

Cahier De La Recherche Africaine

REVUE PLURIDISCIPLINAIRE : LETTRES, ARTS ET SCIENCES
HUMAINES

Année 2 - N°3 - Jan-2024

BP: 17004, Université Omar Bongo
Libreville (Gabon)
cra.uob@gmail.com
www.revue-cra.com

ISSN : 2958-5805 (E)
2958-5813 (P)



Tel : (+241) 077853540 / 066600380 /
(+33) 0647489781
gnkeditons.gab@gmail.com



Cahier De La Recherche Africaine

N° 3
Jan- 2024



ISSN : 2958-5805 (E)
2958-5813 (P)



N° 3 / Jan - 2024

Cahier De La Recherche Africaine

Revue pluridisciplinaire : Lettres, Arts et Sciences Humaines



Nouveaux regards sur les dynamiques africaines

Revue indexée : Scientific Journal Impact Factor (SJIF)



CAHIER DE LA RECHERCHE AFRICAINE

**Revue Pluridisciplinaire
Lettres, Arts et Sciences Humaines**

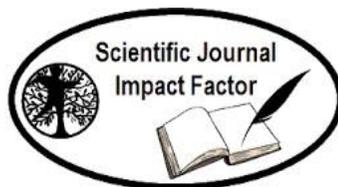
Université Omar Bongo

Année 2 / Numéro 3 / Janvier 2024

ISSN : 2958-5805 (E)

2958-5813 (P)

**NOUVEAUX REGARDS
SUR LES DYNAMIQUES
AFRICAINES**



TOGETHER WE REACH THE GOAL

Revue indexée

Scientific Journal Impact Factor (SJIF)

<https://sjifactor.com/passport.php?id=23299>

Impact Factor : 3.083



MENTION LEGALE

La rédaction du *CRA* rappelle que les opinions exprimées dans les articles ou reproduites dans les analyses n'engagent que leurs auteur(e)s.

© Editions GNK Gabon 2024
Tel. (+241) 066600380/077853540 Libreville
gnkeditons.gab@gmail.com
ISSN : 2958-5805
Tous droits réservés pour tous les pays.
Toute modification interdite



Fortis Fortuna Adiuvat



Revue pluridisciplinaire : Lettres, Arts et Sciences Humaines

ISSN : 2958-5805

Contacts :

cra.uob@gmail.com

www.revue-cra.com

Bp. 17004, Université Omar Bongo, Libreville - Gabon

DIRECTEUR DE PUBLICATION

NDOMBI-SOW Gaël, Maître de Conférences, Université Omar Bongo

REDACTEUR EN CHEF

MAGNIMA-KAKASSA Arsène, Maître de Conférences, Université Omar Bongo

SECRETARIAT

BISSIELO Gaël Samson, Université Omar Bongo

BIVEGHE BI NDONG Wilfried, Institut de Recherche en Sciences Humaines

DISSY DISSY Yves Romuald, Université Omar Bongo

KOUMBA ALIHONOU Gwladys, Ecole Normale Supérieure de Libreville

MASSALA MBINDZOUKOU Marius, Université Omar Bongo

MILEBOU NDJAVE Kelly Marlène, Université Omar Bongo

MOUNZIEGOU-MOMBO Narcice Wolfgan, Université Omar Bongo

MOUTANGO Fabrice Anicet, Université Omar Bongo

MOUVONDO Epiphane, Université Omar Bongo

NDOMBI BOUNDZANGA Bertrand Dimitri, Université Omar Bongo

NDONG BEKA II Poliny, Université Omar Bongo

COMITE SCIENTIFIQUE

- **DIENE Babou**, Professeur Titulaire (Littérature), Université Gaston Berger - Sénégal
- **FOTSING MANGOUA Robert**, Professeur Titulaire (Littérature), Université de Dschang - Cameroun
- **IDIATA Franck Daniel**, Professeur Titulaire (Linguistique), Université Omar Bongo - Gabon
- **LAMAH Daniel**, Professeur Titulaire (Géographie), Université de Kindia - Guinée
- **MADEBE Georice Berthin**, Directeur de Recherche (Sémiotique), Institut de Recherches en Sciences Humaines (IRSH) de Libreville - Gabon
- **MAMADOU DINDE Diallo**, Professeur Titulaire (Histoire), Université de Kankan - Guinée
- **MBONDOBARI Sylvère**, Professeur des Universités (Littérature), Université Bordeaux Montaigne - France
- **MENGUE M'OYE Alexis**, Professeur Titulaire (Histoire), Université Omar Bongo - Gabon
- **MONGUI Pierre-Claver**, Professeur Titulaire (Littérature), Université Omar Bongo - Gabon



- **N'GORAN David**, Professeur Titulaire (Littérature), Université Félix Houphouët-Boigny – Côte d'Ivoire
- **NDOMBET André-Wilson**, Professeur Titulaire, (Histoire), Université Omar Bongo – Gabon
- **NZINZI Pierre**, Professeur Titulaire (Philosophie), Université Omar Bongo – Gabon
- **RENOMBO Steeve**, Professeur Titulaire (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **TONDA Joseph**, Professeur Titulaire (Sociologie/Anthropologie), Université Omar Bongo – Gabon
- **AKOMO ZOGHE S. Cyriaque**, Maître de Conférences (Civilisations hispano-africaines), Ecole Normale Supérieure de Libreville – Gabon
- **BIKOMA Florence**, Maître de Conférences (Anthropologie), Université Omar Bongo – Gabon
- **KONAN Richmond Alain**, Maître de Conférences (Littérature), Université Félix Houphouët-Boigny – Côte d'Ivoire
- **MAGNIMA-KAKASSA Arsène**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **MAKITA-IKOUAYA Euloge**, Maître de Conférences (Géographie), Université Omar Bongo – Gabon
- **MAPANGOU Dacharly**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **MBOYI BONGO Serge**, Maître de Conférences (Histoire), Université Omar Bongo – Gabon
- **MEBIAME ZOMO Maixant**, Maître de Conférences (Anthropologie), Université Omar Bongo – Gabon
- **MOMBO Charles Edgar**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **MOUSSOUNDA IBOUANGA Firmin**, Maître de Conférences (Linguistique), Université Omar Bongo – Gabon
- **MVE EBANG Bruno**, Université Omar Bongo, Maître de Conférences (Science Politique), Université Omar Bongo – Gabon
- **NDOMBI-SOW Gaël**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **NZENGUET IGUEMBA Gilchrist Anicet**, Maître de Conférences (Histoire), Université Omar Bongo – Gabon
- **OBIANG NNANG Noël Christian-Bernard**, Maître de Conférences (Histoire), Université Omar Bongo – Gabon
- **OVONO EBE Mathurin**, Maître de Conférences (Littérature espagnole), Université Omar Bongo – Gabon
- **PAMBO PAMBO N'DIAYE Anges Gaël**, Maître de Conférences (Littérature anglaise), Université Omar Bongo – Gabon
- **SANDOUONO FAYA Moïse**, Maître de Conférences (Histoire), Université de Kindia – Guinée
- **SOUMAHO MAVIOGA Orphée Martial**, Maître de Conférences (Sociologie), Université Omar Bongo – Gabon
- **TABA ODOUNGA Didier**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon



SOMMAIRE

Editorial	11
HISTOIRES ET SOCIÉTÉS À L'ÉPREUVE DE LA FICTION	13
MEBALE M'OBIANG Alan Brel (Université Omar Bongo) <i>L'écriture de l'histoire dans <i>L'odyssée de Mongou</i> de Pierre Samy</i>	15
DIOUF Ibrahima (Université Cheikh Anta Diop de Dakar) <i>L'aventure ambiguë</i> de Cheikh Hamidou Kane : entre quête identitaire et désir d'histoire.....	37
SANGOU Fadil Abdel (Université de Dschang) Rituels liminaires du mariage dans <i>Les impatientes</i> de Djaïli Amadou Amal, <i>Loin des mosquées</i> d'Armel Job et <i>Une femme pour mon fils</i> d'Ali Ghalem.....	55
NDONG NDONG Yannick Martial (Université Omar Bongo) « Récit spéculaire » et témoignages en spirales à la lumière de <i>Le lys et le flamboyant</i> de Henri Lopes.....	73
BICHARA Taoussi Taoukamla (Université de N'Djaména) Espace et temps de la mort dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma.....	93
IDOMBA MBOUKOUABO Claire Versuela (Université Omar Bongo) L'impairité factorielle du discours critique dans le roman féminin : cas <i>D'écart-ville</i> de Parfaite Ollame.....	113
OBAME ENDAMNE Wilfridh (Université Omar Bongo) Pour une lecture des occurrences de la nuit dans les films joués par Philippe Mory.....	131
JADDAD Njoud (Université Chouaib Doukkali, El Jadida) Le cinéma au Maroc : étude phénotype.....	145
DIOUÉ Wohnouan Marie-Josée (Université Félix Houphouët-Boigny) « La rue paille » dans <i>Cahier d'un retour au pays natal</i> d'Aimé Césaire : de la production du signe) la production du texte.....	171



COSKER Christophe (Université De Bretagne Occidentale/Université de La Réunion) Enquête littéraire et intertextuel sur Nassur Attoumani. Pour une conception de l'écrivain francophone comme médiateur interculturel.....	185
AMAN Geoffroy Junior Aka N'goran (Institut National Polytechnique Félix Houphouët-Boigny) L'idéologie de la violence raciale dans <i>Our Nig</i> de Harriet E. Wilson.....	199
AHO Kouakou Bernard (Université Alassane Ouattara) De l'humanisme au transhumanisme : le renouement de l'homme dans la vision poétique.....	217
ONDO MENDAMNE Dolly (Université Omar Bongo) L'épidictique : entre préservation de l'Etat et génie français. Discours de Bordeaux du général de Gaulle.....	235
YAO Attougbré Dieudonné (Université Alassane Ouattara) La didascalie : un paradigme de renouvellement de l'écriture théâtrale.....	257
NAOUAR Mohamed (Université de Tunis) Pascal Quignard et le paradoxe de la musique.....	275
SCIENCES HUMAINES ET SOCIALE : POUR UNE ACTUALISATION DES SAVOIRS ENDOGENES ET AFROCENTRES.....	295
M'VE Gaëlle (Université Omar Bongo) Migrations subsahariennes vers l'Europe : l'esclavage des temps modernes.....	297
OWOULA BOSSOU Yvan Comlan (Université Omar Bongo) L'OUA/UA à l'épreuve de la notion des changements anticonstitutionnels : l'africanisation de la paix en question (XXe- Début du XXIe siècle).....	321
MEHYONG Stéphane William (Université Omar Bongo) L'abandon du projet de centrale électrique pilote à énergie thermique des mers d'Abidjan en Côte d'Ivoire 1941-1958.....	339



MANGA Anne Marie Blanche (Université de Yaoundé I) TSALA TSALA Jacques-Philippe (Université de Yaoundé I) Ségrégation sexuée et développement de l'identité de genre chez des filles de 8 à 12 ans scolarisées à l'école primaire au Cameroun.....	361
Al-CHIKH Insaf (Université de Genève) ALLADATIN Judicaël (Institut universitaire des cadres et Consortium SFR-D) ROCHE Lionel (Université du Québec à Montréal) Conception d'une démarche méthodologique pour l'analyse de l'activité de gestion d'établissement scolaire au Maroc pour les fins de développement de formation adaptée : l'usage des traces vidéo d'activité.....	381
DIALLO Thierno Amadou Tidiane (Université Julius Nyerere de Kankan) TOURÉ Tiranké (Université Général Lansana Conté de Sonfonia) KAMANO Sékou (Université Julius Nyerere de Kankan) L'impact de la pandémie de COVID-19 sur l'adoption des technologies numériques par les entreprises en Guinée.....	401
BISSIELO Gaël Samson (Université Omar Bongo) MAGANGA Christian (Université Omar Bongo) Mariages exolingues et perte des langues locales gabonaises : approche sociolinguistique.....	419
N'GUESSAN Settié Louis Martial Junior (Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan) Le conditionnel comme marqueur d'évidentialité ou d'incertitude journalistique : le cas de la presse écrite ivoirienne.....	431
NTSIMI OWONA Laurentine (Université de Yaoundé I) Les non-dits dans les proverbes eton.....	447
GNING Magueye (Université Cheikh Anta Diop de Dakar) L'anthropologie transcendantale : une théorie de l'humain et de la société chez Marcel Gauchet.....	457
BOULINGUI MOUSSAVOU Alain (Université Marien Ngouabi) L'administration publique gabonaise à l'épreuve des valeurs déontologiques.....	473



FOFANA Issakha (Institut des Sciences de l'Environnement/Université Cheikh Anta Diop de Dakar)

AHOUANDJINOU Akawanou Clément (Institut des Sciences de l'Environnement/Université Cheikh Anta Diop de Dakar)

Ethique environnementale : quelle valeur en Afrique pour contribuer

à la gestion de la crise écologique ?.....

491



**HISTOIRES ET SOCIETES A
L'EPREUVE DE LA FICTION**

PASCAL QUIGNARD ET LE PARADOXE DE LA MUSIQUE

Mohamed NAOUAR

Université de Tunis

naouar.mohamed@yahoo.fr

Résumé : Dans cet article, il est question de montrer, à travers l'analyse de *La Leçon de musique* et *La Haine de la musique* de Pascal Quignard, le lien paradoxal que l'auteur entretient avec la musique. Ce rapport est étroitement lié à la mue masculine, considérée comme une perte de la voix soprano, celle de l'enfance perdue. La musique devient la seule possibilité de retrouver l'osmose prénatale. Par ailleurs, à travers son pouvoir de fascination, elle est aussi un objet de terreur et d'oppression de l'homme par son congénère. Quignard montre le pouvoir *dé-sidérant* de la lecture silencieuse de la partition musicale, mettant fin à une fascination originelle, en la rapprochant à la lecture de l'œuvre littéraire.

Mots-clés : Musique, Paradoxe, Jadis, Fascination, Lecture

Abstract: In this paper, we will try to show, through the analysis of *La Leçon de musique* and *La Haine de la musique* by Pascal Quignard, the paradoxal link maintained with the music. This relation is linked to mal moult, considered as a loss of the soprano voice, that of lost childhood. The music becomes the only possibility to finding prenatal osmosis. Through its power of fascination, the music is a tool of terror practiced on humans. Quignard evince the de-siderant power of silent reading of the musical score and the literary work.

Keywords: Music, Paradox, Jadis, Fascination, Reading

Introduction

Quiconque se penche sur l'œuvre de Pascal Quignard peut aisément déceler les signes d'une prédilection pour la musique. La présence de cet art dans les œuvres quignardiennes est évidente à travers les titres de ses récits : *La Leçon de musique* (2002), *La Haine de la musique* (1997) et *Leçon de Solfège et de Piano* (2013). D'autres œuvres comme *Villa Amalia* (2006), *Tous les matins du monde* (1991) ou *Les Escaliers de Chambord* (1991), pour ne citer que trois titres de cette œuvre colossale, ont pour thématique centrale la musique. Loin de se cantonner dans un parti pris de cet art, Pascal Quignard le relie avec son pouvoir fascinant. Ce dernier,



tout en suscitant une vive émotion, obnubile toute forme de discernement pour asseoir une totale emprise sur l'homme.

Les deux œuvres qui traitent de la musique réinvestissent la *rhétorique spéculative*, c'est-à-dire une manière de méditer sans concept¹. Aussi, l'analyse quignardienne se démarque-t-elle, dans ses traités, de l'analyse philosophique en menant une façon de méditer par métaphores et *image*. Loin de viser des constats, la *rhétorique spéculative* réinvestie par cet auteur, révèle les paradoxes d'une écriture hermétique. L'expérience autobiographique de l'écrivain devient une sorte d'*exemplum* qui alimente une investigation transpersonnelle qui procède par déploiement de tous les savoirs que Pascal Quignard met au profit de sa réflexion. En effet, *La Leçon de la musique* montre, à travers les *biographèmes*² des trois protagonistes, comment la musique devient une échappatoire indéniable pour remédier à la mue de la voix masculine. Par ailleurs, *La Haine de la musique*, comme son titre l'indique, nous révèle le côté sombre, voire macabre, de la musique considérée comme une terreur exercée sur l'homme par son congénère. Ces deux œuvres illustrent une attitude paradoxale de la part de cet auteur vis-à-vis de la musique. Quignard affirme au début de *La Leçon de musique* :

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 étaie. 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, 2002 : 15)

Dans cette perspective, l'univers sonore est étroitement lié à la musique et au rythme. Nous avons affaire dès lors à plusieurs

¹ Pascal Quignard consacre un traité intitulé *Rhétorique spéculative* (1995) dans lequel il défend une pratique littéraire évincée par la pensée philosophique de Platon. En réclamant une appartenance à la lignée de Fronton, Pascal Quignard mène la fronde contre la pensée philosophique qui fige la langue dans des concepts.

²Le "*biographème*" est un terme forgé par Roland Barthes et utilisé pour la première fois dans son livre *Sade, Fourier, Loyola* (Barthes, 1971 : 14). Il en propose la présentation suivante : « Si j'étais écrivain et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des "*biographèmes*" dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin [...] ». Cette notion est utilisée pour désigner les bribes d'une (auto)biographie.

questionnements sur cette conception quigardienne de cet art. Comment la musique pourrait-elle être une source de plusieurs paradoxes ? Pourquoi nous fascine-t-elle pour nous terroriser derechef ? Et dans un autre sens, quelle part mystérieuse de la musique se positionne tel un remède pour se libérer de la frustration causée par la mue ? Afin de répondre à ces questions, nous étudierons, en un premier lieu, la relation étroite entre la musique et la nostalgie du *jadis*, c'est-à-dire de l'osmose prénatale. Nous essayerons de montrer, en outre, la face cachée de la musique, selon Quignard, comme une source de terreur exercée par l'homme sur son semblable. Il en découle une tentative d'élucider les causes de cette prise de position paradoxale chez l'écrivain vis-à-vis de la musique, considérée à la fois comme source de plaisir et de terreur.

1. La musique du *jadis*

Les œuvres de Pascal Quignard montrent le rapport étroit entre la musique et la nostalgie du *jadis*, celle du stade amniotique. Bien que la naissance constitue un abandon contrarié de cette osmose prénatale, l'enfant jouit d'une voix soprano qui lui rappelle la musique originelle. La mue de l'enfant s'apparente à un deuxième exil annoncé par le changement du timbre de la voix. La pratique de la musique devient un voyage orphique dans le *jadis* et un retour au *dernier royaume*, celui de l'enfance perdue.

1.1. Le *jadis* et la mue

Au début de la première leçon de *La Leçon de musique*, « un épisode tiré de la vie de Marin Marais », Pascal Quignard (2002 : 11) annonce la thématique centrale de son œuvre :

Je traite de la mue humaine. Un changement a lieu dans le timbre de la voix qu'articulent les très jeunes hommes. Alors le 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 sombre.

La Leçon de musique a pour thème central la mue masculine. Cette œuvre se compose de trois leçons. La première, consacrée à Marin Marais, relate comment la perte de la voix soprano est compensée par



la décision de ce virtuose de se consacrer à la musique baroque et à la perfection de ses partitions de la viole de gambe ; la deuxième intitulée « Un jeune macédonien débarque au port de Pirée », s'intéresse au phénomène de la mue dans son rapport avec la naissance de la tragédie chez les Grecs. Quignard souligne le rapport entre l'expérience de la mue de Socrate et sa vocation pour la philosophie : « Les hommes de l'ancienne Athènes étaient visités par un chant de bouc, par la tragédie dans leur voix. Étaient visités, à la fin de l'hiver de l'enfance, par un certain chèvrement, chevrottement persistant, rabotant, escarpant leur voix » (Quignard, 2002 : 93). La dernière leçon de ce traité, intitulée « La dernière leçon de musique de Tch'en Lien », cherche à montrer que la conséquence de la mue est une vocation pour la musique ou la littérature comme une tentative de remédier à la défaillance de la voix soprano chez l'homme.

Le pouvoir fascinant de la musique est inhérent à son rapport avec le *jadis*. Ce mot-mana serait l'exemple même de l'opposition de l'auteur au concept. Il sert à la fois à désigner le stade prénatal et le surgissement du temps. Lié à la *physis*, le *jadis* habite l'homme, cette ombre errante qui connaît une perpétuelle métamorphose. Pascal Quignard conçoit la naissance de l'individu comme une transition malencontreuse qui a un impact majeur sur le reste de sa vie. Il s'agit d'un passage du *premier royaume* au *dernier royaume*. L'homme devient dans ce dernier lieu un banni, un exilé habité par une grande nostalgie pour le *Jadis*, c'est-à-dire tout ce qui est originaire, prénatal et fœtal. L'auteur ne limite pas ce stade à sa fonction essentiellement biologique. Lié au rêve, le *jadis* constitue la pierre angulaire de la pensée quignardienne qui s'évertue à déployer tous les domaines du savoir afin d'appréhender l'existence humaine dans sa complexité. La naissance heurte l'homme à un milieu dont tout ce qui est sonore est différent des bribes de voix de la mère écoutées dans la poche amniotique. Paradoxalement, le sonore, en l'occurrence la musique, fascine l'homme, car elle est un rappel du perdu. Ces nouveaux sons sont une agression de l'oreille et deviennent la cause de plusieurs traumatismes chez l'homme. En outre, la naissance est le début d'une initiation de l'être humain à tout ce qui est rythmique. La vie semble

imposer un éternel retour du même, à commencer par la respiration entamée avec la naissance. La vie est cadencée aussi par l'alternance de la lumière et de l'obscurité. Il en découle une égale prédilection de l'auteur pour un autre art, la peinture. L'intérêt manifeste de Quignard pour le clair-obscur émane de son rapport avec la dichotomie entre l'obscurité inhérente au stade amniotique et la lumière découverte pour la première fois par l'homme lors de sa naissance. Celle-ci est accompagnée par le premier cri de l'homme, son *psophos*. Il s'agit de sa première mue :

Langage toujours trop tard venu sur nous-mêmes. Préhistoire, archaïsme de la musique en nous. L'oreille a précédé la voix des mois durant. Le gazouillis, le chantonement, le cri, la voix sont venus sur nous des mois et des saisons avant la langue articulée et à peu près sensée. C'était la première mue. (Quignard, 2002 : 27)

Le sommeil quotidien de l'homme est une occasion de retrouver sa nuit originaire, ne serait-ce que par la libération de tout ce qui est refoulé dans son inconscient grâce au rêve. La deuxième mue est vécue par le jeune garçon au cours du passage de l'enfance à l'âge adulte et la dernière mue s'accompagne de l'ultime nuit qui est la mort. Nous pouvons dès lors constater que l'univers sonore et la mue sont deux thématiques concomitantes dans les écrits de Pascal Quignard. L'inconscient de l'homme est imprégné de tout ce qui est sonore : « Des sons non visuels, qui ignorent à jamais la vue, errent en nous. Des sons anciens nous ont persécutés. Nous ne respirions pas encore. Nous ne criions pas encore. Nous entendions » (Quignard, 1997 : 24).

Au cours du stade prénatal, l'être humain entend « un morceau de sonore sémantique dépourvu de sens » (Quignard, 1997 : 24). Il s'agit des bribes de sons émises par la mère du nourrisson qui parle et dont il ne peut tirer aucune signification. Elles s'entremêlent aux battements cardiaques du fœtus qui ne peuvent jamais être en harmonie avec ceux de la mère porteuse. Il s'agit, selon Quignard, d'une sorte de terreur sonore : « Nous avons tendu une oreille qui était terrorisée par des signes inintelligibles sous la cloison d'un ventre de peau avant même que nos poumons fonctionnent et qu'ils



permettent de hurler » (Quignard, 1997 : 48). Le rythmique est altéré par le vocal ce qui entraîne une terreur causée essentiellement par l'intelligibilité de ces sons qui deviennent une forme de terreur exercée sur l'homme avant sa naissance.

Dans la conception de Quignard, les jeunes garçons, à la différence des filles, sont condamnés à ce changement inévitable du timbre de leur voix au cours du passage à l'âge adulte. Cette transformation n'affecte pas seulement les cordes vocales de l'homme, elle a en plus un impact psychologique marquant sur lui. L'individu erre dans ce monde à la recherche, outre du *premier royaume* d'avant la naissance, de la voix perdue de l'enfance. Cet intérêt pour ce phénomène de la mue de la part de cet auteur pourrait être d'ordre autobiographique lorsqu'il déclare :

Ma voix est sourde. Rien n'a jamais pu la poser depuis une mue désastreuse qui me fit rejeter des deux chorales qui faisaient ma joie. Mue qui me bannit à jamais non seulement de tous les chants mais même de tous les fredonnements (Quignard, 1998 : 68).

Cette déclaration intégrée, sous forme de fragment dans l'histoire de Marin Marais, a une portée universelle. En effet, le lecteur ne peut pas trancher quant à la référence de cet aveu. Se réfère-t-elle au personnage ou au narrateur ? Aussi, l'histoire de Marin Marais qui constitue la première leçon présente-t-elle beaucoup de ressemblance entre l'expérience de la mue vécue par Quignard et celle du personnage Marin Marais. D'autant plus que cette mue est rendue plus délicate et critique quand nous savons déjà que le narrateur-auteur dans *Vie secrète* a connu deux expériences désastreuses d'aphasie. Ainsi les *biographèmes* des protagonistes de *La Leçon de musique* sont-ils alimentés par la biographie de l'auteur. La question qui se pose dès lors réside dans le rapport entre la mue et la musique quand cette dernière devient un refuge pour éradiquer le désastre de la perte de la voix infantine.

1.2. La leçon salvatrice de la musique

La mue vécue par Marin Marais l'a poussé à embrasser une carrière artistique et à devenir un virtuose dans la composition de la

musique. Marin Marais, « le torse penché sur l'instrument, la main errant au-dessus des frettes, [...] s'efforce de domestiquer la maladie sonore, de penser l'affection de la voix humaine masculine » (Quignard, 2002 : 18). Quignard montre ici le sérieux avec lequel Marin Marais effectue le geste musical. L'application dans l'apprentissage de la musique ne se limite pas à une simple passion pour cet art. Elle est foncièrement intime, car elle est liée à la frustration de son exil dans ce *dernier royaume*. Cette posture reprend celle du stade prénatal. Dans la deuxième leçon, Socrate s'intéresse à la tragédie comme art avec lequel il pourrait trouver des échos de la perte de sa voix soprano. Quignard part ainsi du constat selon lequel la mue est une cause indéniable pour les hommes, à la différence des femmes qui ne sont pas condamnées à cette métamorphose de la voix, à s'évertuer à la composition musicale. C'est ce qui explique, selon l'écrivain, la forte présence dans l'histoire de cet art des œuvres musicales composées par des hommes. En effet, les femmes ne connaissent pas la frustration de la mue et s'intéressent plutôt au chant. La musique devient alors une leçon salvatrice pour les hommes.

Outre ce caractère salutaire qui permet à celui qui la pratique de surmonter la douleur causée par la perte de la voix soprano, la musique est une occasion de retrouver les êtres disparus. La pratique musicale acquiert une dimension orphique et se transforme en une sorte de communion avec les défuntes. Sainte-Colombe joue *Le tombeau des Regrets* avec sa viole de gambe, seul dans sa cabane qui s'apparente à une cavité sonore semblable à celle de la poche amniotique. Dans le transport extatique de Sainte-Colombe déclenché par la fascination sonore, sa femme morte apparaît :

Tandis que le chant montait, près de la porte une femme très pâle apparut qui lui souriait tout en posant le doigt sur son sourire en signe qu'elle ne parlerait pas et qu'il ne se dérangeât pas de ce qu'il était en train de faire. (Quignard, 1991 : 41)³

³ Nous retrouvons une scène semblable dans *Le Salon du Wurtemberg* quand le narrateur, Charles Chenogne, se voue à la pratique de la viole de gambe suite à la perte de ses amis. Le deuxième chapitre du roman est intitulé « Le cabanon ». Le récit s'apparente à une quête effrénée des perdues. La musique permet de convoquer les



Monsieur de Sainte-Colombe est convoqué par son ami agonisant Monsieur Vauquelin pour lui jouer de la musique près de son lit de mort. Un deuxième indice montre la similitude entre Sainte-Colombe et Orphée. Quignard nous apprend que Sainte-Colombe a perfectionné la viole de gambe en ajoutant « une corde basse à l'instrument pour le doter d'une possibilité plus grave et afin de lui procurer un tour plus mélancolique » (Quignard, 1991 : 13). Orphée, évoqué dans *Boutès* jouant dans ce récit avec sa cithare pour évincer le chant des Sirènes, a « ajouté deux cordes aux sept cordes de la lyre » (Quignard, 2008 : 10). Cela nous montre très bien le paradoxe de la musique jouée par Orphée. Ce personnage mythique a défié les Enfers pour ramener Eurydice. La musique orphique est également, selon l'interprétation de Quignard, un subterfuge pour imposer un comportement grégaire aux Argonautes qui « frappent la mer de la même façon qu'Orphée frappe sa cithare pour donner un même rythme aux mouvements de leurs mains » (Quignard, 2008 : 10). Le narrateur du roman autobiographique, Charles Chenogne, se voue lui aussi à la pratique de la viole de gambe suite à la disparition de ses amis. Exténué par la solitude, sa vie s'apparente à une épreuve difficile dans laquelle l'expérience du deuil est affrontée par la musique et l'écriture.

Nous avons, jusqu'à ce stade de l'analyse, interprété l'écriture de Pascal Quignard qui traite le thème de la musique comme un refuge pour ses protagonistes afin de remédier à la perte de la voix *soprano* ou des êtres chers. Toutefois, ces récits relèvent de ce que Dominique Viart (2004) appelle les « *fictions critiques* ». Dans cette optique, la présence de la musique dans *Vie secrète*, un récit à forte teneur autobiographique, est liée à l'intimité du narrateur-auteur. En effet, dans ce récit, Quignard montre l'importance de la musique dans son rapport d'une part avec le silence, l'aphasie et la mue et de l'autre, avec l'amour d'une femme dont le pseudonyme est Némie Satler. Ce

ombres errantes, ces « *revenants* » d'après l'expression de Chantal Lapeyre-Desmaison dans *Mémoires de l'origine* (2001 : 95-104).

nom montre que la musique est au cœur de ce récit autobiographique. Pascal Quignard (1998 : 15) affirme que « le nom de Némie Satler est faux » et il ajoute : « Antonio Vivaldi mourut à la fin du mois de juillet 1741 chez Herr Satler, à Vienne » (Quignard, 1998 : 68).

L'expérience musicale dans *Vie secrète* se mêle à une relation amoureuse entre le narrateur-auteur et la jeune femme qui l'initie à la musique. Nous avons dans ce récit une interférence des thèmes qui tournent tous autour de la musique comme celui du silence et celui du langage. Ces réflexions autour de ces thèmes sont motivées par la relation amoureuse avec cette jeune musicienne. Il s'agit en l'occurrence d'une double leçon, une leçon de musique doublée d'une initiation à l'amour vécue en silence parce qu'elle est adultère. La relation avec Némie Satler, permet au narrateur-auteur de réfléchir sur son parti pris vis-à-vis du langage et du silence dans leur rapport avec la musique. Pascal Quignard affirme dans un entretien avec Chantal Lapeyre-Desmaison : « Nous ne sommes pas du parlant à qui il arriverait incidemment de se taire. Nous sommes du non-parlant qui parle » (Lapeyre-Desmaison, 2001 : 48). Dans sa relation avec la musique, le langage et l'adultère, cette histoire d'amour avec cette femme mariée ne se limite pas au *topos* littéraire du roman d'initiation. Comme toutes les femmes amantes dans les récits quignardiens, Némie Satler vient compenser la perte de la mère. La thèse du roman familial avancée par Marthe Robert (1977) trouve sa pleine validité dans les récits de Pascal Quignard. Par ailleurs, cet auteur donne à cette interprétation une dimension plus profonde en la reliant avec le *Jadis*. Pour ce faire, Quignard fait appel aux différentes interprétations anthropologiques de René Gérard, ethnologiques de Lévi-Strauss et archéologiques de Leroi-Gourhan, etc.

Ainsi, la musique telle qu'elle est pratiquée par Némie Satler, c'est-à-dire une musique silencieuse, est propice pour l'épanouissement de la relation amoureuse tacite entre le narrateur-auteur et cette jeune musicienne. Cette pratique musicale permet une fusion totale entre les deux amants dans une communion amoureuse : « Notre amour à ses yeux- et je ne partage plus cette façon de figurer



l'amour-se confondait à notre point de silence » (Quignard, 1998 : 61). La relation amoureuse avec Némie Satler reprend le *topos* quignardien de la femme comme nostalgie du royaume perdu du *jadis*. Dans *Le Salon de Wurtemberg*, le narrateur ne parvient pas à percer le mystère de l'attraction exercée par le regard de la femme de son ami, avec laquelle il entretient une relation d'amour illicite. Il rappelle dans un passage la ressemblance de la physionomie de cette femme avec celle de sa mère.

Par ailleurs, Quignard ne conçoit pas seulement la musique comme une expérience qui permet à l'homme d'atteindre le sublime. Elle est parfois présentée sous de mauvais auspices. En effet, au début même de la leçon consacrée à Marin Marais, Quignard fait un clin d'œil à la terreur de l'univers sonore en évoquant le massacre de saint Barthélémy :

Il quitte Saint-Germain-L'auxerrois. C'est l'église où est enterré Malherbe, l'église du chant de sang. L'église dont les trois cloches - Maris, Germain, Vincent- ont donné le signal du massacre dans la nuit du 23 août 1572 comme elles appelaient à chanter les laudes de la fête de l'apôtre saint Barthélemy. (Quignard, 2002 : 20)

2. La haine de la musique

Par son lien étroit avec l'archaïque et le perdu, la musique devient une pratique de la fascination utilisée par l'homme pour asservir son semblable. La quête du *jadis* peut, dans certains cas, être détournée par le recours à une musique orphique, socialement asservissante.

2.1. La terreur de la musique

Un des faits stylistiques dans l'écriture quignardienne consiste à embrouiller les pistes d'une réflexion relancée chaque fois par une interprétation qui vacille entre l'intime et l'extime. Comme chez Montaigne, un des auteurs qui ont profondément influencé Pascal Quignard, l'écriture du traité ne suit pas une logique démonstrative et progressive qui essaye de défendre un point de vue annoncé dès le début. Il s'agit plutôt d'une autoanalyse dans laquelle l'expérience de soi est représentative de l'humaine condition. Loin de vouloir

déboucher sur des déductions irrévocables, l'écriture demeure au seuil des convictions et du parti pris. Par cette stratégie d'écriture de Quignard, la réflexion a du mal, dans certains cas, à gérer des paradoxes parmi lesquels celui de la musique. En effet, cette dernière n'échappe pas même dans la mythologie grecque, à un certain dénigrement. Elle a pour cause première de son invention, une fin prédatrice :

Ce fut Athéna qui inventa la flûte. Elle confectionna la première flûte (en grec *aulos*, en latin *tibia*) pour imiter les cris qu'elle avait entendus s'échapper du gosier des oiseaux-serpents aux ailes et aux défenses de sanglier. Leur chant fascinait, immobilisait et permettait de tuer à l'instant de la terreur paralysante. La terreur paralysante est le premier moment de la panique omophagique. (Quignard, 1997 : 15)

En découvrant la transformation de son visage quand elle joue de la flûte, Athéna décide d'abandonner la musique. Aristote donne à cette défiguration une dimension érotique :

Aristote dit dans la Politique que la muse a la bouche occupée et les mains occupées exactement comme une prostituée qui regonfle à l'aide de ses lèvres et de ses doigts la physis de son client afin de la dresser au bas de son ventre en sorte qu'il émette sa semence. (Quignard, 1997 : 14)

Dans l'interprétation de Quignard concernant la musique, nous trouvons des répercussions de Barthes vis-à-vis du langage. L'interférence entre ces deux domaines est l'écoute qui exerce un pouvoir sur l'individu. Barthes affirme :

Ecouter est le verbe évangélique par excellence : c'est à l'écoute de la parole divine que se ramène la foi, c'est par l'écoute que l'homme est relié à Dieu. La réforme (par Luther) s'est faite en grande partie au nom de l'écoute, et la contre-réforme elle-même, pour ne pas être en reste, a placé la chaire de l'orateur au centre de l'église (dans les édifices jésuites) et a fait des fidèles des écouteurs d'un discours qui ressuscite lui-même l'ancienne rhétorique comme art de "forcer" l'écoute. (Barthes, 1982 : 221)

Roland Barthes, à la différence de Pascal Quignard, ne fait pas le lien entre l'écoute et le *Jadis* du stade amniotique de l'homme. Il présente deux sortes d'écoute : l'écoute panique et l'écoute appliquée.



Cette dernière a pour origine la vie primitive de l'homme qui capte les signes auditifs du danger. Par ailleurs, l'écoute panique est celle « du croyant, du disciple et du patient » (Barthes, 1982 : 229) et répond à un caractère plus évolué de l'histoire de l'homme. Pour Quignard, l'imitation a pour corollaire l'écoute panique. Cette lecture de Pascal Quignard montre que la panique est corrélative à la fascination dont la première cause est le visage de la mère. La fascination, largement expliquée dans *Le Sexe et l'effroi* (Quignard, 1996) et dans *Vie secrète*, consiste à obnubiler totalement l'entendement du nourrisson qui assimile les lèvres protruses de la mère au *fascinus*, c'est-à-dire au sexe masculin érigé⁴. L'image de la bouche arrondie est fascinante, car elle rappelle, en outre, la mamelle du sein maternel. Si cette forme des lèvres *fascine*, le sourire *dé-sidère*⁵ et provoque un état de panique :

Le sourire de la mère est comme la peur : dans la peur, la contagion s'appelle panique. Nous sommes tous, dès le surgissement, avant le surgissement, dès l'extrême enfance, avant la naissance elle-même, totalement mimétiques, aussi reproducteurs que nos mères l'ont été pour nous faire. Nous sommes tous totalement paniqués. La musique est comme le sourire panique. (Quignard, 1997 : 53)

Pour Quignard comme pour Barthes, l'écoute panique se transforme en une existence paniquée. Chez Quignard, la transformation acquiert un caractère psychologique. Il considère que les œuvres « sont inspirées par des paniquées. » (Quignard, 1997 : 14) Ces paniquées sont les bacchantes célébrant les mystères de Bacchus :

Les paniquées, accompagnées de thyrses chamaniques, des flûtes de Pan et des chants rauques mimétiques, en latin *bachatio*, consistait à mettre à mort un jeune homme en le déchirant vivant et en le mangeant aussitôt. (Quignard, 1997 : 14)

D'après cette étude mythologique, la musique a un aspect dionysiaque et prédateur. Dans la *Rhétorique spéculative*, Pascal

⁴ Sur le rapport entre l'*image* et la *fascination* chez Pascal Quignard, voir le chapitre XI « *Fascination et désir* » de l'ouvrage de Bernard Vouilloux, *La nuit et le silence des images* (2010).

⁵ Le terme « *dé-sidère* » est utilisé par Quignard pour montrer l'acte de se libérer du pouvoir fascinant de l'image ou de la musique.

Quignard relie la découverte de la musique à la pratique cynégétique du primate. Mais la question qui se pose est la suivante : est-ce qu'on peut mettre fin à cette obéissance à la musique ? Peut-on être dissident comme Boutès et se libérer de la musique orphique ? Quignard donne une réponse en se référant à l'étymologie : « Ouïr, c'est obéir. Ecouter se dit en latin *obaudire*. *Obaudire* a dérivé en français sous la forme obéir. L'audition, l'*audientia*, est une *obaudientia*, est une obéissance » (Quignard, 1997 : 108). L'obéissance et l'ouïe sont corrélatives et jalonnent toute l'histoire de l'homme. Obéir aux sons entendus dans la poche amniotique, au *sourire panique* de la mère, à une sirène dans un établissement de détention débouchent sur la terreur.

2.2. La musique d'Auschwitz

Dans *La Haine de la musique*, le verdict de l'auteur est clair : cet art est utilisé comme moyen d'extermination de l'homme et de son asservissement dans le camp d'Auschwitz. L'aura artistique de la musique cède la place à une représentation macabre de cet art. Quignard affirme : « La musique est le seul, de tous les arts [...], qui ait pu s'arranger de l'organisation des camps, de la faim, du dénuement, du travail, de la douleur, de l'humiliation, et de la mort » (Quignard, 1997 : 197). Nous pouvons retrouver à travers cette représentation, des répercussions de la citation d'Adorno : « Ecrire un poème après Auschwitz est barbare » (Adorno, 1986 : 23). *La Haine de la musique* est une œuvre fortement inspirée des écrits de Simon Laks (1991 : 19), un ancien musicien qui a passé une période de détention à Auschwitz. Le récit de Laks est un témoignage qui dénonce à lui seul la pire expérience que l'homme puisse avoir avec la musique. La période de détention lui impose d'exercer la musique dans un lieu de mort. Une similitude entre le témoignage de Laks et celui d'Adorno - même si ce dernier n'est pas évoqué dans *La Haine de la musique* - nous donne une idée sur l'atrocité de la vie dans ce camp. Comment témoigner de la souffrance de ses semblables quand le détenu est un artiste qui joue « la musique d'accompagnement dont les SS aimaient à couvrir les cris des victimes » (Adorno, 1966 : 286) ? Outre cela,



comment témoigner de la souffrance des disparus ? Cette question est déjà posée par Primo Lévi qui ne parvient pas même par l'écriture, comme solution résiliente, à dépasser ce traumatisme et se suicide. Simon Laks devient un chef d'orchestre dans le camp d'Auschwitz et échappe de justesse à la mort. A partir de cette expérience douloureuse, il a cherché « à méditer sur le rôle qu'avait joué la musique dans l'extermination » (Quignard, 1997 : 198). Quignard relate les obstacles rencontrés par Laks dans la publication de son témoignage :

En 1948, il publia au mercure de France, avec René Coudy, un livre intitulé *Musiques d'un autre monde* précédé d'une préface écrite par Georges Duhamel. Ce livre ne fut pas accueilli et tombe dans l'oubli. (Quignard, 1997 : 198)

L'utilisation de ce témoignage permet à Quignard de dévoiler le côté obscur de l'atrocité de la musique. Le livre de Primo Lévi intitulé *Si c'est un homme* (1988) vient, avec des exemples tirés de l'antiquité gréco-latine, alimenter la réflexion quignardienne. Le titre éponyme du VII^e traité est intitulé « *La Haine de la musique* ». Ce traité acquiert une importance primordiale et devient la pierre angulaire de l'œuvre. Selon Quignard, le recours à la musique comme machine d'extermination n'est pas propre au XX^e siècle. Elle remonte au stade primitif de l'homme. La prédation chez l'homme primitif n'est pas innée. Elle est la conséquence d'une fascination du primate des animaux prédateurs. Dans *Rhétorique spéculative* (Quignard, 1997), Pascal Quignard montre comment les mâles de la horde primitive se situent aux confins du groupe pour protéger les femelles contre les attaques des animaux sauvages. Il se démarque par cette lecture de la thèse de Freud, qui explique le meurtre du père de la horde qui occupe une place centrale au sein du groupe. La décentralisation de l'homme qui se confond avec les prédateurs entraîne son identification aux bêtes. Dépouillée de sa dimension instinctive qui impose des limites à cet acte, la prédation, comme *mimésis* des prédateurs, mue en un acte meurtrier du congénère.

Comme le souligne Pascal Quignard, Primo Levi parle d'une fonction « *maléfique* » de la musique (Quignard, 1997 : 207). Simon

Laks et Primo Levi connaissent une interférence dans leurs idées. Ils ne font pas de différence entre le musicien qui joue de la musique et celui qui l'écoute. Tous les deux obéissent à la même fascination : « Il y a une puissance qui fait simultanément retour sur elle-même et métamorphose d'une façon similaire ceux qui la produisent en les plongeant dans la même obéissance rythmique, acoustique et corporelle » (Quignard, 1997 : 216).

En se référant à ces témoignages, Pascal Quignard évoque des questions centrales dans ce traité, celles qui invitent à réfléchir sur la dépendance entre la musique et la configuration historique. Quignard (1997 : 208) s'interroge dans ce traité : « Comment entendre la musique, *n'importe quelle musique, sans lui obéir ? / Comment entendre la musique à partir du dehors de la musique* ».

Quignard cherche à montrer la nature complexe de la musique en minant les frontières entre celui qui la joue et celui qui l'écoute. Il procède par un rappel des témoignages des détenus et des prises de position paradoxales de la musique. Le témoignage de Kasimierz Gwizdka est plutôt élogieux : « La musique donnait du courage et des forces extraordinaires pour survivre » (Quignard, 1997 : 223). Par ailleurs, Romana Duraczowa montre sa haine de la musique : « L'orchestre nous échauffe la bile. Comme nous haïssons cette musique » (Quignard, 1997 : 224). Au-delà des opinions différentes des détenus concernant la musique, Quignard s'interroge sur le rôle indéniable de la musique à Auschwitz. *La Haine de la musique* tente d'en donner les motifs en reliant cet art avec le stade prénatal. La musique est une obéissance à un appel originel et dont l'écoute est une contrainte imposée même par la constitution physique de l'homme :

La musique viole le corps humain. Elle met debout. Les rythmes musicaux fascinent les rythmes corporels. A la rencontre de la musique l'oreille ne peut se fermer. La musique, étant un pouvoir, s'associe de ce fait à tout pouvoir. Elle est l'essence inégalitaire. Ouïe et obéissance sont liées. Un chef, des exécutants, des obéissants. Telle est la structure que son exécution aussitôt met en place. (Quignard, 1997 : 202)



Se situant sous la même bannière que Michel Foucault, Quignard montre que le pouvoir de la musique est étroitement lié au corps. Elle est utilisée pour *surveiller et punir*. Comme Michel Foucault, Quignard montre que les instruments comme la cloche, le tambour, le sifflet ou la sirène sont les outils utilisés pour imposer une obéissance. Qu'en est-il quand il s'agit d'une musique bien orchestrée ? Quignard montre le pouvoir sidérant de cette musique en se référant à l'histoire Thucydide :

La musique n'est pas destinée à inspirer les hommes dans la transe mais à leur permettre de marcher au pas et de rester en cadre serré. Sans musique, une ligne de bataille est exposée à se désorganiser au moment où elle s'avance pour charger. (Quignard, 1997 : 225)

Dans la guerre comme dans le camp d'Auschwitz, la musique assujettit l'homme. Toutefois, dans le récit autobiographique de Pascal Quignard, la musique est exempte de cette dualité, car elle puise son charme du silence.

3. La musique coite

Loin de se limiter à de simples considérations autour du paradoxe de la musique, l'écriture puise dans la propre expérience de l'auteur. La pratique littéraire, qu'elle soit par l'écriture ou la lecture, lui permet d'appréhender activement la musique sans en être assujetti.

3.1. Le silence et l'aphasie

Le silence est un thème central dans *Vie secrète*. Le narrateur-auteur déclare dès *l'incipit* : « Les fleuves s'enfoncent perpétuellement dans la mer. Ma vie dans le silence. Tout âge est aspiré dans le passé » (Quignard, 1998 : 9). Pascal Quignard ne conçoit pas le silence comme l'opposé au sonore, mais plutôt comme une essence. Le silence ne limite pas à l'univers langagier. Dans *Vie secrète*, le silence est en rapport avec l'autobiographie de l'auteur. Les expériences du silence évoquées sont étroitement liées à l'impact de l'aphasie vécue par le narrateur-auteur. Cette crise de la perte de la

parole est évoquée dans *Les Ombres errantes* (2002), la première œuvre qui ouvre le cycle du *Dernier royaume* :

Une jeune allemande s'occupa de moi jusqu'à l'âge de deux ans. Le fait qu'elle lût à mes côtés m'ôtait à la joie de me trouver près d'elle. Parce qu'il me semblait alors qu'elle ne se trouvait pas à mes côtés. Elle n'était pas là. Elle était déjà partie. / Elle était ailleurs. / Lisant, elle séjournait dans un autre royaume. / Ma gorge se serre soudain, évoquant ces heures où je ne parlais pas encore. Elles masquent un autre monde qui se déroba toujours à ma quête. Une espèce de sanglot sec faisait suffoquer le haut du corps. (Quignard, 2002 : 9-10)

Les deux crises sont en rapport avec la mère du narrateur qui, à cause de sa maladie, l'a confié à cette jeune allemande pour s'occuper de lui. Le narrateur-auteur est abandonné une autre fois, quand il est confié à une jeune femme dont la langue est totalement différente de celle de sa mère. L'abandon entraîne une crise d'aphasie comme acte de révolte de la part du narrateur-enfant. Celui-ci garde en lui l'aspect originaire de l'homme, celui de l'*infans*. Le refus de la parole est une recherche nostalgique du *premier royaume* et du silence originaire. Ce dernier est retrouvé avec les leçons de musique données par Némie Satler. Au cours de son expérience aphasique, Pascal Quignard, alors enfant, connaît l'horreur des camps de concentration. Son oncle Jean Bruneau revient de Dachau dans un état d'épuisement qui a marqué le neveu. Ils partagent la même condition caractérisée par l'effondrement. L'oncle décide alors d'aider l'enfant aphasique en lui donnant des friandises qu'il mange lui-même pour ne pas mourir.

3.2. Le silence et la musique

La relation amoureuse avec Némie Satler dans *Vie secrète* se tisse à travers une expérience de la musique. Le silence, qui est une forme de l'épuisement du langage et comme un attribut indéniable de l'être humain, devient une occasion de connaissance de l'autre. Le silence permet d'embrasser la totalité de l'être, car il est plus profond, plus archaïque et exempt de toute parole. L'entente se transforme en une fusion du narrateur-auteur avec Némie Satler en une relation tacite. Cette jeune femme pianiste musicienne est en rapport étroit avec le



silence de la musique découvert par le narrateur novice dans ce domaine. Quignard déclare :

J'ai assisté deux fois à cette expérience surprenante au cours de laquelle Némie croyait jouer et où elle ne jouait pas [...] exactement dans la même attitude que lorsque nous relisons intérieurement, dans le fond de notre corps, l'ensemble de la partition avant de la jouer [...]. Mais, dans ce cas-là, simplement, la seconde fois n'était pas plus sonore que la première. (Quignard, 1998 : 54)

Pascal Quignard, comme dans l'expérience de la lecture littéraire, ne veut pas désigner le silence en évoquant les pauses internes de la partition musicale ni le silence d'avant et d'après le morceau joué. Il veut le montrer à travers l'entendre pur de Némie : « Dans la musique, pour Némie, il n'y avait ni moi, ni corps, ni instrument. Ni même l'auteur » (Quignard, 1998 : 57). La vraie musique selon Quignard, ne réside pas dans la production sonore. Elle est dans le silence dont la partie sonore surgit au moment où le musicien joue de la musique :

La source de la musique n'est pas dans la production sonore. Elle est dans ce Entendre pur absolu qui la précède dans la création, que composer entend, avec quoi composer compose, que l'interprétation doit faire surgir non pas comme entendu mais comme entendre. Ce n'est pas un vouloir dire ; ce n'est pas un se montrer. / C'est un Entendre pur. (Quignard, 1998 : 57-58)

La fascination de la musique en suscitant une vive émotion, entraîne l'homme dans un état extatique, dans une sortie de soi. La sidération est liée à la quête de la scène primitive ou ce que l'auteur appelle également *nuit sexuelle*. Comme exemple de cette sidération, Pascal Quignard se réfère à la scène du puits de Lascaux. La transe extatique du chaman-chasseur figurée dans la proie de la grotte est alimentée par le rêve de la scène primitive. En se situant dans la même lignée de Bataille, Pascal Quignard montre que la transe chamanique est causée par les pigments de couleurs que le chaman-chasseur a mis dans sa bouche pour les souffler sur la proie de la grotte et les échos de ses chants. L'acte prédateur comme origine de l'art est évoqué, en outre, dans *La Rhétorique spéculative*. Pascal Quignard considère que l'invention des instruments de la musique est inspirée par le son de

la corde vibrante de l'arc que le primate a utilisé dans la chasse des prédateurs.

Conclusion

Profondément marqué par l'expérience du silence et de l'aphasie, Quignard entretient un rapport complexe avec la musique. Elle est, sous la plume de cet auteur, un refuge pour les écrivains et les artistes qui sont foncièrement marqués par la mue. Quignard montre dans ses écrits que certains virtuoses de la musique ont connu cette crise de la perte de la voix soprano. Dans ce sens, la musique acquiert une fonction salvatrice pour l'homme. Toutefois, cet art s'avère une arme à double tranchant. Le côté néfaste de la musique couvre toute l'histoire de l'humanité. Son utilisation dans les camps de concentration comme moyen de torture et d'asservissement est la dernière preuve du côté sombre, voire macabre de cet art. Par ailleurs, l'intérêt de Quignard pour la musique est motivé, en outre, par l'expérience autobiographique. La pratique de la musique par cet écrivain est accompagnée par un rapport délicat avec le langage, la mue et l'univers sonore. Quignard cherche, à travers son écriture, à atteindre l'essence même de la musique puisée dans le silence.

Bibliographie

- ADORNO Theodor Wiesengrund, (1966), *Dialectique négative*, Paris, Payot.
- ADORNO Theodor Wiesengrund, (1986), « *Critique de la culture et société* », *Prismes*, Paris, Payot.
- BARTHES Roland, (1971), *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil.
- BARTHES Roland, (1982), *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Essais ».
- LAKS Simon, (1991), *Mélodies d'Auschwitz*, Paris, Les Editions de Cerf, coll. « Toledo-judaïsme ».
- LAPEYERE-DESMAISON Chantal, (2001), *Pascal Quignard la solitaire*, Paris, Flohic.
- LAPEYERE-DESMAISON Chantal, (2001), *Mémoires de l'origine*, Paris, Les Flohic Éditeurs, coll. « Écritures ».
- LEIRIS Michel, (1996), *L'âge d'homme précédé de De la littérature considérée comme taumachie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- LEVI Primo, (1988), *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, coll. « Littérature ».
- QUIGNARD Pascal, (1991), *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».



- QUIGNARD Pascal, (1991), *Les Escaliers de Chambord*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- QUIGNARD Pascal, (1997), *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- QUIGNARD Pascal, (1997), *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- QUIGNARD Pascal, (1998), *Vie secrète*, Paris, Gallimard.
- QUIGNARD Pascal, (2002), *Les Ombres errantes, Dernier royaume, I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- QUIGNARD Pascal, (2002), *La Leçon de musique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- QUIGNARD Pascal, (2006), *Villa Amalia*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- QUIGNARD Pascal, (2008), *La Nuit sexuelle*, Paris, Editions J'ai lu, coll. « J'ai lu en images ».
- QUIGNARD Pascal, (2008), *Boutès*, Paris, Galilée.
- RABATÉ Dominique, (2008), *Pascal Quignard. Etude de l'œuvre*, Paris, Bordas.
- VIART Dominique, (2004), « Les fictions critiques de Pascal Quignard », *Etudes françaises*, vol. 40, n° 2, pp. 25-37.
- VOUILLOUX Bernard, (2010), *La nuit et le silence des images, Penser l'image avec Pascal Quignard*, Paris, Hermann Éditeurs, coll. « Savoir lettres ».