

# L'IMAGE DE LA QUÊTE DANS LA LEÇON DE MUSIQUE, DE PASCAL QUIGNARD

Lisliere Dantas da Conceição<sup>1</sup>

**RESUMÉ :** Cet article a pour but de proposer une lecture du livre *La Leçon de musique*, de Pascal Quignard, qui mettra en évidence l'image de la quête dans l'œuvre. Ainsi, nous envisageons analyser cette image qui est présente dans le livre et qui peut fonctionner comme un élément qui représente l'unité dans le récit.

**MOTS CLES :** Pascal Quignard, *La Leçon de musique*, quête.

**ABSTRACT:** This article aims to propose a reading of Pascal Quignard's book, *La Leçon de musique*, which will highlight the image of the quest in this text. Thus, we plan to analyze this image that is present in the book and which can function as an element that represents unity in the narrative.

**KEYWORDS :** Pascal Quignard, *La Leçon de musique*, quest.

<sup>1</sup> Graduada em Letras Português e Francês pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Atualmente é professora de Francês no Centro de Línguas da USP. Endereço eletrônico: lisliere@usp.br

Cette œuvre est composée de fragments séparés par des signes typographiques. Comme l'objectif de ce travail ne sera pas la discussion du fragmentaire chez Pascal Quignard, nous appellerons le caractère fragmentaire, d'une manière assez générale, le relatif inachèvement ou l'absence de développement discursif, la variété et le mélange des objets traités par l'auteur sans une vraie continuité entre les idées.<sup>2</sup> Dans ce sens, nous pouvons affirmer que le narrateur compose ce livre d'une manière fragmentée, car il n'y a pas un véritable enchaînement entre les fragments.

Le livre dont nous proposons la lecture est divisé en trois épisodes. Le premier, intitulé « Un épisode tiré de la vie de Marin Marais » est subdivisé en quatre parties et, *grosso modo*, raconte la vie du musicien Marin Marais qui, après avoir subi la mue, cherche dans la viole la possibilité d'être un musicien célèbre.

Avant de commencer effectivement ce premier épisode, le narrateur fait une sorte d'introduction au sujet du musicien Marin Marais et de la mue. Les premières lignes de son discours sont consacrées à la description d'un tableau qu'il a sous les yeux et qui illustre le compositeur Marin Marais. Cependant, juste après la description de cette image il s'adonne au thème de la mue humaine. Ce nouveau sujet est introduit sans aucune préparation au lecteur et à partir de là ce narrateur se met à caractériser ce changement de la voix humaine d'une manière assez fragmentaire, autrement dit, sans tenir compte d'une unité de sens entre les fragments.

Le dernier fragment de ce moment introductif est peuplé d'images sans un rapport explicite entre elles, mais qui ont le même sujet : le changement et la mue. Dans ce sens, le narrateur avoue au lecteur qu'il s'arrête à « des embarras » et à des « images malencontreuses » et lui donne le conseil suivant : « Que celui qui me lit ait constamment à l'esprit que la vérité ne m'éclaire pas et que l'appétit de dire ou celui de penser ne lui sont peut-être jamais tout à fait soumis (...) La vérité de ce que nous disons est peu de chose en regard de la persuasion que nous recherchons (...) » (QUIGNARD, 2002: 15). À partir de ce qu'avoue le narrateur ici, on remarque qu'il n'est pas vraiment intéressé à rendre claire tout ce qu'il écrit. Il établit en ce moment une relation avec son lecteur qui ne sera pas forcément centrée sur la vérité.

Ainsi, cette « introduction » présente parallèlement deux sujets dont il sera question dans cet épisode : la mue et la vie de Marais. Nous croyons, pourtant, que la vie de ce compositeur se montre plutôt comme un scénario pour le sujet principal qui sera la mue. Nous approfondirons cela au bon moment.

L'épisode qui suit l'introduction dont on vient de parler, est donc

<sup>2</sup> Cette définition de fragment a été inspirée par la lecture de « L'exigence fragmentaire », texte extrait du livre *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand* (Lacoue-Labarthe, Nancy et Lang).

consacré à la vie de Marin Marais et, plus particulièrement, au moment de sa mue. Le narrateur s'occupe de raconter plusieurs fois ce moment décisif dans la vie du compositeur. On remarque donc que le plus important n'est pas la manière dont le narrateur raconte ce moment mais le moment de la perte en soi.

La lecture de cette première partie peut être parfois angoissante, car on a l'impression que la narration n'avance pas. Cela dit, le lecteur cherche à avancer dans le récit de la vie de Marin Marais, mais sans y arriver. On s'aperçoit que le plus important est la mue en soi, non pas le compositeur.

Dans l'épisode suivant, intitulé « Un jeune Macédonien débarque au port du Pirée », il est question d'un moment de la vie du jeune Aristote qui, à l'époque, n'avait que dix-huit ans. Le premier paragraphe de cet épisode met en scène le jeune garçon sur la route de l'école de Platon. Par des phrases très saccadées le narrateur décrit l'image d'un jeune homme « extrêmement maigre avec peu de bagage » (QUIGNARD, 2002: 81) qui cherche son maître : « Il ralentit le pas. Il traverse l'ombre. Il approche du grand gymnase. Il entre. Il parle en grec. Il est déçu. Le maître, Platon, fils d'Ariston, Athénien, est absent. » (QUIGNARD, 2002: 82)

Après avoir introduit ce jeune qui allait vers son maître, le narrateur, dans le fragment suivant, commence à raconter ce qu'a dit Aristote dans *Histoire des animaux* : « Le sperme commence à apparaître chez l'homme mâle le plus souvent à deux fois sept ans. (...) La voix a cessé d'être aiguë, tout en n'étant pas encore grave » (QUIGNARD, 2002: 82-83). Il nous parle du mot tragédie qui, en grec, veut dire « puer comme un bouc et muer de voix ».

De cette manière, tout au long de cet épisode le narrateur nous exemplifie les différentes mues qu'a l'homme pendant sa vie et pour ce faire il emploie les mots « tragédie » et « théâtre » toujours liés à l'idée de changement, comme par exemple quand il écrit « Le théâtre et le changement de peau sont liés » (QUIGNARD, 2002: 88).

On remarque ici que, à l'instar de l'épisode de Marin Marais, le moment extrait de la vie d'Aristote ne sert que comme scénario, car on revient à la discussion sur la mue humaine et on parle très peu et de manière assez superficielle de la vie du personnage. D'une manière systématique le narrateur débute l'épisode avec quelques informations sur le personnage dont il traitera. Cependant, quelques fragments après, il centre sa discussion sur la mue.

Dans le troisième épisode, nommé « La dernière leçon de musique de Tch'eng Lien », le narrateur « brode rêves et réflexions autour de la

légende de Po Ya » (QUIGNARD, 2002: 99), musicien qui cherche le maître Tch'eng Lien pour recevoir son enseignement.

Le caractère fragmentaire de cet épisode est moins évident que pour les autres, car le narrateur raconte d'une manière assez ordonnée le séjour de Po Ya chez son maître. Il ne faut sûrement pas prendre en considération le rapport démesuré du temps dans quelques parties de l'épisode, vu que cela serait plutôt lié à une représentation du temps que l'on retrouve chez les chinois et, par conséquent, cela serait tout à fait en accord avec le contenu proposé dans cette partie. En outre, on retrouve dans cet épisode l'emploi de dialogues, ce que le lecteur n'a pas retrouvé précédemment dans le livre. Ainsi, le narrateur n'est plus le seul à avoir la parole, même si, au début de l'épisode, il dit clairement qu'il brode rêves et réflexions sur la légende de Po Ya. Autrement dit, les personnages ont peut-être la parole, mais c'est le narrateur qui les invente.

Ainsi, on observe que les trois personnages de ce livre sont caractérisés premièrement par la perte et/ou par la quête. Les trois personnages sont décrits au moment de changement dans leur vie et pour cela chacun suit son chemin à la recherche de ce qui pourrait le combler : Marain Marais, a perdu sa voix et pour la combler il cherche le maître Sainte Colombe pour essayer de devenir un musicien célèbre ; Aristote, très maigre et sans bagages, vient de perdre son père et cherche les enseignements du maître Platon ; Po Ya, cherche également un maître - Tch'eng Lien - pour avoir son enseignement et n'a sa dernière leçon que quand son maître le quitte et il se voit seul.

Nous proposons cette lecture, car tout au long du livre il y a des phrases ou des mots qui renvoient le lecteur à l'univers de la quête. Dans le premier paragraphe de la première partie, par exemple, le narrateur annonce que Marin Marais « ambitionnait d'imiter les 'plus beaux agréments de la voix humaine' » (QUIGNARD, 2002: 17), il « aurait cherché à atteindre la maîtrise de la voix humaine après qu'elle a mué » (QUIGNARD, 2002: 18). Quant au deuxième épisode, Aristote débarque au Port Pirée parce qu'il espère rencontrer Platon. Ici, l'image d'un mouvement vers le but que veut atteindre Aristote est présentée par l'organisation discursive. La séquence de phrases très courtes, citées plus haut, transmet au lecteur l'impression d'être à côté d'Aristote au moment où il cherche son maître. Le lecteur est donc entraîné dans cette recherche. Enfin, au dernier épisode, nous apercevons l'image de la quête dès le début, puisque le narrateur affirme explicitement que Po-Ya « vint trouver Tch'eng Lien pour recevoir son enseignement » (QUIGNARD, 2002: 100).

Cet élément commun aux trois personnages peut les caractériser comme des individus incomplets qui passent leur vie à chercher à atteindre

un but, soit le savoir et la maîtrise d'un art. Dans ce livre, donc, le lecteur ne retrouve pas le récit linéaire de la vie de ces personnages. Il y est plutôt question de changement, de quête et d'apprentissage. Dans ce sens, les trois personnages principaux ne figurent que comme une sorte de scénario pour illustrer l'image de la perte et de la quête, qui sera représentée dès le début par la mue.

Ainsi, dans un livre qui est assez fragmentaire on remarque que la quête fonctionne comme un composant commun qui traverse les trois épisodes et qui leur donne une certaine linéarité et unité. Même si les épisodes du livre traitent de personnages distincts, nous retrouvons chez eux cet élément de liaison.

Dans ce sens, lors de ses considérations sur la mue humaine, le narrateur affirme : « J'ai eu dans l'esprit le souvenir d'un morceau de la vie d'un musicien de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle dans l'âge même où il se séparait de l'enfance » (QUIGNARD, 2002: 12). Il est ici assez clair que le musicien n'apparaît que pour illustrer un sujet majeur qui est la mue, la perte, la séparation et le changement. Ce n'est pas par hasard que le mot « séparer » est répété plusieurs fois dans ce que l'on a appelé l'introduction : « (...) dans l'âge même où il se séparait de l'enfance ; (...) une cloison qui sépare de l'enfance ; (...) sépare les hommes à jamais du soprano ; (...) les sépare à jamais du simple pouvoir de répéter les premiers mots de l'enfance ; (...) sépare des femmes ; (...) sépare de l'empreinte indestructible de tout ce qui les affecta lors de la première lumière. » (QUIGNARD, 2002: 12-13). Le verbe « séparer » survient donc de manière insistante comme un écho pour produire chez le lecteur l'idée constante de détachement.

De même, tout au long du premier épisode, lorsque le narrateur raconte mainte fois le moment du changement de voix chez Marin Marais, on remarque des mots qui peuvent appartenir au champ lexical de la perte. Dans la première partie, à partir d'un récit linéaire et chronologique, il raconte la vie du compositeur par des faits très ponctuels, comme sa naissance, son entrée à la chanterie etc. Cependant, les fragments qui suivent ces données historiques, même s'ils racontent également le moment de la perte de la voix de Marin Marais, le moment de la mue devient le point central du récit. Le verbe « quitter » est placé en tête de phrase dans deux fragments (« Il quitte Saint-Germain-L'Auxerrois » (QUIGNARD, 2002: 20-21)) et le verbe « perdre » s'y fait toujours présent.

Ainsi, Marin Marais est tout le temps caractérisé comme celui qui a été abandonné par sa voix et donc celui qui souffre à cause de cette perte. Le narrateur dit « Les hommes, ils sont les assombrés. Ce sont les êtres à la voix sombre. Ceux qui errent jusqu'à la mort à la recherche d'une petite voix aiguë d'enfant qui a quitté leur gorge » (QUIGNARD, 2002: 11). Dans

cet extrait on voit que l'homme est en quelque sorte condamné à chercher sa voix perdue et, plus généralement, l'homme est condamné à errer. Dans ce sens nous rejoignons ce que propose Pautrot : « Ils sont [les hommes], comme tous les mâles humains, à jamais séparés d'eux-mêmes par la mue vocale survenue lors de l'adolescence » (PAUTROT, 2004:57).

Si nous reprenons le dernier épisode du livre nous verrons que Po Ya est aussi dans cette recherche de la musique. Son apprentissage ne vient que par le biais de la souffrance, il doit, par exemple, se détacher de la matérialité de ses instruments musicaux qui lui sont très chers : « La musique ne réside pas dans les plus beaux des instruments. Elle ne réside pas davantage dans les pires. Les instruments de musique les plus appropriés à la musique sont ceux qui touchent sans doute, mais dont on peut perdre l'usage, comme les corps qui enveloppent les hommes » (QUIGNARD, 2002: 111).

Po Ya doit se détacher de ses instruments et faire attention aux sons les plus simples, comme à un enfant qui urine, au vent dans les branches ou encore au bruit du balai qui ôte la poussière, car cela est la musique. Ce personnage doit cesser de penser que la musique est l'instrument, « Les instruments sont déjà des cercueils » (QUIGNARD, 2002: 108). Son apprentissage est très douloureux ainsi que celui de Marin Marais.

Dans une autre voie, le lecteur peut être également le sujet d'une quête, car, habitué à une lecture romantique où l'unité est présente du début à la fin du récit, dans ce livre il se trouve dérouté face à une écriture fragmentaire.

Selon Antonio Candido, « geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. » (CANDIDO, 2009: 53). Cela ne se produit pas chez le lecteur de *La Leçon de Musique*, ainsi, au fur et à mesure qu'avance la lecture, il est bouleversé, une fois qu'il attend le déroulement du récit et une séquence de faits qui ne lui sont pas présentés.

Le narrateur, dans le premier épisode, reprend l'évènement de la voix muée chez Marin Marais et le raconte de différentes manières. Ensuite il se consacre au développement de la mue comme thème. Également, dans le deuxième épisode, le narrateur commence à raconter un moment de la vie d'Aristote, mais cela ne continue pas jusqu'à la fin de l'épisode.

Ainsi, le lecteur initie une quête du sens du récit pendant la lecture. Il cherche en vain un enchaînement d'actions ou une intrigue. La quête ici est peut-être due à la difficulté provoquée par le caractère fragmenté du texte.

Dans ce sens, soit dans l'univers des personnages soit dans celui

des lecteurs, il y a une espèce d'apprentissage qui se produit. Pour arriver au bout de leur quête les personnages ainsi que le lecteur doivent comprendre un autre langage que celui qui leur est familier. Dans le cas du personnage il doit cesser de penser que la musique est l'instrument (« Les instruments sont déjà des cercueils » (QUIGNARD, 2002: 108)) et dans le cas du lecteur il doit arrêter de chercher un sens et une linéarité romantique dans l'histoire.

Bref, la lecture de *La Leçon de musique*, de Pascal Quignard, s'avère une expérience fort touchante pour le lecteur, car il peut éprouver diverses sensations opposées tout au long de ce livre. Au début, il se sent dérouté et agoissé par le manque d'unité entre les fragments. Pourtant, au fur et à mesure que la lecture avance, il commence à se sentir plus à l'aise dans cet univers un peu inconnu et il s'aperçoit donc qu'il ne faut pas forcément rechercher une unité romantique dans ce livre, mais qu'il faudrait plutôt se laisser aller par les « rêveries » de cet auteur. Finalement, sur la dernière page de cet oeuvre le lecteur se rend compte qu'il a suivi des histoires de mues et de changements chez quelques personnages, mais que lui aussi a subi un changement en ce qui concerne sa relation avec la lecture.

#### BIBLIOGRAPHIE

BRANDÃO, Ruth Silvano. « Pascal Quignard : escrever é ouvir a palavra perdida ». *Alea*, vol. 7, n° 2, jul-dez 2005, p. 235-244.

CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2009.

PAUTROT, Jean-Louis. « La musique de Pascal Quignard ». *Études Françaises*, vol. 40, n° 2, 2004, p. 55-76.

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