

## ***Angelus Novus : L'Ange de l'Histoire, la voix des oubliés***

**Résumé :** *Il y a quelque chose de résolument benjaminien dans l'écriture de Pascal Quignard : selon lui son projet du Dernier Royaume, écriture multiple et fragmentée, s'origine dans une révélation sur la nature du temps, le faisant passer de trois à deux dimensions. Un temps où ne se succéderaient pas le passé, le présent et l'avenir, orientés par une flèche causale et linéaire que déploierait l'historien, mais un tourbillon déchiré entre le passé perdu et le jadis perdu d'avant le temps, la source mystérieuse du temps lui-même. Dépouillé de l'illusion causale, qui est celle des vainqueurs auxquels s'identifie l'historien, le passé revêt alors un caractère irretrouvable, celui d'un champ de ruines auquel l'écriture peut tout au plus faire de la place, pour en attester la perte et prêter attention à ses échos énigmatiques. Écrire l'Histoire, ainsi qu'en appelle Walter Benjamin dans « Sur le concept d'Histoire », ne consiste alors plus à empiler des données factuelles sur la ligne du temps, mais à ménager, dans et par l'écriture, un espace de rencontre entre l'instant présent et le passé, c'est-à-dire à chercher ce que contiennent d'actuel, d'impérieux, les voix des anonymes et des vaincus de l'Histoire.*

---

En 2002 paraissent les trois premiers tomes de *Dernier Royaume*, œuvre-fleuve de Pascal Quignard qui en est aujourd'hui à son dixième volume, et se caractérise par une écriture hors-genre, mêlant tour à tour bribes de contes anciens, citations commentées, anecdotes historiques, réflexions philosophiques. Dans un entretien paru l'année précédente, Pascal Quignard dit de ce projet : « j'espère qu'on ne saura plus démêler fiction ou pensée » (2001 211). L'écriture emporte en effet l'un et l'autre d'un même mouvement, livrant une vision du monde d'un genre nouveau, où, confie l'auteur, « la méditation progress[e] à partir de brusques histoires » (2001 214).

Cette méditation, ni tout à fait pensée ni tout à fait fiction, se caractérise par un mouvement sans début ni fin, une errance, puisque aucun terme n'est assigné à l'œuvre et qu'elle ne cessera qu'avec la mort de l'auteur. Elle n'est cependant pas éparse pour autant, et se structure autour de ce qu'il appelle « une intuition très simple, extraordinairement précise, modifiant la nature du temps, la faisant passer de trois dimensions à deux dimensions, le déchirant dans une tension inorientée et terrible » (2001 212). A la lecture des volumes de *Dernier Royaume*, les brusques histoires que nous y rencontrons peuvent aider à comprendre ce que sont ces deux dimensions, et comment l'écriture de Quignard, dans sa forme spécifique, se propose de préserver ce qu'il nomme « la désorientation du temps », et avec elle celle de l'Histoire (2001 128).

Parmi les multiples références avec lesquelles l’auteur tisse son texte, il en est une qui ne dit pas son nom, mais qui paraît ici essentielle : Walter Benjamin et son ange de l’Histoire semblent en effet habiter ce tourbillon, dialoguer avec l’œuvre comme de l’extérieur, ruines et échos peut-être de lectures par lesquelles il ne s’agit plus de rendre indémêlables fiction et pensée, mais plutôt lecture et écriture, ramenant les livres passés à leur étrangeté, à l’instant mystérieux de leur création où s’est déposée la cendre du temps.

### *Chaque aube, l’aube du temps*

Chaque volume du *Dernier Royaume* se structure autour d’un axe thématique, qui tisse des liens de loin en loin entre diverses réflexions et bribes de savoirs ou d’histoires. Le premier tome, intitulé *Les Ombres errantes*, revient à plusieurs reprises sur l’histoire de Syagrius, le dernier roi des Romains. Le chapitre VIII l’évoque pour la première fois de cette façon :

Rome était lointaine. Elle s’éloignait. De maîtresse, elle était devenue souvenir. De souvenir, elle devenait un fantôme. L’idée même d’un centre pour l’espace de la terre était devenue un être pareil aux animaux qui bondissaient dans les songes de la reine Basine.

Le dernier roi des Romains a un nom.

Un pontife, qui était lui aussi de Tours, lui a consacré seize lignes qui ont maintenu sa mémoire. (2002 I 31)

Ces seize lignes, unique trace du passage de Syagrius sur terre, sont l’occasion pour Quignard de partir à la rencontre de cet homme qui a été, et, comme Rome, est lui aussi un souvenir et un fantôme. De Syagrius, nous savons par le pontife Grégoire de Tours qu’il a régné sur Soissons pendant dix ans après la chute de Rome, déjà lui-même souvenir d’un monde disparu, avant d’être capturé et mis à mort par Clovis, premier roi des Francs, dans l’ombre d’une cave. Mourant sous le glaive de Clovis, il aurait alors prononcé ces dernières paroles : « *ubi sunt umbrae ?* » – où sont les ombres (36) ? Quignard, de chapitre en chapitre, revient sur cette interrogation, comme un refrain lancinant dont il cherche le sens, et, à travers elle, celui de l’Histoire même.

La question reçoit tour à tour plusieurs réponses possibles, chacune d’elles proposant de comprendre l’ombre dans un sens différent. La première interprétation proposée apparente précisément les ombres à la trace sensible du passé dans le présent, en les identifiant aux âmes des morts, inscrivant par là le dernier roi des Romains dans une généalogie :

« Il demanda où sont les ombres » veut plutôt dire : Venez à moi, les pères respectueux de la parole donnée. Vous avez combattu côte à côte à la bataille d’Orléans. Immobilisez des doigts qui cherchent en vain à empoigner ces cheveux qu’ils ont tondus et arrêtez ce glaive sur ma gorge !

[...] Faites retomber le sang sur les enfants du petit-fils de Mérovée et qu'il en soit ainsi de génération en génération ! (36)

Le dernier roi des Romains se réfère ici à des personnages et à des événements du passé (« les pères » désignant ses ancêtres et ceux de Clovis), à une transmission des valeurs (les « générations » anciennes en appelant à leur tour à un futur qui découlerait logiquement de l'Histoire), mais dans une injonction qui, par ses nombreuses relances, prend des accents de détresse et d'imploration : Syagrius, dernier roi romain, invoque la filiation historique, l'héritage du passé, mais ce dernier est absent et ne vient pas à son secours.

La question du roi prend la forme d'un constat désespéré restant sans réponse, et l'auteur ne peut que la ressasser et la reprendre à la manière d'une variation musicale :

Le roi demanda : Où sont les guêpes jaunes quand la neige tombe sur le chemin glacé ? Où est l'enfer ? Mon père, quand il poussa un petit cri et me conçut, avait les yeux ouverts sur quoi ? Où est Virgile ? (37)

De même que la mort est une disparition, le présent s'avère orphelin du passé, laissé sans héritage ni prescription. À travers son œuvre, Quignard s'oppose ainsi à la possibilité d'un passé retrouvable, d'une filiation qui relierait passé, présent et avenir, les trois dimensions traditionnelles du temps.

C'est ici que nous songeons à Walter Benjamin, et à son célèbre article « Sur le concept d'Histoire » : dans ce texte, rédigé en 1940 alors qu'il fuit le régime nazi, le philosophe allemand affirme en effet que « faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir 'comment les choses se sont réellement passées' », car cette conception, dit-il, « est inséparable de celle d'un mouvement dans un temps homogène et vide » (Benjamin 431, 439).

Or, pour le philosophe comme pour l'écrivain, le temps n'est jamais homogène et vide, encore moins linéaire ; sans cesse, écrit Quignard, « c'est l'origine qui fait avalanche » (2002 II 73), c'est « le jaillir désorienté, sans orient, du temps [...] se déversant dans l'espace » (2001 132), ce que l'auteur nomme le « jadis », l'origine même du temps, qui donne son titre au deuxième volume de *Dernier Royaume* ; Il ajoute : « l'origine accroît son volume et sa masse sans cesse en venant sur nous » (2002 II 73). En fait de mouvement dans un temps homogène et vide, il n'y a donc pour l'auteur que l'éruption du temps lui-même, qui se répète à chaque instant dans sa force destructrice. C'est une autre interprétation possible de la question de Syagrius, mourant sous le glaive de Clovis :

Le dernier roi de Rome demanda (*quaesivit*) comme il mourait (*cum moriebatur*) où (*ubi*).  
Où était le où où surgissait le monde ? (2002 I 79)

Le où originaire est introuvable car irretrouvable, ce pourquoi le temps est désorienté, sans orient ni mouvement. Il ne possède en effet ni point d'origine datable (ou alors ce serait sur une autre

échelle que lui-même, qui comprendrait l'avant du temps comme quelque chose de temporel, ce qui est un paradoxe insurmontable) ni destination ; le temps, infini et donc inorienté, est étranger à la notion de causalité qui fonde l'Histoire.

La quête de l'origine prend ici la forme d'une traduction-interprétation sans cesse répétée, révélant bien plus un hiatus, marqué par les parenthèses, qu'une continuité entre la langue ancienne et la langue de l'écriture. L'auteur résume : « c'est l'aube à chaque aube. Quoi que vous fassiez, c'est l'aube chaque aube » ; chaque matin c'est ainsi une aube neuve qui répète le début du temps (2001 132). Ou encore, dans *Sur le jadis* : « le passé qui s'étend, congèle les vestiges, immobilise les âgés, tue, refroidit sans cesse la lave que l'explosion déverse par à-coups imprévisibles » (2002 II 73).

C'est pourquoi le projet même de *Dernier Royaume* ne pouvait s'ouvrir que sur une aube ; ainsi l'incipit des *Ombres errantes* donne :

Le chant du coq, l'aube, les chiens qui aboient, la clarté qui se répand, l'homme qui se lève, la nature, le temps, le rêve, la lucidité, tout est féroce. (2002 I 9)

Le temps est toujours cette lumière, cette clarté qui se déverse et où ne se dessinent que par contraste les ombres, les traces qui signalent non ce qui manque, mais que *quelque chose* manque : « le vestige définit le signe qui témoigne de la présence passée d'un objet dorénavant disparu » (2002 II 67). C'est donc de la masse même de ces ruines du passé que s'accroît l'Origine qui fait avalanche sur nous, ou, pour le dire autrement, l'aube n'est aube que dans l'immensité de la nuit qu'elle ne cesse de dissiper.

A noter que nous touchons ici un point essentiel par lequel le passé se distingue du jadis : seul le passé s'atteste en effet dans sa disparition par des traces vestigiales, là où le jadis est ce toujours-déjà-perdu qui ne peut devenir souvenir et fantôme. Il en est donc paradoxalement plus actuel : étant perdu de toute éternité, il est cette explosion originaire qui advient sans cesse dans le temps, susceptible de faire l'objet d'une quête, d'une sensation, là où ce qui est ruine et vestige ne témoigne que de la distance infranchissable qui nous sépare du passé, et n'a de rapport avec le jadis que comme mort du temps qui jaillit, emportement et perte de ses surgissements sitôt refroidis.

Programmatique, cette aube oraculaire qui se lève sur le premier tome de *Dernier Royaume* l'est aussi par le style paratactique de l'incipit, caractéristique de l'auteur, qui fragmente le temps en une écume, le dissout en particules discontinues, rendues à leur singularité et leur étrangeté. La syntaxe même, comme l'écriture en fragments, miment alors par leurs histoires brusques, éruptives, les à-coups du temps, dont l'origine est ce qu'il y a de déjà perdu dans l'instant présent.

Ce style emprunte beaucoup à Walter Benjamin. Nous trouvons des stratégies d'écriture semblables dans *Sens Unique*, recueil, là aussi, de fragments, entre méditation et poésie surréaliste, que le philosophe fait paraître en 1928. Sur le rapport de l'individu au temps, nous y

lisons ainsi, dans un commentaire métaphorique qui n'est pas sans rappeler celui de Quignard sur le temps auroral :

Le jour est, chaque matin, comme une chemise propre sur notre lit ; le tissu, incomparablement fin, incomparablement épais, d'une prophétie bien propre nous va comme un gant. Le bonheur des prochaines vingt-quatre heures dépend de la manière dont nous savons la saisir au réveil. (221)

De la même manière que les jours passent et ne s'additionnent pas, qu'ils sont propres et neufs chaque matin, à chaque aube, « les livres », dit Quignard, « ne s'additionnent jamais » ; l'œuvre elle-même, pétrie de cette question du temps, n'évolue pas à proprement parler : « chaque livre se lit » dit-il, et pour le *Dernier Royaume* en particulier « chaque tome reflète tout le ciel de son origine explosive jusqu'à nous » (2001 213). C'est sans doute pourquoi l'œuvre de Quignard est si pleine de ses propres échos, à tel point que cette image même de l'éruption se retrouve d'un volume à l'autre, comme si l'intuition originelle de l'auteur se répétait inlassablement, donnant à entendre ces à-coups du temps qui jaillit.

Lisant *Les désarçonnés*, le septième tome de la série, nous retrouvons ainsi « la lave originaire [...], l'errance dense et préexplosive du temps lui-même » évoquée plus haut avec *Sur le Jadis*, comme dans un étrange effet de déjà-lu (2012 336). Celui-ci est caractéristique du projet, qui s'étoffe perpétuellement de sa propre réécriture, comme en témoignent ces deux chapitres issus respectivement des deuxième et cinquième volumes :

<p>Le soir tombe sur le jardin.          Les oiseaux se taisent.          Le silence du soir est un objet perdu.          Le silence du soir, propre aux animaux,          propre aux oiseaux,          est un objet spontané, naturel, perdu.          (2002 II 257)</p>	<p>Le silence du soir est un objet perdu.          Le silence du soir, propre aux animaux,          propre aux oiseaux, est un objet spontané,          naturel, perdu.          J'entrais dans le soir qui tombe, dans l'ombre          du jardin, parmi les oiseaux qui ne volent plus          mais marchent et se taisent. (2005 V 217)</p>
---	---

Ces deux chapitres, reproduits ici en intégralité, à la fois reprises et variations, sont eux-mêmes marqués par les figures de répétition, le rythme qui piétine, le dernier paragraphe du second reprenant l'ouverture du premier, faisant entrer l'auteur et le lecteur dans cette circularité du temps dont le seul langage semble être le silence — silence d'avant l'aube lui-même perdu, impossible, condamnant l'auteur à l'écriture et l'écriture au cercle.

Reste alors, comme la chemise propre de Benjamin, à savoir le saisir, et ces effets de déjà-lu participent à leur façon au plaisir du texte, abolissent la nécessité d'un sens de lecture — puisque le projet, comme le temps, est sans progression — et autorisent la lecture décousue, la possibilité d'ouvrir un volume au hasard pour en lire un chapitre ici et là, nous permettant malgré tout, comme l'oiseau qui marche, d'avancer au milieu des ombres.

*L'Ange dans la tempête*

Le passage le plus connu de « Sur le concept d'Histoire » de Benjamin met précisément l'accent sur les ruines qu'amoncelle l'avalanche du temps, la masse du perdu dont le volume augmente à l'infini :

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines [...]. Du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes [et] le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. (2000 III 434)

Comme dans le tableau de Klee vu par Benjamin, les tomes de *Dernier Royaume* amoncellent des ruines jusqu'au ciel. Par cet amoncellement même, elles se révèlent comme ruines, traces énigmatiques d'un passé irretrouvable.

Et c'est peut-être bien au philosophe allemand que Quignard emprunte cette image de la tempête, sa terreur sous-jacente, sa sidération, qu'il désigne comme ce qui « exprime le mieux l'issir sans issue du temps. *Tempestas* qui manifeste la force qui gît au cœur du *Tempus* et qui se déploie tout à coup en rafales terrifiantes dans la nuit achronique » (2002 II 71).

Pourquoi cette image ? Pourquoi l'appuyer sur un tableau qui n'en représente pas tant, ou sur une réflexion étymologique qui rappelle la distance linguistique d'avec le passé ? Peut-être parce que le langage métaphorique — l'aube, les ombres, la tempête, les ruines — permet « d'exprimer le mieux » l'inconcevable en attestant par l'image la barrière du langage, sa faillite, voire son danger.

En effet, écrire l'Histoire comme chaîne d'événements, non seulement conforte dans l'illusion d'un mouvement causal, à portée de savoir, tendu vers une issue et par là oublieux de l'aspect terrifiant du temps, mais encore participe de la catastrophe : il s'agit de l'approche dite « historiciste », celle qui, selon Benjamin, écrit l'Histoire par empathie avec les figures du passé. Or, demande le philosophe, « à qui précisément l'historiciste s'identifie par empathie [?] On devra inévitablement répondre : au vainqueur » (2000 III 432). La recherche d'une causalité historique ne peut en effet se départir de cette empathie, et, ainsi, de cette « identification au vainqueur [qui] bénéficie donc toujours aux maîtres du moment », car écrire l'Histoire se fait depuis une situation elle-même historique, un point de vue situé dans le temps (2000 III 432). De ce fait, et par opposition, celui que Benjamin appelle « l'historien matérialiste » doit alors se fonder sur un principe « constructif » lorsqu'il évoque le passé (441).

Principe que reprend de fait Pascal Quignard, et qu'il désigne en citant Zenchiku, dramaturge japonais du 15<sup>e</sup> siècle, pour qui « ce qui échappe à l'oubli, est le passé en personne »

(2002 I 43). Autrement dit, le passé est nécessairement aporétique, tributaire de la mémoire humaine, personnelle et collective : il n'est que ce qui nous en reste. C'est une des raisons pour lesquelles Quignard s'attache à évoquer des anecdotes oubliées et à citer des auteurs et personnages peu connus, afin de leur rendre une certaine justice en tirant leurs ombres dans le temps présent : des auteurs tels que Zenchiku lui-même, des personnages comme le dernier roi des Romains.

C'est peut-être aussi pour cela qu'il cite plus volontiers Zenchiku que Benjamin, dont les termes sont pourtant présents dans son œuvre, instaurant ainsi deux régimes référentiels de réécriture : l'un implicite, nourri de concepts et d'images, l'autre explicite, s'attachant aux noms, aux citations, l'un et l'autre participant à un nouvel effet de « déjà-lu », intertextuel celui-là, faisant tempête dans le texte et le tirant vers un ailleurs mystérieux. Effet de déjà-lu car, comme pour l'impression de déjà-vu, il y a là quelque chose du passé et du présent se chevauchant soudain, en même temps qu'un sentiment d'étrangeté à l'égard du connu : les échos, d'un volume à l'autre, ne sont jamais identiques, les commentaires-réécritures rendant les textes d'origine méconnaissables – voir à ce titre Pascal Quignard reprenant dans son optique propre *L'Éloge de l'ombre* de Junichirô Tanizaki ou *La Part maudite* de Georges Bataille (2002 48, 106). L'auteur revendique d'ailleurs la dimension sauvegardante de son œuvre, écrivant en manière d'auto-commentaire :

[D]epuis le premier livre que j'ai écrit [...] j'aurai cherché à faire revenir du monde des ombres des figures dédaignées, [...] la conviction me porte que je vais effacer un peu l'infamie de l'Histoire. (2002 II 296)

Il fait directement écho à ce passage, lorsqu'il explique à Michèle Gazier : « [la vengeance] consiste, comme je le fais depuis que j'écris, à arracher à l'oubli des œuvres et des auteurs victimes de l'injustice des communautés victorieuses, de l'incuriosité des historiens ou de celle des conservateurs ». Les termes, là encore, sont ceux de Benjamin, et chez ce dernier aussi l'œuvre de l'historien matérialiste est une œuvre de vengeance :

Le sujet de la connaissance historique est la classe combattante, la classe opprimée elle-même, [...] la classe vengeresse qui, au nom de générations de vaincus, mène à son terme l'œuvre de libération. (2000 III 437)

Là où il y a des vainqueurs il y a des vaincus, et « tous ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire, participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre » (432). Cette seule et unique catastrophe avance dans l'Histoire par l'idéologie du progrès de ceux qui, aujourd'hui, portent un regard sur le passé. En 1940, pour Benjamin, le fascisme garde ainsi « toutes ses chances, face à des adversaires qui s'opposent à lui au nom du progrès, compris comme une norme historique » (433). Il ajoute :

S’effarer que les événements que nous vivons soient « encore » possibles au 20<sup>e</sup> siècle, c’est marquer un étonnement qui n’a rien de philosophique. Un tel étonnement ne mène à aucune connaissance, si ce n’est à comprendre que la conception de l’Histoire d’où il découle n’est pas tenable. (2000 III 433)

Ce qui est douloureusement vrai pour Benjamin en 1940, alors qu’il fuit la France occupée pour l’Espagne franquiste, est sensible à Quignard, qui écrit dans *Les Ombres errantes* : « Nous vivons en 1571. Une atmosphère de Saint-Barthélemy hante les banlieues. Les guerres de religion recommencent. La démocratie est une féroce religion protestante » (23-24). Nous étions en 2002, trois ans avant les émeutes en banlieues, et dans le premier tome de *Dernier Royaume* les soubresauts du temps se font déjà sentir. Des banlieues du 21<sup>e</sup> siècle à la Saint-Barthélemy, l’Histoire ne cesse de répéter son cycle de terreur et de violence.

Notons cependant que Quignard n’instaure pas pour autant de parallèle entre les catastrophes d’hier et d’aujourd’hui : la démocratie, dont la virulence du qualificatif pourrait l’assimiler aux assaillants de la Saint-Barthélemy, est en fait désignée, selon la religion, victime des massacres, l’auteur brouillant le diptyque vainqueurs/vaincus comme grille de lecture de l’Histoire, et ne se rangeant d’aucun côté : les vainqueurs et les vaincus ne sont jamais les mêmes, seule subsiste et avance la catastrophe perpétuelle.

Œuvre de vengeance, le geste d’écriture fait donc œuvre politique, ce que Quignard assume, lui qui « raconte-commente » chacune de ses historiottes (2001 214), et développe dans un chapitre plus théorique de *Sur le jadis* : « [L]’historien ne décèle pas ce qui valait dans le passé. Le temps ne trie rien. L’histoire épouse les causes qui réussissent dans la succession des années [...] », laissant pour compte des « absents sans retour [...] des individus dont le pouvoir a si justement craint l’attrait corrosif qu’il l’a empêché ou qu’il l’a contenu » ; et d’en dresser la liste dans une nominatio vengeresse, qui prend des accents incantatoires : « Gorgias, Kong-souen Long, Latron, Li Yi-chan, le sieur de Sainte Colombe, le sieur de Marandé, Mellan, Siegen, l’abbé Kenkô [...] » (*Jadis* 20-21).

Liste paradoxale, qui reprend et concentre la fragmentation en brusques histoires de l’écriture, ne rappelle pas ceux qui sont « sans retour », mais donne plutôt à entendre le mystère de leur disparition, se préservant d’explications et redoublant l’infinie distance temporelle d’une distance culturelle d’autant plus abrupte qu’elle fait voisiner des figures issues de l’antiquité grecque et chinoise, de l’époque médiévale japonaise et du 17<sup>e</sup> siècle français, des peintres et des poètes, des jansénistes, des jésuites et des bouddhistes. Ici non plus l’auteur ne trie rien, ne prend aucun parti, car ce serait tomber dans l’illusion historiciste, et l’esthétique de la liste brise la chaîne causale des événements, place côte à côte ce peu de ruines, ces vestiges réduits à la nudité d’un nom auxquels seuls nous pouvons prétendre, dans un geste qui renforce leur singularité.

Faire œuvre d’histoire au sens matérialiste, c’est-à-dire *constructif*, consiste alors, non pas à « compose[r] l’image ‘éternelle’ du passé » à la façon de l’historicisme, mais à dépeindre « l’expérience unique de la rencontre avec ce passé », avec les opprimés et les vaincus qui gisent



à terre (Benjamin, 2000 III 441). C'est ce qui est encore permis à l'égard du perdu : se souvenir du poids de la perte, le sentir dans nos os.

Préserver la désorientation du temps est un geste militant chez Quignard, geste qui lutte contre l'irréversibilité, non du passé, mais de l'avenir, qui « perturbe l'idée même d'avenir » (2001 128). Avec peut-être le texte de Benjamin à l'esprit, Quignard lance à Chantal Lapeyre-Desmaison « moins de progrès, plus de futur » (2001 128), puis précise dans *Les Ombres errantes* : « l'allergie à la dépendance, le discrédit de l'antériorité, l'élimination du jadis, telles sont les thèses du progrès », celles qui fondent un à-venir radieux sur la linéarité victorieuse du temps (2002 I 129).

Se défaire de l'idéologie du progrès est ainsi nécessaire pour lutter contre la catastrophe, pour faire, selon la formule de Benjamin, « éclater le continuum de l'Histoire » (2000 III 441). Cet instant prophétique, messianique, toujours luttant et toujours échouant, est possible si « l'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé d'«à-présent» », c'est-à-dire si le passé est cité comme contenant un appel impérieux pour le présent (2000 III 439). Benjamin donne l'exemple de Robespierre citant la Rome antique exactement comme si la Révolution était une seconde Rome, et on peut penser à Quignard citant le dernier roi des Romains, et d'autres mondes perdus qui à leur tour ont été vaincus, comme Syagrius à Soissons, mourant et emportant avec lui les anciennes traditions et les vieux cultes.

Citer les temps révolus revient alors à « flairer l'actuel, si profondément qu'il se niche dans les fourrés de l'autrefois », à effectuer « le saut du tigre dans le passé » (2000 III 439). Si, pour l'historiciste, « ceci a lieu dans une arène où commande la classe dominante », l'enjeu, écrit Benjamin est alors d'effectuer le même saut « sous le ciel libre de l'Histoire », ce saut qui est alors celui de la révolution (439). Un tel bond semble s'effectuer dans les textes de Quignard, qui écrit dans *Les Ombres errantes* : « l'oubli, la colère, l'espoir affamé, le guet bondissant tout à coup sont des effets, non de l'être, mais du temps » (2002 I 44). Voilà peut-être pourquoi l'aube inaugurale est féroce, avec sa clarté et sa lucidité, pourquoi notre démocratie est féroce, pourquoi des animaux bondissent dans les songes de la reine Basine, mère de Clovis, pourquoi le passé assaille, et avec lui le jadis au fond du passé. Pourquoi également les noms anciens ramenés du royaume des ombres par Pascal Quignard ont un attrait si corrosif ; ainsi ce Monsieur de Saint-Cyran, dont l'auteur nous dit qu'il avait « une conception si intransigeante de la liberté intérieure qu'elle eût dévasté n'importe quelle société », raison pour laquelle Richelieu l'aurait fait emprisonner sans motif (2002 I 59). Et l'auteur de déployer cette radicalité au rythme de l'anaphore des verbes de rejet, qui signent et entérinent la rupture de ban :

Il niait en Dieu la légitimité des liens familiaux.

Il maudissait les activités professionnelles.

Il méprisait les devoirs politiques.

Il excluait tout lien qui ne fût qu'humain, qui ne fût que collectif, qui ne fût qu'universel. (2002 I 59).

**Trois noms d'Ange**

L'Ange de l'Histoire a les ailes prises dans une tempête qui souffle du paradis, mais s'il y a un paradis perdu du passé, et au-delà de l'Origine, ce n'est donc pas sur le mode de la nostalgie mais bien de l'actualité. Pascal Quignard reprend Chantal Lapeyre-Desmaison sur ce terme de paradis, lancé à propos du thème de l'enfance : « le paradis je ne sais pas ce que c'est, sinon, bien sûr, ce que veut dire ce vieux mot persan, *paradaiza*, qui signifie : 'lieu où on parque les animaux féroces' » (2001 129). Si le quatrième tome du *Dernier Royaume* s'intitule *Les Paradisiaques*, c'est bien de ce type de lieu dont il s'agit, ceux où le bond du tigre, l'espoir affamé guettant le passé et l'écho de ses morts sont possibles. L'auteur y précise d'ailleurs cette étymologie, où les mots anciens s'entrechoquent jusqu'à faire surgir une image du temps lui-même :

Le mot vieux persan *apiridaeza* signifiait enclos. [...] Le mot grec est *paradeisos*. Ce fut à Alexandrie, dans les *Septante*, que le mot grec *paradeisos* fut choisi par les soixante-dix traducteurs pour correspondre au mot hébreu *éden*.

En latin les *paradisiaca*, les Paradisiaques renvoient à ce reste de Jardin qui se désespère au sein de ses Héros. Or, à Rome, c'est l'arène [...] (2005 IV 184)

Si nous retrouvons ici l'arène où les fauves font et défont les héros de la classe dominante, ce « reste de Jardin » est l'origine sauvage, animale de l'homme, « la source des sources » d'où tout provient, l'Être et le Temps, qui gît et qui bouillonne au fond de lui sur le mode de la perte désespérée (2005 IV 186). Un exemple de paradis perdu se trouve déjà dans *Les Ombres errantes*, qui explique le titre même du projet de Pascal Quignard :

L'abbaye de Port-Royal conçut le projet d'acheter une île en Amérique et de s'y établir comme les Puritains persécutés venaient de le faire.

Ils avaient jeté leur dévolu sur l'île de Nordstrand sur les côtes du Holstein. [...]

Je cherche sur une carte géographique le nom de Nordstrand. Je cherche les côtes du Holstein. Je comprends tout à coup qu'il n'est pas singulier que je ne les découvre pas dans l'air atmosphérique. Où est le perdu ? Où s'est perdu le perdu, là est situé le *dernier royaume*. (2002 I 22-23)

Le dernier royaume est le nôtre, celui où l'aube se lève à chaque aube, hantée par les ombres de la nuit qui n'est plus. Où, écrivait Benjamin dans *Sens Unique*, il nous est néanmoins possible de « transformer la menace de l'avenir en maintenant accompli », à la façon de Scipion qui, « faisant un faux pas alors qu'il foulait le sol de Carthage, et en ouvrant largement les bras dans sa chute, pousse le cri de la victoire : *Teneo te, Terra africana ! Je te tiens, Terre africaine !* » (2007 220). Cette aube est en effet le lieu de la lutte où passé et présent se retrouvent. Benjamin écrit, dans « Sur le concept d'Histoire » : « de même que certaines fleurs tournent leur corolle vers le soleil, le passé, par un mystérieux héliotropisme, tend à se tourner vers le soleil qui est en

train de se lever au ciel de l'Histoire » (2000 III 430). Car si le passé est perdu de toute éternité, il n'en reste pas moins vrai que « nous avons été attendus sur la terre » par les générations de vaincus qui nous précèdent, et « à nous comme à chaque génération précédente, fut accordée une faible force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention » (428-29).

L'Ange de l'Histoire est bien alors l'Angelus Novus de Klee, l'Ange (du) Nouveau, de l'Actuel qui nous vient du fond du paradis : un ange neuf pour une aube neuve. *Angelus Novus* devait être le titre d'une revue, annoncée par Benjamin en 1922. Dans le texte de présentation du premier numéro le philosophe explique :

Selon une légende talmudique, les anges eux-mêmes – qui se renouvellent, innombrables, à chaque instant – sont créés pour, après avoir chanté leur hymne devant Dieu, cesser de chanter et disparaître dans le néant. Que le nom de cette revue exprime l'aspiration à une telle actualité, la seule authentique ! (2000 I 273)

A la façon de Scipion, l'actualité se conquiert ainsi à l'instant du danger, au bord de la disparition d'une ombre qui n'est déjà plus, et l'Histoire est, doit être, l'écoute de ce chant continué, sans cesse renouvelé, sans cesse interrompu, qui nous vient du fond des temps.

Si faible soit cet écho, il s'imprime chez Pascal Quignard par ce qu'il y a de brusque d'un fragment à l'autre, par la parataxe, l'accumulation des listes, la réitération et la variation, qui sont autant de procédés par lesquels le présent n'est plus passage « mais arrêt et blocage du temps » selon la formule de Benjamin (2000 III 440). Ce dernier précise ainsi la méthode de l'historien matérialiste : « la pensée n'est pas seulement faite du mouvement des idées, mais aussi de leur blocage. Lorsque la pensée s'immobilise soudain dans une constellation saturée de tensions, elle communique à cette dernière un choc qui la cristallise en monade » (441). Cette monade est pour l'historien matérialiste, aussi bien que pour Pascal Quignard, un objet historique, à rebours de l'accumulation des faits dans un temps homogène et vide. Un objet historique n'est alors plus un fait, mais un instant où la pensée est en suspens, une monade arrachée à une époque déterminée, cristallisée autour d'une œuvre, d'une vie, d'une citation.

Comme un jeu de poupées russes, la citation contient l'œuvre et l'œuvre contient la vie, la vie contient l'époque et l'époque contient le temps même. Comme Chantal Lapeyre-Desmaison l'a noté, il ne s'agit pas pour l'écrivain de ressusciter le passé, mais bien, par l'écriture, de réaliser « une invention du passé », afin de rendre sa liberté au futur (2001 127). Dans *Sur le jadis*, Quignard se donne cette injonction : « rien de général ne doit jamais se développer à partir des scènes historiques c'est-à-dire fictives que je veux faire sourdre » (2002 II 123). Ces monades, ces éclats du passé, ou plus précisément ces « éclats du temps messianique » selon la terminologie de Benjamin (443), ne peuvent être en effet que des objets absolument singuliers, mais au prix de leur caractère constructif, faisant de l'Histoire une activité d'écriture que Quignard définit comme « mythographique à la frange de la fiction. Une curiosité démythifiante à la frange de la noèse » (2001 214).

Moins qu'un retour du perdu, il s'agit d'une expérience du perdu ; du passé et du jadis, les deux dimensions du temps. L'écrivain écrit : « il faut aimer le perdu et aimer jusqu'au jadis dans le perdu. Jusqu'au jardin dans l'extinction de la nature et jusqu'au Paradis dans le Jardin » (2002 I 24). Ici le verbe « aimer » désigne tout un mouvement de l'âme, qui passe d'abord par la lucidité (cette lucidité féroce, qui reconnaît le passé comme perte irretrouvable) puis par l'acceptation (ne pas le déplorer) et enfin la joie (y trouver son compte). L'injonction impersonnelle « il faut » indique ce mouvement en contenant en elle-même une forme de résignation, d'acceptation. Sentir, dans la tempête, l'appel d'air des vaincus et des anonymes, est une expérience « moins de la durée qu'une hâte à extases » confie-t-il à Chantal Lapeyre-Desmaison, une transformation de l'angoisse suscitée par la perte en sentiment désirant (2001 132). Par ce désir de ce qui vient à (nous) manquer, induit par l'expérience du texte, nous pouvons alors, sinon renouer avec le passé, du moins avec l'espoir que ceux qui nous précèdent nous ont confié. Dans *Sens Unique*, nous trouvons sous la plume de Benjamin une courte description du baptistère de Florence, qui annonce déjà la figure de l'Angelus Novus : « Sur le portail la 'Spes', l'Espérance, d'Andrea Pisano. Elle est assise et, impuissante, tend les bras vers un fruit qui lui reste inaccessible. Et pourtant elle est ailée. Rien n'est plus vrai » (2007 196). Ange du Nouveau, l'Ange de l'Histoire gagne ici son troisième nom : l'Ange de l'Espérance. Est-ce un hasard ? Comme l'oiseau du soir qui marche dans le jardin, il a des ailes mais ne vole pas.

### *Au temps du conte : l'enfant et l'oiseau*

Si cet espoir, affamé de désirs, fonde une expérience du paradis perdu, c'est à nouveau sous la forme d'une liste paradoxale, de paradis impossibles et pourtant situés, que Quignard donne à entendre dans *Les Paradisiaques* en manière de monades : « Ischia, le Castello, Vivara, la Procida, Capri, les îles phlégréennes, [...] l'île d'Orplid qu'inventa Mörrike. [...] Le mont Amara en Ethiopie. / La source du Tigre au versant sud du Taurus à Sophane. / Hédin, ville d'Artois. Le Mundus Novus d'Amerigo Vespucci » (2005 IV 187-88). C'est en mêlant lieux connus (lieux communs ?) et lieux exotiques, lieux réels et lieux rêvés, atteints ou convoités, que l'auteur fait ici sourdre le sens mythographique de l'Histoire, lui donne par l'écriture une troisième dimension que nous ne pourrions mieux formuler que ne le fit Hermann Hesse dans son célèbre roman *Le Jeu des perles de verre* : « Nous ignorons évidemment ce qui nous est caché, et nous ne saurions oublier qu'écrire l'histoire, même en gardant la tête froide et en s'efforçant de rester aussi objectif que possible, c'est encore faire de la littérature, et que la troisième dimension en est la fiction » (Hesse 53-54).

Si Quignard a pu écrire dans *La Leçon de musique* : « l'invention du récit : le temps humain se résume à cela » (1987 63), il s'agit bien alors de rompre, par l'écriture, avec l'espace même du récit, qui est celui de l'Histoire en marche, de faire jouer la fiction contre la fiction, la dimension de l'écrit contre les deux dimensions du mythe et de la pensée, ouvrant alors à une nouvelle perspective. Dans la version française élaborée par Benjamin lui-même de « Sur le

concept d'Histoire », le philosophe approfondit de la sorte la notion de principe constructif, qui selon lui « permet de la représenter [l'histoire universelle] en parties. Autrement dit, c'est un principe monadologique. Dans l'histoire sainte, il existe quelque chose de semblable » (1991 350). C'est donc bien une écriture en bris, en monades que Benjamin avait en tête, où le désir affamé est plus qu'une expérience : une communion hagiographique avec les martyrs de l'Histoire, ou, selon le terme de Quignard, une extase, une perte de soi dans la tempête qui souffle du paradis. L'écriture messianique ouvre ici à une dimension mystique, un paradis perdu entrevu, dont Benjamin commente la forme même en notant : « l'idée de la prose recoupe l'idée messianique de l'histoire universelle » (1991 350). L'écriture monadologique, par sa structure corpusculaire, déchaînant le récit, est nécessairement une œuvre prosaïque, un langage nu, dont Walter Benjamin affirme plus loin, comme en résumé de sa pensée :

Le monde messianique est le monde de l'actualité intégrale et, de tous côtés, ouverte. Ce n'est qu'en elle qu'existe l'histoire universelle. Mais non pas en tant qu'une histoire écrite, plutôt accomplie comme une fête. Cette fête est purifiée de toute solennité. Aucune espèce de chant ne l'accompagne. Sa langue est une prose intégrale, qui a fait sauter les chaînes de l'écriture, et est comprise de tous les hommes (comme la langue des oiseaux par les enfants bénis des fées). (1991 355)

La prose ici recherchée, « intégrale », débarrassée des ors du progrès, des fioritures du récit, de « l'histoire écrite », est une façon de théologie négative, en même temps que quelque chose comme la langue retrouvée des anges.

Si elle nous est accessible comme le sont, dans les contes, les langues du jardin au fond de la nature, du paradis au fond du jardin pour les « enfants bénis des fées », c'est que l'*infans* est précisément le sans-récit, l'être anté-langage. « Le temps est un enfant qui joue. Ce n'est pas un adulte qui contemple. Ce n'est pas un enfant *puer* qui apprend. C'est un enfant *infans* entièrement absorbé par sa danse et sa joie », écrit Quignard ; le temps est, pour l'enfant qui joue, le présent intégral, sans perte ni promesse, sans dimension, et par là même, sans récit : « la méditation *enfantine* [est] en amont de tous les mots de langue » (2002 II 219-220).

L'oiseau dont il comprend la langue n'est-il pas précisément cet être ailé qui ne vole ni ne chante, mais marche et se tait ? Nous retrouvons ici le terme de « méditation » qui désigne chez l'auteur cette activité qui n'est ni tout à fait pensée ni tout à fait fiction, et qui s'accomplit dans *Dernier Royaume*. Et c'est peut-être là la spécificité de Quignard : toujours en effet son propos se montre dans son caractère langagier, toujours le langage manque à dire ce qui manque. Chez lui la lucidité sur le temps perdu se redouble sans cesse d'une lucidité sur l'impuissance du langage à la dire ; le paradis perdu reste un décor de carte postale, l'île d'Orplid n'existe que dans les poèmes de Mörike ; rêves et chimères sont les animaux de la reine Basine.

Du secrétaire de Syagrius, dont nous ne savons rien, Pascal Quignard écrit dans le dernier chapitre des *Ombres errantes* : « Je n'ai pas dit la fin de Sofiius, le secrétaire (*notarius*) du dernier des Romains. Il est vrai qu'on ignore cette fin. Aussi je l'invente » (193). Dans cette fin

inventée, qui conclut le livre, la population de Soissons se tourne vers Sofiius pour interpréter les dernières paroles de son roi, « Où sont les ombres ? », qui tout d’abord ne répond rien. Puis un lettré, issu comme lui du monde ancien, lui pose à son tour la question, et Sofiius répond :

– Les ombres [...], ce sont celles-là.

Et il tendit le doigt par la fenêtre.

À l’ouest on voyait deux chênes anciens et élevés qui emplissaient d’ombre la cour du château.

Il lui expliqua que le plaisir du roi des Romains chaque soir, l’été, quand il sortait de son bain brûlant, était de s’asseoir dans l’ombre des chênes avec lui et d’autres, comme faisaient les bergers de Virgile, et de se reposer, ou de boire du vin rouge et frais, ou de réciter les vieux vers.

Ils se turent. Ils regardaient par la fenêtre les chênes et les petits enfants qui jouaient avec une balle en chiffon dans la cour. (2002 I 194)

Nous pourrions dire, comme les anciens navigateurs inscrivaient *Ici sont les dragons* sur les zones inexplorées de leurs cartes, ici sont les ombres : dans le dernier royaume, où s’est perdu le perdu, où l’on s’abrite pour lire, acceptant que le temps, et avec lui l’Histoire, soit du domaine du sans-parole, des jeux d’enfants que l’adulte peut tout au plus contempler en silence.

De monades, la prose intégrale de l’auteur nous laisse alors devant des « peintures coites », à la façon des toiles obscures de Georges de La Tour où de faibles lueurs, chandelles ou braises, éclairent toujours des personnages « immobiles », « en suspens », « surpris dans la stupeur », ainsi que les commente Quignard dans la monographie qu’il consacre au peintre (1995 20-21). Coites car, de même que les éclats énigmatiques de l’Histoire, faits de souffle et d’espoir, « elles se taisent jusque dans leur sens », renoncent à l’interprétation, comme cette ombre qui, après avoir reçu tant de lectures métaphoriques, n’en est plus, littéralement... qu’une ombre (1995 60).

Si pour Benjamin l’Histoire semble susceptible, non de s’écrire, mais de s’accomplir dans le texte, pour Quignard l’écriture nous laisse alors sur « un bout de vie qui se touche comme avec le doigt, qui permet de revoir avec une sorte de lueur, et qui a une espèce de sang sous la peau. C’est une minuscule scène de béatitude » ; c’est précisément à propos de l’écriture en fragments, ici de La Bruyère, qu’il note cela (1986 81). Si extase il y a, c’est moins par une élévation vers un temps retrouvé que par la contemplation que le texte permet de ses peintures coites, le recueillement dans le silence, à la faible lueur d’une aube qui se lève. Peintures ou scènes à la façon de celle dépeignant le dernier roi des Romains à l’ombre des chênes, dans une fiction racontée dans une fiction, elle-même faisant signe vers la fiction plus ancienne encore des bergers de Virgile, dans un impossible mouvement refluant vers le jardin de l’Origine, où seuls les oiseaux et les enfants sont admis.

Du texte ne subsiste que le texte, et c’est sans doute là qu’il faut chercher l’intuition de Quignard sur la nature du temps : dans les livres — et pourquoi pas ceux d’un philosophe allemand lui-même rattrapé par le cours de l’Histoire ? S’il y a bien une joie et une fête à l’œuvre

chez Quignard c'est en somme dans le silence de la lecture. Ce qui s'accomplit, en fait d'Histoire, est la lutte du langage contre le langage, de l'écriture contre le récit, sans cesse recommençant, toujours échouant – mais avec bonheur ! Car si ce ne sont pas les voix du passé, *quelque chose* se fait bien entendre dans le heurt de la prose : la perte de la perte, celle de la voix qui la dit, qui fait chant et récit. Si le texte se tisse de brusques histoires, c'est dans le hiatus qui les sépare que se situe l'insituable, le blocage du temps et de la pensée, qui se fait écoute, recueillement – « son silence brusque » (2002 III 254).

**Thomas Jonas, Université Paris 8**

© 2019 *Le sans-visage / Faceless*

ISSN 2642-2115

## Références

- Benjamin, Walter. *Œuvres*. 3 vols. Trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris » Gallimard, Folio, 2000.
- . *Écrits français*. Jean-Maurice Monnoyer ed. Paris : Gallimard, 1991.
- . *Sens unique* précédé de *Une enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*. Trad. Jean Lacoste. Paris : Maurice Nadeau, 2007.
- Gazier, Michèle. « Pascal Quignard, entretien avec Michèle Gazier ». *Télérama* 2747 (7 septembre 2002).
- Hesse Hermann. *Le Jeu des perles de verre*. 1955. Trad. Jacques Martin. Paris : Calmann-Lévy, 1972.
- Quignard, Pascal. *Abîmes, Dernier royaume III*. Paris : Gallimard, Folio, 2002.
- . *Les désarçonnés, Dernier royaume VII*. Paris : Gallimard, Folio, 2012.
- . *Georges de La Tour*. 1995. Paris : Galilée, 2005.
- . *La Leçon de musique*. 1987. Paris : Hachette, 1998.
- . *Les Ombres errantes, Dernier royaume I*. Paris : Gallimard, Folio, 2002.
- . *Les Paradisiaques, Dernier royaume IV*. Paris : Gallimard, Folio, 2005.
- . *Pascal Quignard le solitaire, rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*. Paris : Flohic, 2001.
- . *Sordidissimes, Dernier royaume V*. Paris : Gallimard, Folio, 2005.
- . *Sur le jadis, Dernier royaume II*. Paris : Gallimard, Folio, 2002.
- . *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*. 1986. Paris : Galilée, 2005.