

Mue, musique et mutisme dans l'œuvre de Pascal Quignard

Tout récemment a paru un conte inédit de Pascal Quignard, intitulé *La Voix perdue*.¹ Ce conte, selon l'auteur écrit entre 1989 et 1992, rejoint par sa thématique les autres ouvrages qui datent à peu près de la même époque – *La Leçon de musique* (1987), *Tous les matins du monde* (1991), et *Le Nom sur le bout de la langue* (1993). Les deux premiers textes sont les livres les plus explicitement 'musicaux' de Quignard qui, on le sait, est non seulement écrivain mais a été aussi musicien (organiste et violoncelliste).² Mêlant biographie, fiction, essai et légende, *La Leçon de musique* comporte une réflexion sur la mue masculine et sur le devenir musicien. *Tous les matins du monde* reprend une anecdote française et une légende chinoise racontées dans cette *Leçon* et les fonde dans un récit bref et intense sur les rapports entre un compositeur virtuose de la cour de Louis XIV, Marin Marais, et son obscur maître, Sainte Colombe. Le troisième texte, autobiographique, parle de deux expériences de mutisme vécues par l'écrivain dans sa jeunesse. Ce texte commence par un conte dans lequel une défaillance du langage met les protagonistes en danger de mort.

Mue, musique et mutisme: ces trois termes nous font pénétrer au cœur de la poétique de Quignard et renvoient aux principaux motifs conducteurs dans son œuvre. Une lecture attentive de *La Voix perdue*, prenant comme arrière-plan les trois autres textes précédemment cités, permettra de dégager les notions que recouvrent ces termes et leurs rapports.

La Mue

Situé dans un vague XVII^e ou XVIII^e siècle, *La Voix perdue* raconte en trente paragraphes serrés l'histoire d'un jeune homme, Jean du Vair, qui perd ses parents lors d'un accident de carrosse dans la forêt de Chantilly. Le carrosse s'étant renversé, le père meurt sur le coup, décapité par la vitre de sa portière. La mère a la poitrine écrasée par le banc du cocher; son fils, éjecté de la

* Manet van Montfrans est attachée au département d'Études Européennes à l'Université d'Amsterdam.

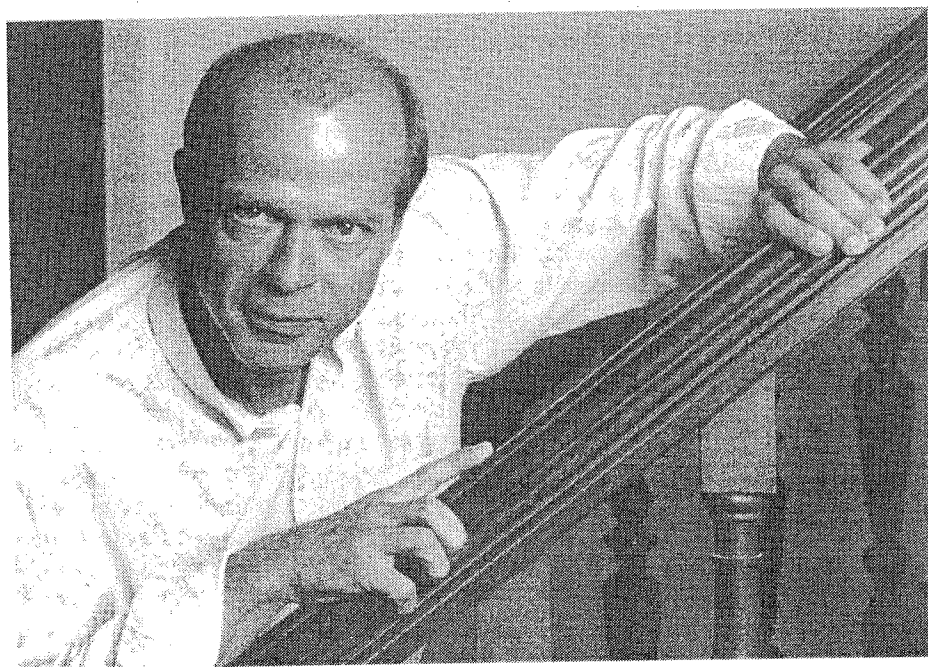
1. Ce conte est publié dans le premier recueil d'articles consacré à l'œuvre de Quignard, œuvre connue et largement traduite mais relativement peu commentée jusqu'ici. Ce recueil porte le titre bien choisi *Pascal Quignard. La mise au silence* (Marchetti éd., 2000). Pascal Quignard a publié, depuis 1969, une quarantaine d'ouvrages parmi lesquels sept romans et plusieurs dizaines de traités qui, par leur indétermination générique, échappent aux catégories littéraires fixes. Latiniste, helléniste, passionné d'étymologie, Quignard resuscite dans ses textes des penseurs et rhétoriciens anciens, réhabilite des auteurs latins oubliés et exploite l'étymologie comme une source d'invention. Voir sur l'œuvre de Quignard, Jean-Pierre Richard (1990: 38-66); Jan Baetens et Dominique Viart (1999: 83-97).

2. En 1994, Quignard renonce brusquement à ses activités musicales; il s'en expliquera dans *La Haine de la musique* (1996).

voiture et blessé légèrement à la main, essaye en vain de la libérer des débris. Elle meurt étouffée.

Le jeune homme fait enterrer ses parents dans le village le plus proche, au bord d'un lac plein de grenouilles, appelé le *Lac des Reines*. Le soir même des funérailles, la rive du lac s'effondre sous les pluies d'un orage violent et l'eau emporte les corps des défunts. Le jeune homme s'installe alors dans une auberge pour méditer sur son deuil. Un jour, alors qu'il s'efforce de se distraire de son chagrin par la lecture, une belle jeune femme, vêtue d'une robe vert foncé, entre dans sa chambre. Sa blancheur surnaturelle et ses mains très froides font soupçonner qu'elle n'appartient pas à ce monde, ce qui n'empêche pas l'éclosion d'une passion réciproque.

Mais l'interdit ne manque pas de surgir et, évidemment, d'être transgressé. Le jeune homme qui aime "par dessus tout la voix" de sa visiteuse (VP, p. 14), la prie de chanter pour lui. Elle essaye de se dérober à ce désir mais finit par céder, non sans avoir attaché son amant au bois du lit et avoir bouché tous les orifices de la chambre pour que personne ne l'entende. Tel Ulysse attaché à son mât, Jean écoute sa "voix ténue, merveilleuse, invisible" (VP, p. 18), et scelle ainsi leur destin. La jeune femme disparaît pour ne plus "revenir". Tel Orphée en quête de son épouse morte, Jean erre sur les rivages du lac où il entend encore sa voix et où il la voit métamorphosée en rainette.³ Mais quand il aperçoit une dernière fois son corps humain sous l'eau, il s'en-



Pascal Quignard

3. Une rainette est une petite grenouille arboricole, aux doigts munis de ventouses (en ancien français "raine" = grenouille).

fonce dans le lac et s'y noie, en dépit des supplications et des avertissements de son amante, si-rène malgré elle: "je ne suis pas une femme, je *suis* une reine".

Quelle est l'interdiction qui pèse sur le chant? Pourquoi son écoute est-elle périlleuse et mène-t-elle à la mort? Que signifie la métamorphose de la femme aimée en rainette? Après une seconde évocation de l'accident de carrosse, dramatisée par une série de passés simples qui soulignent l'irréversibilité de l'événement, le trentième et dernier paragraphe transforme le conte en apologue et fournit une réponse partielle à ces questions en reprenant certains leitmotivs privilégiés de Quignard.

La recherche de la voix de soprano, la "voix aiguë", nous dit le narrateur, que les garçons perdent irrémédiablement par la mue, est inspirée par le désir de retrouver le monde d'avant la naissance, "un autre monde, une eau sans âge, lointaine, tonale, dormante, obscure, sans cesse accompagnée d'une voix de femme qui soutenait à proportion qu'elle apaisait comme nulle autre toutes faims" (VP, p. 32). La mue, changement du timbre de la voix masculine, est une deuxième expulsion du royaume de l'enfance, la première étant celle du corps maternel où, dans les eaux fœtales, l'oreille humaine avait baigné durant deux ou trois saisons.

Sur le thème de la métamorphose, Quignard cite deux sources. La première, peut-être apocryphe, est une légende locale selon laquelle les morts noyés se transforment en rainettes. La seconde est Ovide qui raconte comment la déesse Latone, mère d'Apollon et d'Artémis, persécutée par Junon et assoiffée par l'allaitement de ses jumeaux, change en grenouilles les paysans qui lui interdisent de boire d'un étang et en remuent la boue pour rendre l'eau imbuvable.⁴ Quignard emprunte à cette histoire l'élément qui lui permet de la relier à la mue de la voix: les paysans-grenouilles ont la voix enrouée, "vox rauca". Ovide dit encore, selon Quignard, que les hommes sont d'anciennes grenouilles et que c'est la raison pour laquelle les garçons muent: à force de crier après les femmes, en vain, leur désir.

A la lumière de ces éléments explicatifs l'histoire s'empreint d'un sens symbolique. L'accident ressemble à une seconde naissance: le jeune homme est *éjecté* avec violence de la voiture, la voix de la mère est *étouffée* dans les douleurs de ce second enfantement. Les voies respiratoires obstruées, elle ne laisse à son fils que l'écho de sa plainte: "j'ai mal, j'ai mal". Le père a les cordes vocales tranchées par la vitre, il perd en une fraction de seconde simultanément la voix et la vie. Jean, ne pouvant se résigner à cette double perte, s'attarde sur les lieux, dans la forêt de *Chant-illy*, au bord du lac des *reines*; il essaye d'écrire mais n'y arrivant pas, se réfugie dans la lecture d'un livre de psaumes, c'est-à-dire de "chants".⁵

4. Ovide, *Métamorphoses*, Livre VI, vers 312-381. Ovide imite le coassement des grenouilles dans un vers qui est devenu célèbre: "Quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere temptant" (VI, v. 75, 76).

5. Cf. (gr.) psalmos = air joué sur un instrument à cordes. Rappelons ici que Quignard lui-même s'affirme lecteur plutôt qu'écrivain et que son tout premier récit a pour titre *Le Lecteur* (1976). Quignard: "Je suis d'abord un lecteur, lire est la passion de ma vie, ce tapis magique qui me permet de traverser des siècles, des espaces. Je n'écris pas tous les jours

Or, c'est précisément dans le chant que réside l'interdit violé par Jean. La jeune femme en vert qui vient le voir l'a porté dans son ventre, c'est la mère dont le corps a été emporté par la crue du lac. Le plaisir que Jean éprouve à entendre la voix de cette revenante est régressif: il se noie dans les eaux fœtales qu'il ne peut se décider à quitter. Alors que chez Ovide une femme change les hommes en grenouilles et les condamne au coassement, à une mue permanente, chez Quignard les rôles sont répartis différemment. Dans *La Voix perdue*, c'est la femme qui est sujette à cette métamorphose, tout en gardant sa voix humaine, sa voix de soprano ("les femmes persistent et meurent dans le soprano", *LM*, p. 35). Elle est comparable en cela aux Sirènes, qui ont des corps d'oiseaux mais gardent leur tête et leur voix de femme. C'est le fils qui, n'arrivant pas à accepter la mue et à accéder au registre du père, ce qui est symbolisé par son incapacité à passer de la lecture à l'écriture, s'attarde dans celui de sa mère; il écoute éperdument son chant, refuse de se séparer d'elle, de l'enfance, et cherchant à la rejoindre dans l'eau du lac, se condamne à un silence définitif.

Le jeu sur les mots – raine(tte), reine, sirène, suis-reine, lac des reines, Chantilly – relève des variations étymologiques et homonymiques chères à Quignard. On pourrait peut-être avancer que c'est le mot "sirène" qui, par le détour de "reine" et "raine", a présidé à la fusion en une seule histoire de figures mythiques aussi différentes que les hommes-grenouilles et les femmes-sirènes. Hypothèse plausible si l'on prend en considération le rôle que joue ce mythe des Sirènes dans l'œuvre de Quignard. Mais, dans *La Leçon de musique*, Quignard avait déjà abordé le thème de la mue en consacrant une brève digression spéculative au comportement des grenouilles à la saison de l'accouplement. "Les femelles", écrit-il, "sont attirées par une petite modification, une gravité oudaine dans le son du chant des mâles: c'est ce son qu'elles désirent. Et, plus encore, le secret de ce son" (*LM*, pp. 11, 12). Dans ce texte qui précède une "vie brève" de Marin Marais, ce n'est pas la voix aiguë, féminine qui fait l'objet du désir mâle, mais la voix grave qui suscite le désir des femelles.

La Musique

La Leçon de musique est un triptyque de petits traités. Le premier volet porte sur la vie de Marin Marais (1656-1725), le second raconte un épisode de celle d'Aristote, le troisième reprend une légende orientale, celle de Po Ya, qui ne deviendra le plus grand musicien du monde qu'après avoir appris de son maître qu'il faut descendre en soi-même pour trouver l'essence de la musique, la virtuosité technique ne suffisant pas.

Dans sa "vie" de Marais, Quignard se base sur une anecdote racontée par Evrard Titon du Tillet, chroniqueur du XVII^e siècle. A l'âge de quinze ans, Marais est "jeté" de la chanterie de Saint-Germain l'Auxerrois, "pour cause de mue" (*LM*, p. 15), tout comme dans *La Voix perdue* Jean est "éjecté" du carrosse. A l'encontre de Jean du Vair, protagoniste rêveur qui nie la mue, Marais relève le défi et s'applique à atteindre "la maîtrise de la voix basse"

[suite note 5] mais je lis tous les jours et rien ne pourrait m'y faire renoncer" (Josyane Savigneau, "Pascal Quignard, une vie", in: *Le Monde des livres*, 23 janvier 1998).

(LM, pp. 16, 17), à conquérir par sa viole de gambe le domaine qui lui est assigné. Il commence par prendre des leçons avec le musicien M. de Sainte Colombe.⁶ Celui-ci craint d'être surpassé par son élève, et le renvoie mais Marais revient pour écouter en secret son maître, recroquevillé sous le plancher d'un petit cabinet en bois où Sainte-Colombe a l'habitude de pratiquer.

C'est ce dernier petit fait "vrai", miraculeusement retenu et noté par un obscur contemporain, que Quignard a élaboré dans *Tous les matins du monde*.⁷ Le récit est construit sur l'opposition entre l'austère Sainte Colombe, homme mûr et taciturne, et le jeune Marin Marais, frivole et volage. Sainte Colombe mène une vie retirée et se consacre au perfectionnement de son art. La septième corde qu'il a ajoutée à son instrument lui permet de couvrir toutes les possibilités de la voix humaine: de celle de l'enfant et celle de la femme jusqu'à celle de l'homme, brisée et grave. S'il arrive à imiter sur sa viole de gambe toutes les inflexions de la voix humaine (TMM, p. 13), ce sont surtout celles de la voix de sa femme morte qu'il cherche à retrouver sur le bout de son archet, en modelant du grave à l'aigu. Parfois, lorsqu'il joue seul la nuit, dans sa cabane, son épouse revient de l'au-delà pour l'écouter.⁸ Situation qui est inverse à celle évoquée dans *La Voix perdue*. Marais, lui, met sa musique au service de sa carrière, et cela le rend sourd à ce qui, selon son maître, constitue l'essence de l'art. Ces deux conceptions différentes ne peuvent manquer de se heurter. Agacé par la frivolité de son élève, Sainte Colombe finit par le chasser, non sans avoir fracassé, dans un brusque assaut de colère, son instrument sur le manteau de pierre de la cheminée.

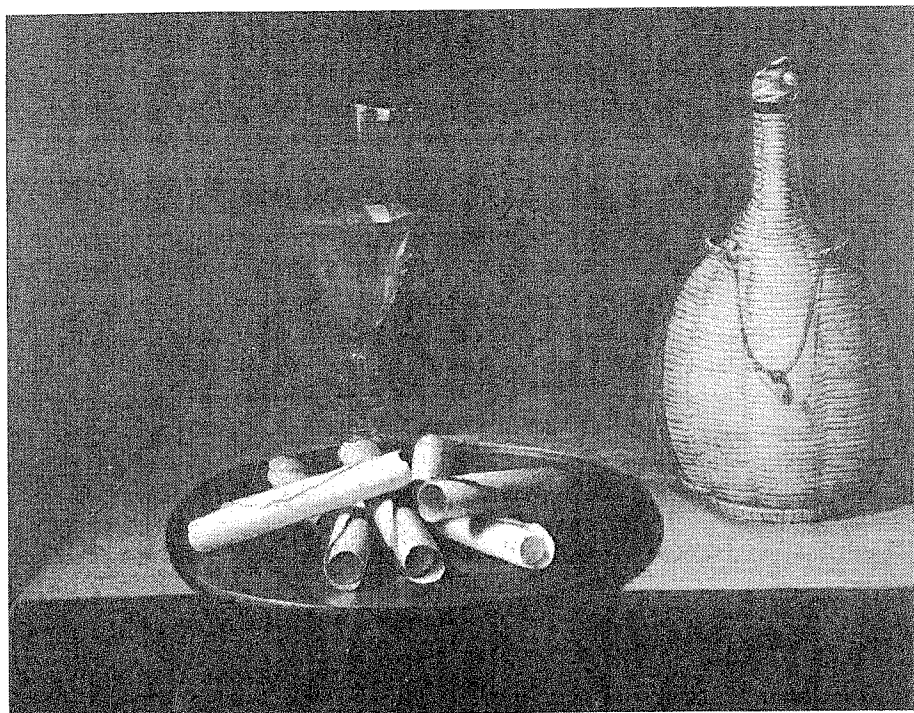
Cependant, en dépit de la gloire que lui vaut sa virtuosité, Marais reste fasciné par le jeu de son maître, et d'année en année, revient l'écouter, caché sous le plancher de la cabane. L'oreille collée à la paroi de bois, cloison sonore, le héros musicien retrouve une position plus ancienne, celle de l'enfant avant la naissance. Il écoute les longues plaintes arpégées, le silence, les paroles murmurées que son maître semble s'adresser à lui-même. Lors d'une froide nuit d'hiver, Sainte Colombe, qui sent approcher la mort, fait sortir son ancien élève de sa cachette. Ils reprennent leur dialogue interrompu dans le fracas d'un instrument brisé, et s'entendent enfin sur ce qui constitue l'essence de la musique:

6. Sainte Colombe jouissait de son temps d'une réputation de virtuose exceptionnel. Grâce à lui, la viole avait élargi son espace sonore vers le grave par l'adjonction d'une septième corde, rejoignant ainsi la recherche instrumentale du XVII^e siècle qui aime les grands contrastes de hauteur et de timbre, et l'amplitude du son. Ni la date de sa naissance, ni celle de sa mort, ni son prénom ne sont connus. La seule musique qui nous est parvenue de lui, a été découverte en 1966 dans une bibliothèque privée à Lausanne.

7. Ce sont les détails réalistes, anodins, crus ou triviaux, qui élaborés en une micro-histoire, permettent, souvent mieux qu'une réflexion laborieuse, d'aborder un problème complexe. Ces *sordidissima*, terme emprunté par Quignard au romancier romain Albucius pour désigner tout ce dont on n'a pas habituellement usage en littérature, constituent pour lui une source d'invention importante.

8. Quignard a placé ces scènes de retrouvailles mélancoliques à l'origine d'une nature morte de Baugin (± 1610-1663), *Le Dessert de gaufrettes*, dont Sainte Colombe aurait fait la commande.

la musique est là pour parler de ce dont la parole ne peut parler. [...] Pour ceux que le langage a désertés. [...] Pour les états qui précèdent l'enfance, quand on était sans le souffle, quand on était sans lumière. (TMM, pp. 132, 133)



Baugin, Le Dessert de gaufrettes

Le récit se clôt sur un duo des deux violistes. En jouant *Les Pleurs*, "concert à deux violes esgales de Sainte-Colombe", l'un exprime sa douleur d'avoir perdu son épouse, l'autre celle d'avoir perdu la voix de soprano et le don du chant. "La scène (de la cabane)", écrit Quignard dans un de ses raccourcis saisissants, "était une grossesse et devient un enfantement" (LM, p. 29).

Comme le souligne Gilles Dupuis (2000: 122), le leitmotiv de la mue se situe ainsi à la croisée de pratiques complémentaires: le devenir musicien et l'écoute psychanalytique. La musique est la métamorphose du grave à l'aigu; cette métamorphose n'est pas corporellement possible, elle n'est qu'instrumentalement possible. Elle est conçue par Quignard comme un moyen de médiation symbolique entre les sexes. La musique se joue dans la relation impossible qui unit/désunit son interprète au corps féminin aimé.

Le Mutisme

Tous les matins du monde est un récit au dénouement harmonieux: les deux voix principales se réconcilient dans la finale. Les dix petits traités qui composent *La Haine de la musique* (1996) déconcertent, par contre, par une vision parfois extrêmement négative de la musique. Quignard y souligne les liens

étroits que la musique entretient avec ce qu'il appelle la "souffrance sonore" (HM, p. 21). D'un côté, notre mémoire est saturée de sons non linguistiques; de l'autre, nous sommes sans cesse agressés par la musique reproduite, banalisée qui a envahi le monde autour de nous. Il n'y a pas de défense possible parce que, comme nous le rappelle l'auteur, "les oreilles n'ont pas de paupières et que notre cœur est rempli du désir d'écouter" (HM, pp. 72, 73). La musique ayant ce pouvoir de fascination, les conséquences peuvent être néfastes car ouïe et obéissance sont liées.⁹ Dans le plaisir, dans l'émotion on "obéit" encore. L'auditeur en musique est une proie qui s'abandonne au piège.¹⁰

Quand la musique devient repoussante, par son omniprésence, par ce à quoi elle est associée, c'est le silence qui commence à exercer un attrait irrésistible, qui vient "héler" (HM, p. 277). Mais la fascination du silence ne tient pas à cette découverte déconcertante des maléfices de la musique: elle parcourt l'œuvre de Quignard de bout en bout, et cela non seulement en opposition à celle de la musique, mais aussi à celle de la langue.

Dans la deuxième partie, autobiographique, du *Nom sur le bout de la langue*, intitulée "Petit traité sur Méduse", Quignard relie trois souvenirs d'enfance dont le premier a trait à la perte involontaire du langage, les deux autres au mutisme, à un silence intentionnel. Le premier concerne la mère du je-narrateur qui parfois à table imposait le silence à ses enfants parce qu'il y avait un mot qui lui échappait. Les enfants la guettaient sans mot dire, pétrifiés, jusqu'à ce qu'elle ait retrouvé le mot. Les autres souvenirs concernent deux crises de mutisme, l'une vécue à l'âge de dix-huit mois, après le départ d'une jeune domestique allemande qui s'occupait de lui lors d'une maladie de sa mère, l'autre à seize ans. Abandonné par celle qu'il appelait Mutti, l'enfant se réfugie dans un silence obstiné, état désigné par un terme qui réunit, dans ce cas spécifique, cause et effet: *mutisme*. Sur la nature de la deuxième expérience, l'abandon après une brève liaison amoureuse avec une pianiste, Quignard ne s'expliquera que plus tard, dans *Vie secrète* (1998).

Selon Quignard, l'apprentissage de la parole nous fait perdre l'enfance, l'*infantia* des Romains, l'*alogia* des Grecs, les jours qui précèdent la naissance et ceux qui lui succèdent et qui forment "la vie antérieure", celle de l'entente symbiotique avec la mère. La fascination des enfants devant leur mère momentanément muette s'explique peut-être par un souvenir confus de cette "vie antérieure". Mais, comme nous le montre également ce premier souvenir, la langue ne nous prive pas seulement de cet état bienheureux, elle est encore traîtresse, elle peut nous abandonner à tout instant, nous laissant alors doublement démunis: "C'est alors la détresse de ce qui a manqué à être, de ce qui est né, qui se dissimule derrière la détresse du mot acquis qui fait défaut" (NBL, p. 67). Ce que nous pouvons opposer à cette dépendance de la

9. Quignard étaye cette équivalence par l'étymologie: le verbe latin *obaudire* voulait dire écouter. Cette forme a produit le français *obéir*. L'audition, l'*audientia*, est une *obaudentia*, est une obéissance (HM, p. 119).

10. Quignard rappelle les témoignages bouleversants des déportés de la Seconde Guerre mondiale sur le rôle de la musique dans les camps de concentration (HM, pp. 215-254).

langue qui nous exile du domaine de l'enfance et peut ensuite nous trahir, c'est le refus, le silence, le mutisme.

Mais comment pratiquer ce mutisme lorsqu'on est écrivain? *Le Nom sur le bout de la langue* comporte cette réponse: "J'ai écrit parce que c'était la seule façon de parler en se taisant. Parler mutique, parler muet, guetter le mot qui manque, lire, écrire c'est le même. Parce que c'était la seule façon de demeurer abrité dans ce nom (*Mutti*) sans tout à fait m'exiler du langage [...]" (NBL, pp. 64, 65). Si l'écriture est, comme le dit Quignard, la mise au silence du langage, et la littérature un engagement de plus en plus profond dans le silence (VS, p. 215), c'est peut-être parce qu'écrire revient pour lui à exister devant cette perte de l'enfance, cette absence, c'est peut-être parce qu'écrire revient à résider chez les avant-vivants ou dans le monde des morts, "ceux que le langage a désertés". Ecrire, ce serait alors parler à voix perdue ou dire sans parler.

Coda

Vers la fin de sa vie, raconte Quignard dans *La Leçon de musique* (p. 48), Marin Marais devient ombrageux, se retire dans le silence. Durant les années 1726, 1727, 1728, il avait à peu près cessé de parler prétendant "qu'il avait écrit sur l'eau, au rebours du courant, dans le mouvement impossible qui va de nouveau sans cesse vers la source" (LM, p. 48). Le retour aux origines que l'écrivain attribue dans ce passage à Marais est aussi le sien. L'une des métaphores chères à Quignard est précisément celle du saumon qui remonte le cours de la rivière et de sa vie pour mourir juste à la frayère où il fut conçu. Ce retour aux origines se traduit dans son œuvre, sur le plan existentiel, dans la thématique de la première enfance, sur le plan littéraire, dans l'intérêt pris aux écrivains de l'Antiquité, et sur le plan linguistique, dans le recours à l'étymologie, la spéculation sur la provenance des mots. De même que la musique, l'écriture, chez Quignard, se retourne vers l'origine et s'efforce de composer avec sa perte.

Ouvrages cités:

Les sigles utilisés dans le texte sont donnés entre parenthèses.

Pascal Quignard:

La Voix perdue (VP), in: Adriano Marchetti (éd.), *Pascal Quignard. La mise au silence*, Seyssel, Ed. Champ Vallon, 2000, 7-35.

Vie secrète (VS), Paris, Gallimard, 1998.

La Haine de la musique (HM), Paris, Calmann-Lévy, 1996.

Le Nom sur le bout de la langue (NBL), Paris, P.O.L., 1993.

Tous les matins du monde (TMM), Paris, Gallimard, 1991.

Albucius, Paris, P.O.L., 1990.

La Leçon de musique (LM), Paris, Hachette, 1987.

Le Lecteur, Paris, Gallimard, 1976.

Ouvrages critiques:

- Baetens, Jan et Dominique Viart (1999), *Ecritures contemporaines, Etats du roman contemporain*, Paris/Caen, Minard (= Coll. Lettres modernes), 83-97.
- Bosman-Elzons, Christine, (1998), "Pascal Quignard, un passeur de vies", in: *Rapports/Het Franse Boek*, Vol. LXVIII, no 3, 156-165.
- Dupuis, Gilles (2000), "Une leçon d'écriture: le style et l'harmonie chez Pascal Quignard", in: A. Marchetti (éd.), 118-130.
- Marchetti, Adriano, (éd.) (2000), *Pascal Quignard. La mise au silence*, Seyssel, Ed. Champ Vallon.
- Richard, Jean-Pierre (1990), "Sensation, dépression, écriture", in: *L'Etat des choses*. Paris, Gallimard.
- Salgas, Jean-Pierre, (1990), "La Littérature aujourd'hui 1, Entretien avec Pascal Quignard", in: *La Quinzaine littéraire* no 565, 17-19.
- Viart, Dominique (1999), *Le Roman français*, Paris, Hachette, 133, 134.