

Le temps dans *Le Salon du Wurtemberg* : de la multiplicité à l'unité*

Dominique Torabi (Carnoy)

Maître de conférences, Université Shahid Beheshti

Fatémeh Bagherian**

Doctorante, Université Shahid Beheshti (auteur responsable)

Résumé

Le Salon du Wurtemberg de Pascal Quignard, écrit sous forme d'autobiographie fictive, représente un véritable voyage dans le temps et dans la mémoire. Pourtant il a renouvelé visiblement les lois du genre auquel il appartient si bien qu'il est parfois considéré comme une « antibiographie ». Dans ce roman, les souvenirs obsessionnels ne cessent de hanter le personnage. Parallèlement, le narrateur fait une tentative pour s'arracher à ce temps multiplié. La présente étude se propose d'analyser la manière dont le narrateur procède à la représentation du monde romanesque et de déterminer les manipulations qu'il effectue dans les structures temporelles. Nous serons ainsi en mesure de préciser les mécanismes qui ont déclenché cette répétition et de connaître l'aboutissement de la tentative du narrateur pour y remédier. La narratologie, qui porte essentiellement sur le « discours narratif » est bien placée pour étudier le rôle de ce sujet interposé entre l'histoire et le texte. Elle nous permet d'examiner les rapports qu'entretiennent les deux temporalités (celle de l'histoire et celle du récit), et de découvrir la cause de cette répétition ainsi que ses conséquences sur la manière de la représentation du monde romanesque.

Mots-clés : Quignard, temps, passé, mémoire, répétition, narration

* **Date de réception:** 2017/06/28

Date d'approbation: 2017/12/29

** **E-mail:** Fatemehbagherian@ymail.com

Introduction

Le souvenir, la mémoire, l'amitié et l'amour, voilà les thèmes qui évoquent *A la recherche du temps perdu*. Pourtant, une notion différente du temps mène le protagoniste du *Salon du Wurtemberg* à une autre issue. La reconstitution du passé ne débouche, ici, que sur « *la multiplicité des marques de son absence* » (Rabaté, 2011, p. 96). Au lieu de ressusciter le passé, le narrateur ne fait que répéter des « *scènes sans cesse ressurgissantes* » (SW, p. 415). Les mêmes scènes obsessionnelles reviennent continuellement et chaque événement présent fait écho aux événements passés. Dans la présente étude, nous nous proposons de déterminer les mécanismes par lesquels le narrateur quignardien fait d'un temps marqué par la mobilité et le devenir, un temps uniforme et multiplié. Vu que *Le Salon du Wurtemberg* est aussi parsemé de rares moments où le narrateur se libère de cette répétition, nous allons aussi mettre en évidence ce qui oppose ces moments au temps généralement uniformisé du roman. Pour y parvenir, nous nous appuyons sur *Figures III* de Gérard Genette. La narratologie, dont il y définit les concepts fondamentaux, nous permet d'étudier les rapports de répétition et d'anachronie entre le récit et l'histoire. L'étude de ces rapports nous conduit vers un concept du temps où celui-ci a trouvé une dimension spatiale. Deux manières différentes d'être au monde, débouchant l'une sur la multiplicité et l'autre sur l'unité, s'avèrent ainsi mises en œuvre.

1. Le temps uniformisé et multiplié

Le Salon du Wurtemberg, le troisième roman de Pascal Quignard, paru en 1986, contribue largement à établir la renommée de son auteur. Ce roman raconte la vie de Charles Chenogne, un musicien d'une quarantaine d'années, qui s'est retiré dans une maison familiale où il vit solitairement. Dans une œuvre autobiographique, Charles évoque la grande amitié qui le liait à Florent Seinecé, le chartiste qu'il avait rencontré au service militaire et avec qui il a habité chez une vieille demoiselle, Mademoiselle Aubier. Cette amitié malgré toute son ardeur est destinée à une fin tragique : Isabelle, la femme

de Florent, quitte son mari pour Charles. Ce récit fait écho, dans ces différentes étapes, au récit de l'enfance du narrateur.

Dans ce roman, ainsi que dans toute l'œuvre quignardienne « *le problème de la mémoire est central [...]. [Les] personnages en souffrent et sont victimes de hantises récurrentes* » (Lapeyre-Desmaison, 2001, p. 128). Le passé y revient avec une telle insistance que la répétition devient la partie intégrante de l'écriture :

« *Le concept de "répétition", tel que Freud l'élabore dans le chapitre "Remémoration, répétition, perlaboration" a une valeur structurelle : cette dimension de la répétition construit l'œuvre de bout en bout. Les personnages ne cessent de revenir, les mêmes scènes reviennent à l'intérieur des romans, ou d'un roman à l'autre, d'un traité à l'autre.* » (Lapeyre-Desmaison, 2004, p. 42)

En effet, dans ce roman, le narrateur se montre sensible à l'analogie qui se trouve entre les phénomènes. Ainsi, comme dit Dominique Rabaté « *chaque événement est le miroir d'un autre, où l'autre et le même se confondent* » (Rabaté, 2011, p. 101). Les personnages, les objets et les situations se font sans cesse écho. Le roman réunit ainsi, autour d'un noyau commun, des segments de différentes temporalités. Ce «regroupement anachronique commandé par telle ou telle parenté, spatiale, thématique ou autre » (Genette, 1972, p. 121) est intitulé « syllepse » par Genette. La syllepse, ayant partie liée avec la répétition, est un procédé récurrent dans ce roman. En effet, chaque événement du récit de la jeunesse de Charles semble répéter un souvenir de son enfance. Aussi, toutes les femmes dont Charles tombe amoureux, lui renvoient-elles l'image de sa mère ; c'est à une ressemblance à cette dernière qu'elles doivent leur attrait. L'amour que porte Charles à chacune d'elles incarne plus ou moins une tentative désespérée pour retrouver un impossible amour maternel. En effet, l'enfance de Charles est profondément marquée par l'absence et l'indifférence maternelles. L'impossibilité à laquelle ses amours sont confrontés découle du fait qu'ils répètent cet amour

originel et que, par conséquent, ils connaissent la même fin. Ainsi, cet abandon maternel « *pour ceux dont l'enfance en a été marquée, forme le pli des affections ultérieures* » (Vachaud, 2013, p.90).

La répétition, dans *Le Salon du Wurtemberg*, ne se borne pas uniquement aux relations amoureuses. En effet, les lieux, les situations et les personnages tendent sans cesse à rappeler ceux du passé. Le salon rose de Mlle Aubier, par exemple, où Florent, Isabelle et Charles se rassemblent, évoque le salon du Wurtemberg où Charles, pendant son enfance, jouait de la musique sous le regard absent de sa mère. Dans le salon du Wurtemberg, au-dessus du canapé où la mère de Charles s'asseyait pour voir le concert de ses enfants, il se trouvait une toile qui représentait une scène érotique entre Psyché et Eros. Le salon rose de Mlle Aubier contient aussi un biscuit en marbre qui représente la même scène. Les sentiments qu'éprouve Charles en se trouvant dans ces deux salons, son amour filial pour sa mère et son amour secret pour Isabelle, se font écho. D'ailleurs, l'amour qui unit Charles à Isabelle prend inconsciemment sa source dans la recherche du regard que la mère de Charles lui avait refusé : « *Je regardais son regard, ses yeux. Ce qui me fascinait sans que j'en aie pris alors toute la mesure, c'était la ressemblance d'Isabelle et de ma mère* » (SW, p. 116). Le narrateur rebrousse ainsi le chemin, car, derrière chaque événement, il reconnaît invariablement un événement passé. Cette tendance à uniformiser le temps affecte les structures narratives du roman. Deux aspects du temps narratif à savoir la « fréquence » et l' « ordre » sont particulièrement agités par cette répétition.

1.1. La fréquence narrative

« La fréquence narrative » traite des relations de répétition entre récit et histoire. Dans le chapitre intitulé « Fréquence », Genette étudie le rapport entre le nombre de fois où un événement se produit dans l'histoire et le nombre de fois où celui-ci est raconté par le récit. Il distingue trois possibilités : le mode « singulatif », le mode « répétitif » et le mode « itératif » (Genette, 1972, pp. 145-149). Le

mode singulatif se caractérise par l'égalité du nombre des occurrences d'un événement dans l'histoire et dans le récit. Il consiste à raconter une fois ce qui s'est passé une fois ou à raconter n fois ce qui s'est passé n fois. Dans le mode répétitif ce rapport se trouve inversé : un événement qui s'est produit une fois dans l'histoire est raconté n fois dans le récit. Le mode itératif relate une fois ce qui s'est passé n fois. C'est cette dernière modalité qui retient particulièrement notre attention car, plusieurs événements y sont « *considérés dans leur seule analogie* » (Genette, 1972, p. 148). Le récit, dans ce cas, exprime la répétition par des formules telles que "tous les jours", "tous les soirs", "souvent", ... Ces formules exigent, dans une narration ultérieure, l'emploi de l'imparfait comme le temps verbal. Une phrase du type : " Je me réveillais tous les matins à 7 heures", pourrait donner une idée du récit itératif où l'on fait abstraction des nuances que contient chacune des occurrences de cet événement.

Le seul fait de recourir au récit itératif ne pourrait certifier la tendance à uniformiser le temps. Ce qui constitue la spécificité de ce mode, dans *Le Salon du Wurtemberg*, c'est en premier lieu son extension démesurée par rapport au mode singulatif. En effet l'itératif apparaît comme le mode d'expression préféré de ce roman ; la quantité des passages itératifs y dépasse largement celle des singulatifs. D'ailleurs, les phrases s'y différencient nettement selon leur mode respectif. Alourdies par des propositions subordonnées, coordonnées ou des compléments circonstanciels, les phrases itératives tendent à s'allonger dans ce roman, alors que, dans les passages singulatifs, les phrases sont relativement courtes, en général avec le même sujet et le même temps verbal. Comme si le narrateur était impatient de couper court à la narration des actions et de se laisser aller vers son inclination naturelle : le récit itératif.

Outre cette amplitude de l'itératif, ce qui souligne le rôle de ce mode à uniformiser le temps dans le roman, c'est son autonomie par rapport au mode singulatif. En effet, contrairement au récit classique

où « *les segments itératifs sont presque toujours en état de subordination fonctionnelle par rapport aux scènes singulatives, auxquelles ils donnent une sorte de cadre ou d'arrière-plan informatif* » (Genette, 1972, p. 148), dans *Le Salon du Wurtemberg*, l'itératif est loin de se mettre au service du singulatif.

Le passage consacré à la première rencontre du narrateur avec Mlle Aubier illustre bien cette subordination du récit singulatif au récit itératif. Cette rencontre a lieu le dimanche des Rameaux, dans le jardin de Mlle Aubier, alors que cette dernière coupe quelques branchettes de buis pour aller à la messe des Rameaux. Le récit singulatif de cette rencontre est suivi très vite par le récit itératif du portrait moral de Mlle Aubier : « *Il était impossible qu'on eût le dernier mot avec Mademoiselle Aubier* » (SW, p. 24), « *elle usait d'une langue que nous trouvions merveilleuse de précision et de verdeur. Sans cesse elle semblait sortir d'un âge perdu, d'un siècle tombé dans la poussière du temps* » (SW, pp. 24-25), « *sa dévotion devait être sans nul doute toute désabusée, formelle et respectueuse* » (SW, p. 25), ...

Mais, toutes ces caractéristiques, avant d'être expliquées par le récit itératif, sont déjà mises en scène dans le récit singulatif de la rencontre. La manière dont Mlle Aubier a le dernier mot dans les conversations est directement montrée avant qu'elle soit précisée plus tard dans le récit itératif. Pareillement, avant que le narrateur informe le lecteur du langage de Mlle Aubier, ce dernier en a un avant-goût par les formules archaïques et colorées que cette vieille femme avait utilisées lors de la rencontre : « *Je suis toute secouée* » (SW, p. 22), « *Dieu me confonde* » (SW, p. 23), « *nom d'un rat* » (SW, p. 23). Aussi, le lecteur n'a-t-il pas à attendre le récit itératif du portrait moral de Mlle Aubier pour se rendre compte de sa dévotion désabusée, car cette désillusion avait déjà été illustrée par les plaisanteries de celle-ci sur les bienfaits du buis bénit. La scène singulative de la rencontre contient donc déjà tous les éléments que, dans un deuxième temps, les longs passages itératifs vont développer.

Ainsi « *le singulatif se trouve-t-il lui-même en quelque sorte intégré à l'itératif, réduit à le servir et à l'illustrer* » (Genette, 1972, p. 167). Le rapport de la subordination se trouve donc inversé ; c'est le singulatif qui est subordonné à l'itératif.

Ainsi, le mode itératif, libéré de la subordination du singulatif et trouvant une dimension démesurée, contribue à uniformiser les moments. Constitué de moments identiques, le temps, dans *Le Salon du Wurtemberg*, apparaît dépourvu de tout changement. Les moments, au lieu de se différencier, se ressemblent. Chaque nouvel événement fait écho à une suite d'événements semblables. Par conséquent, ces répétitions donnent l'illusion de piétiner dans le temps. Le présent ne fait que reproduire le passé et l'avenir se révèle comme la continuation du présent. Ainsi l'homogénéité du temps, un fait de « fréquence », agit sur un autre aspect du temps : l'« ordre ». En effet cette analogie perturbe l'ordre linéaire du temps : le temps se répète au lieu d'avancer.

I.2. L'ordre narratif

Dans le chapitre intitulé « Ordre », Genette étudie le rapport entre la succession des événements dans l'histoire et leur disposition dans le récit. Si la succession des événements dans la narration coïncide avec l'ordre dans lequel ces mêmes événements se sont produits dans l'histoire, nous avons affaire à un ordre chronologique et linéaire. La discordance entre l'ordre des événements dans l'histoire et le récit entraîne des « anachronies narratives » dont les deux formes principales sont « prolepse » et « analepse ». La première consiste en raconter ou évoquer à l'avance un événement qui se produit plus tard dans l'histoire, et la deuxième c'est raconter ou évoquer après coup un événement antérieur. (Genette, 1972, pp. 77- 82)

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, en général, les analepses ont pour fonction d'assimiler le présent au passé. Chaque fois que le narrateur se trouve face à une nouvelle situation, il l'approche de celles qu'il a connues auparavant. Les exemples de la répétition, fournis plus haut, ont déjà illustré cette fonction des analepses. Quant aux prolepses,

elles contribuent à mettre en relief le caractère invariable d'un futur qui ne fait que reproduire le présent. Les prolepses, dans *Le Salon du Wurtemberg*, comme nous allons voir, collaborent à omettre du futur sa singularité et à le représenter comme le prolongement des mêmes répétitions.

La narration ultérieure du *Salon du Wurtemberg* permet au narrateur de passer en revue la totalité du monde romanesque. Charles-narrateur, avec sa tendance à l'assimilation qu'on a déjà remarquée, ne peut y constater que des répétitions fastidieuses des mêmes gestes, des mêmes paroles et des mêmes illusions. Ainsi, même les scènes qui constituent les premières initiations ou les premières rencontres se révèlent défraîchies déjà par l'habitude qui va les caractériser dans la suite ; ce qui ne peut pas être connu, à ce moment du récit, par Charles-acteur. Prenons l'exemple de la première fois que Charles visite le cabanon de Florent en Provence. Une courte description du cabanon et du jardin est suivie d'une prolepse itérative où le narrateur décrit, dès cette première visite, les activités répétitives qui occuperont leurs journées à venir. Puis il reprend le récit là où il l'avait arrêté pour relater l'accueil qu'on lui fait à son arrivée. (SW, pp. 79-81)

Ainsi, l'avenir n'offre pas aux personnages la moindre nouveauté. Le passage du temps ne fait qu'amplifier les séries préétablies des analogies. Dans son article, « François Mauriac et la liberté », Sartre reproche à Mauriac le même traitement du temps : « *C'est du temps mort, puisque l'avenir s'y étale comme le passé, n'y fait que répéter le passé* » (Sartre, 1947, p. 47). Bien que *Le Salon du Wurtemberg* recouvre presque la totalité d'une vie, l'écoulement du temps ne paraît guère apporter de modification dans le monde romanesque. Ce manque d'évolution, qui s'inscrit dans la logique même d'un récit basé sur la répétition, se constate aussi dans la construction narrative générale du roman.

Certains chercheurs comme Greimas et Larivaille ont tenté de procurer un modèle narratif qui pourrait rendre compte de la

construction de tous les récits. Aussi, ont-ils proposé un « *schéma canonique du récit* » (Reuter, 2000, p. 47) qui comporte cinq étapes : l'état initial, la force perturbatrice, la dynamique, la force équilibrante et l'état final. Selon eux, le récit se définit comme « *transformation d'un état à un autre état. Cette transformation est constituée d'un élément qui enclenche le procès de transformation, de la dynamique qui l'effectue (ou non) et d'un autre élément qui clôt le procès de transformation* » (Reuter, 2000, p. 47). Dans *Le Salon du Wurtemberg*, cette transformation qui perturbe l'état initial du roman, paraît être, de prime abord, l'amitié de Florent et de Charles ou l'histoire de l'amour de Charles et d'Isabelle. Pourtant, ces deux relations, dans toutes leurs étapes sont calquées sur l'amour filial de Charles envers sa mère, l'amour qu'elles répètent sous une autre forme. Les relations que noue Charles ne vont pas ainsi perturber la stabilité d'une situation initiale, bien au contraire, elles vont la confirmer en reproduisant cette antérieure relation malheureuse. De cette manière, toute distinction entre l'état initial et l'état final du récit s'abolit. Le temps uniformisé et multiplié du *Salon du Wurtemberg* sera ainsi un temps sans évolution. Ce concept du temps va à l'encontre de celui proposé par Aristote qui se définit par le « mouvement » : « *En effet, voici bien ce qu'est le temps : le nombre du mouvement par rapport à l'antérieur et au postérieur* » (Aristote, 1952, p. 219). Immobile et statique, le temps dans ce roman paraît trouver plutôt une dimension spatiale.

2. Le temps spatialisé

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, la recherche du temps perdu ne va pas sans celle du lieu perdu : « *Pour faire renaître un épisode heureux de leur vie, les personnages de Quignard ont eu l'idée de garder toutes les traces des êtres aimés dans le lieu, [...] ils prolongent le temps perdu en entretenant des lieux, des constructions, des objets sacrés.* » (Nguyen Thi, 2015, p. 68). Aussi, les objets, les animaux et les lieux incarnent-ils les différents moments du passé. Le passé semble ainsi être emmagasiné dans les objets et les matières si bien que le processus de la remémoration ne peut passer qu'à travers eux.

Les objets, et spécialement ceux qui rappellent leur possesseur tiennent une place importante dans le roman. Ils ont donc pour fonction de restituer un passé disparu et des êtres perdus. Dans *Sordidissimes*, Quignard précise ainsi la fonction de l'objet : « *L'objet est d'abord un phénomène subjectif qui prend son origine dans la carence, l'absence, la privation, l'invisibilité* » (Quignard, 2005, p. 132). L'objet remplace alors un manque qu'il tente vainement de combler. Les objets permettent d'établir une continuité entre les vivants et les morts, entre le passé et le présent. Résistant à la disparition, le passé persiste ainsi dans le présent et se matérialise dans les objets. Après la mort de Mlle Aubier, quand Charles reçoit en guise de souvenir un nécessaire de toilette qui lui appartenait, il s'étonne de ce que les hommes, après leur disparition, se réduisent à de si petits objets : « [...] *dans le cœur d'autrui, on est un nécessaire de toilette, et en troc !* » (SW, p. 232). De la même manière, la bonbonnière qui appartenait à Florent devient « *comme un attribut de cet être* » (Ibid., p. 393).

Les lieux aussi représentent les êtres trépassés et les périodes révolues. C'est pourquoi le monde de l'enfance et le visage absent de la mère sont recherchés via la demeure familiale. Les lieux servent au narrateur de repères qui lui permettent de reconstituer son parcours, si bien que pour retracer les différentes étapes de son histoire, Charles se rapporte aux lieux qu'il a habités successivement. Ainsi, l'histoire avance non pas d'un moment à l'autre, mais d'un lieu à l'autre. C'est pour cette raison que les sept chapitres du roman sont dénommés par le nom des lieux : « La maison de Saint-Germain-en-Laye », « Le cabanon au-dessus de Bormes », « La villa de Saint-Martin-en-Caux », « La muette sur les bords de la Loire », « Quai de la Tournelle », « La route des Grandes Alpes » et enfin « Bergheim ». Le dernier chapitre raconte le retour de Charles dans la maison familiale qu'il vient de racheter. C'est dans le désir vague de retrouver un passé perdu qu'il regagne la maison où il a passé son enfance ; c'est dont il se rend compte lorsqu'il la revisite après bien des années : « *Je découvris que je ne cherchais que de l'introuvable.*

Je découvris que je n'aimais pas me retrouver dans un lieu qui n'était pas situé en lui-même – mais dans le temps » (*Ibid.*, p. 212). Ici encore, le lieu se substitue au temps. Ce temps spatialisé devient le lieu par excellence des répétitions perpétuelles. La demeure familiale ainsi que tous les objets qui la meublent évoquent continuellement le souvenir de son enfance : « *Derrière des choses, des êtres appellent. [...] comme si un plus vieux monde avait jeté son filet sur les choses, les êtres, les éléments.* » (*Ibid.*, p. 398).

La survivance du passé dans le présent se rencontre même chez les personnages du roman. En effet, certains d'entre eux cumulent en même temps des âges différents de la vie. Prenons l'exemple de Florent dont les habitudes et les comportements s'accordent mal avec son âge et ses études. Sa passion pour les bonbons et les chansons d'enfance aussi bien que ses problèmes à nouer les lacets de ses chaussures l'assimilent à un enfant ; c'est d'ailleurs ce qu'il avoue lui-même : « *Je suis un enfant [...]. J'ai fait les Chartes : je suis exactement archiviste-paléographe, je finis ma thèse aux dépôts de Beaune et d'Epervans, mais la seule passion de ma vie, ce sont les bonbons* » (*Ibid.*, p. 16). D'autre part, par la brusquerie de ses gesticulations, cet homme de vingt-quatre ans ressemble à un adolescent. La même concrétisation du passé se constate chez Mlle Aubier qui semble appartenir à un âge perdu :

« *Nous avons l'impression que le temps s'était immobilisé et que nous avions devant nous l'exemplaire d'une femme de la bourgeoisie ancienne – d'une femme qui allait prendre ces leçons de clavecin chez François Couperin rue du Monceau-Saint-Gervais, d'une femme sur qui la fin du XVIIIe siècle, la Révolution, l'Empire, la Troisième République, le "modern style", la guerre de 14, la Seconde Guerre n'avaient jeté que de faibles reflets* » (*Ibid.*, pp. 21-22).

Ainsi, les personnages, les lieux et les objets du roman font fonction de mémoires matérielles du passé. Ils se transforment en miroirs qui, par des images indéfiniment reflétées, suggèrent au

narrateur un temps révolu. Ce dernier se coupe de cette manière de la réalité extérieure en tant que telle, car, comme affirme Colette Audry en paraphrasant un passage de *L'Imaginaire* de Sartre, « *présentifier un absent, quand on se trouve immergé au milieu de présences réelles, comme nous le sommes perpétuellement, c'est rejeter ce qui est effectivement présent* » (Audry, 1966, p. 19).

3. L'écart entre le sujet et l'espace

L'écart qui se produit ainsi entre le narrateur et le monde se répercute sur la manière de représenter le monde romanesque. Il se constate en premier lieu par la rareté de l'information narrative. En effet, de la même manière que « *la vision que [nous avons] d'un tableau dépend, en précision, de la distance qui [nous] en sépare* » (Genette, 1972, p. 184), la quantité de l'information sur le monde romanesque dépend aussi de la distance à laquelle se tient le narrateur par rapport à l'objet de sa perception. Comme dit Genette, la représentation « *a ses degrés ; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails* » sur ce qu'il raconte (Genette, 1972, p. 183). Replié sur lui-même et séparé du monde réel, le narrateur quignardien ne pourrait certes saisir l'espace que d'une manière lacunaire.

Le premier fragment du dernier chapitre illustre bien cette impossible communication entre le narrateur et le monde extérieur. Charles, apprenant la mort de Florent, passe chez lui pour voir une dernière fois son ami. Dans ce fragment, il se trouve un écart évident entre le protagoniste et le monde extérieur ; ce qui peut expliquer le peu d'information qu'il saisit de l'extérieur. L'abondance des locutions modalisantes (Genette, 1972, p. 217) : « *sans doute* », « *peut-être* » et « *je crois que* », dans cette partie, confirme ce manque de précision et la rupture de Charles avec l'espace. Pour raconter cette partie, il s'appuie alors sur ce peu d'informations que ses sens ont retenus et d'après lesquelles il tente d'imaginer les éléments manquants : « *Dans mon souvenir, l'escalier était noir. Il était pareil à une gorge humaine. Sans doute n'allumai-je pas dans l'escalier* » (SW, p. 389). Il fait donc appel à son bon sens pour inférer ce qui

paraît être logique. Ainsi, le souvenir de Madeleine – la femme que Florent avait épousée en secondes noces – qui, installée dans son fauteuil, ne s'arrête pas de siffloter et de coudre à son arrivée, lui fait supposer que « *la bonne [l]'avait fait entrer peut-être trop doucement* » (*Ibid.*, p. 390).

L'écart qui se trouve entre Charles et le monde extérieur se déduit non seulement de la rareté des informations qu'il retient de ce monde mais aussi de ce qu'il subordonne l'espace à son état d'âme. En effet, situé à peine dans la réalité extérieure, le personnage ne pourrait décrire l'espace qu'en y transférant ses affectivités. Prenons pour l'exemple la suite du même fragment, le passage où Charles se trouve en face de Madeleine et qu'elle lui adresse la parole :

« [...] au son de sa voix, aux mots qu'elle prononçait, quelque chose d'immense décrocha au fond de moi – comme si en moi un homme, comme il cherchait à monter l'escalier dans le larynx, dans la trachée artère, avait raté une marche et tombait silencieusement dans un vide infini » (*Ibid.*, p. 390).

L'image de la chute, dans ce passage, est à rapprocher de la scène déjà citée où Charles montait l'escalier : « *dans mon souvenir, l'escalier était noir. Il était pareil à une gorge humaine* ». Le silence, le noir et la métaphore de la gorge humaine qui caractérisent cette scène d'entrée persistent encore dans l'esprit de Charles, lors qu'il se trouve face à Madeleine, et lui fournissent les éléments de sa comparaison. Le lieu (ici, l'escalier) a arrêté ainsi d'exister en tant que tel ; il est devenu le support d'une invisible scène intérieure.

Loin de se réduire à cet exemple isolé, la subordination de l'espace aux affectivités du personnage détermine le rapport qu'entretient Charles avec le monde réel. En effet, bien que Charles se montre discret et qu'il regimbe devant les épanchements de cœur, le lecteur pourrait parfaitement prendre mesure de ses émotions par « *une sorte d'infralangage corporel et matériel bien plus puissant que toute expression articulée* » (Richard, 1990, p. 53). Prenons pour l'exemple

l'extrait suivant où Charles embrasse Isabelle pour la première fois. La scène se situe dans une villa à Bormes où Charles passe ses vacances avec les Seinecé. Bien que Charles se garde bien d'avouer son amour coupable, le lieu et les objets qui s'y trouvent semblent tous refléter son désir ardent. Mais, plus que les autres objets, c'est en particulier une pompe à eau à demi détraquée qui incarne la sensualité de Charles :

« Je plaçai le broc sur le rebord un peu gluant de la margelle, sous la gorge de la pompe. J'appuyais sur le levier de la pompe, et c'était un grand cri rauque, essoufflé et déchirant. [...] L'eau était appelée peu à peu et tout à coup la gueule ouverte de la pompe recrachait avec violence. L'installation était vieille et levier était dur à mouvoir, semblait résister à aller et venir [...]. » (SW : 84-85)

La personnification de cette pompe à eau – « gorge », « cri rauque, essoufflé et déchirant », « gueule » – est à attribuer à ce que cette vieille installation, résistant à « aller et venir », est à l'image de l'amour interdit que porte Charles à Isabelle, un amour déchirant à l'attrait duquel Charles se force à résister. Cette pompe traduit entièrement, comme dit Richard à son propos, « l'essence physique d'un amour, son déchirement, sa violence à la fois irrésistible et interdite, son aspect de va-et-vient » (Richard, 1990, p. 53). La première étreinte des personnages, où se caractérise par le refus et l'attraction, se produit d'ailleurs près de cette installation : « Je reculais – ou du moins, la tête tendue en avant pour l'embrasser, je repoussais le corps d'Isabelle. « Non ! » disais-je et je cherchais à l'embrasser. » (SW, p. 85).

L'objet devient ainsi le support des sentiments qu'éprouve le personnage. Cette fonction de l'objet se fait plus évidente à propos du biscuit en marbre qui se trouve dans le salon de Mademoiselle Aubier où Charles, Florent et Isabelle se réunissent. L'amour naissant et le désir ardent que Charles éprouve dans cette pièce se projettent sur ce biscuit et en modifient la forme. En effet, Charles croyait

toujours que cette statuette représentait une nymphe poursuivie par un satyre. Ce n'est que vingt ans plus tard, lorsque Delphine lui offre ce biscuit, qu'il se rend compte de son erreur :

« *J'avais toujours cru me souvenir que ce biscuit représentait une nymphe sensuelle et nue poursuivie par un satyre – la nymphe se retournant vers le satyre avec un sourire attristé et pourtant consentant. Il n'en était rien : il s'agissait de Psyché nue pleine d'admiration, de remords, d'émerveillement et de désespoir, tenant à la main une lampe à huile et se retournant vers l'enfant Eros qui s'enfuit déjà et se détourne d'elle.* » (*Ibid.*, pp. 412-413)

En effet, Charles, courant après une sensualité mélancolique, ne pourrait voir dans ce biscuit que la scène qui se passe à l'intérieur de lui-même. La proximité de ce biscuit avec un miroir qui le surplombe (*Ibid.*, p. 38) en dit long sur la fonction de cet objet qui renvoie au personnage sa propre image. La statuette prend ainsi les contours que lui donne le désir du personnage. Aussi, ce n'est qu'après avoir perdu son désir que Charles est à même de voir le biscuit tel qu'il est. Un autre passage du livre, où Charles évoque timidement ses souvenirs concernant cette période, confirme notre argument : « *Il y avait un groupe en biscuit que je regardais à vide. J'étais plein d'un désir que la conduite d'une camionnette de vaguemestre n'assouvissait pas particulièrement* » (*Ibid.*, p. 424). Ce qui mérite d'être noté dans cette citation, c'est que, depuis le moment où l'espace est subordonné aux affects du personnage, il ne sera plus saisi par les sens. Si Charles ne voit pas le biscuit et qu'il le regarde « à vide », c'est parce que cet objet ne vaut qu'en tant que véhicule de ses affects. Ainsi, l'objet existe sous une forme représentationnelle plutôt que sensorielle. C'est ce type de rapport à l'espace qui oppose, comme affirme Jean-Pierre Richard, *Le Salon du Wurtemberg* au roman de Proust :

« *Rien de moins proustien que la perspective où ce livre nous place. Car il ne s'agit pas de déplier un monde à partir d'une fraîcheur sensible retrouvée, mais de faire saisir, bien au*

contraire, que l'impression la plus aiguë y reste pour le narrateur-héros toujours un souvenir, c'est-à-dire un réel frappé de doute, et à la limite une fiction» (Richard, 1990, p.58)

Etant donné que le temps multiplié du roman quignardien prend son origine dans le fait que le personnage s'y est détaché du monde sensible, ce n'est qu'en abolissant cet écart qu'il pourrait se libérer de l'interminable retour du passé.

4. L'autonomie de l'espace : l'unité du temps

Dans le roman, il se trouve aussi de rares scènes où l'espace cesse d'être soumis au sujet, de refléter sa subjectivité. Il commence à être, indépendamment du regard qui se porte sur lui, le regard absent ou le regard qui le contraint à servir ses propres intérêts. Il sollicite l'attention du personnage ; il exige d'être saisi avec tous les sens de celui-ci. Ces scènes, fortement mimétiques, se caractérisent par une grande « *quantité de l'information narrative* » et par « *l'absence (ou présence minimale) de l'informateur* » (Genette, 1972, p.187). Car, selon cette formule proposée par Genette où « *information + informateur = C* », la présence du narrateur et la quantité de l'information sont en rapport inverse. Notons que l'absence du narrateur, ici, signifie l'absence de l'instance qui poursuit au dehors ses propres obsessions et non pas celle de l'instance qui perçoit le monde sensible ; le monde sera perçu alors par « *une sorte de conscience impersonnelle, mais encore sensible* » (Rabaté, 2011, p.88).

Ces moments de contemplation silencieuse qui, comme dit Dominique Rabaté, parsèment tous les livres de Quignard, se caractérisent par l'« *évanouissement du sujet* » ; « *le sujet se détache de lui-même* » (*Ibid.*, p. 88), il s'oublie. En conséquence toute son attention est portée vers le dehors. Il sera ainsi, comme nous allons l'illustrer plus loin, en mesure de relever le moindre détail de ce qui se passe à l'extérieur, les détails les plus infimes qui ne se mettent aucunement au service du récit. Ce « *détail inutile* » désigne, selon Genette, l'autonomie de l'espace par rapport au sujet qui la décrit :

« [...] détail fonctionnellement inutile [...] que le récit mentionne seulement parce qu' [il] est là, et que le narrateur, abdiquant sa fonction de choix et de direction du récit, se laisse gouverner par la "réalité", et par la présence de ce qui est là et qui exige d'être "montré". Détail inutile et contingent, c'est le médium par excellence de l'illusion référentielle, et donc de l'effet mimétique » (Genette, 1972 : 186)

Ainsi, dans ces scènes, l'espace ne renvoie plus à autre chose qu'à lui-même, et comme affirme Quignard, il prend plus d'importance « *que le souvenir qu'on en a* » (Garcin, 2011, p. 4). Aussi, le sujet se situe-t-il, mentalement et physiquement, dans le lieu où il se trouve : il ne se renferme plus dans le monde abstrait de ses obsessions ; il commence un contact corporel avec le monde extérieur. Cet ancrage dans le lieu va de pair avec un ancrage dans le temps. Le récit adopte ainsi les coordonnées spatiales et temporelles du personnage : *ici et maintenant*. En effet, cette unité avec le lieu sonne le glas d'un temps spatialisé, un temps qui s'est projeté sur les objets et qui ne fait que rappeler sans cesse le passé. Ainsi ces scènes semblent libérées de ce temps voué à la répétition, libérées du passé et de l'avenir.

Le début des relations amoureuses se caractérise en général par cet arrachement au temps spatialisé. Qualifiées de « *vivantes* » (SW, p. 172), d'« *éternelles* » (*Ibid.*, p. 172) ou de « *paradisique[s]* » (*Ibid.*, p. 171) par le narrateur, ces scènes s'opposent à la monotonie et à la répétition ennuyeuse de la vie quotidienne : « *L'amour, les premiers temps de l'amour [...] transforment l'univers. Ils miraculent. Ils l'ôtent du passé, et l'ôtent de l'avenir.* » (*Ibid.*, p. 138) En effet, l'amour, dans ses premiers temps, fait oublier ce qu'il a en commun avec les précédents ; et l'avenir tarde à transformer cette nouvelle expérience en habitude. Ainsi ces scènes trouvent une singularité inhabituelle et tranchent visiblement sur le fond des scènes itératives. Voici un paragraphe consacré à la description de la femme aimée lors d'une première rencontre au bord de la mer :

« La peau mouillée d'une sueur plus salée, se faisait plus odorante. Chaque mouvement dégageait des odeurs de plus en plus chargées et de plus en plus désirables. L'odeur grise. Comme l'herbe folle dans un parc qu'on a laissé à l'abandon, le désir envahissait. J'épiais ces perles de chaleur hésitantes, hasardées, coulant peu à peu dans la rigole des seins. » (Ibid., p.173)

Ce qui se fait remarquer dans ce passage, c'est l'acuité des sens : « mouillé », « salée », « odorante », « odeurs [...] chargées », « perles de chaleur ». D'ailleurs, le personnage, dont les sens semblent aiguisés à l'extrême, non seulement se montre attentif aux détails infimes du monde extérieur mais aussi adopte la temporalité qui est propre à ce monde. C'est pour cette raison qu'il est à même de saisir les changements qu'apporte ce temps : « plus », « chaque mouvement », « de plus en plus », « envahissait », « hésitantes, hasardées », « peu à peu ». Arraché à son temps intériorisé, le sujet abolit ainsi toute distance entre lui et sa perception sensible du monde.

A côté de ces moments d'extase, c'est aussi la présence de Delphine, la petite fille de Seinecé, qui illumine le roman. Le narrateur s'attarde volontiers sur la description de ses gestes enfantins, de ses jeux puérils et de sa « langue d'enfant ahurissante et merveilleuse » (Ibid., p. 53). Il s'oublie alors de nouveau et se perd dans de menus détails qu'il ne laisse pas lui échapper :

« Elle coupait avec attention du pain. Elle faisait glisser jusqu'à elle le pot de beurre, elle l'étendait en une couche épaisse sur ses tartines – confectionnant des espèces de mouillettes qu'elle plongeait lentement dans son bol, examinant les tâches dorées de graisse qui s'agglutinaient autour de la cuiller » (Ibid., p. 55)

Cette attention médusée de l'enfant et son émerveillement devant les faits les plus anodins de la vie quotidienne nous évoquent la méditation de Bachelard : « tout enfant est l'être étonnant, l'être qui réalise l'étonnement d'être » (Bachelard, 2011, p. 100).

D'ailleurs, si les scènes des rencontres amoureuses se montrent dignes de l'intérêt du narrateur c'est qu'elles puisent leur charme dans l'enfance. Le passage de la rencontre au bord de la mer qu'on a déjà cité sera suivi, dans le roman, par une comparaison au monde de l'enfance : « *Nous nous tîmes quelque temps comme deux enfants de cinq ans, mis en rang dans le préau, en blouse grise, avant de pénétrer sous le regard du maître dans la salle de classe glaciale* » (SW, p. 173). En effet, l'enfance constitue, chez Quignard, un âge libéré de l'ordre du temps. Dépourvu d'un passé qui détermine le présent et l'avenir, l'enfant ne jouit que du présent ; il vit en naissant chaque jour. Source de nostalgie, l'enfance, comme dit Rabaté, représente chez Quignard l'affranchissement par rapport au temps :

« [...] *l'enfance est l'âge presque entièrement perdu, qui ne connaît pas la tyrannie du temps. L'enfant vit sans la conscience du passé (qui se dilue dans un 'hier' qui englobe tout ce qui a été vécu), et sans se projeter dans le futur. Son espace est un présent perpétuel, un présent de jouissance entière puisque rien ne vient le déporter vers l'aval ou l'amont.* » (Rabaté, 2011, pp. 106-107)

Ce statut prédominant accordé à l'enfance se déduit de la structure même du roman. Débutant par l'évocation de l'amitié entre Charles et Florent, le récit apparaît centré sur cette histoire. Les souvenirs qui se rapportent à l'enfance sont considérés alors comme des anachronies par rapport à cette histoire principale. Pourtant, le récit ne prend pas fin avec la mort de Florent. Il se poursuit jusqu'à ce que le narrateur rejoigne le lieu de sa naissance. Les rapports de subordination se trouvent ainsi inversés d'autant plus que cette amitié était placée, dès le début, sous le signe de l'enfance. Les premières paroles échangées entre Charles et Florent portent sur une chanson d'enfance et la passion de Florent pour les bonbons. En effet, non seulement cette amitié mais aussi les relations amoureuses se nouent avec le vague désir de retrouver le monde de l'enfance.

Le retour aux lieux de l'enfance n'apporte pourtant pas le soulagement espéré. Après avoir racheté la maison familiale et s'y être installé définitivement, Charles fait sortir des greniers tous les mobiliers, les gravures, les portraits et les collections qui appartenaient aux années de son enfance. Il s'entoure ainsi des objets qui lui rappellent le passé et les êtres disparus. Mais ces mémoires matérielles du passé ne peuvent qu'évoquer sans cesse l'absence d'un monde à jamais disparu. Ainsi « *le retour au monde de l'enfance n'est pas récompensé par l'acquisition d'une plus grande maîtrise* » (Froehlicher, 2013, p. 6) bien au contraire, ce n'est que le néant que le narrateur découvre: « *Si je regarde à mon côté, j'ai le sentiment d'un vide infini. J'éprouve une sensation de vertige en découvrant ce vide dans l'herbe, à mes côtés, dans l'air [...].* » (SW, p. 432)

Conclusion

La tendance du narrateur du *Salon du Wurtemberg* à assimiler les différentes situations et à les considérer dans leur seule analogie, aboutit à l'uniformisation du temps. Comme l'étude de la fonction des analepses l'a démontré, le narrateur fuit toujours le moment présent en approchant les événements actuels à ceux qu'il a connus dans le passé. La singularité du présent sera d'ailleurs ignorée par les prolepses qui font du futur la continuation du présent – un présent qui est lui-même le prolongement du passé. Ainsi, le temps cesse de progresser ; l'histoire regroupe généralement autour d'un thème commun, des segments narratifs de différente temporalité. Cette immuabilité du temps provient du fait que le passé survit encore en narrateur et qu'il y donne une forme matérielle en le projetant sur le monde extérieur. Les objets et les lieux reflètent alors continuellement un temps révolu. Ainsi un écart se produit entre le narrateur et le monde sensible. Pour que le temps puisse récupérer son mobilité, il faut qu'il abdique cette dimension spatiale. En d'autres termes, il faut que l'espace ne fonctionne plus comme le support des souvenirs du narrateur et qu'il soit saisi par les sens. Cet ancrage dans l'espace va de pair un ancrage dans le temps.

Bibliographie :

- ARISTOTE, *Physique, Livre IV*, Les Belles Lettres, Paris, 1952.
- AUDRY Colette, *Sartre et la Réalité humaine*, Edition Seghers, Paris, 1966.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Presses universitaires de France, Paris, 2011.
- FROELICHER Clément, « A la recherche de l'origine : L'écriture du souvenir dans *Le Salon du Wurtemberg* de Pascal Quignard et le projet proustien », In : *Relief*, N. 7 (2), 2013, pp. 128-138.
- GARCIN Jérôme, « Les pensées de Pascal (Quignard) », In : *Le Nouvel observateur*, 2011.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
- LAPEYRE-DESMAYSON Chantal, « Pascal Quignard : une poétique de l'agalma », In : *Etudes françaises*, vol. 40, N. 2, 2004, pp. 39-53.
- NGUYEN THI Thu Nguyen, *L'esprit des lieux et le mythe de l'origine dans l'œuvre romanesque et philosophique de Pascal Quignard*, Thèse de doctorat en littérature française, Université Michel de Montaigne, Bordeaux, 2015.
- QUIGNARD Pascal, *Le Salon du Wurtemberg*, Gallimard, Paris, 1986.
- QUIGNARD Pascal, *Sordidissimes*, Grasset, Paris, 2005.
- QUIGNARD Pascal & LAPEYRE-DESMAYSON Chantal, *Pascal Quignard le solitaire*, Les Flohic Editeurs, Paris, 2001.
- RABATE Dominique, *Pascal Quignard : étude de l'œuvre*, Bordas, Paris, 2011.
- REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Nathan, Paris, 2000.
- RICHARD Jean-Pierre, *L'Etat des choses*, Gallimard, Paris, 1990.
- SARTRE Jean-Paul, *Situation I*, Gallimard, Paris, 1947.
- VACHAUD Pauline, « Le pli des amours interdits dans *Carus* et *Les Solidarités mystérieuses* », In : *Littératures*, N.69, 2013, pp. 83-105.