. 219.

<sup>286</sup> Fragment 10/II/IV, p. 267.

<sup>287</sup> Fragment 6/IV/IV, p. 275.

ressemblance avec l'écriture discontinue et notamment fragmentaire de Pascal Quignard. En effet, l'écriture discontinue de Quignard cherche la rupture ainsi que la musique d'Ann. L'écriture de Quignard a également pour caractéristique la brièveté. Le silence est aussi important dans l'écriture fragmentaire de Quignard : le passage au fragment suivant nécessite une pause ainsi qu'Irena Kristeva l'écrit dans son ouvrage : « Le silence figure parmi les tenants et aboutissants du discours quignardien. Marquant l'intervalle entre deux groupes rythmiques et linguistiques ou deux accords musicaux, le silence indique la fin d'une chose et le début d'une autre chose. »<sup>288</sup>. Pour poursuivre, la technique d'Ann de couper la musique pour en refaire une autre est aussi une technique de l'écriture discontinue : Pascal Quignard, en utilisant le fragment, désire trouver l'essence du personnage d'Ann dans ce roman. Il ne fait le récit que des événements les plus révélateurs. Ainsi, la musique d'Ann et sa manière de composer est une image de l'écriture discontinue de Pascal Quignard.

Pour terminer, on trouve dans *Villa Amalia*, un autre art qui est également une image de l'écriture quignardienne. Il s'agit de la technique de l'artiste peintre Armando : « Armando décollait et collectionnait les affiches représentant en gros plan d'hommes politiques. Il les retravaillait longuement, les déchirait, les redessinait. Il les exposait sous le titre *Immenses visages de malades mentaux*. »<sup>289</sup>. Ici, de même que celle d'Ann, la technique du peintre est similaire à l'écriture fragmentaire, le terme « déchirait » nous l'indique. Le fragment nécessite un découpage.

Ainsi de nombreux éléments des romans (la contamination essayistique, la représentation du temps, les êtres déchirés dès l'origine, l'image de la musique) viennent justifier l'usage déstructurant du discontinu et de l'écriture fragmentaire.

*Le Salon du Wurtemberg*, comme l'analyse dans son article Olivier Allain, « est un livre fondamentalement déchiré, comme l'est Charles Chenogne entre deux prénoms, entre deux pays (d'où sa compulsion à traduire), entre deux langues, entre deux salons, entre rires et larmes, entre amour et amitié, entre souvenirs et remords. »<sup>290</sup>

*Villa Amalia* est également un livre fondamentalement déchiré, comme son personnage principal est trahi par son mari, puis séparé volontairement de son pays et de sa langue, de son origine, par la mort de Magdalena, par la musique. Le traitement de la musique

---

<sup>288</sup> KRISTEVA, Irena. *Pascal Quignard : la fascination du fragmentaire*, [Thèse de doctorat, Paris 7, 2005], L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2008, p. 40.

<sup>289</sup> Fragment 4/II/III, p. 201.

<sup>290</sup> ALLAIN, Olivier. « Ricochets », *Roman 20-50*, décembre 2007, n°44, p. 70.

dans ce roman est sans doute l'élément qui justifie le plus l'usage de l'écriture discontinue : la discontinuité de la musique correspond à la discontinuité de l'œuvre.

*L'Occupation américaine* est un roman de la violence, où s'établit un combat entre les générations et où est décrite la révolte contre un monde nouveau, que son écriture fragmentaire illustre.



## Chapitre 2 : Sens de la liaison dans le discontinu

La liaison dans le discontinu peut s'expliquer par plusieurs raisons : *Le Salon du Wurtemberg*, *L'Occupation américaine* et *Villa Amalia* montrent l'omniprésence du passé dans le présent ; ils véhiculent l'idée d'une uniformisation du temps ; l'amour, grand thème romanesque, joue un rôle central et conducteur ; et enfin la musique est un élément de liaison.

### A) Le passé dans le présent

Dans *Vie secrète*, on peut lire : « Le temps passé mord le présent comme sa proie. »<sup>291</sup>. Dans *Les Ombres errantes*, Pascal Quignard écrit : « Le passé vit aussi nerveusement et aussi imprévisiblement que le présent où il avance son visage. »<sup>292</sup>. Ces deux phrases de Pascal Quignard témoignent d'une pensée historiciste de notre auteur qui se vérifie également dans les trois romans étudiés : la présence du passé dans le présent.

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, le passé est un élément fondamental du personnage de Charles Chenogne. « Je suis un être que tout ce qu'il a vécu hante. »<sup>293</sup> écrit-il au fragment 6/V. Le narrateur est un être entièrement constitué d'éléments passés, et c'est d'ailleurs cela qui le pousse à écrire : « J'avais l'impression de revenir sans cesse, l'impression d'être un perpétuel revenant – qui hallucinais de sempiternels souvenirs. [...] J'avais envie de noter ces scènes sans cesse resurgissantes en sortes de les enfermer, de les répudier, de les jeter hors des frontières. »<sup>294</sup> écrit-il dans les dernières pages de son récit lorsqu'il repense à son geste d'écrire. Le passage à l'écriture sert de thérapie cathartique face à l'obsession du passé. Noter le passé, c'est en quelque sorte essayer de l'oublier, ou du moins de le comprendre. Pour continuer, au fragment 20/III, il écrit quelques phrases qui montrent plus qu'une présence du passé dans le présent : « Nous transitons, cela veut dire aussi : nous allons vers le passé. Et c'est totalement, tout entier, que nous allons vers un passé total. [...] Le passé, la mort est ce sable qui se meut et qui boit tout de nous. Le sable même, ce sont de véritables montagnes qui sont désagrégées. Ce sont des souvenirs. Et hélas c'est tout ce que je suis, c'est tout ce que je fais, c'est tout ce que j'écris. »<sup>295</sup>. Il y a donc ici un double mouvement : le passé s'infiltré dans le présent mais aussi la personne présente va vers le passé, s'enlise dans le passé. La liaison passé et présent est ici soutenue stylistiquement par l'usage de l'anaphore qui,

---

<sup>291</sup> QUIGNARD, Pascal. *Vie secrète*, « folio », 1998.

<sup>292</sup> QUIGNARD, Pascal. *Les Ombres errantes*, Grasset, 2002, chapitre XI, p. 40

<sup>293</sup> Fragment 6/V, p. 240.

<sup>294</sup> Fragment 17/VII, p. 353.

<sup>295</sup> Fragment 20/III, p. 152.

microstructurellement, a un pouvoir d'organisation du texte. De plus, notons que la présence dans le passé est une douleur : « Les crises d'angoisse sont ces sortes de secousses qui indiquent qu'il y a quelque poisson, qu'il mort – que le passé attaque. »<sup>296</sup> Enfin, terminons par dire que le surgissement du passé dans le présent possède une fonction, celle de finir de (re)vivre les événements passés restés inaboutis : au fragment 22/V, se souvenant des ses sœurs enfants, le narrateur est interrompu par Florent, mais il continue sa rêverie et pense : « Il me semble parfois que nous passons notre vie à gratter, à déterrer des morceaux de vie que nous n'avons pas vécus jusqu'au bout. »<sup>297</sup> Le fragment 24/VII véhicule la même idée et est en quelque sorte son prolongement : « Il semble parfois que nous passons notre vie à accomplir des actions vaguement ébauchées jadis, à compléter des puzzles antiques, à achever des phrases interrompues, à mettre un terme à des émotions insuffisamment éprouvées. Tout à coup, dans l'inachevé, des bourgeons fleurissent. Ou cela surgit. Cela fait des feuilles, des livres. »<sup>298</sup>. Dans le fragmentaire de la vie, le passé qui resurgit, les événements passés dont on se souvient viennent réparer, combler le présent et relier le passé et le présent. *Le Salon du Wurtemberg* est à ce point de vue là le tissage de la vie passée et de la vie présente du narrateur. Cette idée ressemble de plus à une conception de l'écriture fragmentaire : en effet le fragment a fondamentalement une part d'inachevé que les autres fragments d'un même ensemble développent par la suite, continuent. Le surgissement du passé permet de revivre le passé inabouti ; l'écriture fragmentaire imite cela : un fragment se voit développer, augmenter, corriger dans d'autres.

La présence du passé dans la présence a à voir avec le processus de la mémoire. En effet, dans ce roman, le narrateur fait cohabiter, comme nous avons déjà pu le dire, ensemble récit des années 1960-1980 avec récit de l'enfance. Donc, au moment de l'écriture, dans le présent de l'écriture « le passé attaque » par deux fois : le passé des années adulte et le passé des années enfant. De plus, ce qui est plus intéressant pour ce que nous voulons montrer dans cette sous-partie est le récit d'événements qui, pendant que le narrateur les vivait, faisaient écho à des événements antérieurs. Prenons l'exemple de la mort de Florent Seinecé du narrateur. Au fragment 18/VI, la femme de Florent téléphone au narrateur pour lui annoncer que son mari a eu un accident cardiaque. Au fragment suivant, le narrateur, en panique, décide d'aller à l'hôpital : « Je pris aussitôt l'avion pour Stuttgart. Ma mère mourait. Luise mourait.

---

<sup>296</sup> Fragment 22/V, p. 287.

<sup>297</sup> Fragment 22/V, p. 286.

<sup>298</sup> Fragment 24/VII, p. 366.

Didon mourait. Seinecé mourait. »<sup>299</sup>. Ici, le passé attaque le narrateur vivant un évènement par trois fois : les souvenirs des morts de sa mère, de sa sœur, de son chat. Prenons également l'exemple du rêve qu'il faisait enfant : « Je fais l'objet depuis l'âge de quatre ou cinq ans d'un cauchemar récurrent. Un arbre énorme et complètement creux, une espèce d'eucalyptus grouille de perce-oreilles. »<sup>300</sup>. Ce souvenir va attaquer le narrateur au fragment 14/IV : « Entre deux rais soudain et lumineux [...] je retrouvais le plus ancien des cauchemars [...]. Je retrouvais l'arbre énorme et ventru, complètement creux et fragile, grouillant de perce-oreilles. »<sup>301</sup>. Ici le passé de l'enfance resurgit dans une période de vie du narrateur.

Dans *L'Occupation américaine*, Pascal Quignard introduit des éléments du passé dans l'histoire qu'il raconte (présent diégétique). Tout d'abord, il met en parallèle des événements historiques passés avec des événements diégétiques. Par exemple au fragment 1/I, il met en parallèle, grâce à la répétition de la même construction, le fait d'armes de Jeanne d'Arc de juin 1429 avec le désir de meurtre de Patrick de juillet 1959. Au fragment 8/II, il est écrit : « Il disait que les images avaient envahi le monde capitaliste et le monde socialiste comme les troupes d'Attila avaient fait de l'Aude et de l'Orléanais. »<sup>302</sup>. La mise en parallèle entre le monde des années cinquante avec l'époque d'Attila est d'autant plus forte qu'elle se transforme en comparaison. Au fragment 10/III, il est écrit : « Les femmes lui [Rydell] semblaient des corps incomplets, dissimulés, venus de l'autre monde, qui dérobent et dévorent. A Cléry, les services des Ponts et Chaussées avaient mis au jour, deux ans plus tôt, en 1957, en surélevant la route sur la levée de la Loire, enterrée sous un dolmen, une femme magdalénienne saupoudrée d'ocre rouge. »<sup>303</sup>. La mention du fait archéologique passé vient ici éclairer la vision du corps de la femme de Rydell en en donnant un exemple.

Ensuite, dans *L'Occupation américaine*, Pascal Quignard fait surgir à plusieurs reprises François Villon dans la narration. Par exemple au fragment 3/II, il écrit : « Marie-José se tenait adossé contre le mur de l'église. Jadis François Villon s'était tenu adossé de la sorte. »<sup>304</sup>. Le passé surgit dans la narration pour l'illustrer. Au fragment 11/II, Quignard écrit de nouveau : « L'animosité contre toutes les valeurs l'enchanta. Villon changea tout à coup en Rimbaud – que révérait Rydell. »<sup>305</sup>. Là encore, le passé vient au secours du présent pour expliquer l'attitude d'un personnage. Au fragment 2/III, Villon vient expliquer l'attitude de

---

<sup>299</sup> Fragment 19/VI, p. 327.

<sup>300</sup> Fragment 13/III, p. 143.

<sup>301</sup> Fragment 14/IV, p. 203.

<sup>302</sup> Fragment 8/II, p. 66.

<sup>303</sup> Fragment 10/III, p. 122.

<sup>304</sup> Fragment 3/II, p. 57.

<sup>305</sup> Fragment 11/II, p. 73.

Marie-José : « Elle lui [Patrick] sourit et son sourire étaient désarmant : « Villon était devenu pour elle l'image de la sédition [...] »<sup>306</sup>. Au fragment 5/III, Pascal Quignard écrit : « Patrick lui disait que c'était du Villon en 1461. Rydell lui répondait que c'était du Marie-José en 1959. »<sup>307</sup>. Villon est ici pris comme élément de comparaison pour un élément diégétique (le discours de Marie-José) ; le passé est intégré au présent comme élément de référence. Au fragment 22/III, il est écrit : « Il y eut une course en sac à laquelle Rydell participa et où il fut perdant. L'ombre de François Villon trébuchait. »<sup>308</sup>. Rydell, personnage diégétique, est comparé à un élément du passé ; de plus la métaphore de l'ombre pour désigner la ressemblance avec Rydell n'est pas sans rappeler que le passé est des « ombres errantes » pour utiliser le mot de Quignard lui-même. Enfin, au fragment 14/IV, un vers de Villon est énoncé par Marie-José : « Nous sommes sous mortel coutel... Tu te souviens de Villon ? »<sup>309</sup>. L'élément du passé tient pour référence à deux éléments diégétiques (les personnages de Marie-José et Patrick). Ainsi le passé vient s'infiltrer dans le présent diégétique en élément de comparaison ou de référence du présent.

Dans *Villa Amalia*, le passé ressurgit également sous la forme de fantômes ; il s'agit du petit frère d'Ann mort enfant et de son père qui viennent la hanter tout le roman. *Villa Amalia* est une tentative ratée pour le personnage d'Ann de supprimer tout son passé. « Pour ce qui me concerne je veux *éteindre* la vie qui précède. »<sup>310</sup>. Dès le début du roman, le sujet est lancé : faire table rase du passé. Partir dans un autre endroit symbolise cette extinction du passé : « Cela serait un autre temps. Ce temps serait vécu par une autre femme. Il se situerait dans un autre monde. Il ouvrirait une autre vie. »<sup>311</sup>. Mais dès le début, dès le départ, ce projet est compromis : « Dix-sept années puis quarante-sept années cherchèrent à revenir sur elle pour l'engloutir. »<sup>312</sup> ; et on peut lire tout le reste du roman comme l'analyse de l'échec de son projet, de l'impossibilité d'effacer le passé. De plus, au fragment 1/VII/I, au moment de la préparation de son départ, elle pense : « Il faut se séparer de tout »<sup>313</sup> mais elle conserve malgré tout des traces de son passé, à savoir cinq photographies ; le motif de la photographie revient dans le roman et est le symbole du passé. La mention du petit frère d'Ann dont le lecteur n'apprend le prénom qu'au fragment 1/XV/II revient hanter Ann tout au long du roman. La figure du père comme fantôme et trace du passé est beaucoup plus omniprésente

---

<sup>306</sup> Fragment 2/III, p. 97.

<sup>307</sup> Fragment 5/III, p. 107.

<sup>308</sup> Fragment 22/III, p. 154.

<sup>309</sup> Fragment 14/IV, p. 190.

<sup>310</sup> Fragment 1/IV/I, p. 46.

<sup>311</sup> Fragment 3/IX/I, p. 85.

<sup>312</sup> Fragment 1/XI/I, p. 94.

<sup>313</sup> Fragment 1/VII/I, p. 60.

dans tout le roman. Elle atteint son paroxysme aux chapitres I, II et III de la quatrième partie où ce personnage resurgit dans la vie d'Ann à l'enterrement de sa mère. L'annonce de sa venue est déjà mentionnée au dernier fragment de la troisième partie, dans le cimetière ; à sa vue, comme si elle avait vu un fantôme, Ann fuit. Où qu'elle aille, quelles que soient les personnes qu'elle rencontre, Ann ne peut se défaire, comme elle le souhaiterait de son passé. Le meilleur exemple est sans doute la rencontre avec Amalia, qui lui loue la maison : avec elle, elle discute ensemble de son père qui l'a abandonné ; et la figure de la mère d'Ann, qu'elle veut fuir, se réincarne un instant en Amalia. Enfin, citons un dernier élément de la présence du passé, le motif de la dent de Magdalena, qui vient hanter Ann jusqu'à sa vieillesse. Dans l'avant-dernier fragment, on apprend qu'elle a conservé cette dent, symbolique du passé avec Magdalena. Enfin, la dernière phrase du roman est la pensée d'Ann, volontiers nostalgique et pleines de regrets, au seuil de sa mort. A quoi pense-t-elle ? A Magdalena, à Giulia, à leur « paradis » (mot conclusif du roman), au passé.

Ainsi les trois romans montrent la présence, le plus souvent douloureuse et fantomatique, du passé dans le présent. Le passé viendra toujours hanter le présent, comme le prouve la tentative ratée – attendue – d'Ann de supprimer sa vie précédente.

## **B) L'uniformité du temps**

*Le Salon du Wurtemberg* et *L'Occupation américaine* proposent de dévoiler une caractéristique, volontiers pessimiste du point de vue historique, du temps selon Pascal Quignard : l'uniformité du temps.

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, trois éléments poussent à l'idée de l'uniformité du temps. Tout d'abord, il y a la figure de Florent Seinecé : « Comme Seinecé lisait beaucoup – avec cette voracité et cette passion d'appliquer sans cesse les situations, les personnages, les descriptions qu'il lisait aux scènes les plus ordinaires qu'il vivait – ce tour d'esprit parvenait à un degré presque au-delà du pédantisme : Seinecé appliquait tout, liait tout, lançait tout – quelques difficultés qu'il connût à cet égard. »<sup>314</sup>. Ce trait de la personnalité de Florent permet de mettre en parallèle des événements (historiques et culturels passés) avec des événements de la diégèse parce qu'ils ont des points communs, parce qu'ils se ressemblent. Dès le fragment 1/I, avant que le lecteur sache cette particularité de Florent Seinecé, il en a un avant-goût lorsque le narrateur fait le récit 'à la manière de...' de la disposition des lampes « Quinquet » devant lesquelles son ami s'assoit : « Seinecé s'asseyait là – le dos tourné au mur – et c'était

---

<sup>314</sup> Fragment 5/I, p. 32.

tout à coup un vieux moine à loupes-besicles et à grattoir [...] qui grattait un manuscrit latin. Là – assis en face de la fenêtre – et c’était un Assyrien qui déchiffrait sa motte d’argile et évoquait les temps anciens où l’on parlait la langue de Sumer [...]. Là – assis le dos tourné au lit – et un mandarin chinois dépliait de la main lentement un petit mouchoir de soie [...]. »<sup>315</sup>. Cette caractéristique de mettre en parallèle deux événements, un passé, un présent rend le temps uniforme, tout se répète : « C’est ainsi que toutes choses répétaient toutes choses. Une espagnolette, parce qu’il la nommait une crémone, et aussitôt c’était Virgile grattant une tablette de buis sur les bords du Mincio. De même qu’une fourchette c’était la lance de Longin, un livre répétait une fleur, un geste répétait un meurtre, une boisson répétait un déluge. »<sup>316</sup> Finissons par signaler que, dans son récit, le narrateur s’applique lui aussi à mettre en parallèle des événements diégétiques et des événements historiques, comme au fragment 2/III : « Ibelle et Florent divorcèrent. Je m’appelais François Ravailac. Je venais de Tourves. J’étais présent rue de la Ferronnerie. La roue du carrosse était boueuse et haute. J’étais monté sur l’essieu. Je tenais dans la main un couteau. On dit que François Ravailac aurait déclaré au président Harlay : « Voilà une bonne chose de faite ! » avec un air singulièrement satisfait. Ibelle n’avait pas exactement cet air. Pour moi, j’avais cet air. » Le parallèle entre événements historiques et diégétiques permet d’une part un effet d’expressivité du récit indéniable, et d’autre part d’explicitier l’événement diégétique par l’exemple de l’événement historique par la mise en lumière de leur point de ressemblance ; le geste narrateur répétant le geste de Ravailac, son air l’air de Ravailac.

Ensuite, si l’idée de répétition et d’uniformisation du temps est incarnée par le personnage de Florent Seinecé, *Le Salon du Wurtemberg* la véhicule aussi au travers du narrateur qui constate une répétition du temps, notamment entre les générations. Dans la deuxième partie nous avons établi la présence de la série de fragments que nous avons intitulé « imitation des parents »<sup>317</sup>. Mademoiselle Aubier est dans le roman l’exemple parfait de l’imitation des parents : « Mademoiselle Aubier était une vieille fille qui avait consacré sa vie à l’entretien et à l’imitation d’une mère [...]. Mère qui elle-même avait donné toute son énergie – affirmait Mademoiselle Aubier – à s’efforcer d’être elle-même le « portrait craché » de sa propre mère. »<sup>318</sup>. De même, Delphine n’échappe pas à l’imitation de son mère Isabelle : « Delphine m’expliquait qu’il fallait frotter la peau irritée avec une feuille d’oseille, que ce procédé avait quelque chose qui tenait du génie. C’était saisissant : c’était Ibelle vingt ans

---

<sup>315</sup> Fragment 1/I, p. 10.

<sup>316</sup> Fragment 5/I, p. 32.

<sup>317</sup> Voir II) 2) A) c), p. 54.

<sup>318</sup> Fragment 3/I, p. 19.

après. C'était des concours avec Mademoiselle Aubier. C'étaient de vieux rites qui remontaient aux Mérovingiens, qui remontaient aux Celtes, qui remontaient à la grotte de Lascaux. »<sup>319</sup>. Ici, le narrateur fait se correspondre non seulement les générations parents et enfants mais aussi des générations « historiques » bien antérieures. Toutes les époques se répètent, sont uniformes. De plus, ici, l'idée de répétition est soutenue par la reprise de « la particule présentative, assertive, existentielle »<sup>320</sup> « c'était » qui relie syntaxiquement les époques. Le narrateur n'échappe pas lui non plus à la répétition de son père, comme lorsque parlant de la conception géographique du Wurtemberg, il s'aperçoit qu'il tient le même discours que tenait son père : « Et j'étais moi-même frappé, en prononçant ces mots, à quel point j'imitais mon père, jusqu'à l'intonation. »<sup>321</sup>. Le narrateur va même jusqu'à énoncer une vérité générale : « Les femmes répètent leur mère, reproduisent et donc piapiaient. Les hommes répètent leur père, ressassent avec emphase et ils glougloutent comme des dindons de basse-cour. »<sup>322</sup>. Ici, l'idée de répétition est accentuée par la reprise de la même construction dans les deux phrases et de la même métaphore animale. Pour poursuivre, la répétition du temps fait même apparaître l'idée de la disparition du temps par l'absence de différences suivant les époques : « Nous répétons sans fin de vieilles traces en nous, errons sans fin vers elles animés du même désir fou qui habite le destin implacable des saumons qui tâtent des eaux de tous les fleuves, de tous les océans pour retrouver enfin l'eau fraîche où ils sont nés, où y pondre en une brusque secousse une réplique d'eux-mêmes, et mourir. »<sup>323</sup> Déjà sous-entendue dans les extraits que nous venons de citer, l'idée de la disparition du temps atteint son acmé dans la métaphore animale du saumon. Le saumon est en effet l'exemple même d'une espèce qui répète les mêmes gestes de survie et dont la vie se répète indéfiniment. En répétant, ainsi que le saumon, les mêmes gestes ancestraux, la vie de l'homme est comme hors du temps. « Le temps ne coule plus. [...] Sans cesse nous repassons par les mêmes douleurs, par les mêmes illusions. La même sensualité, la même voracité revisitent des corps. Et le même apaisement, la mort. »<sup>324</sup>. La première phrase l'explique bien, par la répétition, à force de répétition, le temps disparaît.

Enfin, l'idée d'uniformisation du temps réside aussi dans le fait de juxtaposer, de superposer dans le récit deux époques différentes. Si au moment de l'écriture un souvenir évoque un autre ou si pendant qu'il se vit un événement suscite le surgissement d'un autre,

<sup>319</sup> Fragment 18/VII, p. 356.

<sup>320</sup> ALLAIN, Olivier. « Ricochets », *Roman 20-50*, décembre 2007, n°44, pp. 69.

<sup>321</sup> Fragment 7/VI, p. 300.

<sup>322</sup> Fragment 8/VII, p. 341.

<sup>323</sup> Fragment 8/VI, p. 302.

<sup>324</sup> Fragment 20/VI, p. 327.

c'est qu'ils se ressemblent, c'est qu'ils se répètent. Prenons simplement deux exemples. Au fragment 9/II, le narrateur fait le récit du premier baiser entre Isabelle et lui. Au fragment suivant, il fait le récit de sa fuite pendant laquelle il se souvient d'un baiser d'enfance : « [...] ç'avait été le même baiser de lèvres sèches. Et ç'avait été la même rancune devant ce baiser qui choquait le puritain effarouché et despotique qui régnait en moi. »<sup>325</sup>. Ici, deux scènes d'époques différentes sont racontées à la suite parce qu'elles répètent le même geste et le même sentiment. Au fragment 7/V, le narrateur fait le récit de la mort d'une de ses sœurs, Luise : « C'était la mort de maman que nous revivions »<sup>326</sup> puis enchaine sur le récit des conditions de la mort de sa mère. Le verbe « revivre » le montre bien, ces deux époques se ressemblent ; plus même, elles créent des mêmes instants de vie.

« Charles Chenogne tisse dans la rédaction de son récit des liens entre quelques fragments épiphoniques, et fabrique du continu à partir de la discontinuité de la mémoire. »<sup>327</sup> écrit Laurent Demanze dans son article consacré au *Salon du Wurtemberg* « Cuisine et clinique ». Plus que la mémoire, c'est une conception du temps que Pascal Quignard, à travers le narrateur, expose dans *Le Salon du Wurtemberg* ; un temps discontinu (comme nous l'avons vu dans la première partie, morcelé) dont les divers fragments, par ressemblance, par répétition permettent aussi de le qualifier de continu et de là d'inexistant. Seule la mémoire permet de se souvenir que les époques sont différentes.

*L'Occupation américaine* est en partie une réflexion sur l'Histoire et le temps ; nous avons vu dans la première partie<sup>328</sup> que celle-ci aboutissait sur le constat suivant : le temps, c'est l'Histoire et l'Histoire, c'est la guerre. Cependant cette réflexion et ce constat pessimistes aboutissent également sur l'idée d'un temps uniforme, sans changement. Sur ce sujet, un fragment est hautement significatif (fragment 9/III) en ce qu'il est explicatif et argumenté. Cependant d'autres éléments en sont révélateurs. Nous commencerons par ceux-ci.

Il s'agit du traitement de la transition entre les différentes occupations de Meung. Prenons par exemple le traitement de la transition entre l'occupation allemande et l'occupation américaine de la France puis de la possible transition entre l'occupation américaine et l'occupation russe de la France. Au fragment 11/I, il écrit : « Meung s'était tu sous la Seconde Guerre et les villageois se taisaient toujours parce que la terreur en quelques années ne s'étaient pas usée. Ils avaient connu les Allemands. Ils découvraient dans la stupeur

<sup>325</sup> Fragment 10/II, p. 74.

<sup>326</sup> Fragment 7/V, p. 242.

<sup>327</sup> DEMANZE, Laurent. « Cuisine et clinique », *Roman 20-50*, décembre 2007, n°44, p. 33.

<sup>328</sup> Voir III) 1) A) a), pp. 74-75.



les Américains qui avaient pris leur place [...] »<sup>329</sup>. Pascal Quignard, en décrivant ici l'état d'esprit de la population de Meung (française), montre un recommencement de l'occupation, un recommencement du même temps : l'époque allemande et l'époque présente (américaine), ce sont les mêmes époques. Au fragment 1/I, il s'agit du traitement de la transition de l'occupation de l'Orléanais occupé « par les Celtes, par les Germains, par les Romains, [...] par les Vandales, par les Alains, [...] par les Allemands, par les Américains. »<sup>330</sup>. En mettant au même plan les différentes occupations grâce à l'énumération sans conjonction de coordination entre les deux derniers termes de celle-ci, Pascal Quignard laisse à penser qu'elles ont été toutes identiques. Enfin, prenons la transition entre l'occupation américaine et la possible occupation russe au fragment 3/IV. Celui-ci raconte comment Wilbur Caberra offre des cadeaux à Patrick pour son anniversaire. En fin de fragment, Wilbur Caberra, lui confiant son prochain départ, fait une allusion : « « *Good luck with the Russians, son !* » (Le sergent Wilbur Humphrey Caberra dit à Patrick Carrion qu'il lui souhaitait bonne chance pour l'arrivée des Russes) »<sup>331</sup>. Cette phrase est à lire comme une blague de Caberra ; d'autant plus comme une blague qu'historiquement les Russes n'occupèrent pas la France. On pressent là-dessous la réflexion historique de Quignard : puisque tout se répète, l'occupation russe est possible.

Pour poursuivre, intéressons-nous maintenant au fragment 9/III.

Notons tout d'abord que ce fragment pose problème au niveau de l'attribution des propos qui y sont tenus. Ce fragment rapporte un discours sur le temps et l'Histoire de Rydell sous l'influence de la drogue. Il serait tentant d'attribuer l'entièreté de ces propos à Pascal Quignard. Car il faut bien admettre que les propos de Rydell viennent confirmer la pensée historique et philosophique que *L'Occupation américaine* véhicule dans son ensemble et que nous venons d'analyser dans le paragraphe précédent qui cite des fragments épars dans le roman. Mais nous nous bornerons à dire que la pensée énoncée par Rydell est la pensée véhiculée dans *L'Occupation américaine*.

Commençons dans un premier temps par citer les passages qui nous intéressent ici et que nous commenterons dans un second temps :

« L'Histoire était une brève intrigue de temps à autre parricide, le plus souvent fratricide, *qui se répétait sans finir*, en hurlant à la mort. »<sup>332</sup>

« Le temps était cet *enchaînement* de mort et de désirs de mort. »<sup>333</sup>

---

<sup>329</sup> Fragment 11/I, p. 28.

<sup>330</sup> Fragment 1/I, p. 9.

<sup>331</sup> Fragment 3/IV, p. 172.

<sup>332</sup> Fragment 9/IV, p. 118. Nous mettons en italique.

« Le réel [...] c'était un présent éternel et prodigieusement actif [...]. »<sup>334</sup>

« *La trame et la chaîne* des générations et des métamorphoses *poursuivent le même dessein* impatient, meurtrier et inexplicable. »<sup>335</sup>

Avec ces citations, Pascal Quignard insère dans la réflexion philosophique l'idée d'éternel recommencement. La métaphore de la chaîne est l'image de cet éternel recommencement entre les époques : elles sont liées les unes aux autres et elles forment une unique chaîne. Les époques s'uniformisent, se ressemblent : c'est l'éternel recommencement de la guerre. Tous les éléments décrits ci-dessus, à savoir la présence du passé dans le présent et l'uniformisation des temps, viennent répondre à la question liminaire du roman (« Quand cesse la guerre ? ») et qui semble être son fil conducteur.

Le temps est un thème central dans ces trois romans de Pascal Quignard, comme d'ailleurs il l'est pour l'ensemble de son œuvre ; entre morcellement et éternelle répétition et recommencement, il semble parfois être une notion sans consistance, sans essence.

### **C) L'amour et l'amitié : sujets et centres des romans**

Cette sous-partie met en lumière un élément du sens de la liaison dans le discontinu qui, sans être vraiment un argument de poids, est un dénominateur commun et un thème central dans les trois romans.

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, même si la relation d'amitié entre Florent et le narrateur est vouée à un échec attendu par le lecteur depuis le début, il reste le sujet central du roman. Au fragment 4/V, digressant sur une méditation sur la musique autour de la figure de Sainte-Colombe, le narrateur recentre son propos : « Ici je ne veux que rendre hommage au souvenir d'un homme que j'ai aimé. Et qui ne l'a su à vrai dire que de la façon la plus elliptique, la plus embarbouillée et la plus malencontreuse qui se puisse trouver. »<sup>336</sup>. La négation restrictive de la première phrase témoigne du sujet fédérateur du roman ; tout tourne autour du récit de l'amitié du narrateur pour Florent Seinecé. Mais, et nous touchons au cœur de la problématique de notre mémoire, la seconde phrase vient souligner la nature sporadique de la relation d'amitié. Si d'un côté le récit de l'amitié entre Florent et le narrateur structure l'ensemble du roman, d'un autre, l'écriture discontinue mime la discontinuité de la relation : c'est un lien dans la rupture. La même idée réside dans le fragment 11/II : « On a les liens qu'on peut ; du moins on noue autant de liens durant la vie qu'on souhaite être étranglé. Les

---

<sup>333</sup> Fragment 9/IV, p. 119. Nous mettons en italique.

<sup>334</sup> Fragment 9/IV, p. 119. Nous mettons en italique.

<sup>335</sup> Fragment 9/IV, p. 120. Nous mettons en italique.

<sup>336</sup> Fragment 4/IV, p. 185.

répulsions communes, comme elles font les amitiés les plus durables, m'auront servie de câlins d'endormissement. »<sup>337</sup>. L'amitié crée de la liaison entre les êtres mais en même temps crée une rupture. Cette dialectique est très présente dans cet extrait.

Dans *L'Occupation américaine*, la relation de Patrick et Marie-José, on l'a vue, est vouée à l'échec depuis le début du roman. Malgré son caractère autodestructeur, l'amour qu'ont l'un pour l'autre Patrick et Marie-José les lie étroitement. Si l'amour scelle un destin commun aux deux amants, Marie-José affirme plus explicitement son amour pour Patrick que Patrick pour Marie-José.

Le premier fragment du roman est révélateur : « C'est à Meung, le 17 juillet 1959, sous l'occupation américaine, qu'un homme désira soudain la mort de la femme qu'il aimait. »<sup>338</sup>. Si cette phrase annonce la destruction de la relation entre Patrick et Marie-José, elle souligne le lien qui les unit : malgré le désir de tuer, l'amour fait trait d'union entre eux. Au fragment 2/I, la phrase « Patrick et Marie-José, en associant leurs détresses, associèrent leurs vies »<sup>339</sup> montre le destin commun des deux personnages : en effet le verbe associer évoque un lien très étroit qui est établi entre eux. Au fragment 3/ III, la phrase « A proportion qu'ils se repoussaient (*confrontation*), ils étaient malheureux (*fusion des destins*) »<sup>340</sup> est explicite de la présence d'un destin commun malgré leur différence : l'amour les lie dans le malheur parce qu'ils se confrontent. Pour poursuivre, si l'amour scelle un destin commun à nos deux personnages, il les rapproche presque malgré eux, ce qui montre un lien entre eux dans la confrontation. En effet, au fragment 17/IV, alors que dans le fragment 15/IV mettait en scène une violente dispute entre eux qui avait semblé les séparer pour de bon, la première phrase commence ainsi : « Ils se retrouvèrent *par hasard* [...] »<sup>341</sup>. Par hasard ? Cette indication peut être lue comme la preuve d'une attirance irrésistible qui les rapproche l'un de l'autre. Au fragment 20/IV, alors qu'au fragment 17/IV Marie-José avait semblé mettre un terme irrévocable à leur relation, Patrick voit Marie-José de loin. Il est écrit : « Longtemps ils se dévisagèrent. Elle leva peu à peu *une main indécise*. Il était *paralysé*. Il se décida. Il courut vers elle, traversa le pont, la rejoignit, manqua la faire tomber quand il la prit dans ses bras. »<sup>342</sup>. D'un côté, Marie-José lève la main, mais le déterminant « une » doublé de l'adjectif « indécise » donne l'impression que ce n'est pas elle dans sa totale volonté qui lève sa main mais que c'est sa main qui se lève malgré elle ; de l'autre, Patrick est paralysé, puis

---

<sup>337</sup> Fragment 11/II, p. 77.

<sup>338</sup> Fragment 1/I, pp. 9-10.

<sup>339</sup> Fragment 2/I, p. 13.

<sup>340</sup> Fragment 3/III, p. 102. Nous mettons entre parenthèses et en italique.

<sup>341</sup> Fragment 17/IV, p. 195. Nous mettons en italique.

<sup>342</sup> Fragment 20/IV, p. 203. Nous mettons en italique.

seulement après se décide : ces deux éléments donnent l'impression qu'une attirance irréfrenable, qu'un lien invisible les unissent malgré leur volonté de ne plus se voir (fragment 17/IV).

Etudions maintenant le cas de Marie-José : malgré les reproches qu'elle adresse à Patrick, elle est liée à lui par un désir d'attachement et un amour pour Patrick sans cesse exprimé. Le désir d'attachement est notamment visible au fragment 3/II lorsqu' « elle confessa à Patrick qu' [...] il n'aurait pas dû y aller sans elle »<sup>343</sup>. Le « sans » démontre certes l'absence de lien mais cette phrase révèle aussi le désir d'attachement de Marie-José à Patrick. Au fragment 20/IV, alors que leur histoire est bien finie, Marie-José ose encore demander à Patrick : « Alors viens avec moi »<sup>344</sup> ; cette demande montre le désir d'attachement de Marie-José. Pour poursuivre, un lien est tissé entre elle et lui par une caractéristique de Marie-José, exprimer son amour. En effet, Marie-José exprime son amour pour Patrick en mots aux fragments 12/I, 13/IV, 14/IV. Pour poursuivre, le fragment 14/IV est éloquent : « Elle implorait : « Je n'existe plus. Sans toi, je n'existe plus » »<sup>345</sup>. Marie-José est lié à Patrick malgré leur opposition par l'amour qu'elle ressent et exprime en mots.

Tandis que Patrick n'exprime pas son amour à Marie-José (il va même jusqu'à avouer un désamour au fragment 4/III), si bien qu'on peut en douter. Cependant, Patrick aime Marie-José jusqu'à la fin et son amour le lie à elle. Etudions les indices parsemés dans le texte qui prouvent ce que nous avançons. Dans le roman, la relation entre Patrick et Marie-José s'arrête lorsque Patrick en entame une nouvelle avec Trudy dans la troisième partie. Cependant Trudy n'arrive pas à séparer les deux amants. Au fragment 10/III, le narrateur confie : « Il voyait Trudy [...] juste le temps de ne pas penser à Marie-José Vire. »<sup>346</sup>. Un peu plus loin, au fragment 21/III, Patrick dit à Trudy : « [...] il lui murmura qu'elle n'existait pas. »<sup>347</sup>. Ces deux phrases prouvent que, même éloigné de Marie-José par sa relation avec Trudy et par la relation que Marie-José entame avec Wilbur Caberra, Patrick est lié à son amour d'enfance. Pour poursuivre, la quatrième partie « Nirvana » confirme le lien d'amour que Patrick a pour Marie-José malgré qu'il ne l'exprime pas en mots. En effet, au fragment 14/IV, Marie-José lui répète qu'elle l'aime ; lui ne répond jamais ; mais est inséré la réflexion de Patrick : « Il la regardait tendre son visage vers lui. Elle n'était pas belle. Elle était plus que belle. »<sup>348</sup>. Cette réflexion montre l'amour de Patrick pour Marie-José bien qu'il ne l'exprime ; sans doute

---

<sup>343</sup> Fragment 3/II, p. 58.

<sup>344</sup> Fragment 20/IV, p. 204.

<sup>345</sup> Fragment 14/IV, p. 192.

<sup>346</sup> Fragment 10/III, p. 122.

<sup>347</sup> Fragment 21/III, p. 154.

<sup>348</sup> Fragment 14/IV, p. 190.

même qu'il ne l'a jamais autant aimé que dans ce fragment. De plus, au fragment 17/IV, Marie-José lui demande : « Si tu m'aimes encore un tout petit peu [...] si le hasard fait qu'on se rencontre [...], éloigne-toi »<sup>349</sup> ; il lui répond négligemment, distant, un simple « Okay »<sup>350</sup>, montrant semble-t-il ainsi qu'il ne l'aime pas vraiment. Mais au fragment 19/IV, le narrateur écrit : « Il ne la voyait plus. Elle languissait. Quand il l'apercevait dans le village, il la fuyait. »<sup>351</sup>. Donc Patrick obéit à Marie-José : il l'aime ; il agit en fonction de Marie-José, cela prouve qu'un lien existe entre elle et lui. Enfin, l'avant-dernier fragment du roman, après que Marie-José s'est tué, est éloquent quant à l'existence du lien (amoureux) qui unit Patrick et Marie-José ; une phrase nous apprend son principal « désir [...] qu'il n'avait pas osé se dire à lui-même : se défaire de Marie-José. »<sup>352</sup> ; elle est suivie d'un portrait nostalgique de Marie-José à l'intérieur duquel Patrick note : « sa conscience, c'était elle »<sup>353</sup>. Avec « s'en défaire », cela prouve que Patrick était lié à Marie-José ; un lien d'autant plus fort qu'avec le second extrait cité il se transforme en véritable union : Marie-José est à l'intérieur de Patrick. Mais, et nous touchons au cœur de notre problématique, c'est un lien qui veut être rompu, c'est un lien dans la rupture.

*Villa Amalia* est un roman qui propose l'histoire d'Ann qui, après l'éclatement de sa famille (parents, frère, mari), se construit dans un nouvel endroit, dans une nouvelle maison (symbole de la famille). « Elle se dit soudain : « Je n'ai plus de foyer ». / Le foyer (le lieu où nos défauts sont pardonnés, où nos faiblesses sont accueillies) était en train de brûler au milieu du jardin. »<sup>354</sup>. Ce foyer défini ici sous forme de maxime, Ann le construit dans une autre maison ; avec une figure maternelle de substitution (Amalia qui l'appelle « ma fille »<sup>355</sup>), un compagnon (d'abord Radnitzky puis principalement, plus fortement, Giulia), des amis (Georges, Charles Chenogne, et tout le cercle de « la vie locale la plus raffinée »<sup>356</sup> que ce dernier lui présente) et devenant elle-même une figure maternelle de substitution pour Magdalena. C'est l'amour et l'amitié qui permet de créer des liens autour d'Ann et de reconstruire une famille. Ainsi, après la rupture, le lien apparaît. Pour poursuivre, notons que la reconstruction de cette famille échouera avec la mort violente de Magdalena : après le lien, de nouveau la rupture.

---

<sup>349</sup> Fragment 17/IV, p. 200.

<sup>350</sup> Fragment 17/IV, p. 200.

<sup>351</sup> Fragment 19/IV, p. 202.

<sup>352</sup> Fragment 21/IV, p. 206.

<sup>353</sup> Fragment 21/IV, p. 207.

<sup>354</sup> Fragment 4/X/I, p. 89.

<sup>355</sup> Fragment 1/V/II, p. 138 et fragment 4/IX/IV, p. 236.

<sup>356</sup> Fragment 2/II/III, p. 199.

## D) le lien de la musique

La musique, élément fondamental dans les trois romans, reflet de l'écriture discontinue dans *Villa Amalia*, reste dans les trois romans une forme particulière de lien entre les êtres.

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, la musique joue un rôle fédérateur dans le salon de Mademoiselle Aubier. En effet, les dimanches passés chez Mademoiselle Aubier sont sous le signe de la musique et de la chanson. Le traditionnel « tour de chant de Mademoiselle Aubier [...] rituel hériter de sa mère »<sup>357</sup>, en plus de mettre en lien deux générations différentes, permet de réunir dans le salon de musique les membres de cette tribu : Mademoiselle Aubier, Denis son neveu, Florent, sa femme Isabelle et sa fille Delphine, et le narrateur. De plus, la musique vient également structurer le récit puisque le narrateur insère régulièrement des extraits de chansonnette ; la musique joue ainsi le rôle de refrain, « le plaisir du refrain »<sup>358</sup>, dans tout le roman. Par exemple la chanson d'enfance « Ripeti pipeti » revient aux fragments 2/I et 3/V ou la chanson d'enfance « Regina Godeau » revient au fragment 2/I et 9/VII. D'autres extraits de chansons sont également cités dans le roman (fragments 2 et 5/I, 13/II, 23/III, 7 et 10/IV, 21/V 2 et 15/VI, 5 et 9/VII). Le roman est ainsi rythmé par les extraits de chanson qui, telles un refrain dans une chanson, reviennent tout au long du récit. Le récit est structuré par le pouvoir de liaison du refrain.

Dans *L'Occupation américaine*, on lit au fragment 2/II : « Patrick n'avait jamais imaginé que la musique pût être cela : une tristesse devenue corps ; un *lien immédiat associant* sur-le-champ ceux qui jouaient à ceux qui écoutaient comme s'ils formaient un seul corps ; [...]. Tous ceux qui écoutaient *s'accordaient* au même rythme immédiatement. Tous se perdaient dans l'autre. C'était une *solidarité* aussi subite que bouleversante. C'était un véritable *lien social*, sans discours, sans intérêt, comme une tribu des premiers âges. [...] tout ce qui se dissociait tombait »<sup>359</sup>. Voici la seule description de la musique dans tout le roman au fragment 2/II. La musique est ici sans ambiguïté un moteur de mélange social. Et en effet, lors du gig raconté au même fragment, la musique unira les blancs et les noirs, les Etats-Unis et la France (Patrick dans la base américaine). Pour aller au-delà, la musique traverse tout le roman : de la musique française à la musique jazz en passant par la musique classique et la variété américaine. De plus, la musique est un élément liant au titre qu'elle permet de guérir les maux de l'être déchiré : « Tout ce qui faisait refluer chacun dans la solitude et dans l'angoisse jusqu'au fond de son âme, jusqu'au rempart de la peau et de l'apparence,

---

<sup>357</sup> Fragment 4/I, p. 26.

<sup>358</sup> Fragment 20/III, p. 153.

<sup>359</sup> Fragment 1/II, p. 52-53. Nous mettons en italique.

s'évanouissait. »<sup>360</sup>. La musique permet de faire disparaître les troubles, les trous de l'être. La musique, décrite comme élément liant et présente tout au long du texte, est un élément qui structure le roman.

Dans *Villa Amalia*, la musique joue un rôle fédérateur autour de la figure solitaire d'Ann Hidden :

Ses compositions étaient difficiles. Le plus large public ne s'intéressait pas à ce qu'elle faisait. Mais il y avait les fanatiques. Et il y avait suffisamment de fanatiques pour qu'elle pût vivre. Ils avaient l'impression d'être touchés au cœur. Ils lui adressaient des lettres. **De cela elle pouvait être, chaque fois qu'elle le redécouvrait, sidérée.** Pendant une heure ou deux elle était remplie de gratitude à l'idée de compter tant pour certains. Mais elle oubliait très vite qu'il en allait ainsi.<sup>361</sup>

Dans cet extrait, tout un ensemble d'être se mettent en relation avec et gravitent autour de la figure solitaire, et créent en quelque sorte une diaspora de la musique d'Ann. Mais cette diaspora musicale, en plus d'être en rupture entre auditeurs disséminés et artiste, crée une relation discontinue en étant « oubli[er] très vite » par Ann. La liaison dans le discontinu s'illustre dans ce passage de manière stylistique. En effet, l'anaphore « il y avait » lie les auditeurs à la figure de la solitaire ; mais, d'une part la phrase mise en gras est construite de manière discontinue, séparant l'adjectif attribut (exprimant sémantiquement la rupture, un choc) du verbe « être », et d'autre part, la dernière phrase vient en contre-point de l'ensemble du fragment, sorte de pointe qui retourne l'angle d'approche du fragment, pour mettre en lumière le fait qu' « elle oubliait », qu'elle se séparait de la diaspora à peine créée.

De plus, dans le cercle familial d'Ann éclaté, en complète rupture, la musique apparaît comme un élément fédérateur, comme un élément qui permet la réunion. A ce titre, la tradition familiale des adieux aux pianos est un très bon exemple. Dans le roman, deux fragments (4/X/I et 1/III/IV) en font le récit. Le second fragment est évocateur : Ann part pour Los Angeles rendre visite à son père et lui dit qu'elle ne reviendra plus jamais le voir. La tradition familiale permet de réunir autour de la musique, le temps d'un instant de musique deux membres d'une famille déchirée qui « se promirent de ne plus jamais se revoir. »<sup>362</sup>. Comme pour l'exemple de la diaspora, la musique permet certes de créer un lien, mais il est fugace.

Enfin, la musique a partie liée avec la mort. « Elle hélait ses perdus »<sup>363</sup> écrit le narrateur à propos des compositions d'Ann dans sa vieillesse à la fin du roman. Si, d'un côté la musique dans son évocation de la mort, suscite le discontinu, d'un autre elle permet de créer un lien entre les vivants et les morts.

---

<sup>360</sup> Fragment 1/II, p. 53.

<sup>361</sup> Fragment (en intégralité) 11/II/IV, p. 267. Nous mettons en gras.

<sup>362</sup> Fragment 1/III/IV, p. 270.

<sup>363</sup> Fragment 5/IV/IV, p. 275.

Remarquons que la musique dans ce roman est l'ultime lien, presque sans contenance : excepté les lettres, le lien d'Ann aux auditeurs n'existent pas ; le lien au père est désespéré, unique, marque la fin d'un lien ; et le lien aux morts est illusoire, sans consistance, la musique évoque seulement la figure des morts.

La liaison dans le discontinu qui s'opère dans les milieux microstructurels et macrostructurels s'opère également dans les grands thèmes abordés dans les trois romans. Tout d'abord, les romans proposent une théorie sur le temps, sur sa nature, agissante, surgissante dans le présent, répétitive et uniforme, presque sans matière. Ensuite la présence d'un grand thème romanesque l'amour joue un rôle fédérateur. Et enfin la musique est elle aussi perçue comme une force liante : lien social dans *L'Occupation américaine*, lien du refrain pour *Le Salon du Wurtemberg*, lien fugace et désespéré dans *Villa Amalia*.



## Conclusion

Le discontinu de *Le Salon du Wurtemberg*, *L'Occupation américaine* et *Villa Amalia* est fondamentalement double : il est à la fois une forme de rupture et d'éclatement et une forme de liaison et d'unification.

Si d'un côté le grand nombre de fragment, l'absence de lien entre fragments mitoyens et l'autonomisation du fragment font de ces romans des textes fondés sur la rupture et la déstructuration, d'un autre côté, la construction en chapitres ou parties composés d'un nombre équivalent de fragments, la présence de lien entre fragments mitoyens et les séries de fragments qui s'entremêlent les organisent considérablement en en faisant des systèmes étroitement tissés. De plus si l'écriture en coq-à-l'âne quignardienne au niveau du fragment, du paragraphe et de la phrase qui, en mettant sur le même plan des éléments de natures différentes, introduit une rupture entre eux, l'écriture quignardienne de la répétition permet d'unifier toutes les parties du texte. L'écriture quignardienne devient ainsi une écriture confite.

Ainsi l'écriture discontinu a partie liée avec une écriture continue ; à un tel point qu'il serait bien difficile de décider de dire de l'écriture quignardienne qu'elle est une écriture de la déliaison liée ou de la liaison déliée. Pascal Quignard n'oppose pas discontinuité et continuité, il concilie les deux. Sans radicaliser la discontinuité et sans exiger une continuité intégrale, les romans de Pascal Quignard offre une solution intermédiaire et un résultat de haute tenue littéraire.

Il est intéressant de montrer une évolution synchronique de l'usage du discontinu dans les trois romans. En effet, entre *Le Salon du Wurtemberg* (1986) et *Villa Amalia* (2006), l'écriture discontinu de Pascal Quignard s'est radicalisée. Si *Le Salon du Wurtemberg* use de tous les procédés du discontinu (déstructurant et organisant), il reste un roman massif, somme romanesque, fourmillant de détails et d'épisodes. *L'Occupation américaine* (1994), à cet égard, change de direction, il est un roman plus épuré avec en plus – et c'est une différence de taille – un fragment qui devient plus bref. Quant à *Villa Amalia*, l'écriture discontinu se radicalise totalement : l'histoire est entièrement épurée, se focalisant sur un personnage et une action, les fragments sont très brefs et apparaît dans la phrase une discontinuité comme dans aucun autre roman de Pascal Quignard.

Pour ce qui est de l'interprétation de la liaison déliée et de la liaison délié, trois grandes thématiques viennent à être analysés et interrogés : le caractère polygénérique du roman, la nature de la musique et la vision du temps.

Tout d'abord, cette écriture discontinue quignardienne vient d'une conscience polygénérique face à la pratique du roman. Intégrant au roman des genres qu'ils lui sont étrangers comme le traité, l'essai ou la poésie et ainsi répondant au roman à son appel de la pensée, Pascal Quignard s'avère proche de la modernité, de la pratique et de la théorie du roman énoncés par Milan Kundera dans ses essais et ses romans.

Ensuite il convient de remarquer la parenté de l'écriture Pascal Quignard avec la vision de la musique qu'il propose dans ses romans. En effet nous trouvons des caractéristiques et un vocabulaire pour les décrire communs : même ambivalence, entre nature éclatée, surgissante, violente, sidérante et nature fédératrice ; même imaginaire, la mort, la sexualité (spasme rhétorique pour l'écriture fragmentaire et spasme orgasmique pour la musique<sup>364</sup>). La pratique musicale est une image de la pratique littéraire.

Enfin, la vision du temps est au cœur de l'interprétation du discontinu chez Pascal Quignard. Le temps a la même ambivalence que la musique et que l'écriture discontinue. Dans les trois romans étudiés, le temps est à la fois soumis à la rupture, à la discontinuité, de l'Histoire, de la mémoire et à la fois un mélange du passé dans le présent, une tension vers l'uniformité, presque sans matière, où seule la mémoire peut lui donner une contenance bien précaire. La poétique et la rhétorique du temps est une préoccupation majeure dans l'œuvre de Pascal Quignard en dehors des romans étudiés. Notamment au travers de l'entreprise *Dernier Royaume* et des *Petits Traités*, Pascal Quignard cherche « l'essence énigmatique du temps »<sup>365</sup> en proposant dans ses écrits des exhumations du passé, le brusque surgissement dans nos vies présentes d'histoires, de textes, de figures oubliées du passé.

---

<sup>364</sup> « Comme l'orgasme, la musique vient juste au-dessus de la tête. », *VA*, fragment 8/IV/IV, p. 276.

<sup>365</sup> RABATE, Dominique. *Pascal Quignard*, Bordas, coll. Ecrivains du présent, 2008. pp. 8-9.

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres de Pascal Quignard lues, étudiées et citées.

#### → *Corpus principal* :

QUIGNARD, Pascal. *Une gêne technique à l'égard des fragments, essai sur Jean de La Bruyère*, 1984, édition Galilée, « lignes fictives », 2005.

QUIGNARD, Pascal. *Le Salon du Wurtemberg*, Gallimard, 1986.

QUIGNARD, Pascal. *L'Occupation américaine*, 1994, Seuil, « Points », 1996.

QUIGNARD, Pascal. *Villa Amalia*, Gallimard, 2006.

#### → *Autres* :

QUIGNARD, Pascal. *Le lecteur*, Gallimard, 1979.

QUIGNARD, Pascal. *Albucius*, Le livre de poche, 1990.

QUIGNARD, Pascal. *Tous les matins du monde*, 1991, Gallimard, « Folio », 2004.

QUIGNARD, Pascal. *La frontière*, 1992, Gallimard, « folio », 1994.

QUIGNARD, Pascal. *Le sexe et l'effroi*, 1994, Gallimard, « folio », 1999.

QUIGNARD, Pascal. *Rhétorique spéculative*, 1995, Gallimard, « Folio », 1997.

QUIGNARD, Pascal. *Vie secrète*, Gallimard, « Folio », 1998.

QUIGNARD, Pascal. *Terrasse à Rome*, 2000, Gallimard, « folio », 2004.

QUIGNARD, Pascal. *Les Ombres errantes*, Grasset, 2002.

QUIGNARD, Pascal. *L'Enfant au visage couleur de mort*, 2006, édition Galilée, « lignes fictives », 2006.

QUIGNARD, Pascal. *La nuit sexuelle*, Flammarion, 2007.

QUIGNARD, Pascal. *Boutès*, édition Galilée, « lignes fictives », 2008.

## Ouvrages, revues et articles sur Pascal Quignard

→ *Sur l'ensemble de l'œuvre :*

Revue *Critique*, « Pascal Quignard », juin-juillet 2007, n° 721 et n° 722.

BLANCKEMAN, Bruno. *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Presses universitaires du Septentrion, 2000. (Chapitre IV, « Pascal Quignard : le mal être du lettré », pp. 147-201.

BONNEFIS, Philippe. *Pascal Quignard, son nom seul*, Galilée, « Incises », 2001.

BOURGUIGNON, Cécile (éd.) *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Galilée, 2005.

COSTE, Claude. « Les essais de Pascal Quignard sur la musique » in *Les malheurs d'Orphée. Musique et Littérature au XXème siècle*, Paris, édition L'improviste, 2003.

GODARD, Roger. *Itinéraires du roman contemporain*, Armand Colin, Paris, 2006. (Article sur *Terrasse à Rome* de Pascal Quignard, pp. 183-197).

KANTCHEFF, Christophe. « Pascal Quignard : l'intégrité d'une parole », *La Matricule des Anges*, 15 décembre 1994-15 février 1995, n°10, pp. 4-7. (Article écrit à l'occasion de la publication de *L'Occupation américaine*).

KRISTEVA, Irena. *Pascal Quignard : la fascination du fragmentaire*, [Thèse de doctorat, Paris 7, 2005], L'Harmattan, « Critiques littéraires, 2008.

LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal. *Mémoires de l'origine, un essai sur Pascal Quignard*, Les Flohic, 2001.

LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal. *Pascal Quignard le solitaire, entretien avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Les Flohic, 2001.

LYOTARD, Dolorès. *Cruauté de l'intime, Barbey d'Aurevilly, Jules Vallès, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, Pascal Quignard*, Presses universitaires du Septentrion, 2003. (Article sur Pascal Quignard, « Le nom de Guenièvre », pp. 233-276).

LYOTARD, Dolorès (dir.), « Pascal Quignard », textes de Pascal Quignard, Gérard Farasse, Philippe Bonnefis, Jean Bellemin-Noël, Dominique Viart, Claude Coste, Francis Marcoin, Elisabeth Lemire et Jacques Cotin, Bruno Blanckeman, Franck Lestringent, Dolorès Lyotard, Jean-Michel Rey, Michel Deguy, Patrick Wald Lasowski, Jean-François Lyotard), *Revue des Sciences Humaines*, 2000, n° 260.

MARCHETTI, Adriano (éd.). *Pascal Quignard : la mise au silence*. Editions Champ Vallon, 2000.

PAUTROT, Jean-Louis. *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2007.

QUIGNARD, Pascal, « Un collectionneur de roman », *Le Débat*, n° 54, Gallimard, mars-avril 1989.

RABATE, Dominique. *Pascal Quignard*, Bordas, « Ecrivains du présent », 2008.

→ ***Sur L'Occupation américaine :***

LESTRIGANT, Frank. « La haine de l'Amérique » in Cécile BOURGUIGNON (éd.) *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Galilée, 2005.

→ ***Sur Le Salon du Wurtemberg :***

ALLAIN, Olivier. « Ricochets », *Roman 20-50*, décembre 2007, n°44, pp. 63-70.

BERQUIN, François. « L'humour allemand », *Roman 20-50*, décembre 2007, n°44, pp. 71-78.

DEMANZE, Laurent. « Cuisine et clinique », *Roman 20-50*, décembre 2007, n°44, pp. 29-38.

FARASSE, Gérard. « Mise en bouche », *Roman 20-50*, décembre 2007, n°44, pp. 17-27.

RICHARD, Jean-Pierre. « Sensation, dépression, écriture », *Poétique*, 1987, vol. 18, n°71, pp. 357-374.

SAULNIER, Serge. « La pêche aux souvenirs », *Roman 20-50*, décembre 2007, n°44, pp. 29-50.

SORARU, Isabelle. « Moulins à musique : ritournelles et art de la mémoire dans *Le Salon du Wurtemberg* », *Roman 20-50*, décembre 2007, n°44, pp. 51-62.

→ ***Sur Villa Amalia :***

BLANCKEMAN, Bruno. « Une histoire de fantômes », *Roman 20-50*, décembre 2007, n°44, pp. 79-90.

GLACET, Aymeric. « L'emplacement du paradis », *Roman 20-50*, décembre 2007, n°44, pp. 103-114.

KLIEBENSTEIN, Georges, « Ce que dit la revenante », *Critique*, juin-juillet 2007, n° 721 et n° 722, pp. 472-485.

OGAWA, Midori. « Le solstice d'hiver », *Roman 20-50*, décembre 2007, n°44, pp. 91-102.

## Ouvrages sur le discontinu, le fragment et les formes brèves

Revue *L'information grammaticale*, « Approches de la discontinuité syntaxique et énonciative », mars 2006, n° 109.

BARTHES, Roland. « Littérature et discontinu » [1962] in *Essais critiques* [1964] in BARTHES, Roland. *Œuvres complètes t. I (1942-1965)*, édition établie et présentée par Eric Marty, Seuil, 1993. pp. 1299-1308.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*, Gallimard, 1980.

CHOL, Isabelle (éd.), *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2004.

DIONNE, Ugo. *La voie aux chapitres, poétique de la disposition romanesque*, Seuil, « Poétique », Paris, 2008.

ESCOLA, Marc. *La Bruyère II, Rhétorique du discontinu*, Honoré Champion, Paris, 2001.

HEYNDELS, Ralph. *La pensée fragmentée. Discontinuité formelle et question du sens*, Pierre Mardaga éditeur, « Philosophie et langage », Bruxelles, 1985.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978. (Chapitre 1 : « Le fragment », pp. 57-178).

LAFOND, Jean (éd.), « Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) », *De Pétrarque à Descartes*, n° XLVI, 1984, Paris, Librairie philosophique J. Vrin.

MILHE POUTINGNON, Gérard, « La répétition dans *Saül le furieux* de Jean de La Taille » in NEVEU, Franck (éd.). *Faits de langue et sens des textes*, SEDES, 1998 (pp. 55-75). [J'intègre cet article dans cette rubrique parce qu'il m'a servi à analyser le discontinu liant.]

MONTANDON, Alain. *Les formes brèves*, Hachette Supérieur, 1993.

RIPOLL, Ricard. *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques (Actes du 1<sup>er</sup> congrès international du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives, Barcelone, 21-23 juin 2001)*. Presses universitaires de Perpignan, 2002.

ROUKHOMOSKY, Bernard. *Lire les formes brèves*, Armand Colin, 2001 (« Lettres Sup »).

SCHULLE NORDHOLT, Anne-Lise. *Maurice Blanchot, l'écriture comme expérience du dehors*, Droz, Genève, 1995. [Chapitre IV (pp. 83-115) : « Le récit et l'écriture fragmentaire »].

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux*, PUF, « écriture », 1997.

VADE, Yves (éd.). *Écritures discontinues*. Presses universitaires de Bordeaux, 1993 (Collections « Modernités », 4).

## Ouvrages d'intérêt général sur le roman

BAKTHINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, [1975], Gallimard, « Tel », 2006.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1973.

KUNDERA, Milan. *L'art du roman*, [1986], Gallimard, « folio », 2005.

KUNDERA, Milan. *Les testaments trahis*, Gallimard, 1993.

KUNDERA, Milan. *Le rideau*, [2005], Gallimard, « folio », 2006.

KUNDERA, Milan. *Une rencontre*, Gallimard, 2009.

MACE, Marielle. *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XXe siècle*, Bellin, « L'extrême contemporain », 2006. [Beaucoup d'analyse sur Pascal Quignard et la partie IV « 1957-1980 : l'analyse le dispute au romanesque » pp. 207-263].

PIEGAY-GROS, Nathalie. *Le roman*, GF Flammarion, 2005.

PINGAUD, Bernard. « La main chaude », in *Les anneaux du manège, écriture et littérature*, [1965], Folio essais 1992.

PINGAUD, Bernard. « Le romanesque », in *La bonne aventure, essai sur la « vraie vie », le romanesque et le roman*.

SCHAEFFER, Jean-Marie. « Le romanesque », *Vox Poetica*, septembre 2002 ([www.vox-poetica.org](http://www.vox-poetica.org)).

THIBAUDET, Albert. « L'esthétique du roman », « Le roman de l'aventure », « Du romanesque », « La psychologie romanesque », in *Réflexions sur le roman*, Gallimard, 1938.

