

Loxias

Pour citer cet article :

Alexandre Eyries,
" Pascal Quignard : la voix du silence ",
Loxias, Loxias 14,
mis en ligne le 13 septembre 2006.
URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1220>

[Voir l'article en ligne](#)

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL @Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

Pascal Quignard : la voix du silence

Alexandre Eyries

Doctorant en Langue et littérature française, Université de Nice, CTEL, thèse sous la direction de Mme le Professeur Béatrice Bonhomme, consacrée à l'oeuvre d'Henri Meschonnic.

oreille, silence, parole, écriture

France

XXe

Quiconque se penche sur l'œuvre de Pascal Quignard se doit de prêter l'oreille pour entendre mais aussi d'être à l'écoute afin de mieux entendre. Les écrits de Quignard donnent à entendre une parole poétique à la fois dilatée et elliptique, innervée par un ton et une voix uniques qui, fait singulier, transforment une activité lectorale en expérience auditive.

Quiconque se penche sur l'œuvre de Pascal Quignard se doit de prêter l'oreille pour entendre mais aussi d'**être à l'écoute** afin de mieux **entendre**. Les écrits de Quignard donnent à entendre une parole poétique à la fois dilatée et elliptique, innervée par un ton et une voix uniques qui, fait singulier, transforment une activité lectorale en expérience auditive. C'est dire si l'écriture de Pascal Quignard croise la trajectoire d'une méthode proposée par un chercheur en littérature comparée (du nom de Patrick Quillier): la méthode acroamatique. Celle-ci s'intéresse à tout ce qui dans un texte littéraire en appelle à l'oreille du lecteur, tout ce qui a trait à l'oralité.

Dans l'œuvre de Pascal Quignard, l'écriture est un moyen de démultiplier sa voix, le point de départ de chaque livre étant une intonation à trouver et le silence à conjurer : « *la voix dans le livre est retraite dans un désir de se taire, un tairer sans abord*¹ ». C'est précisément parce que l'activité créatrice isole que l'espace littéraire de Quignard est rempli de voix : on pourrait le comparer avec une chambre d'écho où la littérature s'écouterait comme une voix hantant longuement l'oreille interne et l'esprit du lecteur : « *les livres ne jettent pas des cris d'orfraies – qui planent sur la mer*² ».

L'écriture quignardienne est saturée de voix impénétrables qui élisent domicile dans l'oreille intérieure de l'auteur qui devient par conséquent une caisse de résonance.

Cette littérature érudite est envahie d'acousmates. Le paradigme musical assaille inmanquablement le lecteur, attendu que pour Quignard la littérature ne représente qu'un pis-aller librement consenti, qu'un prestigieux mode de compensation pour exprimer l'ineffable, qui est au sens étymologique ce qui ne se « parle pas », ce qui n'est pas verbalisé : « *ce que nous ne parvenons pas à dire : cela constitue une part de notre silence*³ ».

Le mode de communication idéal pour le mélomane qu'est Quignard serait la musique, seule capable d'enrayer l'entreprise de discorde qui anime actuellement le langage : « *qu'est-ce que la musique ? [...] Le corps y retrouve sa première oreille, sans souffle interne qui lui permettrait de se mêler à la production sonore*⁴ ».

L'écriture se fait fréquemment l'écho d'une voix lointaine, d'une voix offerte au risque du silence. L'écrivain incarne ses multiples voix, c'est-à-dire qu'elles prennent chair en lui, qu'elles s'incorporent. Ce faisant la voix se donne à entendre dans sa corporalité, retentit à travers le corps (devenu espace acousmatique privilégié) qui devient un amplificateur, voire un instrument de musique à la mélodie entêtante. Ce qui est constitutif de l'écrivain Pascal

¹ Pascal Quignard, « Taciturno » in *Petits traités I*, Paris, Gallimard: collection Folio n° 2976, 1998, p. 87.

² « Taciturno », *Petits traités I*, p. 89.

³ « Taciturno », *Petits traités I*, p. 97.

⁴ *Sur le jadis, Dernier royaume II*, Paris, Grasset, 2002, p. 69.

Quignard, c'est qu'il est incapable de parler, ce qui rend pour lui l'exercice des entretiens avec des journalistes fort hasardeux : « *nous écrivons autant que nous ne parlons pas*⁵ ».

Ecrire, c'est essayer d'exhumer la voix perdue de la mue, de refluer vers le stade de la vie intra-utérine où le fœtus entend la voix de sa mère bien avant de pouvoir lui-même produire des sons articulés : « *il y a un fœtus avant l'infans [...] Fœtus, infans, avant l'identité sont l'un et l'autre sans langage*⁶ ». L'expérience quignardienne place l'oreille AVANT la voix, fait de l'expérience acousmatique une priorité fondamentale : « *l'art se définit comme écho d'un déjà existe qu'on invente*⁷ ». L'écrivain serait capable de vibrer au diapason d'expériences acousmatiques passées, dont il essaierait de percevoir les différences de timbre et les modulations :

C'est ainsi qu'une contrée, une lande de passion ouverte à tous les vents, à toutes indiscretions, s'étend en arrière de soi, immense, chuchotante, alors qu'on feint d'avoir les oreilles fermées⁸.

Par quels moyens l'écrivain parvient-il à faire jaillir un discours du fléau de l'autisme ? A quelles conditions Pascal Quignard parvient-il à faire entendre, très loin de la surface lisse des ses textes, une forme extrêmement singulière de communication aphasique, d'oralité silencieuse ?

I/ Dévoiser la littérature

1. Eloge du silence

Pour Quignard, qui a plus ou moins consciemment toujours refusé de parler (à l'âge de dix-huit mois ainsi qu'à seize ans, l'écrivain est passé par des périodes d'autisme) le véritable sujet de la littérature serait tout ce que le langage oral ne peut pas dire.

L'espace acousmatique est une cavité intérieure dans laquelle résonnent le bruit et la fureur du monde extérieur. Il redistribue une parole, qui pour être profondément enfouie dans notre for intérieur, n'en encourt pas moins le risque d'être falsifiée ou du moins interprétée de manière erronée. On peut ainsi lire dans *Taciturnio*, texte au titre ô combien évocateur recueilli dans le premier tome des *Petits traités* : « *le désir d'écrire est lié à une taciturnité plus opiniâtre [...] les livres proviennent d'une réticence de bouche*⁹ ».

Il a choisi d'écrire pour continuer malgré tout à être dans le langage tout en se **taisant** : « *le livre est un morceau de silence dans les mains du lecteur. Celui qui écrit se tait. Celui qui lit ne rompt pas le silence*¹⁰ ». Quignard est un grand poète de la prose : sa langue (dont le français est plein de réminiscences latines et grecques) enchante l'étymologie (la fait chanter) : « *obaudire, cela voulait dire écouter. Cette forme a produit le français obéir*¹¹ ».

Cette langue sait ciseler l'aphorisme, comme le prouve cet extrait de *Sur le jadis* : « *même quand on erre on ne se dirige pas au hasard*¹² ».

Elle est parfois assonancée, utilisant, en de savantes anaphores, l'étymologie pour faire écho – par exemple dans le très bel exemple qui suit : « *tout dans le temps est charnière. En latin Ostium. Ostia. Ostie. Tout instant est une porte qui s'ouvre*¹³ ».

Même si c'est la mère qui, par la force de l'amour, a inculqué à l'*infans* le langage commun, la langue nationale par la voix, l'écrivain entend échapper à cette obligation : « *nous pouvons expulser par la bouche le langage que la bouche de nos mères insensiblement y dépose*¹⁴ ».

⁵ « Taciturnio », *Petits traités I*, p. 91.

⁶ *Les Ombres errantes, Dernier Royaume I*, Paris, Grasset, 2002, p.12.

⁷ *Sur le jadis*, p. 43.

⁸ *Abîmes, Dernier royaume III*, Paris, Grasset, 2002, p. 21.

⁹ « Taciturnio », *Petits traités I*, p. 89.

¹⁰ « Taciturnio », *Petits traités I*, p. 87.

¹¹ « L'oreille de Marie » in *Petits traités II*, Paris, Gallimard, collection Folio n° 2977, 1997, p. 375.

¹² *Sur le jadis*, p. 15.

¹³ *Sur le jadis*, p. 30.

¹⁴ *Les Ombres errantes, Dernier Royaume I*, Paris, Grasset, 2002, p. 23.

Quignard n'a pas de mots assez durs pour dénoncer le langage communautaire qui est le vecteur de l'oppression sociale. Il lui oppose cette communication empathique, silencieuse des amants qui se comprennent sans le secours du langage articulé : « *le cri noétique [...] correspond directement au coït, à l'imbrication, au rôle de la joie qui précède*¹⁵ ». L'écrivain est à la recherche de ce qui nous exproprie, nous délocalise, nous expulse de nous-même et du langage : « *le désir fait sortir de soi [...] c'est le co-ire sexuel*¹⁶ ».

L'orgasme et le décès constituent deux modalités constitutives de ce ravissement : « *dans le rôle de la joie sexuelle, dans le rôle de l'agonie, le souffle cherche à sortir absolument*¹⁷ ».

2. La lecture, une communication atone

La littérature est le mystère de la parole sourde : « *sous l'espèce du livre la parole touche au silence*¹⁸ ».

Les *Petits traités* de Quignard sont des méditations silencieuses qui impliquent le refus de parler : « *Taciturno : j'ai envie de me taire*¹⁹ ».

La pratique de la lecture est une expérience altruiste parce qu'elle suppose un effort d'affinement de la conscience et de toutes les perceptions pour accueillir en soi les propos d'un autre : « *lire est prêter l'oreille*²⁰ ». C'est un exercice où, bien que cela ne soit pas évident, l'on nous demande non pas de lire mais d'ECOUTER.

Lorsque l'on lit un texte de Quignard, on est confronté à ce que Roland Barthes avait appelé le bruissement de la langue : « *il est des façons de dire qui font trembler. D'autres qui blessent [...] Il est des façons de dire qui entêtent le souffle d'une voix morte ou sourde*²¹ ».

En effet, sous la surface d'une construction littéraire, on entend bruire une musique asémantique, celle de la langue de l'écrivain. Par la magie de son écriture, Quignard nous donne à ENTENDRE son texte en même temps qu'on le lit. La littérature pratiquée par l'écrivain pacifie le silence, fait taire les langues ou plutôt la langue. Elle est ce qui aspire à instaurer le silence à partir d'un univers sonore : celui d'un langage.

La musique est capable de dissiper les voix murmurantes qui ne cessent de faire du bruit en nous quand nous lisons. C'est une entreprise musicale que celle de Quignard, qui entend pratiquer une langue morte : « *une langue morte : là où l' "écoute" tombe, là où la langue a perdu l'usage de son "écoute" propre*²² ».

L'écrivain reçoit de la musique une leçon qui ne relève pas du seul divertissement : elle est une manière d'être, dans un monde généralement bruyant et sourd, à l'écoute de l'invisible.

C'est en lisant les grands textes du passé que l'écrivain Pascal Quignard se donne les moyens d'être à l'écoute de l'enseignement venu d'illustres prédécesseurs : « *le langage se recroqueville dans le creux de l'oreille*²³ ». L'éloignement temporel qui sépare le lecteur des écrivains de jadis n'est pas un frein à la communication ; le taciturne ne parle que comme à regret : « *il met en terre la possibilité des voix*²⁴ ».

La parole se vide de sa substance au fur et à mesure que son écho se répercute dans le silence. C'est le risque principal qu'elle encourt lorsque l'on ne fait qu'OUÏR, mécaniquement, grossièrement, comme sous l'effet d'un réflexe conditionné. La parole est infirme, invalide, mais elle seule permet de conjurer le silence du doute, de ranimer une présence : celle de

¹⁵ *Sur le jadis*, p. 37.

¹⁶ *Abîmes*, p. 15.

¹⁷ *Abîmes*, p. 247.

¹⁸ « Taciturno », in *Petits traités I*, p. 98.

¹⁹ « Taciturno », » in *Petits traités I*, p. 100.

²⁰ « Des oreilles prêtées » in *Petits traités II*, Paris, Gallimard, collection Folio n° 2977, 1997, p. 239.

²¹ *Les ombres errantes*, p. 133.

²² « Les langues et la mort » in *Petits traités I*, p. 162.

²³ « Les langues et la mort », p. 239.

²⁴ « De Taciturnis » in *Petits traités I*, p. 192.

l'héritage de l'Antiquité gréco-latine : « *nous avons des oreilles pour des êtres qui ne parlent pas*²⁵ ».

Bien au contraire, c'est dans l'apparente incommunicabilité que l'auteur puise les ressources pour dialoguer avec les interlocuteurs que lui fournit l'histoire de la littérature et de la pensée. Ce dialogue n'est absolument pas débauche de verbiage, inflation discursive mais au contraire activité consciente consistant à prêter attention aux grands maîtres d'autrefois, à les ECOUTER en tendant sa volonté dans cette direction. L'exercice de la lecture est pour cet ancien disciple d'Emmanuel Lévinas violemment antithétique d'une certaine pratique de la conversation sociale oiseuse : « *si tu parles, tu ne lis pas davantage*²⁶ ».

La grande question qui travaille sourdement l'ensemble de l'œuvre quignardienne concerne l'énigmatique pratique de la lecture à laquelle l'écrivain a très tôt accordé sa préférence, et qu'il tente d'explorer progressivement tout au long de sa pratique scripturale.

Là encore, le lecteur de Quignard doit savoir entraîner ses organes de contrôle pour parvenir à une écoute fine, qui ne soit pas parasitée par la rumeur et le fracas du monde : « *par la voix, les possesseurs de voix se définissent comme ceux qui bénéficient de l'audition, c'est-à-dire de la communication entre membres d'une société*²⁷ ».

Il doit savoir ECOUTER : c'est à cette seule condition qu'il pourra entrer en communication avec cette œuvre exigeante :

Dans lire, le plaisir qu'il y a à lire, c'est écouter jusqu'à la fin. Obéir jusqu'à la mort. Ecouter jusqu'à l'extrémité de son destin. Ecouter la voix jusqu'au silence de la voix²⁸.

Qu'advient-il lorsque, silencieusement, nous décidons de nous isoler et, muettement, de faire défiler sous nos regards des lignes écrites, des pages, des volumes, que l'on appelle la lecture ? A ces questions, Quignard répond en interrogeant des postures, des habitudes, des gestes, des pratiques concrètes : « *lire anticipe toute parole*²⁹ ».

Lire, écrire, ces pratiques sont indissociables l'une de l'autre, l'une étant la matrice de l'autre : « *lire, traduire, écrire sont une même épellation au regard de dire. Qui écrit a lu*³⁰ ». Aucune sacralisation du livre ou de l'écriture chez un auteur dont toute la vie semble vouée aux livres ! La solitude, voire la misère de qui écrit ou lit est poussée à l'extrême : « *l'écrivain, le lecteur sont des solitaires. Le rêve d'un contact par solitude*³¹ ».

Ces traités accompagnent le silence, essayant de le préserver, de lui conserver ses mystères, s'en nourrissent :

Chaque langue invente un silence qui lui est propre, qui assemble ceux qui parlent et ceux qui écoutent dans une présence singulière que sa diction requiert, et que sa transcription agrandit.

C'est un silence plus lourd. Silence qui forme le corps. L'oreille du corps³².

Pour filer une métaphore musicale, on pourrait hasarder que nombre de ces textes sont comme des nocturnes, court-circuitant la vision pour mieux entendre : « *nous sommes les fruits de l'oreille sans les paupières de l'ombre*³³ ». Par le biais de leur écriture très poétique, ils demandent la pénombre, le repos du corps et que l'on fasse silence en soi pour écouter au plus profond : « *le poème est un mouvement de langue qui retient son souffle, engendrant des silences*³⁴ ». Qu'est-ce qu'une page ? Le tombeau de la voix, son lieu voix, son lieu de

²⁵ « La gorge égorgée » in *Petits traités I*, p. 565.

²⁶ « La gorge égorgée » in *Petits traités I*, p. 299.

²⁷ « L'oreille de Marie » in *Petits traités II*, p. 369.

²⁸ « L'oreille de Marie » in *Petits traités II*, p. 376.

²⁹ « Langue », in *Petits traités I*, p. 497.

³⁰ « Langue », in *Petits traités I*, p. 498.

³¹ « Liber », in *Petits traités I*, p. 415.

³² « Langue », in *Petits traités I*, p. 506.

³³ *Les Ombres errantes*, p. 14.

³⁴ « Taciturno », p. 98.

perdition : « *la voix n'est pas sur la page, comme une buée, l'hiver, sur la vitre de la fenêtre quand la bouche s'approche*³⁵ ».

La page porte la trace d'une voix dépeuplée. Ce retrait significatif de la voix nous conduit à réévaluer la situation paradoxale d'un écrivain qui parvient à doter ses textes littéraires d'une dimension sonore, auditive, en un mot acousmatique.

3. Un texte pourvu d'une bande-son

Le langage ne doit pas être le tout, le centre de nous-mêmes parce que nous lui préexistons. Quignard veut refluer en amont de l'apprentissage de la parole.

Un livre doit être un morceau de langage déchiré, un morceau que l'on arrache à la parole. Chaque fragment de Quignard conserve la force d'un cri. Le lisant, il faut bien prêter l'oreille : ce que l'on entend, ce n'est pas une voix, ni même une musique, surtout pas une petite musique mais quelque chose d'unique chez un écrivain, un son.

La parole se vide de sa substance au fur et à mesure que son écho se répercute dans le silence. La parole est infirme, invalide, mais elle seule permet de conjurer le silence du doute, de ranimer une présence : celle de l'héritage de l'Antiquité gréco-latine : « *nous avons des oreilles pour des êtres qui ne parlent pas*³⁶ ».

Elle est pour le moins contradictoire cette parole : elle impose d'écouter en même temps qu'elle rompt le silence : « *nul ne sait si la parole va sonner et retourner au silence (frapper l'air bruyamment ou faiblement tenter d'épouser l'épave du silence)*³⁷ ». Parce qu'écouter c'est avant tout se taire : « *si je parle, tout disparaît*³⁸ ». A moins que parler soit une façon d'écouter. Parler, ce pourrait être aménager l'espace intérieur, préparer une venue : celle de l'autre : « *le silence ne peut être requis par la parole. Seul le silence peut se requérir lui-même : de façon silencieuse*³⁹ ».

Chez Quignard, la plupart des personnages restent silencieux et, quand ils parlent leurs voix respectives ne sont qu'éclat, fracas assourdissant, explosion tonitruante comme s'ils étaient incapables de communiquer. L'écrivain a perdu dès l'enfance sa voix première, originelle à cause d'un processus physiologique auquel n'échappent pas les jeunes hommes : celui de la mue. L'écriture devient alors un substitut de la voix humaine parlée, même si ce n'est pas sans quelques heurts : « *les livres ne sont pas les objets les mieux faits pour remplir la bouche des parleurs*⁴⁰ ».

L'écriture éminemment acousmatique fait ENTENDRE, ou plus exactement fait OUIR la langue raffinée et éminemment coite d'un écrivain aussi secret que l'est Pascal Quignard :

Il est curieux de noter que des livres que j'ai écrits ont connu le succès en déterrant de vieux fantômes morts inconnus qui portaient en eux plus d'avenir que des vivants. Les livres sont ces ombres des champs. J'étais cet enfant précipité sous la forme de cet échange silencieux avec le langage qui manque. Je fus ce guet silencieux. Je devins ce silence⁴¹.

L'écriture est enrichie par une dimension sonore qui saute aux oreilles. C'est comme si le texte était doublé d'une bande-son qui illustre musicalement les propos transcrits par l'écrivain : « *les livres rendent ce son que la voix perd*⁴² ». La musique chez Quignard a pour vocation à peine inavouée de remplacer la parole.

La lecture de cet auteur constitue par conséquent une véritable éducation de l'écoute, qui conduit à percevoir l'extraordinaire qualité d'un silence qui véhiculerait des émotions simples

³⁵ « Pagina », in *Petits traités I*, p. 121.

³⁶ « La gorge égorgée » in *Petits traités I*, p. 565.

³⁷ « De Taciturnis » in *Petits traités I*, p. 187.

³⁸ « Le tabou mélusinien du langage », in *Petits traités I*, p. 299.

³⁹ « Le tabou mélusinien du langage », p. 299.

⁴⁰ « Liber » in *Petits traités I*, p. 424.

⁴¹ *Le nom sur le bout de la langue*, Paris [première édition P.O.L, 1993], Gallimard, collection Folio n° 2698, 2000, p. 61.

⁴² « Liber » *Petits traités I*, p. 445.

et sincères. Si l'écoute précède la parole, il se peut qu'en prenant à rebours ladite parole l'on parvienne à écouter.

II/ Une éthique de l'écoute

1. A la recherche de l'harmonie perdue

En dessinant une frontière impalpable qui appelle son franchissement, l'écoute est une tension vers l'autre monde, emportée par l'espoir de restaurer une harmonie brisée par le caractère fallacieux de tout système linguistique : « *l'écrivain est le langage qui se dévore lui-même dans l'homme dévoré par le mentir qui en fait le noyau*⁴³ ».

Il est aussi communication, relation. L'écriture au contraire est la quête de l'extrême vulnérabilité qui est l'espace de la voix : « *toutes les langues du monde semblent secondaires à l'égard de cette plainte de faim, de détresse, de solitude, de mort, de précarité*⁴⁴ ».

L'écriture est la seule alternative viable à un langage qui ne communique plus :

Dans le nirvana, le langage lui-même se retire. S'exempter du langage, ne plus être soi, ne plus penser, ne plus désirer, tel est le nirvana. Ce que le bouddhisme appelle le nirvana, c'est l'implosion dissolvante du sujet dans le non-désir⁴⁵.

La solitude de la parole d'un non-dit c'est alors, bien loin du silence, une attitude plus étrange et sans rapport à ce silence : la taciturnité. C'est là que prend tout son sens le « peu parler », que la raréfaction de la parole devient une évidence.

La parole raréfiée (qui devient synonyme de littérature) est la quête d'une oralité silencieuse qui convoque les voix du passé : « *toute citation est – en vieille rhétorique – une éthopée : c'est faire parler l'absent. S'effacer devant le mort*⁴⁶ ».

L'auteur s'éprend d'une extrémité de la parole qui fasse résonner le fracas du silence.

2. Une poétique du silence

Le fil directeur de l'œuvre de Quignard est une conquête étymologique de la langue rapportée à une poétique, une écriture pétrie de silence : « *le livre se retraits à partir d'un désir de silence*⁴⁷ ».

Lorsqu'il parle, Quignard le fait à voix basse, soupesant et jugeant les mots avec une sorte de respect, d'étonnement pour déjouer les chausse-trappes d'une prétendue communication érigée en modèle et qui n'inspire à l'auteur que de la méfiance.

La manifestation littéraire qu'admire le plus l'auteur, en dehors du conte, est celle du mystère de l'écriture poétique :

Le poème est ce jouir. Le poème est le nom trouvé. Le faire-corps avec la langue est le poème.

Pour procurer une définition précise du poème, il faut peut-être convenir de dire simplement : le poème est l'exact opposé du nom sur le bout de la langue⁴⁸.

Dans cette œuvre, le langage n'est pas employé pour lui-même, mais en tant que mode de transmission du ressenti. Le langage le plus prosaïque que les êtres humains emploient quotidiennement est pétri de conventions sociales : « *celui qui écrit est celui qui cherche à [...] désengager le langage, [...], à desubordonner la domestication*⁴⁹ ».

L'écriture s'apparente alors à une sorte de transe qui, comme l'étymologie l'indique, fait effectuer à l'initié un bond en arrière de soi-même. L'œuvre quignardienne opère une sorte de *regressus in utero* qui confère à l'auteur un moyen d'accès à ses sens primitifs, comme il l'explique dans cet extrait des *Ombres errantes* :

⁴³ *Les Ombres errantes*, p. 49.

⁴⁴ « Langue » in *Petits traités I*, p. 467.

⁴⁵ « Le nom sur le bout de la langue », p. 71.

⁴⁶ « Les langues et la mort », in *Petits traités I*, p. 173.

⁴⁷ « Pagina », in *Petits traités I*, p. 123.

⁴⁸ *Le nom sur le bout de la langue*, p. 73.

⁴⁹ *Les Ombres errantes, Dernier Royaume I*, p. 117.

Il ne faut jamais sortir du jadis du corps, de sa joie, du péché, de la génitalité, du silence, de la honte, de l'anecdote, du "Il était une fois", du privé, de l'incompréhensible, de l'incomplet, du caprice, de l'énigme, du plus humble des faits divers, de la plus ridicule rumeur remontant à la plus petite enfance⁵⁰.

L'écriture de Quignard est une parole de la limite. Elle lutte contre le langage collectif qui ment et trompe, provoquant moult réactions belliqueuses : « *le langage est un mentir*⁵¹ ». Le langage n'est pas propice au bonheur. La parole est un luxe ornemental et l'écriture est un artifice superfétatoire sans lequel la vie est possible : « *écrire n'est pas une manière d'être naturelle de la langue naturelle. C'est un langage qui est devenu étranger au dialogue*⁵² ».

L'apprentissage des langues est une preuve éclatante que les hommes n'ont pas toujours parlé. Si parler est un moyen d'investir autrui, on ne peut communiquer avec lui qu'en monologuant à son oreille, dans une atmosphère propice : « *s'il élevait la voix les paroles tomberaient dans le silence [...] la voix appartient au silence qu'elle rompt*⁵³ ».

L'auteur est depuis toujours à la recherche d'un état antérieur au langage oral. D'ailleurs, être étranger au langage, ne rien comprendre à rien sont de puissants aiguillons pour atteindre à des limbes pré-linguistiques.

3. A la recherche d'un langage prénatal

L'auteur aspire à développer en lui une capacité de communication non-verbale, inarticulée, immédiate. D'où la remotivation de termes étymologiquement pleins et riches : « *le recherché de la recherche, c'est le temps premier, le primum tempus, le printemps*⁵⁴ ». Le *Dernier royaume* de Quignard c'est la recherche de l'unité perdue, de ce qui nous relie au plus intime de la nature. C'est trouver un vrai langage des sens à même de dire l'indicible, fouiller la langue au plus profond, jusque dans ses étymologies les plus secrètes : « *Abîme dit en langue grecque le sans-fond comme aoriste dit le sans-limite*⁵⁵ ».

C'est celui d'une langue au plus près du sens et des sens, qui s'efforce de réparer l'inconsolable perte du paradis utérin, de l'origine absente, détruite par les sédimentations de la culture et les apories de la vie matérielle. Le langage est bien une maison : « *le langage est la maison pour tout ce qui n'est plus*⁵⁶ ». C'est une possibilité de métempsycose pour tout ce qui est révolu, obsolète : « *le langage est la seule résurrection pour ce qui a disparu*⁵⁷ ».

L'œuvre veut le silence et l'affinement de l'écoute, mais plus que tout elle recherche une forme de littérature qui ne fasse qu'un avec la musique, qui sache faire siennes les vertus ensorcelantes et extatiques des acouphènes musicaux.

III/ De la musique à la parole

1. Une érotique de l'écoute

L'un des thèmes majeurs présidant à son écriture se noue autour de la quête d'un langage qui soit en-deçà du langage, un langage-source ou mère, dont les mots comme autant d'approximations trahissent toujours la nature originelle : « *dans la langue latine quelque chose est manifeste quand le crime s'y laisse voir*⁵⁸ ».

La sensorialité comme épreuve du langage originnaire s'intègre à des dispositifs narratifs qui mettent en exergue la dimension du silence dans l'union sexuelle des corps, le langage

⁵⁰ *Les Ombres errantes*, p. 23.

⁵¹ *Les Ombres errantes*, p. 49.

⁵² *Les Ombres errantes*, pp. 54-55.

⁵³ « De Taciturnis », in *Petits traités I*, p. 194.

⁵⁴ *Les Ombres errantes*, p. 51.

⁵⁵ *Abîmes, Dernier royaume III*, p. 44.

⁵⁶ *Sur le jadis, Dernier royaume II*, p. 47.

⁵⁷ *Sur le jadis, Dernier royaume II*, p. 28.

⁵⁸ *Les Ombres errantes*, p. 109.

musical comme traduction de ces rythmes primaires, l'objet d'art et sa possession physique comme possibilité d'inscription et d'incarnation d'un retour, d'un nostos où le moi peut se reconnaître :

On quitte le siècle et on arrive dans le temps. On quitte la nation et on arrive dans le site. On quitte son nom et on arrive dans la semi-animalité du désir et dans la demi-humanité du langage naissant⁵⁹.

La complexité de cette œuvre tient au paradoxe qu'il ne cesse de dévoiler, entre la mort à l'origine de soi comme séparation avec le langage-mère et la vie que tente de capter l'écriture retournant en boucle la séparation première par la réflexion : « *la volupté est plus originnaire que le natal*⁶⁰ ».

L'écrivain recherche le fil d'une rhétorique de la voix, propre à rejoindre l'arrière-parole, par le biais d'une écriture spéculative, qui fasse retentir l'appel de ce qui résiste au langage et ce en dehors d'une logique du sens et non-sens : « *le passé est un nouvel organe qui résulte de la langue enseignée aux naissants*⁶¹ ».

La littérature est un double paradoxe : le dessein de nomination se trouve annihilé par la rencontre brutale et intolérable du silence qui est l'objet ultime de la quête de cet auteur :

la non-domination de soi [...] est l'ombre portée de la mort pour peu qu'on ne remette la main sur le mot qui fuit. C'est cette main dans le silence. C'est cette prédation silencieuse. Ecrire, trouver le mot, c'est éjaculer soudain⁶².

C'est ce qu'explique Pascal Quignard au cours d'un développement au sein de son ouvrage *Le nom sur le bout de la langue* :

je devins mutique. Je parvins à m'ensevelir dans ce nom encore plus cher que celui de ma mère et qui était par malheur une injonction. C'était un nom non pas au bout de ma langue mais au bout de mon corps et le silence de mon corps était capable d'en rendre présente, en acte, la chaleur. Je n'écris pas par désir, par habitude, par volonté, par métier. J'ai écrit parce que c'était la seule façon de parler en se taisant⁶³.

Nommer c'est mettre en évidence, offrir en pâture à la puissance des voix mais c'est en même temps participer au vain bavardage inessentiel du monde environnant :

Parle mutique, parler muet, guetter le mot qui manque, lire, écrire, c'est le même. Parce que la dépossession fut le havre. Parce que c'était la seule façon de demeurer abrité dans ce nom sans tout à fait m'exiler du langage comme les fous, comme les pierres, qui sont malheureuses comme elles-mêmes, comme les bêtes, comme les morts⁶⁴.

En un mot, pour être à même de dire, pour accéder au pouvoir de nommer, il faut se taire, refuser de parler, accepter de faire silence en soi pour ouïr les conversations qui lézardent le silence, redevenir un *Infans* : « *le langage est rétrodiction*⁶⁵ ». C'est l'essence même du langage que ce jeu aveugle et terrifié où l'expérience unique, violente, intense et non-reproductible s'oblitère en s'appelant : « *un passé sans fin et inépuisable se définit ainsi chez l'homme à partir de sa mère, et de sa voix entendue jadis au loin*⁶⁶ ».

La nomination est vouée à l'échec parce que l'objet même de la quête est antérieur au mot, à la voix : « *Tel est le jadis : ce que nous avons oublié ne nous oublie pas*⁶⁷ ». Le langage est à la fois le théâtre du jaillissement de l'*ego* et de l'*alter*, et simultanément leur destruction : « *le langage est le Perdre en activité*⁶⁸ ».

Le langage est pliure, complication, charnière de toutes les oppositions : extinction de la voix et possibilité d'une parole, fût-elle décevante et imparfaite :

⁵⁹ *Les Ombres errantes*, p. 172.

⁶⁰ *Sur le jadis, Dernier royaume II*, p. 55.

⁶¹ *Sur le jadis, Dernier royaume II*, p. 14.

⁶² *Le nom sur le bout de la langue*, p. 73.

⁶³ *Le nom sur le bout de la langue*, pp. 61-62.

⁶⁴ *Le nom sur le bout de la langue*, p. 62.

⁶⁵ *Abîmes, Dernier royaume III*, p. 80.

⁶⁶ *Abîmes, Dernier royaume III*, p. 45.

⁶⁷ *Abîmes, Dernier royaume III*, p. 47.

⁶⁸ *Abîmes, Dernier royaume III* p. 69.

Aussi, toujours, toute parole est incomplète. Toute parole est incomplète deux fois, même dans l'hypothèse où la mémoire serait une action entièrement volontaire.

Une fois que parce qu'elle n'a pas toujours été (parce que le langage est acquis). Une seconde fois, parce que la chose manque au signe (parce qu'elle est langage). Quelque chose manque au langage. Aussi faut-il que ce qui lui est exclu pénètre la parole et qu'elle en souffre. C'est ce mot. Toute parole cherche à joindre quelque chose qui s'échappe⁶⁹.

Aussi tout lecteur qui se plonge avec délectation dans l'œuvre de Pascal Quignard doit se faire à l'évidence : celui-ci n'écrit pas d'abord avec sa main ou avec son esprit mais, comme un compositeur, avec son oreille.

2. Ecrire à l'oreille

Quignard écrit, nous l'avons déjà dit, comme un musicien, à l'oreille. Il est doué d'une forme d'oreille d'absolue qui l'autorise à entendre des voix fluettes, chuchotantes, quasiment inaudibles :

L'oreille humaine est préterrestre et elle est préatmosphérique. Avant le souffle même, avant le cri qui le déclenche, deux oreilles baignent durant deux à trois saisons, dans le sac de l'amnios, dans le résonateur d'un ventre. Ainsi toute perception sonore est-elle une reconnaissance et l'organisation ou la spécialisation de cette reconnaissance est la musique⁷⁰.

La lecture de Pascal Quignard a pour principal mérite de faire éclater au grand jour une aporie le plus souvent insoupçonnable. En effet réduire la parole à la communication conduit incontestablement à considérer le sens comme un contenu et la parole comme un simple dispositif d'acheminement, comme un vecteur des objets sémantiques : « *chaque langue, c'est-à-dire chaque parleur, est incommensurable*⁷¹ ».

Cet écrivain donne à voir deux impostures modernes concernant l'idiome commun. D'une part, la pensée serait un langage muet, virtuel. D'autre part, le destin de la parole résiderait dans l'écriture :

Les images ont besoin de mots retrouvés comme les hommes, chez qui le langage est second, tombent perpétuellement sous la nécessité d'être réagencés par le langage – d'être de nouveau acquis à l'idée de langage, doivent retrouver le langage ; c'est-à-dire le vrai langage ; c'est-à-dire le langage où le réel est défaillant, où l'enfer remonte en même temps qu'Eurydice, où le sevrage les poursuit dans leur dos, où le désir de nouveau redresse le corps vers l'avant, érige ; c'est-à-dire le langage où le mot manque⁷².

La parole n'émettrait qu'une profération précaire et intermittente en attendant d'être inscrite, transcrite, en un mot fixée par l'écriture : « *lire, traduire, écrire sont indiscernables*⁷³ ».

Quignard entend réassigner au langage sa dimension corporelle essentielle, faire du corps humain tout à la fois un organe phonatoire et auditif. L'écriture est une entreprise extrêmement longue et complexe d'entraînement et d'affinage de l'ouïe :

La maturation auditive devient mutation d'un corps lové comme jadis dans le ventre maternel, désormais sous l'emprise d'un instrument à voix basse et, à certains égards, rouge foncé comme ces fruits⁷⁴.

Il veut réhabiliter l'élément vocal dans l'usage que l'on peut faire de la langue : « *les langues qui sont prononcées aiment la masse des voix*⁷⁵ ».

Par constitution, par tradition, par définition même il y aurait une forte connotation de passivité dans le phénomène de l'audition. Celle-ci a longtemps été réduite par les scientifiques et par l'usage commun à une pure activité de réception. Il était admis que percevoir des sons par l'oreille n'impliquait absolument aucune production de sons, aucune action. Bien au contraire, l'audition serait réception inerte tandis qu'à l'opposé, la vision

⁶⁹ *Le nom sur le bout de la langue*, p. 67.

⁷⁰ *La leçon de musique*, Gallimard [première édition 1987], collection Folio n°3767, 2002, p. 52.

⁷¹ « Les langues et la mort » in *Petits traités I*, p. 153.

⁷² *Le nom sur le bout de la langue*, p. 74.

⁷³ « Langue », in *Petits traités I*, p. 497.

⁷⁴ *La leçon de musique*, pp. 29-30.

⁷⁵ *La leçon de musique*, p. 467.

serait un mouvement volontaire et souverain. **Entendre** est une manifestation organique, physiologique tandis qu'**écouter** est une activité intellectuelle et psychologique. L'écoute se définira donc comme un acte intentionnel d'audition.

Lorsqu'on prend la parole dans l'interlocution normale, on s'entend précisément au moment même où l'on dialogue. Cette apparente lapalissade est lourde de séquences :

1. Le locuteur s'entend **de l'intérieur** (par le biais des vibrations intérieures relayées par les résonateurs que sont les muscles et les os) sans recours à l'oreille : « *les mots que l'on prononce ne sont pas les mots qu'on écrit*⁷⁶ ».

2. En parlant on distingue les sons que l'on produit non comme ils sont mais comme **on s'imagine** qu'on les émet : « *comme dans la voix, l'air n'est pas le son*⁷⁷ ».

3. L'attention du locuteur se recentre sur non sur la musicalité de son organe phonatoire mais sur le contenu de son propre discours. Cette réflexivité de la parole équivaut à écrire en parlant : « *une langue écrite transforme la totalité de la parole*⁷⁸ ». De la même manière, l'interlocuteur ne fait en somme que lire en écoutant : « *il y a dans lire une attente qui ne cherche pas à aboutir. Lire c'est errer. La lecture est l'errance*⁷⁹ ». Le locuteur cherche à se faire **entendre** (au sens intellectuel du terme), non à se faire **ouïr**.

4. L'effacement de l'**écoute** (audition) au profit de l'**entendre** (compréhension) est une condition *sine qua non* de la communication : « *on communique dans la diction*⁸⁰ ».

5. Lorsque l'on écoute sa voix enregistrée par un magnétophone, on fait l'épreuve de son insoluble **étrangeté**. Si l'on ne se reconnaît pas dans la bande, c'est parce que la voix qui nous est rapportée vient de l'au-delà, non du royaume des morts, mais d'un au-delà de nous-même : « *l'autrefois parle alors avec une vieille voix dépourvue de mots, prononçant des mélodies dépourvues de sens, et très douces, et pleines d'habitudes*⁸¹ ».

6. Quignard cherche au contraire à bâtir un stade de l'ouïr spéculaire qui fonctionne comme une entreprise de desubjectivation : l'auteur écrit pour se découvrir multiple, pour exhumer en lui à chaque livre de nouvelles voix : « *le chant est [...] lui-même un rêve qui fait venir dans le corps d'autres corps que le sien*⁸² ».

Conclusion

Pour Pascal Quignard, la parole est fascinante et périlleuse parce qu'elle est du langage fait corps, de la voix si j'ose dire **incorporée** ou plutôt **incarnée**.

L'écriture constitue alors une lente et patiente entreprise d'éducation de l'écoute, pour lutter contre la passivité native de l'oreille, et par conséquent contre le danger d'un organe *a priori* condamné au viol acousmatique, à l'agression sonore.

L'écoute de la voix inaugure la relation à l'autre. La voix n'est pas le souffle, mais bien cette matérialité du corps surgie du gosier. Corporéité du parler, la voix se situe à l'articulation du corps et du discours :

Au sein de la voix humaine masculine il y a une cloison qui sépare de l'enfance. Une basse de voix qui sépare les hommes à jamais du soprano des êtres qu'ils étaient avant que les submerge la grande marée du langage. [...] Quelque chose de bas et de sombre qui les sépare des femmes. Quelque chose de tout à coup plus bas dans leur langue, dans leurs oreilles, dans leur gorge, dans leur palais, sous leurs dents, qui les sépare de l'empreinte indestructible de tout ce qui les affecta lors de la première lumière⁸³.

⁷⁶ « Pagina », in *Petits traités I*, p. 123.

⁷⁷ « Liber », in *Petits traités I*, p. 361.

⁷⁸ « La gorge égorgée » in *Petits traités I*, p. 543.

⁷⁹ *Les Ombres errantes*, p. 50.

⁸⁰ « Langue », in *Petits traités I*, p. 460.

⁸¹ « Langue », in *Petits traités I*, p. 460.

⁸² « Langue », in *Petits traités I*, p. 460.

⁸³ *La leçon de musique*, pp. 11-12.

Parler de manière dévoisée, communiquer silencieusement pour l'écrivain qu'est Pascal Quignard, c'est faire PARLER L'OREILLE, c'est s'approprier un silence mis en mots. Pour toutes ces raisons, l'écrivain recherche et revendique le modèle des musiciens, ses seuls véritables mentors. C'est tout l'enjeu d'un court roman paru en 1987 qui s'intitule *La leçon de musique* et dont le thème principal est l'amour de la musique.

Les deux personnages principaux sont: le jeune violiste Marin Marais, ambitieux et plein d'enthousiasme et monsieur de Sainte-Colombe, musicien solitaire, homme taciturne, artiste et sévère dont le seul moyen d'expression est la musique. Sainte-Colombe est un personnage silencieux qui ne parle jamais que d'une voix bruyante, inarticulée et impropre à communiquer.

L'adolescent qu'est Marin Marais a perdu sa voix au cours d'un phénomène physiologique que connaissent tous les jeunes hommes : la mue :

Je traite de la mue humaine. Un changement a lieu dans le timbre de la voix qu'articulent les très jeunes hommes. Alors leur sexe s'accroît et tombe. Le poil leur pousse. C'est cet assombrissement de leur voix qui les définit, et qui les fait passer de l'état de garçons à celui d'hommes. Les hommes, ils sont les assombris. Ce sont les êtres à la voix sombre⁸⁴.

Ayant perdu sa voix première, infantile, le jeune musicien cherche dans la viole un substitut de la voix humaine :

Marin Marais [...] aurait cherché à atteindre la maîtrise de l'imitation de la voix humaine après qu'elle a mué. C'est-à-dire la maîtrise de la voix basse. De la voix masculine, de la voix sexuée [...] Durant des heures des années durant, jusqu'à la crise de silence qui marqua la fin de sa vie, il travailla la basse de voix imitée par la basse de viole⁸⁵.

Le roman, comme d'ailleurs nombre de textes de cet auteur fait entendre derrière le style rugueux et épuré une voix off qui rythme les livres de Quignard. Dans cette œuvre le lecteur entend avant de voir.

La voix entendue précède donc l'image. Pour Pascal Quignard, la défaillance du langage est le fondement même de toute vocation à l'écriture. Les musiciens, comme les enfants et les écrivains habitent cette aphasie natale et originaire que le nom même d'« enfant » suggère. Mais c'est là que la principale distinction s'opère. Les musiciens cherchent à s'affranchir de la voix brisée par la mue dans le chant et la voix de basse. Les écrivains s'enracinent dans cette déchirure du langage, dans ce mutisme primaire. L'écrivain se définit par la peur panique (qui conduit à une terreur aphone) que lui inspire le langage. L'évocation de Pan n'est pas innocente : elle dit l'impérieuse nécessité d'affûter le langage pour lui conférer le pouvoir ensorcelant de la musique : « *on a souvent écrit que la composition de la musique et que l'attrait qu'elle exerce reposaient pour une part sur la quête sans terme au fond de soi d'une voix perdue, d'une tonalité perdue*⁸⁶ ».

La main qui tient le stylo est plutôt une main qui perquisitionne, qui excave le langage lacunaire, qui tâtonne vers le langage rescapé qui parvient à s'ancrer sur un support tel que le papier.

D'ailleurs les écrivains se retrouvent la plupart du temps condamnés à être des personnages interdits de l'oral. En effet, parler, c'est prendre place au sein de la société du spectacle, chercher à prendre l'ascendant sur les autres, leur imposer son ascendant et sa domination. Tandis qu'écrire est, à l'opposé, disparaître dans l'espace littéraire.

L'exercice de l'écriture pour Quignard se confond par conséquent avec l'audition, l'écoute, en un mot faire accueil à l'autre en soi. Parler avec volubilité est signe d'un extraordinaire égoïsme ; lorsqu'on monopolise à ce point la parole, on ne ménage aucune place à l'altérité. La parole devient synonyme de verbiage, de brouhaha, d'incommunicabilité. On monologue en étant hypocritement persuadés de converser.

⁸⁴ *La leçon de musique*, p.11.

⁸⁵ *La leçon de musique*, p.18.

⁸⁶ *La leçon de musique*, p. 32.

A l'inverse, l'écriture de Quignard est fondamentalement orientée vers un interlocuteur réel ou fictif, présent ou passé. Ecrire c'est pratiquer une communication altruiste, effective bien que silencieuse et différée. Lire est également entendre des voix à travers les siècles, pratiquer une causerie enrichissante et érudite avec les hommes-sources. Voilà pourquoi l'auteur parle en définitive peu, d'abord parce qu'il sait que le langage n'a rien de naturel Parce qu'échanger, c'est bien souvent se taire et ECOUTER.

Œuvres de Pascal Quignard :

La leçon de musique, Paris, Gallimard [première édition 1987], collection Folio n° 3767, 2002.

Petits traités I (contient « Taciturnio », « Les langues et la mort », « De Taciturnis », « Langue », « Pagina », « Le tabou mélusinien du langage », « La gorge égorgée »), Paris, [première édition Maeght Editeur 1990], Gallimard, collection Folio n° 2976, 1998

Petits traités II (contient « L'oreille de Marie », « Des oreilles prêtées ») Paris, [première édition Maeght Editeur 1990], Gallimard, collection Folio n° 2977, 1997

Le nom sur le bout de la langue, Paris, [première édition P.O.L 1993], Gallimard, collection Folio n° 2968, 2000

Les Ombres errantes, Dernier Royaume I, Paris, Grasset, 2002.

Sur le jadis, Dernier royaume II, Paris, Grasset, 2002

Abîmes, Dernier royaume III, Paris, Grasset, 2002.