

Pascal Quignard et le problème sur le promontoire de la langue

Résumé : Avec Le Nom sur le bout de la langue, livre paru chez P.O.L. en 1993, Pascal Quignard tente de cerner l'objet innommable autour duquel gravite trois notions lui servant de désignation conceptuelle : promontorium, lingua, problèma. A la fois centre vide et pivot de son œuvre, cet anonyme-polynyme est le symptôme d'une crise profonde ayant entraîné l'auteur aux confins du silence, jusque dans le mutisme. L'exploration de ce fécond traumatisme permet à l'écrivain d'affirmer la dimension mnésique du langage et de se confronter, par le biais de la littérature, au souvenir du regard thanatérologique de Méduse, figure maternelle et tutélaire de l'essai qui accompagne son conte.

Une ligne de tension entre mémoire et oubli traverse l'œuvre de Pascal Quignard, comme une faille vertigineuse sur laquelle l'auteur viendrait inlassablement jeter un regard sidéré. Occupant une place centrale, quoique cryptique, au sein du corpus, ce gouffre semblable à une grotte, à une bouche, est lié à la question du langage. En effet, l'acquisition et la perte de celui-ci sont envisagées par l'auteur dans un mouvement cyclique s'effectuant « sur le bout de la langue. » Loin d'être un idiotisme français, cette locution adverbiale, partagée par de nombreuses langues, désigne un trouble à la fois mnésique et langagier qu'une sensation aiguë de souvenir accompagne.

Il s'agit d'une expression récurrente dans les écrits de Pascal Quignard, leitmotiv se faisant l'écho d'une expérience indicible liée au manque, à la dépression ainsi qu'au vide :

Souffrance des mots qui font défaut, qui « sont » absents sous l'espèce du « son », qui sont les Absents, qui se tiennent absents sur le « bout » de la langue. Sur le « promontoire », sur le *problèma* de la langue.

Sur la *lingua* de la langue. (1996 61)

Dans *Les Escaliers de Chambord* (1989), roman où le personnage d'Édouard Furfooz s'achemine progressivement vers la remémoration du nom de Flora Dedheim, son seul amour véritable, l'amnésie reposait sur un traumatisme initial, puisque le protagoniste l'a vue périr durant l'enfance, noyée sous les flots. Quatre ans après cette publication, *Le Nom sur le bout de la langue* opère un condensé décisif de ce thème, renforçant la correspondance entre parole et mémoire, crise et création. Ce livre a pour particularité d'être articulé en trois parties de formes distinctes, dont un conte et un essai. L'objet transversal assurant la cohérence du triptyque est

révélé comme en creux par l'écriture de Quignard. Bien qu'il soit sans nom, étant par nature intrinsèquement lié au silence, l'auteur lui attribue dans *La Haine de la musique* un polynyme permettant de s'en approcher : « *promontorium, lingua, problèma* » (35).

Le préfixe « pro » partagé ici par le premier et le dernier terme désigne une avancée, « -blèma » vers un obstacle d'ordre spéculatif, « -montorium » vers la mer, pointe surplombant l'abîme de la signification comme la langue dans la cavité buccale. Ces trois notions viennent donc se jeter contre une même barrière que le nom oublié rend perceptible grâce au silence qui en résulte. Avec *Le Nom sur le bout de la langue*, Pascal Quignard tend spécifiquement à exprimer l'ambivalence de cette expérience-limite, son écriture étant animée par le choc pétrifiant de sa rencontre avec l'obstacle innommable. Mis en perspective avec ses sources folkloriques, cet ouvrage servira donc de fil conducteur au présent article, dont la visée est de faire apparaître comment ces trois notions permettent à l'auteur de mettre la crise du langage au profit de la création littéraire en la prenant précisément pour sujet.

Dans « Froid d'Islande », courte préface de l'auteur lui permettant de contextualiser la genèse de son livre, Pascal Quignard rapporte que Michèle Reverdy, compositrice de musique contemporaine, lui fit part de la commande d'un conte passée par l'Ensemble instrumental de Basse-Normandie, dirigé par Dominique Debart. L'écrivain lui propose alors un récit pouvant se prêter à une telle adaptation :

Je racontai le rudiment d'un conte dans lequel la défaillance du langage était la source de l'action. Ce motif me paraissait le destiner, mieux que toute autre légende, à la musique. Les musiciens, comme les enfants, comme les écrivains, sont les habitants de ce défaut. (9-10)

En établissant cette étrange communauté, cette solidarité mystérieuse ne trouvant d'unité qu'à travers la traversée d'une même insuffisance, Quignard annonce d'emblée la dimension autoréflexive de sa problématique, puisque celle-ci concerne à la fois l'apprentissage infantile du langage, l'usage difficile qu'en fait l'homme de lettres, et son dépassement à travers la musique. Cette dernière permet en effet de s'affranchir momentanément des chaînes reliant le signifiant au signifié par la puissance de son abstraction.

Néanmoins, cette capacité représente également un danger, comme l'indique Quignard dans *La Haine de la musique*, puisque celle-ci s'impose à l'auditeur sans laisser d'échappatoire possible, exerçant une emprise capable de recouvrir la parole, la pensée, voire la vie même. Ce terrible pouvoir de fascination, que le chant des sirènes indique déjà chez Homère, trahit l'inhumanité de cette émission sonore antérieure au langage articulé, mais qui fait paradoxalement preuve d'un extrême raffinement culturel.

Dans le cadre de sa collaboration avec Michèle Reverdy, l'auteur semble donc chercher la zone de convergence impossible où musique et langage pourraient s'unir, mobilisant à cet effet ce que ces deux types de séquences rythmiques ont en commun, à savoir le silence comme unité structurante. Réussir à poser des mots sur ce silence découpant dans le son des unités expressives est pour Quignard la tâche même de l'écrivain puisque son matériau est « la parole qui, quand

elle se met en mouvement *en silence*, soudain *écrit*. » (2010 211) Le passage du son au sens n'est pas sans évoquer le processus mis en œuvre par l'enfant dans son appropriation progressive du langage. L'auteur laisse d'ailleurs entrevoir ce parallélisme en optant pour la forme du conte, premier genre littéraire auquel l'enfant est généralement confronté par l'intermédiaire de la lecture à haute voix. Ne sachant pas encore lire, cette diction lui révèle la dimension orale du texte qui, sous sa forme réifiée, se présente d'abord à lui comme un *mutus liber*. L'histoire écrite transite par le corps de la personne allant la restituer, ce qui la dote d'une dimension physique. La performance scénique du *Nom sur le bout de la langue*, créé en 1993 à Hérouville Saint-Clair, permet également de rendre audible le silence de l'écriture, le texte de Quignard étant incorporé à la musique de Reverdy par le biais de la récitation qu'en fit Évelyne Guimmara (Reverdy).

Afin de poursuivre l'analyse, il convient de résumer brièvement le conte en question. Colbrune, jeune brodeuse normande, tombe amoureuse de Björn, dit « Jeûne », beau tailleur exerçant en face de chez elle. Lui ayant fait part de ses sentiments, l'homme consent à l'épouser à condition qu'elle parvienne à reproduire une extraordinaire ceinture historiée. Après des jours et des nuits d'insuccès plongeant la femme dans les affres du désespoir, un mystérieux seigneur arrive chez elle et lui propose une ceinture en tout point identique à celle du tailleur. En contrepartie, une seule clause est exigée : Colbrune devra se souvenir de son nom, Heidebic de Hel, un an après ou deviendra sienne. Grâce à cette aide inespérée, le mariage avec Björn a bien lieu mais, quand arrive l'échéance, la brodeuse s'aperçoit avec horreur que le nom du seigneur lui a échappé :

Le nom était sur le bout de sa langue mais elle ne parvenait pas à le retrouver. Le nom flottait autour de ses lèvres, il était tout près d'elle, elle le sentait, mais elle n'arrivait pas à se saisir de lui, à le remettre dans sa bouche, à le prononcer. (32-33)

Après que Colbrune lui a révélé toute la vérité, son mari Björn part à la recherche du nom de Heidebic de Hel afin de pouvoir garder son épouse. Par trois fois, il descend jusque dans la demeure souterraine du seigneur, qui s'avère n'être autre que le diable, avant de réussir à retenir son nom.

Faut-il voir dans ce déplacement un parallélisme ténu entre les limbes, premier cercle de l'enfer selon Dante, et la structure limbique du cerveau où se forme la mémoire ? L'hypothèse est plaisante, d'autant qu'en latin *limbus* signifie « bordure », « ceinture » mais aussi « piège », acceptions s'accordant au récit de Quignard.

En consultant l'ouvrage de référence d'Uther, Aarne et Thompson sur la typologie des contes, il apparaît que *Le Nom sur le bout de la langue* s'apparente au modèle numéro 500 intitulé « Le nom de l'aide » ou encore « Le nom du diable ».

Plusieurs motifs récurrents caractérisent ce conte-type dont la version la plus connue est *Rumpelstilzchen* des frères Grimm. Les trois principaux sont 1) la tâche impossible à accomplir imposée au héros, 2) le pacte passé avec un être surnaturel venu lui apporter son aide à condition

que son nom soit retenu, 3) l'heureux dénouement lorsque le nom oublié finit par être retrouvé puis restitué.

Les plus anciennes similitudes avec ce schéma apparaissent dès le XIII^e siècle, dans le quarante-deuxième chapitre de l'*Edda en prose* relatif à l'origine de Sleipnir, le cheval d'Odin. Cette lointaine filiation établit un curieux effet d'écho avec la coloration nordique du conte de Quignard, faisant elle-même penser aux fantasmes de conquête vikings que nourrit secrètement Edouard Furfooz dans *Les Escaliers de Chambord*.

Cependant, la première véritable attestation de ce conte-type, intitulée *Ricdin Ricdon*, date de 1705 et fut écrite par Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, nièce de Charles Perrault. Pour un auteur ayant appris à lire avec *Peau d'âne*, cette filiation lointaine et peut-être ignorée n'en est pas moins significative. La correspondance exacte entre la structure du *Nom sur le bout de la langue* et celle du « Nom de l'aide » prouve que Quignard est allé puiser son inspiration dans un authentique substrat folklorique issu de la littérature orale.

Pour être plus précis, l'auteur se livre ici à un travail de réécriture, puisqu'une version bretonne de ce conte-type, recueillie en 1904 par François Cadic, présente de très nombreuses similarités avec la sienne, notamment certains motifs rares et très précis. On y retrouve par exemple le couple du tailleur et de la couturière, l'ouvrage artisanal à reproduire comme condition posée au mariage, l'apparence seigneuriale de l'aide surnaturelle, les amnésies multiples, les déplacements souterrains et les auxiliaires animaux du héros. Par rapport à cette version antérieure intitulée « Jebédic le Ribet », Quignard s'attarde cependant davantage sur les aspects liés aux mécanismes d'oubli et de remémoration, ce qui confirme leur rôle déterminant dans cette démarche de réappropriation.

Le nom de Heidebic de Hel est quant à lui une invention complète de l'auteur. Dans son article « Pascal » sur l'onomastique, Philippe Bonnefis insiste sur le caractère hétérogène de ce nom aux « couleurs faussement islandaises » empruntant à la fois au français pour la particule, à l'allemand (*Heide*) ou au latin (*hic, ei, edde, debe*) (Bonnefis, 26). Malgré cet aspect composite, celui-ci se démarque des noms généralement attribués au personnage de l'aide par le fait qu'il est porteur de sens, sa particule nobiliaire faisant référence au *Hel*, le monde des morts de la mythologie nordique qui, sous l'influence chrétienne postérieure, fût assimilée à l'enfer, comme l'indique encore sa désignation dans la langue germanique (*Hölle*) et anglo-saxonne (*Hell*). L'oubli d'un tel nom s'avère d'autant plus surprenant que celui-ci indique avec une certaine redondance l'identité de son porteur.

Cette curieuse amnésie peut alors faire l'objet d'interprétations diverses et variées. En le rattachant au modèle freudien du refoulement développé dans le premier chapitre de *Psychopathologie de ma vie quotidienne*, l'héroïne pourrait être dans le déni inconscient de devoir sa réussite à un élément extérieur. En effet, son mariage ne résulte aucunement de son habileté au travail censée lui avoir permis de broder la ceinture, mais d'un mensonge servant de fondement instable à son ménage, marché secrètement passé avec le diable. Oublier le nom de l'aide peut alors être une manière d'invalider l'existence de cet auxiliaire et, par la même, celle de sa propre tromperie. À moins bien sûr de considérer la possibilité que l'héroïne ait

secrètement désiré perdre son pari afin de partir avec l'élégant seigneur et d'être ainsi possédée par le diable. Mais cet énigmatique trou de mémoire peut également être considéré comme un subterfuge magique, prévu à l'avance par l'être surnaturel afin de duper l'héroïne lors du marché, comme cela est indiqué dans « Rodomont », autre version bretonne de ce conte-type rapportée par Paul Sébillot : « comme il craignait que la jeune mariée ne vînt à lui échapper, il lui envoya un rêve qui lui fit oublier le nom » (294-299).

Quoi qu'il en soit, cet oubli finit toujours par être contrecarré, tout en suggérant que rien n'est jamais définitivement acquis, pas même le langage. « The Pretty But Idle Girl », conte du Pays Basque recueilli par Wentworth Webster, précise par exemple que, pour se rappeler du nom de l'aide, l'héroïne le consigne par écrit (56-58). Mais Quignard annule la possibilité de recourir à ce type de fixation scripturale en prenant soin de placer son récit dans un passé historique marqué par l'illettrisme, la perte des connaissances langagières et les troubles d'élocution :

Le roi Louis le Bègue mourut l'an 879, au mois d'avril. Après, ce fut Carloman. C'est dans ce temps que se passe cette histoire, du temps où plus personne dans les campagnes et dans les ports ne savait lire ni écrire. (20).

Cette rupture constitue une différence notable avec *Les Escaliers de Chambord*, puisque le personnage principal de ce roman parvient précisément à conjurer l'oubli en passant par l'écriture. Dans un moment de désœuvrement, Edouard Furfooz dresse en effet la liste des prénoms de ses cinq passions passagères, Francesca, Laurence, Ottilia, Roza, Adriana, pour y voir soudain ressurgir celui de Flora sous la forme d'un acrostiche (1989 310). Le procédé stylistique n'est d'ailleurs pas sans rappeler la manière dont François Colonna indique et dissimule son propre nom dans les lettrines de *l'Hypnerotomachia Poliphili*. Cette analogie est l'occasion de préciser que, pour Quignard, la notion de « transmettre caché » est le propre de l'écriture et de la sexualité qui toutes deux s'épanouissent dans l'obscur (2010 218).

Ne pouvant donc s'appuyer sur l'écriture afin d'externaliser sa mémoire, Björn, après être parvenu à retrouver le nom du diable grâce à l'intervention successive de trois auxiliaires animaux (un lapereau, une sole et une buse), tente d'inscrire celui-ci dans sa mémoire à long terme en usant d'un processus cognitif appelé autorépétition de maintien. Par deux fois le nom de Heidebic de Hel lui échappe pourtant à cause d'une image mentale venue le dissiper, d'abord celle de sa maison, puis celle de sa femme. Il finira par réussir à le fixer en le prononçant à la faveur de la nuit, moment idéal où l'attention n'est plus troublée par les stimuli d'ordre visuel. Cette puissance dissipatrice de l'image est un apport original de Quignard, car « Jebédic le Ribet », la version bretonne sur laquelle il s'appuie, apporte une raison bien plus comique à cet oubli :

Il avait déjà parcouru la moitié du chemin, l'esprit uniquement préoccupé du nom, lorsque soudain son pied s'engagea dans un terrier de renard et il tomba de son long, la face contre terre. Un gros juron s'échappa de ses lèvres, et il se releva péniblement, la jambe boiteuse. « Jébé !...

Jébé !... » recommença-t-il. Ce fut tout. Il eut beau chercher dans sa mémoire ; impossible de retrouver le reste. (Cadic, 102)

Le rapport conflictuel entre l'ouïe et la vue est un aspect important de la représentation que Quignard se fait du spectre sensitif. Plutôt que d'envisager les cinq sens dans un continuum unifié et pacifié, l'auteur leur attribue un territoire circonscrit, régi par des lois divergentes et clairement définies, ne pouvant se superposer sans se recouvrir.

Ce souci de la particularisation cloisonnante n'est pas sans évoquer la démarche de Kong-souen Long, penseur chinois du III^e avant notre ère, que l'auteur tient en haute estime et dont il a d'ailleurs traduit, ou plutôt adapté dans *Sur le doigt qui montre cela*. Dans le but d'assigner un nom correct à chaque chose, celui-ci prône en effet la « séparation de dur et de blanc », le toucher et la vue permettant de saisir deux qualités distinctes d'une même pierre sans pour autant se recouper. Cette procédure logique a pour finalité la différenciation entre attribut et substance, comme l'explique Ignace Kou Pao-Koh en commentaire de sa propre traduction de Kong-souen Long. Dans son essai figurant dans *Le Mot juste*, Maïté Snauwaert insiste sur la même volonté de justesse extrême nourrie par Quignard (133-145).

Chez ce dernier, le rapport dichotomique de l'œil et de l'oreille peut aller jusqu'à l'antagonisme, notamment lorsque l'interaction de ces deux organes sensitifs est envisagée sur le modèle de la prédation : « C'est une chasse croisée, un chassé-croisé plus qu'un couple » affirme-t-il dans *La Haine de la Musique* (2010 126). L'entrée « Chasse » du *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard* fait clairement apparaître que la vénerie est un thème d'importance au sein de l'œuvre, et plus spécifiquement dans la vision généalogique que l'écrivain porte sur la société et la culture dans leurs préhistoires (2016 111-113). Dans l'adaptation du texte *Sur le doigt qui montre cela*, il suggère par exemple qu'avant de passer par la nomination, l'acte de désignation trouverait son origine dans le geste physique du chasseur indiquant la proie au reste du groupe, la mise à mort de l'animal étant présentée comme une des modalités premières du lien social.

Bien que de manière assez discrète, cette thématique est également déployée dans *Le Nom sur le bout de la langue*, puisque Björn part à la recherche du nom oublié en battant la forêt, parcourant les montagnes et suivant les bêtes pour trouver les enfers selon les modalités de la chasse. De la sorte, le tailleur s'héroïse en devenant chasseur, d'autant que le danger vient de sa proie, l'ascendance sur les grands fauves étant pour Quignard une étape déterminante de l'histoire de l'humanité.

Les pérégrinations du héros semblent également doter la mémoire d'une dimension spatio-temporelle, espace rythmé par les étapes successives de sa progression, ainsi que par la musique accompagnant le conte sur scène. Les va-et-vients qu'il effectue pour aller de la surface jusqu'aux profondeurs chthoniennes peuvent être vus comme un ensemble d'anabases et de catabases calquées sur le modèle du déplacement orphique. Mais tandis qu'Orphée perd Eurydice pour avoir oublié ou transgressé les termes de l'accord passé avec Hadès, Björn parvient à garder Colbrune près de lui en retrouvant la mémoire, afin d'honorer le pacte

diabolique. La référence orphique mythologique n'est pas mobilisée ici en vain, puisque la troisième partie du *Nom sur le bout de la langue*, essai portant sur les troubles de la mémoire, ainsi que sur la perte du langage mêlé à quelques précieux éléments autobiographiques, s'intitule « Petit traité sur Méduse ». La pétrification opérée par le regard de celle qui, des trois Gorgones, est la seule à être mortelle, est alors employée comme nouvelle métaphore du *probléma* auquel vision et diction viennent se heurter :

Comme celui qui tombe sous le regard de Méduse se change en pierre, celle qui tombe sous le regard du mot qui lui manque a l'apparence d'une statue.

Comme Orphée qui se retourne, soudain, pour vérifier, pour s'assurer que son amour est là, qu'il est bien en train de remonter à sa suite de l'enfer, pétrifie la renaissance d'une émotion sous la forme mensongère d'un souvenir, la contention où plonge la recherche du nom immobilise le retour auquel elle s'applique. (56-57)

Le pronom démonstratif *celle* renvoie ici à la mère de l'auteur. Ce dernier souhaite ainsi témoigner de l'effroyable altération physiologique que la perte récurrente produisait chez elle. C'est à l'errance du souvenir dans la langue maternelle que l'écrivain déclare s'être identifié, rattachant le silence qui en résulte à deux épisodes de mutisme qui l'affectèrent, le premier à dix-huit mois, le second vers seize ans.

Devenu stupeur face au mot qui résiste à l'effort de remémoration, l'oubli dépasse sa dimension purement mentale pour venir s'inscrire dans le corps. La personne qui éprouve la perte de ce qu'il a su, de ce qu'il a appris, semble alors frappée de *rigor mortis* avant l'heure. Associée par incorporation à la figure féminine de la mère, cette béance du langage explique la présence de Méduse dans *Le Sexe et l'effroi* (1996 107-123).

A propos du mythe des Gorgones, l'écrivain Louis-Combet déclare dans le « Prière d'insérer » qu'il joint à Gorgô, usant d'une formule en adéquation avec la manière dont Quignard l'envisage : « La terreur qu'il personnifiait, celle de la sidération mortifère par la vision du sexe de la femme, continue de régner dans l'inconscient. » Partiellement animalisé par l'interdiction de l'inceste, le monstre se présente donc comme le pendant thanatique de l'érotisme qui, toujours vu de face et bouche ouverte, renvoie directement au concept psychanalytique de la castration selon l'essai de Freud intitulé « La tête de Méduse » (2010 49-50).

En suivant cette grille de lecture, la carence de phallus renverrait à la mort en tant que parangon de l'absence même. La plongée de l'imaginaire dans le regard tétanique de la Gorgone est le propre de ce que Bachelard appelle, dans le cadre de son interprétation des images minérales de Huysmans, le *complexe de méduse* : « Si l'on veut bien vivre ce complexe du dedans, à son nœud, dans sa volonté mauvaise de projection d'hostilité, on y reconnaît une *furie muette, une colère pétrifiée*, bloquée soudain dans l'instant de son excès » (1948 208-209). Jet, mutisme et pétrification sont autant de notions recoupant l'œuvre de Quignard, le mal étant incarné dans son conte par Heidebic de Hel, nom qui se dérobe, diable nourrissant le projet de

dérober la femme de Björn tout comme il s'emparait par moment de la mère de l'auteur, la rendant indisponible à l'enfant.

A la figure de Méduse répond alors par nécessité celle de Persée, l'écriture, dont l'approche est forcément oblique, détournée, capable de changer le monstre en trophée apotropaïque. Venue surmonter le manque, la percée quasi-physique du *logos* est donc en prise avec ce que Lacan, jouant également sur l'homophonie, appelle *lalangue*. Selon la théorie lacanienne, *lalangue* est l'architecture linguistique de l'inconscient, la zone érogène interne du registre symbolique, hypothèse que le psychanalyste développe notamment dans *Encore*. Sa nature typiquement féminine est accentuée par la soudure entre l'article défini et le substantif : la-langue, hybridation pour le moins médusante. Toujours selon le modèle lacanien développé ultérieurement par Jean-Claude Milner, cette carence devient manifeste lorsque le dire de la parole, associé au Réel incommunicable, tente de jouir en passant par *lalangue* :

Le symptôme le plus immédiat en est un impossible : si multipliés que soient les dits, littéralement excentrique à ce qui, en eux, se présente ou se distingue, toujours y demeure quelque chose qui ne se dit pas. Les mots manquent, dira-t-on, pointant ainsi le symptôme du réel sous les espèces du défaut. (Milner 40)

Pourtant, cette défaillance du nom sur le bout de *lalangue* n'est pas uniquement perçue chez Quignard comme une expérience de dépossession. En faisant de ce vide sidérant, censé figer tout mouvement, la « source de l'action » de son conte, l'auteur le transforme en centre gravitationnel autour duquel son écriture est libre de se mouvoir. Tout comme l'esthétique du fragment, celle de la reformulation est constitutive de son style et relève le tracé de ces circonvolutions. Cette manière de procéder permet à l'auteur d'effectuer de nombreuses variations sur le thème tout en préservant l'opacité nocturne de l'hypocentre.

D'autre part, l'oubli s'avère paradoxalement être la preuve tangible de l'acquisition du langage et vient même la renforcer tout en conscientisant le manque. En effet, dans le conte, Björn ne triomphe pas du diable pour avoir simplement su conserver son nom. La remémoration lui a permis de se l'approprier, de pouvoir le communiquer à Colbrune, d'exercer une réelle maîtrise sur l'être qui les menace. La parole n'est plus seulement évocatrice selon son mode de performativité habituelle, mais octroie aux héros la capacité de révoquer Heibedic de Hell. Cet apport positif de la crise mnésique est également évoqué par Maurice Blanchot, autre auteur de référence pour Quignard : « Les philosophes diraient qu'oublier c'est détenir en son secret la force médiatrice, puisque ce qui s'efface ainsi de nous doit nous revenir, enrichi de cette perte et accru de ce manque, idéalisé, comme l'on dit » (1969 461).

Si le retour aboutit à cette idéalisation, le départ semble quant à lui toucher à l'essence prise dans son acception philosophique, c'est-à-dire à ce qui n'est pas directement inscrit dans l'existence mais pointe vers un au-delà de l'être. Quignard suit ce cheminement dans deux directions opposées, quoique complémentaires. D'une part, le *problème* s'apparente chez lui à une anticipation de la dissolution de l'être dans la mort, expérience vécue comme

déshumanisation agressive et traumatique. C'est le versant mortifère du regard de Méduse précédemment décrit. D'autre part, il réalise une régression ramenant au fondement archaïque de la parole, au vide médian nécessaire au remplissage. Ce rapport à l'avant et à l'après de l'état est explicité dans le traité intitulé *De Tacituro* : « De ce qui dans le silence appartient à la terre, et sans cesse a précédé aux mondes. De ce qui dans le silence succédera à la disparition des hommes et à la destruction des voix dans l'espace » (1997 II 201).

L'auteur se rapproche ainsi d'une certaine mystique du silence puisant à la fois dans les traditions spirituelles d'Orient et d'Occident. Il n'est d'ailleurs pas anodin que le chapitre XIII des *Escaliers de Chambord*, dans lequel le personnage principal parvient à retrouver le nom de son amie disparue, porte en exergue une citation de Lao-tseu où apparaît le concept de *sans-nom* taoïste auquel répond « L'ayant-nom : la Mère de tous les êtres » (2003 41). Cette filiation maternelle de ce qui existe dans et par le langage, accouplée au vide originel, est une conception ayant tout pour séduire Pascal Quignard.

Du fait que le polynyme *promontorium-lingua-problèma* sert finalement à cerner un absolu anonyme, la démarche de l'auteur peut également être rapprochée de la théologie apophatique, définissant Dieu par ce qu'il n'est pas. Mais tandis que Jean de la Croix réussit à le trouver avec joie dans ce qui ne peut en être dit, le retrait du prononçable est pour Quignard une expérience d'extase mélancolique, vécue comme isolement hors de soi car hors des mots, où l'homme doit apprendre à composer avec sa solitude. Cette expérience personnelle aux confins du silence ne doit pourtant pas être évitée, mais traversée, afin d'être mise au service du processus créatif, s'avérant être l'une de ses conditions fondamentales comme l'écrivain le laisse entendre dans *Le Nom sur le bout de la langue* : « J'ai écrit parce que c'était la seule façon de parler en se taisant » (62). En sa qualité d'homme de lettres, une telle assertion est cruciale pour comprendre l'ensemble de son œuvre. Elle est aussi révélatrice de son point de vue sur l'existence même. Dans le roman *Les Larmes*, Nithard, historien et petit-fils de Charlemagne, est lui aussi obsédé par un oubli juché sur le bout de la langue résumant la condition humaine :

La phrase de Sénèque dont les clercs et les prêtres et les pères abbés et les évêques peinaient tant à maintenir la mémoire était pourtant pauvre, sommaire, ordinaire, simple : Cibus, somnus, libido per hunc circulum curritur. (La faim, le sommeil, le désir, voilà le cercle dans lequel on tourne.) (2016 82)

Malgré tout, ce problème sur le promontoire de la langue, ce nom fuyant de diable ou de nain « Tracassin », traduction française courante et significative du « Rumpelstilzchen » des frères Grimm, finit toujours par être ressaisi, permettant d'exorciser le danger qui lui est associé. Cette maîtrise du désordre passe donc par une plongée dans les profondeurs matricielles du psychisme que le royaume chthonien de Heidebic représente. Le vertige existentiel, voire métaphysique, qui résulte de cette expérience intérieure révèle toute l'ambivalence de l'objet concerné. Dans le conte de Quignard, l'adversaire vient paradoxalement en aide aux héros ; le retour du langage et de la mémoire ne fait qu'honorer l'engagement moral sur laquelle la transition initiale est

fondée ; et le nom du Seigneur que Björn invoque à la fin de son aventure est aussi ineffable que celui du diable. Ce dernier est en lui un être double, ce que Michèle Reverdy a souhaité retranscrire en musique, comme indiqué dans sa notice d'œuvre : « Plusieurs motifs - alternativement brillants ou sombres- évoquent, les uns la magnificence d'Heidebic de Hel, les autres la menace et la terreur émanant de cet inquiétant personnage. »

Cette réversibilité des rôles et des pôles apparaît finalement comme une métaphore complexe renvoyant aux conditions de la littérature même. En effet, les divers traumatismes ayant affecté Pascal Quignard durant l'enfance apparaissent comme autant d'éléments nécessaires et constitutifs de son œuvre. Ainsi, même après avoir été décapitée, Méduse conserve le pouvoir de son regard sidérant mais de son sang jaillit Pégase, le cheval ailé qui permet à Bellérophon d'aller affronter ses propres monstres.

Rémi Bernard, Université Paris Diderot

© 2019 *Le sans-visage / Faceless*
ISSN 2642-2115

Références

- Bachelard, Gaston. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris : Corti, 1948.
- Blanchot, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.
- Bonnefis, Phillipe. « Pascal ». In Philippe Bonnefis & Dolorès Lyotard (eds.). *Pascal Quignard, figure d'un lettré* (Paris : Galilée, 2004) : 17-32.
- Cadic, François. *Contes et légendes de Bretagne – Les Récits légendaires*. T. 2. Fañch Postic ed. Rennes : Terre de brume, 1998.
- Calle-Gruber, Mireille et Anaïs Frantz, eds. *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*. Paris : Hermann, 2016.
- Colonna, Francesco. *Le Songe de Poliphile*. Trad. Jean Martin. Patis : Imprimerie Nationale : 1994.
- Delarue, Paul et Marie-Louise Ténèze. *Le Conte populaire français*. Paris : Maisonneuve & Larose, 1997.
- Freud, Sigmund. *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Trad. Denis Messier. Paris: Gallimard, Folio, 2010.
- Freud, Sigmund. *Résultats, idées, problèmes*. T. 2. Paris : PUF, Bibliothèque de psychanalyse, 1995.
- Grimm, Jacob et Wilhelm. *Contes pour les enfants et la maison*. T. 1. Trad. Natacha Rimasson-Fertin. Paris, Corti, 2009.
- Kou Pao-Koh, Ignace. *Deux sophistes chinois, Houei Che et Kong-Souenn Long*. Paris : PUF, 1953.
- Lacan, Jacques. *Encore*. Paris : Seuil, Point, 1999.

- Lao-tseu. *Tao Te king*. Trad. Marcel Conche. Paris : PUF, 2003.
- L'Héritier de Villandon, Marie-Jeanne. « Ricdin Ricdon », *Le Cabinet des fées*. Elisabeth Lemire ed. Arles : Philippe Picquier, 2000.
- Long, Kong-Suen. *Sur le doigt qui montre cela*. Trad. Pascal Quignard. Paris : Michel Chandeigne, 1990.
- Louis-Combet, Claude. *Gorgô*. Paris : Galilée, 2010.
- Milner, Jean-Claude. *Les Noms indistincts*. Paris : Seuil, 1983.
- Ogawa, Midori. « Une écriture de soi : *Le nom sur le bout de la langue* par Pascal Quignard ». Osaka : *Gallia* 41, 2003 : 63-69
- Quignard, Pascal. *Les Escaliers de Chambord*. Paris : Gallimard, 1989.
- . *La Haine de la musique*. Paris : Calmann-Lévy, 1996.
- . *Les Larmes*. Paris : Grasset, 2016.
- . *Lycophon et Zétès*. Paris : Gallimard, Poésie, 2010.
- . *Le Nom sur le bout de la langue*. Paris : Gallimard, Folio, 1995.
- . *Petits traités*. 2 vols. 1990. Paris : Gallimard, Folio, 1997.
- . *Le Sexe et l'effroi*. Paris : Gallimard, Folio, 1996.
- Reverdy, Michèle. « *Le Nom sur le bout de la langue* - Notice d'œuvre ». Disponible en ligne, http://www.michelereverdy.com/oeuvres_detail.php?id=58.
- Sébillot, Paul. *Contes populaires de la Haute-Bretagne, tome 1, Contes merveilleux*. Dominique Besançon, Rennes : Terre de Brume, 1998.
- Snauwaert, Maïté. « Au bout de la langue : le nom retrouvé ». In Faerber, Johan, et al. (eds.). *Le mot juste, des mots à l'essai aux mots à l'œuvre*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2006: 133-145.
- Sturluson, Snorri. *L'Edda - Récits de mythologie nordique*. Trad. François-Xavier Dillmann. Paris : Gallimard, 1991.
- Uther, Hans-Jörn. *The Types of International Folktales: a classification and bibliography based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 2004.
- Webster, Wentworth. *Basque Legends: Collected, Chiefly in the Labourd*. London : Griffith and Farran, 1877.