

LE SILENCE DANS LE LIVRE

LA LEÇON DE MUSIQUE DE PASCAL QUIGNARD

Gabriela Nunes Caprara¹

RÉSUMÉ : Dans ce travail je vais traiter du silence et ses différentes manifestations dans le livre *La Leçon de musique* de Pascal Quignard et associer cet aspect à une perte et à un manque de mot qui fait partie de l'écriture.

MOTS-CLÉS : Silence, perte de la parole, écriture.

RESUMO: Neste artigo vou abordar o silêncio e suas diversas manifestações no livro *La Leçon de musique* de Pascal Quignard e associar esse aspecto a uma perda e a uma falta das palavras que faz parte da escrita.

PALAVRAS-CHAVE: Silêncio, perda da palavra, escrita.

¹ Bacharela em Letras Português-Francês pela USP. Assistente de sala na Fundação Anglo-Brasileira de Educação e Cultura. E-mail: gncaprara@gmail.com.

*Après silence, ce qui vient le plus près à
exprimer l'inexprimable est musique.*

(Aldous Huxley, in: *Music at Night*, 1931)

Trois leçons de musique comprennent le livre *La Leçon de musique* de Pascal Quignard, Marin Marais, Aristote et Po Ya sont les trois figures centrales représentées ici, chacune est représentée dans chaque leçon. Mais Quignard ne nous raconte pas une histoire avec un début, un milieu et une fin, il écrit dans chaque leçon, et dans l'ensemble du livre, par une structure complètement fragmentée et qui par conséquent apporte le silence comme effet.

Dans le livre, le silence est un aspect marqué de plusieurs manières. Selon le dictionnaire *Le Robert*, le silence indique: 1. fait de ne pas parler; absence de parole ; 2. fait de ne pas exprimer, de ne pas divulguer ; 3. mus. interruption du son ; signe qui l'indique. Pause, soupir.

Le silence dans le livre est marqué par la perte de la parole, par la parole qui change, par l'isolement, par la solitude, par la mort, par la musique et aussi par le fragment. Je vais essayer de développer dans ce travail ces aspects liés au silence et le rôle du silence dans le livre.

Comme j'ai dit, un aspect très fort et qui peut être lié au silence est la structure fragmentée du livre, le pied de mouche, marque visuel de la fragmentation du texte, nous apporte une sensation de rupture et de perte du mot. Dans un autre livre de Quignard appelé *Une gêne technique à l'égard de fragments* : essai sur Jean de La Bruyère, où l'auteur traite de l'aspect fragmentaire de l'œuvre de La Bruyère, il commente que La Bruyère a été le premier auteur à écrire de manière fragmentée et il associe cette question du fragment avec le blanchiment:

Il semble que La Bruyère ait poussé cette hantise de la fragmentation jusqu'à la manie vide ou du moins une apparence peu intelligible. À la fin de l'œuvre certains discours qui étaient écrits de façon suivie furent par ses soins fractionnés sans raison apparente à coups de pied de mouche. On pourrait voir là le premier témoignage d'une sorte de compulsion au blanchiment, qui est très moderne, et qui est très obscure. (QUIGNARD, 2005: 23)

Un autre aspect lié à la fragmentation de l'écriture qu'on trouve dans le livre *La Leçon de musique* est l'absence de subordination des phrases, cela

permet au lecteur de choisir et d'établir les relations qui sont montrées dans le texte.² Donc, on a la sensation du vide et la difficulté de trouver la fluidité dans les phrases et dans l'ensemble du texte, cela souligne l'absence de la parole, et peut être associé au silence. De plus, ce n'est pas totalement clair la relation entre chaque passage séparé par le pied de mouche, d'ailleurs, on ne sait pas bien la relation entre chaque leçon de musique, nous avons donc, trois leçons de musique dans un livre intitulé *La Leçon de musique*.

2 Commentaire fait par Verónica Galíndez-Jorge dans le cours Monographie de la Faculté de Lettres-USP.

On voit que le livre entier est construit par cette fragmentation, ça commence au niveau des phrases, passe par chaque fragment séparé par le pied de mouche et va jusqu'au niveau de chaque leçon de musique. Donc, c'est à nous, les lecteurs, le rôle d'établir des liens entre les phrases, entre chaque petit morceau et entre chaque leçon de musique, pour ainsi dire, on doit essayer d'identifier *La Leçon de musique* et l'ensemble du texte.

La fragmentation nous donne un sentiment d'absence, l'absence du continu et peut être considérée comme l'interruption de la parole, comme le manque du mot. Le silence est l'interruption du son et la fragmentation devient l'interruption de l'écriture, comme on peut voir dans un extrait du livre *Une gêne technique à l'égard des fragments* :

Du moins dans l'art moderne l'effet de discontinue s'est substitué à l'effet de liaison. De plus le procédé lui-même paraît contradictoire. D'emblée le fragment pose une double difficulté qu'on ne surmonte pas commodément: son insistance sature l'attention, sa multiplication édulcore l'effet que sa brièveté prépare. Il faut peut-être présenter sous forme de problème l'incapacité de fabriquer un objet dont la lecture soit continue. Il faut aussi mettre en avant le peu de satisfaction, tout à la fois au regard de la pensée et au regard de la beauté, où ces rognures ou ces lambeaux abandonnent. (QUIGNARD, 2005: 25).

Dans ce livre, Quignard dit que La Bruyère "est le premier prosateur qui se soit attaché aussi assidûment à la perfection de la forme pour le plaisir de sa beauté" (QUIGNARD, 2005: 12). Dans *La Leçon de musique*, Quignard fait le même que La Bruyère quand il utilise la forme fragmentaire, parce que la fragmentation est la forme qu'il donne pour traiter sur le manque du mot et le silence est l'effet de cela.

Un autre aspect intéressant de remarquer, c'est que Quignard apporte trois périodes historiques différentes, la France du XVII^e siècle, l'Asie médiévale et la Grèce antique. Cette rupture entre les moments culturels et historiques très différents peut être aussi considérée comme une sorte de fragmentation. Cette fois-ci, la fragmentation est extérieure

au texte, elle est historique et culturelle, mais ces fragments culturels très distincts sont complémentaires et ils forment l'ensemble de *La Leçon de la musique*. Ainsi, on a la sensation que la fragmentation cherche un état complet. Brandão traite dans son texte sur cette totalisation, elle nous dit que:

Passer par le silence et faire de ça sa vie, c'est le point où l'auteur reviens toujours, c'est aller à un lieu inaugurale qui imprègne tout son œuvre : la connaissance de la perte, à partir de l'apprentissage de l'incomplétude, de la non-totalisation, qui traverse avec l'impact d'une écriture, son écriture, que c'est aussi un témoignage de quelque chose qui existe au-delà du brouhaha du siècle de l'excès qui vise le succès illusoire de la totalisation. (BRANDÃO, 2005, ma traduction)

Quignard dans son texte *Une gêne technique à l'égard des fragments* nous parle aussi de cette totalisation qui les hommes cherchent:

Il semble que la tête humaine requière l'intelligibilité ou du moins l'impression de totaliser les éléments épars qui l'assaillent de toutes parts sur un rythme qu'elle ne prévoit point. Peut-être la tête des modernes, par une lucidité plus douloureuse, 'tourne'-t-elle, - les vérités ayant perdu tout caractère stable, la terre ayant échangé le statut de centre fixe et volumineux de l'univers pour celui de recoin du monde, tourneboulé et quasi imperceptible, les maîtrises coutumières, prédatrices, religieuses, agricoles, artisanales, artistiques s'étant brisée- peut-être s'est-elle séparée à bon escient des cercles, des tous, des unités et des savoirs qui avaient trop apparence d'homme, de fantôme d'homme, de satisfaction de tête humaine. Mais ils portaient en effet les traits de son désir et la forme sans nul doute de son propre travail. Cette ressemblance et cette connaturalité engendraient dans tous les cas du plaisir et un attrait qui s'est perdu. (QUIGNARD, 2005: 28)

Dans un autre extrait il revient dans ce thème de la totalisation et il nous dit que:

Ce désir d'unité et de totalité qui habite l'expression et qui hante la plupart du temps les formes de la beauté tient encore largement à la polarisation d'un corps dédoublé dans ses deux yeux, dans ses deux oreilles, dans ses deux mains, dans ses deux pieds - dépend encore largement des comportements oraux qui ont précédé durant des millénaires les œuvres écrites. (QUIGNARD, 2005: 34).

La figure représentée dans la première leçon de musique est le compositeur Marin Marais qui a été exilé du choral de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois à l'âge de treize ans parce qu'il avait perdu sa voix de soprano. Dans la première partie du livre, le narrateur explique les faits de la vie du musicien de manière répétitive dans les différents fragments:

En 1672 Marin Marais fut jeté de la maîtrise de Saint-Germain-l'Auxerrois pour cause de la mue. (QUIGNARD, 1987: 17)

On peut présenter les faits d'une autre manière: Marin Marais, au lendemain de la mue, comme il cessait brutalement d'espérer pouvoir atteindre la maîtrise de la voix humaine, rejeté de la maîtrise de Saint-Germain-l'Auxerrois pour ce motif, aurait cherché à atteindre la maîtrise de l'imitation de la voix humaine après qu'elle a mué. (QUIGNARD, 1987: 18)

Évrard Titon du Tillet écrit: 'Il perdit sa voix à l'âge de la puberté, comme il arrive souvent.' Il quitte Saint-Germain-l'Auxerrois. Il longe la berge de la Seine. Une magnifique lumière de fin d'été. (QUIGNARD, 1987: 19)

Il quitte Saint-Germain-l'Auxerrois. C'est l'église où est enterré Malherbe, l'église du chant du sang. (QUIGNARD, 1987: 20)

Il quitte Saint-Germain-l'Auxerrois, suit la rue de l'Arbre-Sec, longe le For-l'Évêque, descend sur la rive. C'est la lumière de septembre. (QUIGNARD, 1987: 21)

Il a perdu sa voix. Il a suivi la rue de l'Arbre-Sec. Il longe la berge de la Seine. Il est abandonné de l'enfance. L'été est fini. Il s'est précipité chez Saint-Colombe. (QUIGNARD, 1987: 22)

Cette répétition nous donne la sensation d'une tentative de formulation de l'écriture, elle souligne aussi le mot comme si elle était insaisissable, mais en même temps, c'est comme si cette répétition était une tentative de la quête de la totalité. Brandão traite de cette répétition dans son texte:

On affirme que dans l'écriture de Quignard il y a la prévalence de quelque chose qui s'est perdue et qui est refaite dans son texte, à travers un processus de réécriture du perdu sous d'autres formes. Le sens aigu de la perte devient une inscription dans sa mémoire, quelque chose qu'il essaie sans relâche pour récupérer, mais qui ne reste plus qu'une trace. Connaître l'impossibilité de retrouver le passé, l'absence structurel du langage qui le rend incapable de récupérer le

perdu, et qui point à l'échec de tous dire. (BRANDÃO, 2005, ma traduction)

Par conséquent, on peut associer la répétition à la poursuite de la totalisation et le résultat de la répétition est la perte de la parole, cela est le résultat de "la crise du silence" (QUIGNARD, 1987: 18). Dans le livre *Tous les matins du monde*, Pascal Quignard répète la leçon de musique de Po Ya, mais il ne le fait pas de la même manière, dans *Tous les matins du monde* la forme est différente, elle n'est pas fragmentée, ce serait comme si Pascal Quignard était dans la poursuite continue de l'écriture, comme s'il cherchait vraiment sa totalité.

Après avoir lu le livre plusieurs fois, j'avais toujours l'impression que je ne le comprenais pas bien, parce qu'à chaque lecture j'ai identifié et j'ai compris un aspect nouveau du texte, c'est comme si je lisais le texte pour la première fois, comme si c'était un nouveau texte à chaque lecture. Ainsi, de la même manière que Quignard cherche une sorte de totalité, on cherche également cette totalité, mais la totalité de notre lecture, afin de fuir du silence de l'incompréhension.

La mue humaine, la perte de la voix de l'enfance, est présente dans les trois leçons de musique, mais de façon différente, cette mue est aussi une sorte de silence/perte, comme décrite par Quignard, c'est la perte du langage de l'enfance:

Un enfant perd sa voix : c'est une scène masculine. Cette voix - son identité, la matière même de l'expression de son identité, voix qui liait ce corps à la langue maternelle, voix qui liait cette bouche, ces oreilles, ces souvenirs sonores à la voix de la mère qui ne paraît pas connaître de mue - est à jamais cassée. Elle est à jamais perdue. D'un seul coup, pour les hommes seuls, le passé recule à jamais. Où est mon enfance ? Où est ma voix ? Où suis-je - ou du moins où est ce que je fus ? Je ne me connais même plus par oui-dire. Comment me rejoindre dans ma voix ? Comment me souvenir même du motif de ma plainte, moi qui ne peux même plus la pousser qu'avec une grosse voix qui sans cesse lui en remontre, qui lui fait peur et qui l'éloigne ? (QUIGNARD, 1987: 33).

La séparation de l'enfant de la voix de la mère peut également être comparée à la fragmentation, c'est la fragmentation de ce qui était autrefois un seul corps et cette fragmentation apporte le sentiment d'abandon et de désespoir. Dans son texte, Brandão traite de ce silence qui est la conséquence de l'absence de la voix maternelle:

C'est un effet de la séparation de l'univers maternel. Cette perte apporte une marque de castration et provoque un sentiment d'abandon et désespoir. (...) Peut-être c'est possible d'affirmer qu'avant la musique il y a le silence et que ce silence c'est l'absence d'une voix, la voix maternelle. (BRANDÃO, 2005, ma traduction)

La voix qui parle dans le livre nous raconte que le langage vient seulement après le passage de l'enfance à la vie adulte, comme on peut voir dans l'extrait:

Le temps a trois dimensions. La voix des hommes a deux saisons. Puis la voix des hommes s'engloutit. Elle s'enlise d'un seul coup dans le silence. Dieu est éternel. Il était enfant. Il était soprano. Il ne connaissait pas encore le langage. Il était Dieu. Il ne connaissait pas le langage. Il était Dieu. (QUIGNARD, 1987: 75).

En d'autres termes, quand il perd la voix de l'enfance et quand il se dégage de sa mère, il aurait une voix pour lui-même, sa voix aurait maintenant la voix de l'adulte et non plus la voix d'enfant. Mais en même temps, à partir de ce moment-là où il se sépare de sa mère et se sent dans l'état d'abandon et de désespoir, il se trouve dans une crise, il s'est perdu et il ira toujours essayer de chercher une réponse, il va chercher la totalisation, parce que le langage, ainsi comme la musique est la recherche du perdu, et le silence fait partie de celui-ci, le silence finit pour être le résultat de cette perte.

Dans ma lecture du livre, toutes les fois que j'ai lu le mot « mue » cela me semblait le mot « muet », les deux mots sont très similaires et pour moi, c'est comme si la "mue" s'agissait d'un fragment de « muet », comme si les deux choses étaient liées et que la fragmentation figurait également dans ces mots.

Quignard caractérise la voix comme fragile, facile à casser, fragmentée: "La voix qui s'émeut, qui chevrote, qui se casse" (QUIGNARD, 1987: 28), elle est aussi classifiée comme quelque chose qui n'est pas uniforme, quelque chose déchirée:

Vers le même temps, la voix commence à se transformer, passant à un registre plus rauque et plus inégal. La voix a cessé d'être aigu, tout en n'étant pas encore grave. Elle n'est plus entière. Elle n'est plus uniforme. Elle fait penser à des instruments de musique dont les cordes seraient détendues et rauques. (QUIGNARD, 1987: 83)

Dans le livre, on lit innombrables fois la phrase « il a perdu sa voix », dans l'un des passages qu'on trouve cette affirmation, on a la description des multiples voix qui font partie de la musique de Sainte Colombe:

Il fallait sans cesse que plusieurs voix, simultanément, se fissent entendre, un dessus volubile, un dessous très calme ou heurté, sans cesse contrastant, pathétiques, sans cesse bouleversant, le jeu mélodie et le jeu d'harmonie se disputant sans cesse les pièces de la suite. Jean Rousseau disait que le joueur de viole avait à charge d'imiter toute 'chose charmante et agréable que la voix peut provoquer', avec la tendresse, avec l'épouvante qu'il se proposait de faire ressentir. Il devait tenir ces affects, ces voix différentes toujours indépendantes en même temps et troubler celui que leur prêtait l'oreille au point qu'il marquât de l'étonnement qu'une seule source sonore puisse parler tant de langues et disposer de tant d'émotions. (QUIGNARD, 1987: 23)

Dans un autre moment, on voit l'association de l'écriture à la musique, comme on peut lire dans l'extrait suivant:

Le chien, la musique et la mue - la femme, le langage et le rat -, l'angoisse, la station debout, la barbe et la mort ont toujours accompagné les hommes, au cours des derniers millénaires, partout dans le monde sublunaire. (QUIGNARD, 1987: 58).

Ainsi, quand Quignard parle des multiples possibilités sonores, on peut établir une association avec les multiples possibilités de l'écriture, donc si on considère le silence comme quelque chose inhérent à la musique, parce qu'il n'y a pas de musique sans silence, on peut avoir le silence comme une caractéristique de l'écriture aussi, et le fragment avec le pied de mouche est la marque formelle de ce silence-là. Le fragment peut aussi être lié à ces multiples voix, quand j'ai lu le texte pour la première fois, j'ai eu l'impression de lire des différentes voix, comme si chaque fragment était une voix. Donc, comme dans la musique, l'écriture a des voix différentes, cependant, on peut considérer ces voix comme si elles étaient des différentes voix d'une même personne et cela marque, pour moi, une recherche de la totalité de l'écriture, ainsi comme la répétition traitée ci-dessus.

Dans l'extrait « Où est ma voix? Où suis-je ou du moins où est ce que je fus? Je ne me connais même plus par où dire. Comment me rejoindre dans ma voix? » (QUIGNARD, 1987: 33), on peut voir que cette voix qui parle ne se trouve pas, elle est perdue et peut-être elle utilise des différentes voix d'elle même pour se trouver. Dans un autre moment, Quignard nous dit que:

Les langues nationales ne sont que des petits fragments de musique, des petits districts de musique. L'aurore, l'extrême noviciat à l'égard de la langue est d'abord une organisation musicale où celui qui gazouille cherche à reconnaître dans le bruit de bouche qu'il fait quelque chose du son maternel. (QUIGNARD, 1987: 52)

On voit qu'il fait de nouveau le parallèle entre langue et musique et il le fait aussi dans un autre moment comme celui où il dit que « On a souvent écrit que la composition de la musique et que l'attrait qu'elle exerce reposait pour une part sur la quête sans terme au fond de soi d'une voix perdue, d'une tonalité perdue, d'une tonique perdue. » (QUIGNARD, 1987: 32), donc, en faisant le parallèle entre la musique et l'écriture une autre fois, on peut conclure que celui qui nous parle a perdu sa voix, l'écriture peut être la quête du mot perdu, ainsi comme la composition de la musique est la poursuite de la voix perdue au fond de soi.

Dans un autre extrait, on lit : « Ce qui est cherché plus que quelque souvenir que ce soit, c'est, au fond de soi, à la racine de soi, la stabilité sonore. » (QUIGNARD, 1987: 54), cette stabilité sonore est ce qu'on cherche ; Po Ya, Marins Marais et Aristote vont trouver cela dans l'isolement, dans la solitude, dans la souffrance qui l'apprentissage apporte, « La souffrance humaine est liée à la musique... » (QUIGNARD, 1987: 60).

Dans les trois leçons de musique, la perte est présente, l'exil et l'isolement aussi. Le critique littéraire George Steiner traite dans son livre *Langage et silence* de l'isolement de quelques métaphysiques orientales comme le bouddhisme et le taoïsme par rapport au silence:

Dans certaines métaphysiques orientales, le bouddhisme et le taoïsme, on imagine que l'âme monte des grossières obstacles de la matière, à travers des domaines de perception qui peuvent être transmis par un langage sublime et exact, vers un silence de plus en plus profond. Le plus élevée et le plus pure niveau de l'acte contemplatif est celui dans lequel c'est possible apprendre à abandonner le langage. L'ineffable se situe au-delà des frontières de mots. Seulement avec la rupture des murs du langage la pratique visionnaire peut pénétrer dans le monde total et la compréhension immédiate. Quand on arrive à cette compréhension, la vérité n'a pas besoin de se soumettre aux impuretés et à la fragmentation qui la parole entraîne. Il n'y a pas besoin de s'adapter à la logique naïve et à la conception linéaire du temps implicite dans la syntaxe. Effectivement, se sont compris, simultanément le passé, le présent et le futur. Il s'agit de la structure temporelle du

langage qui les maintient artificiellement distincte. Cela est le point crucial. (STEINER, 1988: 31)

Steiner nous dit aussi que :

L'homme sacré, l'initié, s'éloigne non seulement des tentations des activités mondaines, mais aussi du mot. Sa retraite à la grotte de la montagne ou à la cellule monastique est la représentation extérieure de son silence. Même ceux-là qui sont seulement initiés dans cet ardu chemin apprennent à se défier de la voile du langage, à en rompre pour arriver au réel. (STEINER, 1988: 31).

Dans le livre, l'apprentissage est lié à la souffrance³, mais le silence est aussi un facteur important dans cet apprentissage, comme nous montre Steiner à partir de la réclusion qui mène au silence est possible avoir la compréhension de l'ensemble, c'est qui arrive quand Po Ya apprend enfin ce que c'est la musique au moment où il est seul et il pleure la «perte» de son maître.

3 Commentaire fait par Verónica Galíndez-Jorge dans le cours Monographie de la Faculté de Lettres-USP.

Dans le livre sur La Bruyère, Quignard associe la mort au silence/blanc, il dit que le silence est la plus forte ponctuation et que la mort est un rythme : « Or, le silence, le blanc, est la plus forte ponctuation. La mort est aussi un rythme. A l'égard des hommes, elle est le rythme le plus fort, le plus insistant, le plus terrible. » (QUIGNARD, 2005: 36). Donc, on peut associer le silence et le blanc à la mort qui est la rupture et la fragmentation de la vie, ainsi la mort et la fragmentation sont liées et comme Quignard a dit, la mort est une espèce de mue: « Il a soixante-trois ans, il n'en peut plus, il est malade. C'est la dernière mue » (QUIGNARD, 1987: 92) et « Les voix des hommes sont sacrifiées deux fois, l'une dans la mue, l'autre dans la mort. » (QUIGNARD, 1987: 93)

On a vu comme le silence est représenté dans le livre de Quignard, cela est caractérisé comme la perte de la parole dans l'écriture et la constante recherche du mot perdu. Un aspect dont on peut associer au silence est la forme fragmentée du texte, parce que cette structure fragmentaire nous donne une sensation de la parole qui manque. C'est intéressant de noter que la fragmentation est d'une part l'opposé de la totalisation, mais en même temps, c'est à travers cela que Quignard cherche la totalisation de l'écriture et c'est aussi à partir de cela que le lecteur va chercher la totalisation de sa lecture. En outre, on a une constante répétition dans le texte entier, et cela est un autre aspect lié au silence et aussi à la fragmentation, parce que la perte de la parole conduit à cette répétition qui est vraiment le reflet de la quête de la totalité de l'écriture.

Un autre aspect très marqué dans tout le livre est la musique, et la musique peut être associé au langage plusieurs fois, et aussi comme dans la musique, le silence fait partie de la composition et est aussi à partir du silence et de la réclusion qui est possible avoir la quête de la totalité de la parole qui manque.

BIBLIOGRAPHIE

BRANDÃO, Ruth Silviano. "Pascal Quignard: escrever é ouvir a palavra perdida". In: *Revue Alea*, Vol. 7, n° 2, pages 235-244, 2005. Disponible sur: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v7n2/a05v7n2.pdf>. Accédé en: 08 octobre 2012.

QUIGNARD, Pascal. *La Leçon de musique*. Paris: Éditions Gallimard, 1987.

_____. *Une gêne technique à l'égard des fragments*. Paris : Éditions Galilée, 2005.

STEINER, George. *Linguagem e Silêncio*: Ensaios sobre a crise da palavra. Tradução: Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.