

## ÉTRANGER A SOI-MEME

### La mue de la voix masculine dans l'œuvre de Pascal Quignard

ANNE-MARIE REBOUL

Université Complutense de Madrid

[amreboul@filol.ucm.es](mailto:amreboul@filol.ucm.es)

**Résumé :** L'œuvre de Pascal Quignard présente dans son ensemble beaucoup d'*étrangeté*, par ses contours génériques flous et imprécis, par sa vaste érudition, et par les thèmes traités. Nous nous attachons ici à un motif précis : la mue de la voix masculine à l'adolescence. Cette transformation de la voix du jeune garçon, qui s'accompagne d'une inévitable transformation sexuelle, engendre chez certains un profond traumatisme. De *La Leçon de musique* à *Tous les matins du monde*, nous étudierons les conséquences de ce phénomène spontané chez les êtres naturellement doués pour le chant et la musique. Nous en suivrons par la suite les différents linéaments narratifs et poétiques. Finalement, nous découvrirons dans les méandres de l'œuvre quignardienne quelques échos très personnels, relatifs à l'auteur.

**Mots-clés :** Littérature française du XXI<sup>e</sup> siècle - Pascal Quignard - la mue de la voix masculine.

**Abstract:** Pascal Quignard's work as a whole presents many strange aspects, for its vague generic forms, for its vast erudition and the topics covered. In this article we concentrate on a specific point: the change of the male voice in adolescence. This transformation of the voice is accompanied by an inevitable sexual transformation, becoming a deep trauma for some people. We will study the consequences of this phenomenon, from *The Music Lesson* to *Every Morning in the World*, in those beings naturally gifted for singing and music. We will continue its various narrative and poetic lineaments. Finally, we find, in the meanders of the work, some very personal echoes referring to the same author.

**Keywords:** French literature of the twentieth century - Pascal Quignard - the change of the male voice.

Pascal Quignard est l'auteur d'une œuvre considérable et complexe, sans doute l'un des auteurs les plus singuliers et les plus accomplis de ce XXI<sup>e</sup> siècle, mais son travail présente une difficulté d'approche, par les contours génériques imprécis de ses textes, par leur vaste érudition et par l'étrangeté même des thèmes traités. Depuis trente ans, cet écrivain poursuit en solitaire un parcours étranger à toutes les écoles et les tendances, produisant une œuvre qui reste dans son ensemble assez énigmatique, par sa forme tout à la fois poétique, concentrée et elliptique. Rafael Conte, critique espagnol, la caractérise d'une manière très pertinente :

L'œuvre de Quignard est aussi explosive que concentrée, aussi classique qu'originale, aussi hybride qu'étrangement unitaire. Elle semble germer de tous les recoins de la culture universelle, pour venir se rassembler autour de trois grands points nucléaires qui se succèdent en se transformant sans arrêt : la langue, le sexe et la mort. (Conte, 1998: 143)<sup>1</sup>

Pour cette contribution, nous avons choisi de suivre un thème précis, lié au sexe et à la sexualité de l'individu, intimement lié à Pascal Quignard et, par ricochet, à son œuvre : la mue de la voix chez les jeunes garçons. Le thème est présenté pour la première fois dans *La Leçon de musique*, « magistrale leçon d'écriture » pour Gilles Dupuis<sup>2</sup>, aux dimensions d'un opuscule publié en 1987 où se mêlent plusieurs genres : la biographie, la fiction, l'essai et la légende. L'auteur annonce son sujet dès l'ouverture : « Je traite de la mue de la voix », pour l'explicitier quelques lignes plus loin :

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

---

<sup>1</sup> C'est nous qui traduisons.

<sup>2</sup> Cf. l'article très suggestif de Gilles Dupuis « Une leçon d'écriture : le style et l'harmonie chez Pascal Quignard », publié dans l'ouvrage de MARCHETTI, Adriano (dir) *Pascal Quignard, la mise au silence* dans lequel l'auteur, fasciné par la lecture de la *Leçon de musique*, étudie la composition du texte pour faire apparaître ses « secrètes harmoniques ». Du leitmotiv à la logique de l'énharmonie, Dupuis prêche pour « une écriture musicale » et en souligne les subtilités qui peuvent passer inaperçues, créant pourtant un « effet kaléidoscopique où l'esprit vibre entre l'œil averti et l'oreille attentive. » (Marchetti, 2000 :129s). Dans une note en fin d'article, Dupuis nous fait partager une confession de l'auteur, qui est une sorte d'approbation de sa thèse, d'après laquelle « l'Enharmonique » était précisément la pièce de Rameau qu'il préférait jouer au clavecin.

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. (Quignard, 1987: 9s).

Le problème de la mue de la voix est en effet directement lié au passage à l'âge adulte et à la fixation de l'identité sexuelle et de la sexualité tout court. Chez le jeune garçon, elle s'accompagne d'une transformation de tout l'appareil vocal<sup>3</sup> : le larynx descend dans le cou, la longueur du conduit vocal augmente, la longueur et la masse des cordes vocales augmentent, également... Entre douze et seize ans, pendant une période de six à dix-huit mois, la voix du jeune garçon s'enrichit d'harmoniques graves, mais devient instable du point de vue sonore. C'est ce que l'on appelle la *tessiture* ou étendue vocale, c'est-à-dire l'étendue des sons chantés. La tessiture moyenne de l'homme se voit bien sur un clavier : elle est déplacée de six décibels au-dessous de celle de l'enfant. Sur le plan acoustique, la conséquence liée à cette transformation est celle de la diminution de hauteur du son fondamental laryngé.

Le texte de Quignard signale à quel point ce passage peut être difficile pour les garçons qui sont « Ceux qui errent jusqu'à la mort à la recherche d'une petite voix aiguë d'enfant qui a quitté leur gorge. » (*idem*: 10). L'auteur fournit des détails de cette transformation physiologique, mais dès l'abord du thème et d'une manière intermittente, dans *La Leçon de musique*, Quignard évoque aussi les petites grenouilles rainettes que l'on voit à la lisière des bois et sur les bords des mares, ces petites grenouilles vertes « qui coassent comme les hommes parlent ». Quignard a bien conscience que ce rapprochement est un tant soit peu bizarre et qu'il s'arrête peut-être à des images malencontreuses :

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. (*idem*: 13s).

---

<sup>3</sup> Toutes les informations relatives à ce domaine physiologique des transformations de l'appareil vocal sont extraites de l'ouvrage de Jocelyne Sarfati, Anne-Marie Vintenat & Catherine Choquart (2002) *La voix de l'enfant*, Solal, Coll « Voix, parole, langage ».

L'évocation de ces coassements de la grenouille pendant le coït renvoie d'emblée à un conte de l'auteur intitulé *La voix perdue*, écrit postérieurement à *La Leçon de musique*, entre 1989 et 1992, comme l'un des développements ou modulations de ce thème étrange de la mue de la voix. Dans le conte, il s'agit de Jean de Vair qui, après avoir perdu ses parents au bord du lac des Reines, rencontre une jolie jeune fille mystérieuse qui lui laisse entendre, dans ses étreintes amoureuses, une voix merveilleuse. Dès lors, Jean, épris du désir de l'entendre chanter, n'aura de cesse de le lui demander. La jeune fille finira par céder, à condition toutefois de respecter certaines règles : personne, absolument personne, ne doit l'entendre ! Les amants bouchent donc tous les orifices de la chambre, tous les interstices avec des chemises, des chaussettes, des vêtements de Jean, avec du papier pour les trous des souris, dans le plancher. Et c'est dans la plus grande obscurité de la chambre et à voix basse qu'elle chantera. La scène devient une sorte d'audition ou de concert intime et privé<sup>4</sup>.

Or, après l'avoir entendue, Jean découvrira que la belle jeune fille est, en réalité, une petite rainette, une grenouille verte qui vit au fond du lac. Mais le mal est fait. Jean, devenu passionnément amoureux de la jeune fille et de sa voix, ira la rejoindre par amour au fond du lac au détriment de sa propre vie. La morale du conte ne fait pas de doute. Il s'agit de la transcendance de la voix qui devient désir, appel, amour et mort. Mais l'épilogue va bien au-delà. Quignard nous surprend avec ces derniers mots qui le concernent d'une manière toute personnelle : « La vie n'est qu'un rêve. Toute voix cherche un corps. Où est ma voix ? Où est ce que je fus ? » (Quignard, 2000: 35). Par l'emploi du possessif et de la première personne, Quignard signifie l'importance capitale de cette *voix perdue*. Ainsi, la *voix qui mue* du jeune garçon renvoie, par la médiation de la petite grenouille, à *la voix perdue* qui, à son tour, nous ramène au sentiment personnel de l'auteur.

---

<sup>4</sup> La scène a été minutieusement étudiée par Midori Ogawa. Cf. sa contribution au Colloque de Cerisy-la-Salle en juillet 2004 « Hypothèses de la voix, littérature, traces de la résonance », recueillie dans BONNEFIS, Philippe et LYOTARD, Dolorès, (dir) (2005) : *Pascal Quignard, Figures d'un lettré*, pp. 241-258. Midori Ogawa met cette scène en parallèle avec une autre scène tirée d'une légende appelée *Jan de l'Ors* que Pascal Quignard mentionne dans *La Haine de la musique* pour en conclure que « La 'voix perdue' selon Quignard, ou encore ce qu'il appelle aussi 'voix secrète' ou 'voix silencieuse' est peut-être cela : une voix a-signifiante, immémoriale, immatérielle, muette et invisible dont on doit pourtant supposer l'existence puisqu'elle est originelle. » (*idem*: 246)

Mais si nous revenons à *La Leçon de musique*, nous observons que la mue de la voix frappe le musicien Marin Marais, du XVII<sup>e</sup> siècle, objet d'étude de Pascal Quignard. Selon le texte, la défaillance vocale du jeune homme aurait été sanctionnée par l'expulsion de la Chantrerie où il était engagé depuis l'âge de six ans pour la qualité de sa voix : « En 1672 Marin Marais fut jeté de la maîtrise de Saint-Germain-l'Auxerrois pour cause de mue. » (C'est nous qui soulignons), (Quignard, 1987: 15). Blessé par l'abandon de sa voix, le jeune garçon décide de tout quitter, de se séparer de sa famille et des siens. Au lendemain de la mue, « comme il cessait brutalement d'espérer pouvoir atteindre la maîtrise de la voix humaine, (...) [Marin Marais] aurait cherché à atteindre la maîtrise de l'imitation de la voix humaine après qu'elle a mué. » Le jeune homme va chercher à domestiquer cette mue, tout en apprenant à maîtriser, par la plus grande virtuosité possible, la voix masculine, la voix sexuée, « la voix exilée de sa première terre. » (*idem*: 16). Dans le but d'appriivoiser l'affection de sa voix, le musicien imitera les plus belles altérations où l'émotion jette la voix humaine. (*idem*: 8).

Le thème de la mue de la voix appartient à un domaine encore peu exploré par les phoniâtres et les orthophonistes<sup>5</sup>. Cependant, on sait aujourd'hui que la participation de l'enfant à une activité chorale peut parfaitement se poursuivre, pourvu qu'on lui offre des formules et des styles qui lui correspondent et qui l'accompagnent dans cette période de difficulté à maîtriser la hauteur de sa voix<sup>6</sup>. Mais cela n'était pas le cas au XVII<sup>e</sup> siècle, le problème se posant surtout pour l'adolescent qui rêvait d'une carrière lyrique. Or, une voix qui mue est une voix qui ne monte plus, une voix qui se comporte comme des « bourdons » ; la voix ne peut plus émettre une note sans que celle-ci ne produise un couac, ce qui rend la performance lyrique difficile.

La voix n'est pas un son comme les autres. Elle est certainement le support du langage et de la communication ; mais elle est aussi et surtout un moyen de singularisation de la personne et joue un rôle important sur le plan social. La voix est la

---

<sup>5</sup> Les informations relatives à ce domaine sont extraites de l'ouvrage de Jocelyne Sarfati, Anne-Marie Vintenat & Catherine Choquart (2002) *La voix de l'enfant*, Solal, coll « Voix, parole, langage ». Cf. p. 6 ss.

<sup>6</sup> (*idem*: 12). D'après les auteurs, ce serait le cas des ateliers de Jazz, pour le côté vocal percussif, les durées vocaliques plus brèves, la présence de bruit sur le timbre tolérée, voire recherchée. Les techniques médicales d'aujourd'hui font en sorte que l'enfant puisse s'exprimer musicalement.

métonymie de l'individu, mais elle en est tout autant la synecdoque puisqu'elle en représente un attribut corporel emblématique. La sensibilité de Quignard à la voix est partout manifeste : « l'influence des émotions sur la voix de ceux que j'aime (...) me paraît presque plus infinie et plus surprenante et plus bouleversante que la rubescence du visage dans la pudeur ou dans la honte. » (*idem*: 28). Devant « la voix qui s'émeut, qui chevrote, qui se casse », Quignard déclare « J'ai tout à coup la conviction que la fascination qu'exerce la vue d'un sexe humain, si elle est plus absolue, est moins infinie. » (*ibidem*). Dans son œuvre, la voix est chargée d'un sens et d'un affect très particuliers. *Vie secrète* relate une expérience amoureuse très marquante à propos de laquelle l'auteur observe qu'« Il est possible que la naissance de l'amour soit l'obéissance à une voix. À l'intonation d'une voix. » (Quignard, 1998: 23). Si la voix humaine le touche d'une manière très significative, l'auteur n'en développe pas moins ce profond sentiment d'étrangeté par rapport à soi que tout adolescent ressent au moment de cette transition :

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 ouï-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: 34).

On aura reconnu, au passage, des analogies avec l'épilogue de *La voix perdue*, par l'emploi des mêmes expressions : « Où est mon enfance ? », « Où est ma voix ? », « Où suis-je ? ». Et ce profond sentiment d'étrangeté face à « cette grosse voix » « qui lui fait peur et qui l'éloigne. ». Mais l'emploi de la première personne ne cache pas ici, avec la même certitude, la voix de l'auteur, la figure de l'énallage de personne pouvant expliquer le passage.

Ce qui est plus étrange encore, c'est que si l'on retourne aux sources et à l'extrait du texte ancien cité par Quignard, celui de l'historien Evrard Titon du Tillet, au sujet de Marin Marais, on ne retrouve nulle part le fait qu'il ait été « jeté » de la Chantrerie. Marin Marais ne semble pas avoir été particulièrement gêné par la mue de sa voix. Dans un ouvrage récent sur la biographie du musicien, il est même assuré que

Marais demanda de son plein gré son congé au chapitre de Saint-Germain-l'Auxerrois, qu'il quitta définitivement la Chantreterie longtemps après avoir perdu sa voix d'enfant<sup>7</sup>. Marin Marais aurait donc été en 1987 un prétexte à l'étude de cette mue de la voix qui occupe l'esprit de Quignard au point de remonter dans *La Leçon de musique* jusqu'à Aristote pour retrouver les traces du phénomène. Dans le deuxième essai de cet opuscule, intitulé « Un jeune Macédonien débarque au port du Pirée », Quignard cite un extrait de *L'Histoire des animaux* du philosophe grec qui tient ses observations d'Alcméon de Crotoné :

Lorsque le sperme commence à apparaître (...) la voix commence à se transformer. Passant à un registre plus rauque et plus inégal. La voix a cessé d'être aiguë, 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. C'est ce qu'on appelle *bêler comme un bouc*. (*idem* : 87).

Quignard observe que le terme employé en grec pour la tragédie, *la tragodia*, veut dire littéralement le chant-du-bouc. (*idem*: 88). Il en ressort qu'à l'origine, la *tragodia* aurait bien pu être assimilée au chant du bouc. Mais plus surprenant est l'immixtion de l'auteur dans cette longue digression à l'endroit des personnages grecs par un « C'est moi » (*idem*: 85) qui renforce indéniablement cette idée de l'impact du phénomène de la mue de la voix sur l'auteur.

Décidément, non. L'essentiel pour Marin Marais n'a sans doute pas été le problème de la mue de la voix ; mais il a pu l'être, il a dû l'être pour Pascal Quignard qui avoue dix ans plus tard, dans *Vie Secrète* qu'enfant, il a été *rejeté* de deux chorales :

Ma voix est sourde.

Rien n'a jamais pu la poser depuis une mue désastreuse qui me fit être rejeté 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: 71).

---

<sup>7</sup> Selon l'ouvrage de Sylvette Millito et Jérôme de la Garce, *Marin Marais*, (1991: 17). Extrait cité dans le site des *Lettres volées* conçu en 2010 et consacré à l'enseignement de la littérature. <URL : <http://www.lettresvolees.fr/quignard/mue.html>>.

Enfant, Pascal Quignard chantait. Adolescent, sa voix se brisa : « Je m'ensevelis passionnément dans la musique instrumentale. » (Quignard, 1996: 154). C'est à la lueur de cette vérité que l'on doit relire, avec plus d'intérêt s'il en est, le développement poétique du thème attribué au personnage de Marin Marais, dans *La Leçon de musique* d'abord, puis dans *Tous les matins du monde*, récit écrit à la demande du cinéaste Alain Corneau en vue de la réalisation du film homonyme sorti sur les écrans en 1991.

Dans *La Leçon de musique*, Marin Marais sort de la Chantrerie et déambule le long des berges de la Seine, abandonné de sa voix, de son enfance, à la recherche d'un apaisement de sa douleur. C'est la fin de l'été ; la lumière elle-même semble avoir muée, c'est la lumière « lourde et mûre de l'été finissant. » (Quignard, 1987: 19), « une clarté pleine d'ors, avec une manière d'épaisseur ou de brume, elle-même rougie, ou assombrie. » (*idem*: 20) : « Il voit l'île, le pont, l'eau qui s'écoule, sans âge, au-delà du temps, dans la lumière épaisse comme une blessure immortelle... » (*ibidem*). La rêverie de *Tous les matins du monde*, surprenante par son extension dans un texte par ailleurs très sobre, prolonge et développe celle de *La Leçon de musique* : « Il avait honte encore. Il ne savait où se mettre ; les poils lui étaient poussés aux jambes et aux joues ; il barrissait. » (Quignard, 1991: 41).

Marin Marais évoque ce jour d'humiliation dont la date précise lui est demeurée. Il se met à courir dans la rue, le long de la Seine qui est couverte par la même « lumière immense et épaisse de fin d'été, mêlée à une brume rouge ». Il sanglote, il a le cœur plein de nostalgie ; il se sentait seul, nous dit le texte, « comme une bête bêlante, le sexe épais et poilu pendant entre les cuisses. » (*idem*: 42s). Et la description du paysage se met à dire la douleur dans une sorte de saignement généralisé : « Cette eau qui coulait entre ces rives était une blessure qui saignait. La blessure qu'il avait reçue à la gorge lui paraissait aussi irrémédiable que la beauté du fleuve. » (*idem*: 42) Tout est emporté par cette eau qui coule, apparentée à des menstrues : sa voix, son enfance, les neuf ans passés à la Chantrerie du Roi... Reste donc essentiellement cette idée de blessure qui saigne. Sainte Colombe dans *Tous les matins du monde* n'apprécie pas Marin Marais comme vrai musicien, mais il gardera le jeune homme comme disciple pour sa douleur :



« Cependant votre voix brisée m'a ému. Je vous garde pour votre douleur, non pour votre art. » (*idem*: 54).

L'anecdote de la petite cabane en bois que Sainte Colombe s'est fait bâtir dans les branches d'un mûrier de son jardin afin de s'y réfugier en été pour jouer de la viole sans être dérangé et d'où Marin Marais va épier le maître, se prête à un développement poétique semblable. La scène fascine Quignard. Elle appartient à ces images qui retiennent toute son attention lors de ses recherches érudites et qu'il consigne avec soin. Une brève référence de l'historien Évrard Titon du Tillet la lui découvre dans l'édition du *Parnasse François* de 1732 (Quignard, 1987: 22). L'épisode sera repris dans le récit de *Tous les matins du monde*, au point de constituer la toile de fond du rapport entre les deux musiciens, lorsque le maître désespère de pouvoir enseigner à son disciple ce qu'est la musique : « Vous êtes un musicien de la taille d'une prune ou bien d'un hanneton. Vous devriez jouer à Versailles, c'est-à-dire sur le Pont Neuf, et on vous jetterait des pièces pour boire. » (Quignard, 1991: 60).

Ce jour-là, Marin Marais chassé de sa classe, mais engagé comme « musicqueur du roy » viendra en cachette de Sainte Colombe, se glisser sous les branches du mûrier pour essayer de surprendre les airs et les thèmes de son maître, l'oreille collée aux planches de bois de la cabane. Tard dans la soirée, jour après jour, qu'il vente ou qu'il neige, Marin Marais venait de Paris pour écouter la musique de Sainte Colombe, souffrant de penser que ses oeuvres allaient se perdre à jamais. L'anecdote peut se lire comme un prolongement poétique du phénomène de la mue de la voix. Trois années durant, accroupi sous la cabane, l'oreille collée à la cloison, Marin Marais vient pour retrouver dans les sons de la viole de gambe de son maître le timbre d'une voix perdue. Il vient sans doute pour « ouïr l'inaudible », selon l'expression de Vincent Landel pour le *Magazine Littéraire* de janvier 1995 que Pascal Quignard reprend et cite dans « Pascal Quignard par lui-même »<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Cf. « Pascal Quignard par lui-même » dans MARCHETTI, Adriano (dir) (2000), *Pascal Quignard, la mise au silence*, pp. 191-193.

Les études scientifiques sur le rôle de la voix présentent les deux pôles extrêmes et opposés des déviations possibles de cette voix : d'un côté la sublimation du phénomène, et c'est le chant ; de l'autre, la pathologie et l'autisme<sup>9</sup>. Ces deux extrêmes se vérifient dans l'œuvre de Quignard tournée vers la musique et le grand art sans cesser d'évoquer les pathologies de la voix que l'auteur prend plaisir à lier. Le désir de devenir musicien serait le fruit de cette profonde blessure et le besoin de surmonter la souffrance de la mue de la voix. Ce sera le cas de Mozart, celui de Frantz Schubert ou Joseph Haydn entre autres : « peu de musiciens qui n'aient cherché à réparer la trahison de leur propre voix dans la composition de la musique. » (Quignard, 1987: 31). « Le temps est en eux. Ils ne rebrousseront jamais chemins. Ils composent avec la perte de la voix et ils composent avec le temps. Ce sont des compositeurs. » (*idem*: 39). Pour d'autres, et afin d'éviter ce désastre de la mue, ce sera sa négation même par l'ablation des testicules. Les castrats des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles sont un phénomène connu de l'opéra baroque. Farinelli, cité par Quignard, en est aujourd'hui l'exemple le plus célèbre grâce sans doute au film de Gérard Corbiau sorti sur les écrans en 1994.

Au siècle précédent, Balzac avait également été très sensible aux phénomènes de la voix humaine et aux troubles qu'elle peut engendrer dans certaines circonstances. Plusieurs de ses nouvelles musicales – un genre nouveau au XIX<sup>e</sup> siècle – relatent les malheurs de l'art lyrique et l'importance de la voix, liée à l'affect : *Gambara*, *Massimila Doni* ou encore *Sarrasine* où l'auteur évoque en 1830 ce même castrat Farinelli à travers le personnage de Zambinella.

Dans les textes de Pascal Quignard, si l'on s'en tient au champ sémantique des termes retenus par l'auteur, la mue de la voix semble représenter une douleur proche du traumatisme : « la maladie sonore », « panser – au sens de pansement – panser l'affection de la voix humaine masculine », « blessure mortelle » (*idem* : 17 et 20). La distance entre le son émis par l'homme adulte et ceux des petits garçons est énorme : « Cette distance est une attente *qu'aucun objet de l'univers ne satisfait*. » (*idem*: 56). C'est nous qui soulignons tant l'expression est significative. Si l'on en croit les

---

<sup>9</sup> Cf. Castarède, Marie-France & Konopczynski, Gabrielle, (2005) *Au commencement était la voix*, Ed. Erès, coll. « la vie de l'enfant ». p.8s.

expressions et le développement proprement littéraire et poétique accordé au phénomène, le motif de la mue de la voix se range sans conteste pour Quignard du côté d'une mythologie très personnelle.

De l'autre côté du phénomène des déviations de la voix, du côté négatif de l'autisme, on observe aussi de nombreux prolongements dans l'œuvre de l'auteur qui s'appliqueraient à l'homme. A plusieurs reprises Pascal Quignard aurait ressenti les abois du silence ; à dix-huit mois, puis à seize ans, puis encore à l'âge de vingt-neuf ans! « En janvier 1977 j'étais malheureux au point de remâcher l'enfance et de revisiter son silence. » (Quignard, 1998: 376). Le simple fait d'avoir à redire ou à répéter lui était difficile et l'irritait profondément, selon ses propres aveux :

Je ne supportais pas le ridicule intérieur où me plongeait la duplication d'une phrase anodine, la réitération d'une plaisanterie ratée, le recuit du recuit du recuit d'une bêtise inachevable. Pour ne pas avoir à répéter, la solution la plus simple qui se présentait à moi depuis toujours consistait à m'abstenir de parler. (*idem*: 71).

La peur du ridicule, de l'échec, de l'inconsistant, la timidité... des terreurs sans doute... Quignard en vint à une « taciturnité systématique » qui met en évidence une extrême fragilité de l'être et une défaillance qu'il a souvent observée chez les musiciens, quand il fondait le festival d'opéra baroque au château de Versailles ou quand il aidait Jordi Savall à diriger le Concert des Nations : « J'ai été confronté à ces virtuoses qui, bien qu'ils bénéficient d'un don musical sans pareil, tout à coup ne peuvent plus toucher l'instrument dont ils sont pourtant les maîtres. » (*idem*: 40). Les raisons de ces troubles, Quignard nous les dévoile. Ils ne tiennent pas seulement aux musiciens. Les hommes de Lettres peuvent les souffrir de même :

La raison est pourtant aussi limpide et claire que peut l'être l'eau de source. C'est le mot de Racine arrêtant d'écrire à la suite de la cabale qui assassina *Phèdre*. Il déclara à Gourville que le plaisir qu'il éprouvait à créer était moindre que le déplaisir qu'il ressentait devant les critiques qui lui étaient adressées. Il ne nourrissait plus le « désir de s'exposer à des blessures ». Accepter la concurrence à mort est insupportable à certains hommes. Concourir, rivaliser, prendre la place, risquer la mort dans l'épreuve de chaque

nouveauté, renouveler sans cesse le défi, c'est sans cesse tuer ou être tué. C'est le duel. Ce n'est même pas tuer qui est capable de faire peur à d'anciens enfants. C'est pouvoir mourir. Et pouvoir mourir une nouvelle fois à chaque nouvelle fois. (*idem*: 40s)

Racine ou Pascal Quignard. L'auteur a également signalé qu'il avait souffert dans son enfance d'une période d'anorexie. « L'anorexia refuse le sein, repousse le sexe, rejette la religion, se coupe de la société. »

« L'anorexie est l'anachorèse elle-même. » (*idem*: 450). Il semble évident que l'enfance et l'adolescence de l'auteur ont été problématiques. La mue désastreuse, ces deux périodes de mutisme, l'anorexie... à vingt-neuf ans, de nouveau le silence ; et toujours le retrait du monde familial et social, le désir de fuite et le problème du rapport à l'autre ; et par ricochet du rapport à soi. En définitive, ce sentiment d'étrangeté que l'on retrouve dans les textes. Et une vie qui s'apparente de plus en plus à celle d'un anachorète. Rien d'étonnant qu'en 1994 Quignard ait choisi le retrait du monde et de toutes les charges, après sa rupture avec sa carrière d'éditeur chez Gallimard où il avait été lecteur, puis membre du comité de lecture et finalement, secrétaire général :

J'aimais mieux une vie inconfortable, indépendante, compliquée, discrète. Je me dérobaux aux distinctions, aux invitations gratuites au concert, au théâtre, à l'opéra, au cinéma, aux fonctions, aux honneurs pour éviter les charges qu'ils entraînent et qui dévorent les heures, aux obligations où ils ficellent les fins de semaine et les soirées. (*idem*: 235).

La sauvagerie naturelle de Quignard est devenue proverbiale. Aujourd'hui il habite à Sens « une maison au bord de l'Yonne, où je suis comme coupé du monde. Seule la présence si précieuse, à mes côtés, de Martine (Saada) m'a empêché de devenir asocial. », déclare-t-il au *Nouvel Observateur* de septembre 2011. Cette sauvagerie, ce retrait de l'être et cet isolement volontaire et opiniâtre, on les retrouve chez de nombreux personnages quignardiens. Cette étrangeté s'applique au personnage même de Sainte Colombe, qui est bègue de parole. Il fuit la langue, l'expression, et manifeste un caractère irascible, bourru, et le besoin de s'isoler du monde. Ann Hilden, le personnage principal de *Villa Amalia*, peut être vu comme une version féminine et

moderne de Sainte Colombe. Tout quitter, disparaître, se détacher de tout, brûler toutes les traces, mais aussi ne pas parler, être coupée du monde, hermétique, repliée sur elle-même... Mais l'auteur n'en est pas dupe.

Or le jour où j'ai pris ma décision de me débarrasser de mes titres et de mettre de côté toute vanité pour travailler vraiment –une décision dont je ne cache pas qu'elle m'a fait peur à moi-même-, j'ai commencé à ressembler à mes héroïnes en rupture de ban, à la Claire des *Solidarités mystérieuses* et à connaître le grand bonheur de ne vivre que pour ma passion.<sup>10</sup>

Pascal Quignard est hanté par cet esprit de la fuite ; et profondément admiratif de cette Claire des *Solidarités mystérieuses* à la limite de la folie, comme le lui laisse entendre le journaliste :

C'est une femme folle, complexe, déterminée, que j'admire beaucoup. Que je jalouse presque. Je suis incapable de ce dont elle est capable. Elle qui était traductrice et polyglotte refuse tout, désormais, à commencer par les mots, les images, les métaphores. J'aimerais tellement pouvoir tout balancer et repartir de zéro pour renaître.<sup>11</sup>

À l'ouverture de *Vie Secrète*, Quignard annonçait cet attrait du silence : « Les fleuves s'enfoncent perpétuellement dans la mer. Ma vie dans le silence. Tout âge est aspiré dans son passé comme la fumée dans le ciel. » (*idem*: 9). Il existe une vraie fascination du silence dans l'œuvre de Quignard, car le silence est chargé de sens et de connaissance :

Seul le silence permet de contempler l'autre.

En se taisant ni l'un ni l'autre ne se retranchent derrière sa pensée ni ne posent le pied sur le continent de l'autre patrie. Dans le silence, devenant un étranger devant un étranger, ils deviennent intimes. Cet état est celui de l'étrangeté intime. Dans la vraie étreinte on découvre que le corps parle une langue étrangère extraordinairement

---

<sup>10</sup> Cf. l'entretien que Pascal Quignard a accordé au journaliste Jérôme Garcin pour *Le Nouvel Observateur*, le 29 septembre 2011, n° 2447, intitulé « Les Pensées de Pascal ».

<sup>11</sup> *ibidem*, p. 69.

mutique. En parlant on ne la comprend pas. Mais si on l'écoute, on apprend l'autre. (*idem*: 86).

Le silence prend l'allure d'une quête, intellectuelle et perpétuelle, une recherche de liberté, une libération, une émancipation, liée à la musique, à la littérature, à l'art et à tout travail créatif, nécessaire à cet exercice. Pas d'invention sans cet éloignement de tout bruit et de la société :

Dès l'instant où l'individu trouve sa joie à se séparer de la société qui l'a vu naître et qu'il s'oppose à ses chaleurs et à ses effusions, aussitôt la réflexion devient singulière, personnelle, suspecte, authentique, persécutée, difficile, déroutante et sans la moindre utilité collective. (*idem* : 17).

Tout est lié : « Le secret, le silence, la littera, la haine du mythe, l'asocialité, la perte d'identité, la nuit, l'amour sont liés. » (*idem*: 222). C'est la raison pour laquelle *La Haine de la musique* marque la pleine maturation de cette quête acharnée. Après avoir passionnément aimé la musique, il lui faudra s'en protéger, se protéger des sons, car « les oreilles n'ont pas de paupières ».

Mais comme le dit si bien María Teresa Gallego, Quignard lutte en silence contre le silence<sup>12</sup> puisque son travail érudit ne cesse de récupérer des auteurs, des musiciens ou des œuvres oubliés. Tour à tour Maurice Scève dont personne ne se souvenait plus dans les années soixante-dix, puis le sophiste Kong-Souen Long ou l'auteur latin Albuçius, les musiciens Marin Marais, Sainte Colombe... « Je n'écris pas par désir, par habitude, par volonté, par métier. J'ai écrit pour survivre. J'ai écrit parce que c'était la seule façon de parler en se taisant. », nous confie l'auteur. Et Gallego de conclure : « Quignard revendique le silence pour que rien ne se taise, le passé pour que rien ne meure, l'écriture pour que tout ait une chance de se dire. » (Gallego, 1998: 154)<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Cf. le titre même de l'article de María Teresa Gallego : « Pascal Quignard o la silenciosa lucha contra el silencio ».

<sup>13</sup> « Pascal Quignard reivindica el silencio para que nada calle, el pasado para que nada muera, la escritura para que todo tenga su oportunidad de hablar. ». C'est nous qui traduisons.

Pour conclure, nous ne ferons que signaler une dérive que l'on observe dans les textes et les déclarations de l'auteur, liée à l'étude de ce phénomène de la mue de la voix des jeunes garçons. En effet, tout un discours d'opposition des sexes traverse ses œuvres, qui loin de s'atténuer avec le temps, semble ne faire que s'accroître. Nous ne reprendrons ici que quelques citations de l'auteur, dans l'attente d'une étude à entreprendre et qui devrait s'avérer riche de sens.

Cette opposition des sexes se perçoit dans la voix :

La voix bien plus que les traits du visage, les attributs, l'odeur, les marques sociales, la richesse, etc.

La voix et ce qu'elle contient (la parole). Elle est l'*alter* dans l'autre. Inévitablement la voix est plus sexuée que le langage qu'elle porte, qui ne l'est guère. Même, la voix est beaucoup plus sexuée que le regard, que la fascination *présexuelle*. (Quignard, 1998: 159).

Mais la mue de la voix est une expérience exclusivement masculine : « un enfant perd sa voix : c'est une scène masculine. »

Les femmes persistent et meurent dans le soprano. Leur voix est un soleil qui ne meurt pas. Les hommes perdent leur voix d'enfant. Ce sont les êtres à deux voix. (...) 'Aux femmes la voix est fidèle. Aux hommes la voix est infidèle. Un destin biologique les a soumis, au sein même de leur voix, à être trahis. Les assujettit à être abandonnés. Les assujettit à muer. Les assujettit à changer'. (Quignard, 1987: 35s).

[Les femmes] dominant dans leur voix (...) Elles sont prééminence dans le temps et toute-puissance tonale, et hégémonie dans la durée, et empire le plus absolu dans l'empreinte sonore exercée sur les plus petits –sur les naissants. » (*idem*: 38)

On remarque au passage l'extrême valorisation de la voix de la femme. Toutefois, si la souffrance humaine résonne pour tous dans le temps et dans l'espace, il ressort de ces quelques citations qu'elle résonne surtout, pour Pascal Quignard, du point de vue du destin biologique, chez les hommes. Or, cette souffrance est intimement liée à

l'exercice créateur, à la musique, à la littérature. Ce qui pourrait expliquer le rapport des femmes au pouvoir et à la création jusqu'à aujourd'hui.

Mais cette opposition des sexes peut se traduire ou se donner à lire dans le genre même choisi pour créer. Dans cet entretien confié à Jérôme Garcin le 29 septembre 2011 pour *Le Nouvel Observateur* cité plus haut, Quignard a clairement manifesté sa conscience d'écrire une œuvre du genre masculin:

Avec *Dernier Royaume*, je me suis inventé un genre total, où je peux faire ce que je veux : des contes, des paraboles, des spéculations étymologiques ou philosophiques. C'est l'ermitage où je vis et où, moi qui ne crois pas au monde immortel, je sais que je mourrai. Or ce genre, où j'adopte volontiers la posture du sage taoïste et lettré, s'est révélé incroyablement masculin. (*Le Nouvel Observateur*, n° 2447, pp. 66-67)

Et Pascal Quignard d'ajouter qu'il écrit des romans et invente des personnages féminins pour assouvir son désir du féminin. Mais il semblerait bien que ces deux univers soient à jamais séparés et irréconciliables, irrémédiablement étrangers l'un à l'autre.

Nous n'avons d'autre prise sur les femmes que l'étreinte, à l'instant de l'étreinte. Or, est-ce une prise ou un songe ? Les femmes s'ouvrent mais ce à quoi elles ouvrent nous n'y demeurons pas. Naître nous rejette de leur sexe. Jouir nous en rejette encore. Peut-on dire qu'il est à jamais ouvert, le sexe qui rejette toujours ? »

Le mot adieu ou le mot mère sont le même. (Quignard, 1998: 464).

## **Bibliographie**

ANDRADE BOUÉ, Pilar (2008). « *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard et sa réécriture cinématographique », *Intertexto y polifonía. Estudios en homenaje a M<sup>a</sup> Aurora Aragón*, Actas del congreso de la APFUE celebrado en Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 85-92.

ARNÁU DIÉZ, Roberto « *Todas las mañanas del mundo*, ejemplo de complementariedad entre códigos », en la Universidad de la Rioja.

BARDET, Guillaume et CARON, Dominique (2010). *Tous les matins du monde, Pascal Quignard/Alain Corneau*. Paris: Ellipses, coll. « Réseau diagonales ».



BAUGIN, Lubin : dossier consacré au peintre sur le site du Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse. [www.augustins.org/](http://www.augustins.org/)

BONNEFIS, Philippe & LYOTARD, Dolorés (dir) (2005). *Pascal Quignard, figures d'un lettré*. Paris: Galilée, coll. « Lignes fictives ».

CASTAREDE, Marie-France & KONOPCZYNSKI, Gabrielle (2005). *Au commencement était la voix*. Paris: Ed. Erès, coll. « la vie de l'enfant »

CONTE, Rafael (1998) : « La vida secreta de Pascal Quignard. La lengua, el sexo y la muerte. », *Turia*, n° 48, Zaragoza, pp.143-150.

COYAULT-DUBLANCHET, Sylviane (1996). « Sous prétexte de biographie : *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard », *Des récits poétiques contemporains*, études rassemblées et présentées par Sylviane Coyault, Université Blaise-Pascal, CRLMC, pp. 183-196.

GALLEGO, María Teresa (1998). « Pascal Quignard o la silenciosa lucha contra el silencio », *Turia*, n° 48, Zaragoza, pp.151-154.

GARCIN, Jérôme (2011). « Les pensées de Pascal », propos recueillis pour *Le Nouvel Observateur* du 29 septembre 2011, n° 2447, pp. 66-69.

LANDEL, Vincent (1996). « Quignard, une faim de silence », *Magazine littéraire*, n° 339, janv. 1996, pp.66-67.

LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal (2006). *Pascal Quignard le solitaire*. [(2001). Paris: Flohic], Paris: Galilée.

LETTRES VOLÉES (2010). « Pascal Quignard/Alain Corneau. *Tous les matins du monde* (1991) » [en ligne]. France (consulté le 23/12/2011) <URL : <http://www.lettresvolees.fr/quignard/mue.html>>

MARCHETTI, Adriano (dir) (2000). *Pascal Quignard, la mise au silence*. Précédé de *La voix perdue* par Pascal Quignard. Paris: Essais aux Éditions Champ Vallon.

QUIGNARD, Pascal (1987). *La Leçon de musique*. Paris: Hachette, coll. « Textes du XX<sup>e</sup> siècle ».

QUIGNARD, Pascal (1991). *Tous les matins du monde*. Paris: Gallimard, coll. « Folio ».

QUIGNARD, Pascal (1994). *Le Sexe et l'effroi*. Paris: Gallimard.

QUIGNARD, Pascal (1997). *La Haine de la musique*. Paris: [(2006) Calmann-Lévy] ; Gallimard « Folio ».

QUIGNARD, Pascal (1998). *Vie secrète*, Paris: Gallimard, « Folio », (1999).

QUIGNARD, Pascal (2000). « La voix perdue », *Pascal Quignard, la mise au silence*. Paris: Éditions Champ Vallon : pp. 7-35.

QUIGNARD, Pascal (2005). *Georges de la Tour*. Paris: [(1991) Flohic] ; repris chez Galilée. Conversation du 13/07/2009 sur Médiapart à propos de *La Barque silencieuse*.

<URL : <http://www.lettresvolees.fr/quignard/mue.html>>

RABATÉ, Dominique (2002). *Pascal Quignard, Étude de l'œuvre*. Paris: Bordas. Nouvelle édition augmentée 2008.

SARFATI, Jocelyne, VINTENAT, Anne-Marie & CHOQUART, Catherine (2002). *La voix de l'enfant*. Paris: Solal, coll « Voix, parole, langage ».