

La critique d'art des écrivains et ses stratégies discursives

Étude du cas de la critique d'art de Pascal Quignard

*Daphné Pulliat**

Dalì et le catalogue surréaliste

*Colette Leinman**

* Groupe Adarr (analyse de discours, argumentation et rhétorique)
de l'université de Tel-Aviv (avril 2010)

Introduction aux interventions

L'université de Tel-Aviv accueille un département d'études françaises (dirigé par le Professeur Hava Bat-Zev Shildkraut) au sein duquel le professeur Ruth Amossy fédère et anime avec Roselyne Koren de l'Université de Bar-Ilan ce groupe de travail autour de leurs champs de recherche : analyse du discours, argumentation et rhétorique. Le groupe Adarr fait se rencontrer des étudiants, chercheurs et professeurs d'Israël, de France, de Belgique, Suisse, des États-Unis, des Pays-Bas, du Brésil, d'Allemagne autour de séminaires, colloques et projets universitaires. Le groupe de recherche a un site et une revue en ligne.

Au sein de ce groupe, de plus petites unités de recherches se constituent autour de thèmes plus précis : un groupe s'intéresse au discours polémique par exemple ; et c'est dans ce cadre qu'a été créé le groupe « Le discours sur l'art ». Ce groupe est constitué de Ruth Amossy (*Dalì ou le filon de la paranoïa*, PUF, 1997), Jürgen Siess (*Images de la ville, Figures de l'artiste*, Champion, 2000), Colette Leinman, qui a terminé sa thèse sur « les catalogues des surréalistes », et Daphné Pulliat, qui a commencé la sienne sur « la critique d'art de Pascal Quignard ».

Le groupe s'intéresse donc au discours sur l'art, uniquement aux écrits non fictionnels d'écrivains. Sont donc écartés du champ de recherche les écrits de philosophes, journalistes,

ou critiques d'art professionnels. Le groupe s'intéresse uniquement aux écrits francophones des XX^e et XXI^e siècles.

Son approche des textes se fait au prisme de l'analyse discursive, une approche exposée par le professeur Ruth Amossy dans un livre coécrit avec Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours dans les études littéraires* (Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003). L'analyse du discours entend décrire le fonctionnement du discours en situation, elle s'appuie sur l'analyse argumentative de ce discours ainsi que sur la rhétorique.

Le premier projet du groupe est de réaliser une bibliographie annotée qui réunira les titres majeurs de ce domaine de recherche et de mettre à disposition résumés, mots-clés, critiques et comptes rendus existants pour chaque référence. Les travaux du groupe seront mis en ligne sur le site du groupe Adarr de l'Université de Tel-Aviv.

Dalì et le catalogue surréaliste

Cette intervention veut montrer le fonctionnement particulier du dispositif métadiscursif du catalogue de Dalì, et mettre en lumière ses différents enjeux.

Lieu privilégié de la « rencontre » entre le visuel et le verbal, le catalogue d'exposition traditionnel a pour fonction principale la médiation entre les œuvres exposées et le spectateur. C'est un métadiscours sur l'art dont les trois grandes composantes sont la description, l'interprétation et l'évaluation (J.-P. Cometti). Les difficultés de transposition du visuel au verbal, mises en évidence par Bernard Vouilloux (Vouilloux, 1994), sont généralisées dans le cadre du catalogue d'exposition surréaliste. Conformément à la volonté de rupture avant-gardiste, le catalogue s'inscrit dans le genre tout en travaillant à le subvertir. Dans la mesure où le surréalisme est défini dans le Manifeste (Breton, 1924) comme une « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale » (Breton, 1988 [1924], p. 328), le catalogue implique une lecture rendue complexe « par la disparition ou l'effacement des liens logiques, par l'irruption surprenante du fantastique, par la perte des repères, le brouillage de la référentialité, et par la difficile identification des comparants et comparés dans les images » (Reverseau, 2007). Les opérations discursives « n'entrent pas dans la logique d'un modèle linéaire : elles dessinent un réseau à entrées multiples où le code, le savoir, la valeur et l'affect se réfléchissent les uns les autres » (Vouilloux, 1989, p. 40). Dans cette perspective, la liberté combinatoire du langage perturbe le sens et contredit le processus réflexif dont se nourrit ordinairement un écrit sur l'art. Le dispositif descriptif (*ekphrasis*) y a quasiment disparu, et si description il y a, elle ne se réfère plus, ou très rarement, au référent pictural qui prend désormais pour sujet un « modèle intérieur ».

Le catalogue d'exposition surréaliste est ainsi perçu comme une production éclectique, un phénomène marginal, ludique et provocateur, et de ce fait, peu étudié. De fait, les catalogues de Salvador Dalì présentent toujours des énoncés déroutants comme privés de sens. Cette intervention veut toutefois mettre en évidence l'existence et le fonctionnement particulier d'un discours sur l'art dont l'artiste lui-même en est l'auteur. Nous laisserons ici de côté la problématique que pose la légitimité de l'artiste à expliquer son œuvre, et avec elle l'approche sociocritique (Bourdieu, 1992 : Bandier, 1999) qui permettrait de mettre en lumière les

stratégies déployées par Dalí en quête d'une légitimité de théoricien dans le champ d'avant-garde.

Nous ferons appel aux outils que propose l'analyse discursive pour éclairer le fonctionnement de la complexité du catalogue dalinien qui soulève des questions de cohérence et d'« interprétabilité ». Salvador Dalí aborde tout avec la paranoïa critique, une « technique fondée sur la recherche d'états hallucinatoires créatifs » (dictionnaire). Mais en même temps, Dalí considère que les associations libres créées par les phénomènes délirants permettent de « remonter » au sens latent de la source des troubles psychiques. Ce procédé permettrait une compréhension cohérente d'un sujet irrationnel en mettant en évidence l'infiltration, la transmission de la plongée dans les profondeurs de l'inconscient grâce aux traces qui figurent au niveau textuel (Amossy, 2000).

En effet, faire appel à l'inconscient, c'est permettre « le frayage des pulsions dans le système symbolique du langage » (Kristeva, 1974, p. 208) qui provoque des changements à tous les niveaux du discours. La relation entre les dynamiques psychiques, et ici tout particulièrement celles de la paranoïa et son expression langagière, génère une tension entre des complexes figuraux. Elle crée des mises en corrélation de notions qui proviennent de l'angoisse d'être « absorbé », assimilé, castré.

Ainsi, dans le catalogue de l'exposition de Dalí, qui en est aussi l'auteur (1930), le texte explique, entre autres, la création artistique de l'objet surréaliste par le biais d'un triple réseau : la nourriture, l'entomologie, et celui qui en découle, l'artiste. Le réseau de la nourriture y est privilégié car il reflète la hantise de la castration symbolisée par le mythe de la mante religieuse dévorant le mâle pendant l'acte sexuel.

Le texte débute par une liste d'objets hétéroclites qui ne permet pas de stratégies d'anticipation pour le lecteur. Elle recouvre une douzaine de lignes qui aboutit au terme « comestible » qui joue le rôle d'embrayeur du réseau isotopique du champ sémantique de la nourriture. Il se manifeste aussi bien par des connotations positives (premières fèves tendres de l'année, des fèves fines et douces, condimentées de laurier et de chocolat ; succulente etc.) que négatives (dévorer, réabsorber, écœurante etc.) Sans l'insérer explicitement dans cette construction textuelle, Dalí présente alors un « objet surréaliste ». Mais on constate que l'objet appartient à la construction globale du thème de la nourriture : il s'agit d'une « table ». Certes, cet objet est singulier dans la mesure où c'est « une certaine table – moitié en pierre,

moitié en œuf poché ». En tant qu'élément fonctionnel, la table sert à l'absorption d'aliments, en tant que matière, elle devient elle-même un aliment. Toutefois le statut de la table reste ici de l'ordre de l'imaginaire.

La focalisation de l'énoncé sur la problématique de l'absorbé / absorbant est alors traitée par le biais de l'entomologie. La création de l'objet surréaliste est analogue au comportement de la guêpe *Ammophila hirsuta* qui, après avoir paralysé une chenille, pond un œuf dans le corps ankylosé de sa victime. Après l'éclosion, la larve se développe à l'intérieur d'un corps qui lui sert de garde-manger de nourriture fraîche, n'attaquant le cœur qu'au dernier moment. Passé de l'état de larve à celui de guêpe, l'insecte sort alors de la chenille comme d'une coquille vide. Le texte rassemble dans la description de « la vie pré-natale de l'objet surréaliste » une équivalence lexicale permanente à celle de l'insecte et de sa métamorphose :

Tous ces *larvaires* papiers de journal ne feront, par la suite, que vivre, se développer et *grandir dans les entrailles mêmes* du tableau. Ils se *métamorphosent* en toutes sortes de *nouvelles formes de croissance* intra-utérines. (Je souligne)

Le tableau, comme l'insecte ankylosé, sert de support à des éléments jusqu'à une rupture qui aboutit à la « naissance » de l'objet surréaliste. Celui-ci « [...] naît en effet de ces sortes de tableaux où l'on aurait pu déjà reconnaître sa présence embryonnaire [...] ».

[Le tableau] ne subsiste presque comme **cordon ombilical**, que pour soutenir tant *d'accessoires*, ingrédients, *objets* qui viennent de **naître en lui**... C'est alors qu'on s'aperçoit que le *tableau* n'en peut plus, qu'il est **prêt à donner le reste de sa vie**, que *sa vie tient à un fil, que l'objet tient à un fil* ; l'objet tombe matériellement du tableau et commence hors de lui sa vie **pré-natale**. (Je souligne)

La stratégie communicationnelle qui utilise la métamorphose de l'insecte comme métaphore du processus de la création de l'objet surréaliste redéfinit celui-ci comme une création naturelle. Cette dimension organique, au prix du « sacrifice » d'une victime, établit de nouvelles relations entre l'art et la vie.

Le troisième réseau découle de est celui de l'état mental de l'artiste. De la même manière que la larve devient guêpe, que le tableau, le collage se transforme en objet surréaliste, l'artiste ne peut créer qu'en se nourrissant d'une « matière première » organique, vivante : sa propre paranoïa. Il doit mettre en danger, sacrifier son état « normal », au profit du délire et de l'hallucination.

Cette analyse permet d'entrevoir une triple conclusion : L'une porte sur le fonctionnement du discours : des séquences juxtaposées extrêmement contrastées. Certaines véhiculent un discours qui privilégie une mise en équivalence de deux textes (savant et poétique) pour se présenter sous une forme narrative qui raconte des processus transformationnels. Une autre présente le contenu métadiscursif du catalogue : une conception esthétique de l'art qui se fonde sur une approche psychanalytique. L'art est l'aboutissement d'une métamorphose qui implique inévitablement la disparition, physique ou figurée de l'objet-porteur « nourricier ». La troisième porte sur la stratégie discursive utilisée par Dalí : le texte reste à la fois fidèle aux caractéristiques de l'écrit surréaliste, mais propose une lecture certes difficilement abordable, mais lisible. C'est que le type de discours produit doit correspondre au comportement discursif des surréalistes. Mais malgré « l'absolue liberté combinatoire » qui est la condition primordiale de l'expérience surréaliste » (Ballabriga, 1995, p. 99), la coexistence de marques rhétoriques témoigne d'une intention. Certes, le pouvoir d'énonciation doit rester avant tout fonction d'une intentionnalité « inconsciente » (p. 100). Toutefois le passage de l'informulable à la formulation ne peut totalement effacer l'intention consciente, créant ainsi un « composite » du conscient et de l'inconscient, celle de donner ici du sens au mode de la création artistique.

Bibliographie

Dalí Salvador, catalogue de l'exposition de 1930.

Dalí Salvador, « Interprétation paranoïa-critique de l'image obsédante. *L'Angélu*s de Millet », revue *Minotaure* n° 1, 1933.

Bibliographie générale

Amossy Ruth, *L'Argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, éd. Nathan, coll. « Fac Linguistique », 2000.

Pragmatique et analyse des textes, Tel-Aviv, éd. Université de Tel-Aviv, 2002.

Ballabriga Michel, *Sémiotique du surréalisme. André Breton ou la cohérence*, Presses universitaires du Mirail, « Champs du Signe », 1995.

André Breton, *Œuvres complètes*, t. I, II et III, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Bandier Norbert, *Sociologie du surréalisme 1924-1929*, Paris, La Dispute, 1999.

Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

Fabre Jean Henri, *Souvenirs entomologiques. Études sur l'instinct et les mœurs des insectes*, Paris, Bouquins, 1989.

Kristeva Julia, *La Révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974.

Reverseau Anne, « Microlectures des textes automatiques surréalistes : complexité, simplicité et complications », dans « Complications de texte : les microlectures », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 3, 1^{er} septembre 2007, URL : <http://www.fabula.org/lht/3/Reverseau.html>

Vouilloux Bernard, *La Peinture dans le texte, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS, « Langage », 1994.

L'Interstice figural. Discours, histoire, peinture, Sainte-Foy-Grenoble, Le Griffon d'argile – Presses universitaires de Grenoble, 1994.

Étude du cas de la critique d'art de Pascal Quignard

Daphné Pulliat

Cette intervention présente les problématiques majeures de ma thèse en cours sur la critique d'art de Pascal Quignard. Cette recherche en est à ses débuts, aussi je ne suis en mesure que de présenter des hypothèses, mais l'analyse d'un exemple montre que certaines problématiques fortes sont déjà dessinées.

Je veux présenter dans un premier temps le cadre général d'analyse de ma thèse. Mon approche est bien littéraire, mais elle se fait par le prisme de l'analyse discursive. L'analyse du discours part du principe qu'il existe dans tout texte une dimension argumentative. C'est pourquoi la littérature est un champ exploitable par cette approche. L'analyse du discours entend décrire le fonctionnement du discours en situation, elle s'appuie donc sur l'analyse argumentative de ce discours. Toute prise de parole repose sur une intention plus ou moins forte d'influencer l'allocutaire ; différents types d'argumentations s'y déploient donc, et parfois, se déploie ce qu'Amossy appelle une argumentation alternative (Amossy, 2007), c'est-à-dire qui ne respecte pas les fondements de l'argumentation classique.

C'est à partir de ce cadre que j'aborde les textes quignardiens. Lors de cette intervention je présente mon corpus et propose une première typologie de la critique d'art de Pascal Quignard. Je fais une première distinction entre catalogues à proprement parler et textes intégrés dans un livre relevant d'un autre genre. Au sein de ces textes, je distingue les textes sur un artiste de ceux sur un genre pictural.

Pour illustrer mon propos, je présente certains livres qui montrent le caractère surprenant de ces textes (Marie Morel, *Quartier de la transportation*) et je donne à lire des extraits d'autres livres (*Blasons anatomiques*, « Images entêtées »).

La seconde partie de cette intervention est consacrée à l'analyse d'un exemple, extrait de *Cécile Reims grave Hans Bellmer*. J'y expose l'une de mes hypothèses principales selon laquelle la pratique quignardienne relève de ce que Ruth Amossy appelle une argumentation « alternative » : le discours de la critique d'art est dénué d'intention argumentative avouée et met en œuvre des schèmes de raisonnements qui diffèrent des modèles répertoriés (Amossy,

2007). En ce sens, j'avance que la critique d'art de Pascal Quignard est un dispositif de communication qui diffère de ceux de la critique d'art traditionnelle. Plutôt que de transmettre une thèse sur l'art par une démarche raisonnée, Pascal Quignard procède à un questionnement philosophique généraliste. Son discours sur l'art dans des textes non fictionnels semble être alors un dispositif pour l'énonciation et la transmission de ces points de vue. Mon hypothèse est que le discours sur l'art de Pascal Quignard a un caractère transgressif : il déploie dans des genres préexistants (l'essai, le conte, le fragment), investis et retravaillés, des propos sur l'art qui se distinguent à la fois d'un discours de critique d'art et à la fois du genre dans lequel ils s'inscrivent. Il tient ainsi une place particulière dans la critique d'art d'écrivain et l'une de mes interrogations est celle du genre d'adhésion qu'entend susciter cette critique d'art : provoquer la réflexion et engendrer une adhésion rationnelle, ou au contraire, fasciner et provoquer une identification fusionnelle. Cette interrogation s'inscrit dans la question épistémologique du rôle de la critique d'art d'écrivain : source d'information, d'érudition, ou bien espace de réflexion, de questionnement, de découverte...

Il me semble que le discours sur l'art de Pascal Quignard rejette le modèle normatif de la critique d'art pour faire « fonctionner » l'art (Goodman, 1996) c'est-à-dire produire un discours qui veut répondre aux questions du sens, des moyens de promouvoir et de transmettre ce sens. Il me semble que le « système des beaux-arts » de Quignard relève de cette interrogation, non à des fins esthétiques, mais pour transmettre un discours dont l'objet déborde les problématiques artistiques. J'avance enfin que ce discours nouveau participe à une stratégie de positionnement dans le champ littéraire contemporain (sociologie des champs de Bourdieu, 1992). L'analyse du texte sur Cécile Reims que je propose veut répondre à ses hypothèses.

J'aborde le texte selon quatre axes majeurs :

1. l'étude du type d'argumentation mis en œuvre par Pascal Quignard ; mise en valeur des caractéristiques discursives de son discours sur l'art ;
2. la construction d'un dispositif : faire fonctionner l'art, pour émettre des thèses qui débordent la question de l'art ;
3. argumentation et philosophie : quel type d'adhésion est ainsi provoqué ?
4. la sociologie littéraire : la posture littéraire de l'écrivain Pascal Quignard.

Remarques sur l'horizon d'attente du lecteur. Étant dans un domaine non strictement scientifique, en tout cas pas dans une science exacte – mise en œuvre du jugement et du goût – le lecteur laisse une certaine marge de tolérance à la subjectivité. Reste que la justification des hypothèses, l'exactitude et la vérifiabilité des informations sont des attentes du lecteur qui juge avoir entre les mains un objet « scientifique » (professionnel, universitaire). Dans un cas de critique d'art d'écrivain, la dimension « écrivain » semble être celle qui prime. On lit un écrivain – qui fait de la critique d'art. La tolérance face à l'expression de la subjectivité est donc plus grande (il n'est pas un professionnel de l'art ou de la critique d'art) ; cependant, des exigences demeurent : la vérité des informations formelles (surtout si l'éditeur est un éditeur d'art reconnu, inscrit dans le champ de l'art), c'est-à-dire temporelles, géographiques et historiques (nous ne sommes pas dans de la fiction). Mais plus de souplesse est laissée quant au jugement et au goût qui sont d'emblée perçus comme subjectifs et consultés pour être tels (alors que, paradoxalement, le livre d'un critique d'art – à moins que ce soit une sommité réputée pour son anticonformisme par exemple – subit une exigence d'objectivité). L'écrivain critique d'art a une plus grande place pour son ethos d'auteur alors que le simple critique d'art doit s'effacer derrière son logos.

Pascal Quignard bénéficie donc d'un ethos préalable loin d'être neutre : celui d'un grand écrivain contemporain (prix de l'Académie, prix Goncourt), d'un écrivain savant (on commente très souvent le fait qu'on ne comprend pas tout ce qu'il écrit), mais aussi secret et un peu obscur (auto mise en scène d'une vie retirée et isolée largement relayée par les media dans lesquels il se fait « rare » à dessein), un écrivain complexe en tous les cas, taxé de parisianisme voire de germanopratisme (Jorge Semprun) par certains, porté aux nues par d'autres (c'est un aspect intéressant de la critique quignardienne, elle est très « séduite »). La figure de cet écrivain est donc loin d'être neutre ; l'ethos qui précède la lecture de son logos est donc puissant. Je souhaite donc montrer que par le vecteur de cet ethos, le logos, les écrits de Quignard sur l'art ne sont pas non plus des objets neutres, mais qu'au contraire ils arrivent dans nos mains avec un poids sociologique et idéologique importants, notamment par le phénomène de visibilité sociale que j'ai évoqué mais aussi par la très forte intertextualité qui traverse ces textes (Pascal Quignard se « répète » d'un livre à l'autre, se réinterprète, approfondi une thèse, reprend une hypothèse simplement suggérée ailleurs).

Je propose donc une lecture d'un extrait du livre *Cécile Reims grave Hans Bellmer*. Ce livre a été publié en 2006 par les éditions Cercle d'art. Pour connaître les conditions de réalisation et de publication de ce livre, j'ai mené une petite enquête auprès de l'auteur, de l'éditeur et de l'artiste. Je suis donc en mesure de restituer le contexte dans lequel il a été publié : une exposition s'est tenue à Paris au centre Georges-Pompidou du 1^{er} mars au 22 mai 2006 – puis à Munich au Staatliche Graphische Sammlung (28 juin-27 août 2006), puis à Londres, à la Whitechapel Gallery (18 septembre-19 novembre) – qui retraçait la vie et l'œuvre de Bellmer (commissaires : Agnès de la Beaumelle, Alain Sayag) ; selon les dires de Quignard (lors de notre entretien en avril 2007), l'exposition présentait des gravures de la main de Cécile Reims sans en mentionner le nom. L'artiste raconte en effet dans un livre antérieur (*Cécile Reims, Fred Deux, une vie, Cercle d'art, 2002*), comment elle est devenue le graveur « attitré » de Bellmer en 1966.

Le récit de cette « élection » est réitéré dans le volume de 2006. Le livre de Quignard est donc paru le 3 octobre 2006, soit cinq mois après ; il s'agit donc d'une réaction rapide, d'une actualité éditoriale, certes, mais peut-être aussi d'une certaine urgence. Le catalogue officiel de l'exposition était paru lui en février 2006, sous la direction d'Agnès de la Beaumelle. À la demande de l'artiste, après qu'elle ait découvert l'érudition de l'auteur quant à la gravure grâce au texte de Terrasse à Rome (comme elle nous le raconte dans une lettre en 2010), Pascal Quignard s'est rendu chez elle pour voir sa peinture et participer au livre en projet avec l'éditeur Cercle d'art. Il s'agit donc comme d'un off d'exposition, un positionnement d'outsider, hors de l'institution qui ne reconnaît pas Cécile Reims comme graveur « officiel » de Bellmer (elle est reconnue comme telle par le musée d'Issoudun de l'Hospice Saint Roch (entre autres) et la Galerie Arsène Bonafous-Murat qui organise en 2006 l'exposition « Cécile Reims grave Hans Bellmer » à Paris, elle est juridiquement reconnue comme co-auteur de 246 gravures de Bellmer (lettre de 2010).

Dans le texte lui-même, les signes de cette prise de position ferme se retrouvent dans l'utilisation du présent gnomique, « Hans Bellmer est ce dessinateur », « les plus belles séries d'estampes érotiques de l'Europe sont ». Cette assertion renforce l'expression du jugement de goût et lui donne une coloration autoritaire. Cette force assertive est assortie d'un effet fréquent chez l'auteur, celui de la sidération, qui consiste à user de tours inhabituels dans un texte pour « impressionner » le lecteur : « extase est le questionner par où toute l'altérité devient énigme » : le sujet postposé est en fait un verbe substantivé dont l'usage n'est pas

attesté. Cela donne un aspect conceptuel à des tournures qui sont simplement inusitées. Cet effet sidérant est renforcé par les références à l'orphisme (protocole) et par la référence érudite et rare au sanskrit.

Tous ces effets sont courants chez Pascal Quignard et participent de l'image d'un auteur inspiré par la peinture, qui ne s'arrête pas à elle mais va au-delà en forgeant des concepts à partir d'elle. Mais il semble que Quignard utilise aussi la peinture pour revenir à des thèmes qui sont les siens. Dans ce texte sur Cécile Reims, les premières lignes donnent l'image surréaliste d'un homme avec une main de femme ; la main étant le symbole métonymique de l'artiste. La fragmentation en général et la fragmentation du corps en particulier sont des thèmes récurrents chez l'auteur, et leur traitement au travers de l'art de Bellmer/Reims semble être un dispositif pour réactiver une thématique travaillée au moins depuis 1986 (*Blasons anatomiques*).

Dans la seconde partie du texte, séparée de la première par seize planches présentant des corps démembrés, rapiécés, acrobatiques et érotiques, tintant l'imagination du lecteur de cette figuration avant son retour dans le texte, interviennent principalement des figures de répétitions : anaphore (article indéfini), locution adverbiale « en plus » ; référence aux évangiles qui viennent comme des figures d'insistance, mais aussi ayant une valeur argumentative : l'absence de loi de passage (Plantin) fait qu'on ne sait par quelle licence d'inférer l'auteur passe des « miracles » aux « sexes en plus ». Sans ces lois de passage, les propositions sont-elles des arguments, ou bien ne sont-elles que des suppositions, des hypothèses ? J'avance qu'il y a là une argumentation : elle se fait par analogie au sein de la figure anaphorique. Dans la réponse à une question (comment peut-on définir les miracles ?) il y a utilisation d'un « grand analogue » (Plantin, p. 49) : les miracles des évangiles (force argumentative d'un exemple connu et le plus souvent respecté de tous), des miracles « canonique » : les Noces de Cana (où vin et pain sont multipliés). Il y a donc un raisonnement par analogie :

- la multiplication du vin et du pain par Jésus est un miracle ;
- Bellmer multiplie les sexes, les jambes et les bouches ;
- donc les œuvres de Bellmer sont des miracles.

S'ajoute ensuite des éléments antérieurs dans le texte qui prennent alors leur sens :

— Cécile Reims multiplie les œuvres de Bellmer (reproductibilité de la gravure) ;

— donc le travail de Reims est un miracle.

Ou encore :

— la main de Reims est un multiple de la main de Bellmer ;

— donc Reims est un miracle.

C'est aussi une argumentation par la définition (Plantin, p. 52) : même si la définition est elliptique, elle est sous-entendue, suggérée, présupposée, connue par le lecteur (compétence supposée du lecteur, ethos du lecteur) :

— un miracle est l'avènement d'un événement inhabituel et contraire aux lois naturelles, son caractère est positif ;

— dans les évangiles, la multiplication des pains et du vin lors des Noces de Cana est un événement inhabituel etc. donc c'est un miracle ;

— quand Cécile Reims grave Hans Bellmer, elle multiplie la vie, la vue, les organes, c'est donc un miracle.

Ce type d'argumentation est l'« argumentation par excellence ».

Il semble donc que le discours de Pascal Quignard soit un discours aux allures poétiques mais qui est en fait un texte construit et argumenté. Les arguments soutenus viennent réitérer et renforcer des thèses antécédentes, qui fait alors de l'objet du discours, l'art, un outil pour la réactualisation de ces thèses. L'adhésion appelée à ses thèses est donc particulière, faisant appel à l'érudition du lecteur, mais jouant aussi avec son ignorance, entre adhésion rationnelle par accord de point de vue et identification par fascination. Tout cela confère donc à l'auteur une posture particulière, d'écrivain érudit, complexe, mais aussi engagé dans la défense d'artistes lésés. Cette dernière hypothèse se confirme dans nombre des collaborations de l'auteur : il se veut, à quelques exceptions près, l'ami des artistes en mal de reconnaissance.

Bibliographie

Pascal Quignard

- *Blasons anatomiques du corps féminin*, Paris, Gallimard, 1982.
- *Picasso érotique*, « Images entêtées », Paris, éd. de la RMN, 2001.
- *Quartier de la transportation*, éd. du Rouergue, Rodez, 2006
- *Cécile Reims grave Hans Bellmer*, Cercle d'art, 2006.
- *Marie Morel*, Paris Éditions Chalu-Mot, 2010.

Autres

- Amossy Ruth, « Repenser l'argumentation à travers les genres de discours », *Argumentation : théorie – langue – discours*, Vahram Atayan, Daniela Irazzini (éds.), Peter Lang, 2007.
- Plantin Christian, *L'Argumentation*, Paris, Puf, « Que sais-je ? », 2005.
- Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, p. 3-46.
- Goodman Nelson, *L'Art en théorie et en action*, Paris, Gallimard, 1996.