

PASCAL QUIGNARD DE LA LEÇON DE MUSIQUE

Étude sur l'acte d'écriture

Felipe Navarro Toledo¹

RÉSUMÉ : Cet article se définit clairement comme une approximation rythmique et isotopique du Pascal Quignard de *La Leçon de musique*. Accordant la préférence au processus de l'écriture, c'est une relecture de l'œuvre.

MOTS-CLÉS : Écriture, rythme, isotopie

RESUMO : Este artigo está claramente definido como uma aproximação rítmica e isotópica do Pascal Quignard da *Leçon de musique*. Com foco no processo de escritura, é uma releitura da obra.

PALAVRAS-CHAVE: Escritura, ritmo, isotopia

¹ Bacharelado em Português-Francês pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). E-mail: felipebio5@msn.com

1. Premiers mots

Écrire sur une œuvre c'est décider, faire des choix, laisser de côté certains aspects pour jeter de la lumière sur d'autres ; c'est un exercice de délimitation, territorialisation du savoir ; si nous voulons adhérer au réel quel que soit le réel de nos perceptions. Le véritable objet d'analyse est une chose qui reste à l'intérieur de l'intérieur, à l'intérieur de notre lecture et à l'intérieur de nous, un aspect spécial que nous voulons désormais mettre en lumière.

1.1. Le rythme et le sens

Je m'arrête à des embarras, à des images malencontreuses, à des courts-circuits plus qu'à des pensées formées et qu'assure un système prémédité qui les était. 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. (QUIGNARD, 2011: 15)

Ces considérations préliminaires faites au début de *La Leçon de musique* veulent signaler une nouvelle forme de narrative, une narrative dans laquelle l'objet de valeur ne sera pas la *vérité* de la trame, mais une chose différente ; nous proposons que l'un de ces composants est le *rythme*, ce nouveau fil conducteur de la narrative. Mais comment identifier la présence du rythme dans un texte écrit et soi-disant « littéraire » sans rentrer dans un champ d'interprétations imprécises et vagues ? C'est plus facile d'énoncer le « rythme de la musique » ou même, plus facile encore, le « rythme de la poésie » ; mais où reste le rythme dans le roman (ou l'essai) ? Pour commencer, voyons cette définition de *rythme* dans le *Grand Robert*, un recueil de perceptions académiques et non-académiques sur des concepts plus ou moins vagues :

Retour périodique des temps forts et des temps faibles, disposition régulière des sons musicaux (du point de vue de l'intensité et de la durée) qui donne au morceau sa vitesse, son allure caractéristique.²

Et voyons un nouvel extrait de *La Leçon de musique* :

« C'est long ! », répond l'enfance à la musique. « C'est long, c'est long. On s'en va. Quand est-ce qu'on s'en va ? », répète sans cesse l'enfance. La langue allemande nommait l'ennui le « temps-long ». (QUIGNARD, 2011: 66)

² Version électronique du GRAND ROBERT de la langue française. Version 2.0. Bureau Van Dijk.

La relation entre le *Grand Robert* et l'extrait révèle que le rythme de Quignard de *La Leçon de musique* est plutôt lié à la spontanéité de la parole, mettant en scène des phrases simples, floues, déliées ; mais qui, à cause d'être rythmées, répètent constamment certains thèmes, idées, traduits dans la musique comme « temps », soit forts, soit faibles, soit surtout longs, dont la « disposition régulière » « donne au morceau sa vitesse, son allure caractéristique ».

Pour être un peu plus abstraits, prenons Greimas et Courtés, qui ont défini le rythme dans une perspective « sémiotique », c'est-à-dire, avec une vision globale de la capacité langagière humaine :

le rythme peut se définir comme une attente [...], c'est-à-dire comme la temporalisation, à l'aide de l'aspectualité inchoative, de la modalité du *vouloir-être* appliquée sur l'intervalle récurrent entre groupements d'éléments asymétriques, reproduisant la même formation (GREIMAS, 1979: 423)³

3 C'est nous qui soulignons.

Ce qui nous intéresse dans la définition de Greimas et Courtés c'est surtout l'idée d'une *mélodie sans son* ; le rythme distingué de l'idée de signifiant sonore, plutôt liée au niveau du contenu du texte. Quignard développe un rythme basé sur la répétition d'unités significatives (et non sonores, ce qui conduirait à un travail avec la matérialité sonore des mots) « asymétriques, reproduisant la même formation », points d'ancrage à partir desquels il énonce et re-énonce, il part vers un autre point, énonce, retourne vers le premier point, construit un chemin entre les deux premiers points etc. C'est une espèce de jeu dans lequel des pièces sont jetées en l'air en attendant que le lecteur puisse comprendre la beauté du vol des fragments. Le concept de *rythme des idées*, de la récurrence de thèmes énoncés de manière plus au moins forte, de la répétition d'*isotopies*⁴ avec la technique du *bricolage*⁵, du travail avec un *refrain* conceptuel, de la découverte *pendant le processus* de liaisons inattendues entre des idées; voilà le rythme développé par Quignard, une idée très proche de la musique instrumentale⁶.

4 Ce concept sera travaillé dans les pages suivantes.

5 Ce concept sera travaillé dans les pages suivantes.

6 Nous ne pouvons pas développer plus longuement cette idée; cela restera comme un *insight* associatif.

1.2. Le bricolage et les isotopies

Nous avons fait allusion avant aux *isotopies* et aux unités significatives. Voyons de plus près la définition d'isotopie par Denis Bertrand, qui suit de près la pensée de Greimas :

Recorrência de um elemento semântico no desenvolvimento sintagmático de um enunciado, que produz um efeito de continuidade e permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso. (BERTRAND, 2003 : 421)

Les isotopies sont, dans Quignard, pareilles à des phrases d'une composition musicale quelconque⁷ ; un univers d'unités significatives mises en corrélation et ordonnées dans une ligne syntagmatique et toujours répétées dans une nouvelle gamme - positivation, négativation, accélération etc. -, ce qui produit cet « effet de continuité et permanence d'un effet de sens au long de la chaîne du discours », comme si le lecteur était toujours devant une quête, une recherche (nous retournerons au thème de la *recherche*). Dans la première partie, par exemple, de *La Leçon de musique*, au moins trois isotopies différentes sont identifiables :

⁷ Voir la note 6.

1. La théorie de la mue :

Qu'appelle-t-on mue humaine ? La mue survient vers treize ou quatorze ans chez les garçons, entre quarante-cinq et cinquante-cinq ans chez les femmes, d'une façon plus ou moins distincte. On peut définir la mue masculine : maladie sonore que seule la castration guérit. (QUIGNARD, 2011: 30)

2. Le discours historique/biographique sur Marin Marais : « Il fut Ordinaire de la musique de la chambre du roi. L'enfant s'appelait Marin Marais. Il naquit le 31 mai 1656. » (QUIGNARD, 2011: 17)

3. Une conception de la musique : « La métamorphose du grave à l'aigu n'est pas possible. Du moins : n'est pas corporellement possible. Elle n'est qu'instrumentalement possible. Elle a nom la musique. » (QUIGNARD, 2011: 38)

La troisième isotopie, celle de la conception de la musique, paraît être la plus importante, subordonnant les deux autres. Mais ce qui définit le texte de Quignard ce n'est pas la présence de diverses isotopies, mais la *distance* conceptuelle qu'il existe entre elles; son texte convoque diverses manières de penser dans une procédure qu'on appellerait *bricolage*, définie par Fontanille et Zilberberg, qui suivent, eux aussi, la pensée de Greimas :

[...] ce point de vue [celle du bricolage], essentiellement figuratif, rend compte de la manière dont les ensembles de figures et de motifs, empruntés à des univers sémiotiques hétérogènes, le plus souvent étrangers les uns aux autres, sont assemblés, énoncés et recatégorisés dans la perspective d'un autre discours, et soumis à d'autres axiologies. [...] Pour qu'en un même discours des grandeurs de statut différent cohabitent, nous postulerons qu'elles doivent relever de modes d'existence différents : la co-présence discursive ne se réduit pas à la co-occurrence. (FONTANILLE ; ZILBERBERG, 2001: 174)

Et par Jean-Marie Floch, sémioticien visuel, à partir de la peinture de Immendorf :

Ele se contenta [Immendorf], se é que se pode dizer assim, com as figuras e motivos que encontrou em sua história pessoal e que conservou, com a ideia de que *isto sempre pode servir*. O *bricoleur* Immendorf trabalha assim a partir desses pré-construídos - como diz C. Lévi-Strauss⁸ [...]. O que lhe interessa é retomar incessantemente estes elementos em número determinado, decompô-los e recompô-los, confrontando-os uns aos outros, a fim de obter o sistema de suas transformações possíveis. É a maneira *bricoleuse* de produzir significação, de dar sentido ao sentido. (FLOCH, 2004: 243-262)⁹

C'est là où, disons comme hypothèse initiale, reste le noyau créateur de Quignard; la force devineuse de son texte réside dans cet effet causé par son habileté de mettre ensemble des choses dans un premier moment, différentes - c'est le « cela peut toujours être utile », de Immendorf » -, mais qui, se soumettant à des opérations surprenantes de déconstruction et construction, se conforment à une nouvelle logique de fonctionnement, des nouveaux « modes d'existence », « transformations possibles », ce qui garantit sa possibilité de « coprésence discursive », qui ne se réduit pas à la « co-occurrence », c'est-à-dire, sans nécessairement linéarité.

2. La Leçon de musique et l'acte d'écrire

2.1 Réflexions préliminaires

Pourquoi convoquer les concepts de rythme, isotopies et bricolage ? Pourquoi *La Leçon de musique* ? Les lectures ne sont pas innocentes et, pendant que nous lisions Quignard, notre seul but était celui de découvrir la source magique de son écriture, au moins pour décrire cette alchimie obscure qui anguisse le lecteur.

2.2 L'acte d'écriture comme recherche

Dans un entretien de 2004, Jean-Louis Pautrot demande à Quignard de commenter sur son processus de réécriture et l'écrivain, à un moment donné, fait une liste, dont il aime surtout les pas 3 et 5 :

1. J'écris à la main soudainement.

8 Floch se réfère à cette passage de Lévi-Strauss :

[...] um conjunto a cada instante determinado de ferramentas e de materiais, heteróclitos de resto, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem, aliás, com nenhum projeto particular, mas é o resultado eventual de todas as ocasiões que se apresentaram para renovar ou enriquecer o estoque ou de alimentá-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores. (LÉVI-STRAUSS, 1976: 27)

9 C'est nous qui soulignons.

2. Puis je tape péniblement sur l'ordinateur dont j'ai l'usage comme d'une machine à écrire.

3. Puis je relis le stylo à la main, corrige, retape, recorrige au stylo, retape, rerecorrige... Cela représente une vingtaine de sorties jusqu'à l'absence de toute correction sur la page imprimée.

4. Pendant un an au moins je laisse sécher.

5. Puis nouvelles lectures ultimes.

6. Enfin la dernière sortie va directement chez l'éditeur en même temps que la dernière disquette chez l'imprimeur. (PATROT, 2004: 87-92)

Sans vouloir postuler une symétrie directe entre *description* du processus et le processus lui-même (c'est-à-dire, selon notre propre compréhension), voyons cet extrait de *La Leçon de musique* :

a) Le visage que j'ai sous les yeux est jaune, vaste, lointain, gras et comme fondu dans l'espace qui l'entoure.

b) Avec fierté Marin Marais retient de la main gauche la touche de la viole qu'il offre devant lui.

c) 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 assombrés. (QUIGNARD, 2011: 11)¹⁰

10 C'est nous qui mettons les divisions a), b) et c).

Le processus de *relecture*, « le stylo à la main », les corrections, retapements, recorrrections etc., évoqué par Quignard dans son entretien, se traduit dans son écriture en un équilibre délicat et surprenant, justement parce que le *rythme* doit se baser sur l'attente de la répétition d'une formation récurrente, entre *rythme* et *bricolage* (selon les concepts que nous avons développés ci-dessus).

Par exemple, dans la partie que nous appelons *a*, il s'agit d'une contemplation descriptive, qui essaye de mettre son objet en liaison avec l'espace ; ensuite, dans la partie *b*, il s'agit de nommer, mettre dans l'Histoire et attribuer une intention à l'objet envisagé avant (c'est Marin Marais); finalement, dans la partie *c*, le « narrateur » déclare ce qui serait son « intention » finale : traiter de la mue humaine. Évidemment, ce n'est pas une simple implication logique, si *a*, alors *b*, alors *c*, c'est-à-dire,

les implications narratives ou même essayistes sont faibles, parce que subordonnées à quelque chose de plus grand et important ; alors *a*, *b* et *c* ne sont pas simplement mises ensemble dans la page - dans un statut de *isotopies*, ils sont les débris de la destruction d'une formation, d'un objet plus vaste, qui reste latente dans chaque mot prononcé.

Le processus obsessionnel de successives corrections et réimpressions c'est justement la recherche de cet objet plus vaste, qui apparaît lentement aux yeux du *scripteur*, pendant qu'il arrive à bricoler « correctement » les isotopies (choisies souvent au hasard dans le flux de la vie) et leur donner le rythme exact pour appeler nouvellement à l'esprit, comme dans un rituel, cette chose plus importante, perdue dans l'océan du langage.

2.3 L'acte d'écriture comme apprentissage

Après avoir suggéré l'acte d'écriture de Quignard de *La Leçon de musique* comme un acte de recherche selon les concepts sémiotiques de *rythme*, *isotopie* et *bricolage*, une nouvelle étape de la source magique de l'écriture de Quignard sera envisagée. Voyons cet extrait :

Po Ya joua devant son maître une petite pièce de musique.
— L'instrument est beau, dit Tch'eng Lien.
Po Ya blêmit.
— ... les doigts, l'oreille, le corps, l'esprit, tout est juste, dit encore Tch'eng Lien. [...]
— Ne reste plus qu'à trouver la musique ! conclut Tch'eng Lien.
[...]
[Après cela, Tch'eng Lien dit que seulement son maître, Fang Tseu-tch'ouen, peut enseigner Po Ya. Po Ya doit maintenant attendre Tch'eng Lien revenir.]
[...]
Cela dit, il [Tch'eng Lien] partit en poussant une barque à la perche. Dix jours après, il n'était pas encore de retour. Po Ya regardait autour de lui dans la faim, dans la solitude, dans la peur. [...] Alors, il se sentit beaucoup plus faible et il poussa un soupir et il dit : « Voilà la leçon du maître de mon maître ». (QUIGNARD, 2011: 120-121)

Le conte chinois signale que la technique *tout court* (relire, retaper, recorriger, imprimer du rythme, bricoler les isotopies etc.) suffit pour arriver à une dimension purement esthétique, formelle. Il faut s'aventurer plus loin, être plus fort, et Quignard traduit cette étape dans le pas 4 de

son processus d'écriture : « Pendant un an au moins je laisse sécher. » ; c'est le pas le plus difficile : se détacher, oublier son propre texte, souffrir son absence, comme Po Ya a souffert l'absence de son maître ; et si l'écrivain, ou le musicien, arrive à supporter cette attente, son texte ou sa musique ont été trouvés.

3. Conclusion

La véritable recherche de l'acte d'écrire quignardien c'est de justement rompre avec les contraintes techniques qu'il s'auto-impose pour, après un travail acharné, attendre un nouveau état d'âme, lié plutôt à la sensation d'avoir touché à une fraction différente du réel, au premier moment si indicible que les mots semblent ne pas suffire ; mais cette sensation c'est de la jouissance avant tout, de la recherche et de l'apprentissage. C'est pour cela que cet acte apparaît souvent à nos yeux comme un rituel préchrétien, un effort presque inhumain de perdre cette rationalité primaire, standard, pour arriver à un état qui touche de près l'ivresse ritualistique.

BIBLIOGRAPHIE

BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

FLOCH, Jean-Marie. *De uma crítica ideológica da arte a uma mitologia da criação artística: Immendorf 1973-1988*. In: OLIVEIRA, Ana Claudia (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hackers editores, 2004.

FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude. *Tensão e Significação*. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1976.

PAUTROT, Jean-Louis. "Dix questions à Pascal Quignard". In: *Études françaises*, vol. 40, n° 2, 2004.

QUIGNARD, Pascal. *La Leçon de musique*. Saint-Amand: Gallimard, 2011.

Version électronique du *GRAND ROBERT de la langue française*. Version 2.0. Bureau Van Dijk.