

Une écriture de soi :

Le nom sur le bout de la langue de Pascal Quignard

Midori OGAWA

*Le nom sur le bout de la langue*¹⁾, troisième conte de Pascal Quignard, se construit autour d'un sujet que l'auteur explique en ces termes : «Je raconterai le rudiment d'un conte dans lequel la défaillance du langage était la source de l'action»(9). L'apparence d'un questionnement philosophique dans ce conte se dévoile pourtant sous un jour différent, à la lumière du texte qui lui succède. Cet autre texte, intitulé *Petit traité sur Meduse*, revendiquant une continuité thématique avec le conte, déplace le sujet dans un contexte explicitement autobiographique non sans le livrer à diverses réflexions et analyses. Une écriture en miroir, le conte apparaît-il alors comme un lieu de l'autofictionnalisation que l'écrivain réalise à partir de son propre souvenir de la «défaillance de la langue»? Pas tout à fait. La vérité serait plutôt que l'élément de soi et sur soi n'est concevable qu'à travers le langage tant que la vie humaine en est imprégnée. Ce point de vue permet à Quignard de joindre deux genres hétérogènes – le conte et le traité – en même temps qu'il le contraint de passer par la figure de la langue : «De même que l'amour humain a ses figures, le langage humain a ses *imagines*, ses *prosôpa*, ses saillies qui font brèche, qui déchirent le langage lui-même²⁾». La *figura* du mot est également la *figura* des mots, c'est-à-dire ce qu'ils forment comme images et métaphores. Une écriture autobiographique se retourne donc d'abord sur un outil qui la véhicule, en l'occurrence l'expression «le nom sur le bout de la langue», qui résume «la défaillance de la langue», le sujet du conte.

1. La *figura* du langage : «Le nom sur le bout de la langue»

Quelle figure dessine cette expression ? «Sur le bout de la langue : quelque chose germe sans fleurir»(13), affirme l'écrivain d'emblée. Associé à l'image de «pousse», le langage apparaît tout d'abord comme un «surplus». Comme le pensait Aristote, il n'est pas inhérent à l'homme : «[I]a parole est un luxe sans lequel la vie est possible»(*ibid.*). Mais ce «surplus» n'est pas uniquement ce qui est «trop» car cette «pousse» peut aussi

1) Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, suivi de *Petit traité sur Meduse*, [P.O.L., 1993], Gallimard, coll. «Folio», n°2698. Tous les passages cités dans notre article renvoient à l'édition «Folio».

2) Pascal Quignard, *Rhetorique spéculative*, [Calmann-Lévy, 1996], Gallimard, coll. «Folio», n°3007, p.67.

être le «bouton» qui «défigure» la face. Le visage «boutonné» de l'adolescent, détaché définitivement de l'enfance, se tourne vers l'avenir, c'est-à-dire vers la finitude et la mort. Le «bouton» sur la figure présage également la faculté génitale d'un adolescent devenu adulte. L'expression «le nom sur le bout de la langue» donne à voir l'image de la mort qui se dévoile à travers un être sexualisé.

2. La défaillance entre la mort et la sexualité

Nul doute que cette image double de mort et d'éros donne le ton majeur au conte. L'héroïne, Colbrune, jeune brodeuse, se trouve aidée par «un seigneur égaré dans la nuit»(25) à se marier avec Jeûne dont elle est désespérément amoureuse. En échange de ce service, le seigneur lui impose une condition : «Qu'[elle] n'oublie pas [son] nom»(27). Et ce nom, Heidebic de Hel, si simple à retenir, est voué pourtant à l'oubli dans un bonheur que l'héroïne va connaître auprès de son futur mari.

«Où est l'enfer?» Le conte débute par cette interrogation. Il est inutile de se demander quand : on sait qu'il commence lorsque Colbrune s'aperçoit qu'elle a oublié le nom de son bienfaiteur redoutable, le prince de l'Enfer en réalité. L'enfer est ici relié directement à la défaillance dont Colbrune est victime. En voyant sa femme désespérée et prise de panique, son jeune époux part à la recherche de Heidebic de Hel. Où est alors cet enfer ? Dans ce conte, il est à la fois localisé et impossible à fixer et cette fragile spatialisation insinue qu'il est en la personne de Colbrune au fond de laquelle le nom s'est retiré définitivement.

Ainsi, l'enfer et la mort gagnent peu à peu Colbrune de l'intérieur. Identifiée à l'inertie et à l'appauvrissement vital, la défaillance du langage est ici très exactement l'envers de la vitalité débordante qui sous-tend la sexualité, l'éros. De ce fait, l'oubli du nom anticipe la mort de l'héroïne avant même qu'elle la frappe réellement. L'opposition Eros/Thanatos se laisse entendre clairement dans ces propos du prince : «Mais si je n'étais que de toi, je profiterais beaucoup du corps de Jeûne et je serrerais très fort dans mes bras!»(29) Se révèle alors une logique implacable selon laquelle, dans la vie régie par le «jaillissement» d'éros, la «défaillance» est inévitable. Que signifie alors ce nom perdu, si son oubli s'avère inéluctable ? On comprend que le conte illustre métaphoriquement le rapport qui lie l'homme au langage. La langue a permis à l'homme de donner un nom à ce dont il ne connaît pas le visage. Mais ce nom existe en réalité pour qu'on ignore ce qu'il désigne réellement. C'est pourquoi lorsque le nom fait défaut, ce qu'il cachait jusque-là la mort que masquait le nom de Hel reflue inmanquablement et on est assailli par ce que l'absence du mot fait voir brutalement ^{3)}.

3) Dans sa *Rhétorique spéculative*, Quignard commente la «*translatio*» et la «*relativio*», deux fonctions de la métaphore qui rendent l'image «plus légère» et «moins aiguë». *Ouv.cit.*, p.40.

3. La *figura* de la «défaillance» : la mère-Méduse médusée

Que signifie cette «défaillance» en vérité ? Qui est plus apte que les autres à cet incident ou à cette tragédie ? A ces questions le traité répond par un constat selon lequel tout homme est sujet à une défaillance puisque la langue n'est pas propre à l'homme mais un «surplus». Ce faisant, Quignard circonscrit une frontière entre les mondes avant et après l'irruption de la langue chez l'homme. La défaillance du langage nous laisse deviner, à travers l'oubli d'un nom, un oubli plus fondamental, celui de «l'humanité qui est en nous»(57). Comme si, privé de son vêtement de mots, un homme découvrirait soudain sa propre nudité, l'absence du nom nous apporte un souvenir du temps pré-langagier, c'est-à-dire «l'étable ou la jungle ou l'avant-enfance ou la mort»(57-58).

Ce souvenir apparaît d'emblée paradoxal car il révèle la «mémoire de ce dont je ne me souviens pas»(58), qui gît dans «l'abîme à l'intérieur du corps». Un paradoxe ? Si fonction paradoxale il y a, elle serait du côté de la langue dont la nature est de remplacer la réalité par une illusion. Avec ironie, Quignard confirme donc : «Le langage n'est jamais plus proche de sa vérité que quand il rêve une hallucination»(68), confirmation qui fait écho à ce fameux constat de Freud : «La pensée n'est pas autre chose que le substitut du désir hallucinatoire»(69). Contrairement au langage qui est «vou[é] à la fiction» puisque «vou[é] à nier quelque chose d'absent», le rêve l'«Ersatz» selon le mot de Freud du langage, comme sa défaillance, révèle «l'impossible pensée de l'originaire» donc «l'impossible pensée de nous-même»(70)⁴. L'expérience douloureuse du «non-retour du mot» désigne, à travers le mot perdu, son au-delà, «la nostalgie de ce qu'elle [= la langue] n'étreint pas», c'est-à-dire : l'indicible, l'impropre et le débord, et avant tout «l'origine et l'enfance»(66).

Par la voie du manque et de la désillusion, «le-nom-sur-le-bout-de-la-langue» laisse entrevoir la *physis*, représentation du monde originel à l'opposé du *logos*⁵). Et cette *physis* se matérialise en l'élément maternel en tant que ce qui noue «l'origine et l'enfance». Dans le traité, Quignard convoque l'image de la mère, victime elle-aussi du manque du mot, qui ressort directement du souvenir d'enfance de l'écrivain. «Brusquement, ma mère nous faisait taire. Son visage se dressait. Son regard s'éloignait de nous, se perdait dans le vague. [...] Maman cherchait un mot. Tout s'arrêtait soudain. Plus rien n'existait soudain»(55). Cette image s'imposera désormais, dans le traité, comme l'image de la défaillance. Autrement dit, «le-nom-au-bout-de-la-langue» aura comme *figura* cette scène de la mère.

Si ce souvenir est considéré comme l'image, c'est parce que celle-ci «la [= la

4) Ou encore, «[le] langage est un écran»(107) qui crée cette fiction : «La lucidité, la raison, le langage vivant sont des arbustes qui requièrent des soins infinis, qui crèvent sans cesse, parce qu'ils ne trouvent aucune terre en nous»(*ibid.*).

5) Pour la dualité entre la *physis* et le *logos*, voir notamment le premier traité de la *Rhétorique spéculative* intitulé *Fronton. Ouv.cit.*, pp.13-88.

mère] restituée tout entière»(60) pour l'écrivain. Dotée de nature prototypale, cette image sert ici comme un négatif de la scène primitive qui, elle, relève de «l'impossible pensée de l'originaire». Et elle a la particularité d'inscrire en une seule représentation deux origines de l'homme : l'ontogenèse symbolisée par la scène de coït des parents ; la phylogenèse que Quignard fonde sur le divorce de l'homme de la *physis* par l'intervention de la langue. Le visage de la mère frappé par l'absence du mot figure en réalité moins l'image qui «la restitue» comme une entité que l'image qui restitue l'écrivain *tout entier*, en tant que l'homme du *logos*. On découvre alors que la question de la défaillance langagière en contient une autre celle de l'écrivain sur sa propre origine vers laquelle converge progressivement le traité de Quignard. Sur ce point, ce traité témoigne d'une parenté avec *L'Interdire à la médiance et au regard de ceux qui n'entendent rien* de P. D. Huet (1630-1721), que Quignard qualifie de «la longue, cruelle, freudienne autobiographie»(15).

Mais au lieu de sonder en son for intérieur jusqu'à l'inconscient, Quignard, lui, s'attache à la *figura*, ainsi fidèle à ce qu'il est, c'est-à-dire l'homme ancré fondamentalement dans le langage. Tout psychologisme, toute analyse psychanalytique ou encore tout élan métaphysique rejetés, la recherche quignardienne se poursuit ayant désormais cette image de la mère pour unique objet d'investigation.

Que montre la scène de la mère ? De prime abord, la mère victime du mot absent s'identifie à Colbrune du conte. A cela l'auteur ajoute aussitôt une autre image : celle de Méduse. Dans le conte, la mère est décrite comme une médusée («[c]omme celui qui tombe sous le regard de Méduse se change en pierre, celle qui tombe sous le regard du mot qui lui manque à l'apparence d'une statue», 56) avant d'apparaître elle-même comme une Méduse qui fascine les enfants par son silence douloureux. Cette fascination est déterminante pour Quignard enfant tant pour son rapport avec sa mère («La mère absente fut le cœur de ma vie», 84) que pour son rapport avec le langage («J'étais cet enfant précipité sous la forme de cet échange silencieux avec le langage qui manque», 61). Précisons que la fascination est ici associée moins à l'horreur qu'au vide, puisque la figure de la mère frappe le regard non par sa présence mais par l'absence qui se dévoile brutalement. Le non-regard de la mère exprime sa «sidération» due au non-retour du mot et provoque le désir chez l'enfant («J'étais cet enfant qui misait la totalité de sa vie sur l'effort de ma mère pour retrouver un nom[...]», 60). D'une certaine façon, l'origine de Quignard comme écrivain est fondée sur cette image qui n'est rien d'autre que la matérialisation du vide à travers la figure de la mère.

4. L'écrivain-Orphée : désir face à la mort

Le désir d'écrire est dès lors défini comme ce qui répond à la sidération qui prive la mère de la parole. Autrement dit, écrire relève ici de la détresse propre à l'homme et se donne comme mission d'arracher le mot au silence et de le faire revenir de nouveau

dans la bouche sidérée ⁶⁾. C'est dans ce dessein que l'écrivain se superpose à Jeûne pour lequel le langage est «la source de l'action». On voit ici que face à Colbrune-mère métamorphosée en l'être médusé médusant, Jeûne-Quignard se rapproche, lui, d'Orphée. L'action en question s'apparente alors à celle des descentes aux enfers. Le rapprochement est d'ailleurs sensible dans le conte où trois voyages de Jeûne vers la contrée du Seigneur construisent un itinéraire nécessaire au retour à la vie de Colbrune réduite à l'ombre d'elle-même. Ce rapprochement est également maintenu en ce qui concerne l'écrivain pour lequel les descentes aux enfers ont la valeur d'un voyage initiatique au bout duquel il devient poète («[I]e poème est le nom trouvé», 73). Chez Quignard comme dans le mythe grec, l'enjeu du voyage s'articule autour de la mort et de la vie. Voilà pourquoi le retour du mot rappelle aussi l'effusion érotique, comme l'exprime cette phrase : «Ecrire, trouver le mot, c'est éjaculer soudain» (*ibid.*).

Avec cette métaphore, le retour soudain du mot rejoint l'image de la scène primitive. La bouche béante de la mère devient alors un sexe féminin entrouvert dont l'enfant est issu et au-delà duquel il doit retourner afin que, revenu, il puisse réinventer l'origine de soi comme l'origine de l'être du langage. «C'est pourquoi retrouver le mot qu'on cherche présente des traits si voisins, même sur le visage des femmes, de l'affleurement catastrophique de l'éjaculation masculine»(72). Même si l'association de la création littéraire et de la procréation n'a rien d'inattendu en soi, cette citation nous frappe par l'accent mis sur l'acte sexuel lui-même plutôt que sur sa signification, son résultat («Le poème est ce jour», dit-il aussi, 73). De ce fait, la nuit quignardienne diffère sensiblement de l'enfer du mythe grec, vise un monde à la fois comme ontogénèse et phylogénèse, c'est-à-dire la *physis* où l'homme fut animal et dont la sexualité est la métaphore. L'image du coït rappelle à l'homme cette *physis* dont il fut «sevré» et suscite «la nostalgie en acte de l'autre du langage, de l'objet introuvable»(76). Le mot retrouvé porte des empreintes de cette origine et c'est pourquoi il est «le mot vrai». Chercheur du mot perdu dans la nuit originelle, tout écrivain est Orphée.

Cette nuit initiale, ce «chaos» relèvent eux aussi, si l'on en croit Quignard, de l'image de la mère saillie («Le mot grec de chaos lui-même dit la face qui se fend : il dit la bouche humaine qui s'ouvre», 78). Visage de la Nuit, la figure de la mère revêt alors une ambiguïté. Elle provoque une fascination mais aussi une tentation, par là elle peut être l'objet de l'interdit. Ce motif, sous-jacent dans le traité, devient palpable en comparaison avec le mythe d'Orphée dans lequel le visage d'Eurydice morte dresse un interdit : la vue de sa bien aimée est défendue au poète jusqu'à ce qu'il cède à la tentation. En suivant cette logique du regard, la mère-Méduse se confond avec Eurydice,

6) Chez Quignard, «sidérer»(*siderare*) et «désirer»(*desiderare*) forment un couple en s'opposant l'un contre l'autre. Un chapitre de *La Vie secrète* propose plusieurs formulations de ces notions qui soulignent l'opposition sémantique des deux termes qui partagent pourtant étymologiquement la même racine, *sidus*, qui signifie l'astre. Voir Pascal Quignard, *La Vie secrète*, Gallimard, 1998, pp.164-180.

dotée elle aussi de «la face de la mort»(81). Existe-t-il alors un interdit lié à la vue chez Quignard aussi ? Ou encore, voir la face défendue acquiert-il le même sens ? Avant d'y répondre, il faut noter un point qui nous paraît essentiel. Identifiable à Eurydice, la figure de la mère se différencie néanmoins de l'autre. La différence concerne notamment la définition de l'objet : par rapport au sujet de voir (ou de ne pas voir), l'une se définit comme l'altérité alors que l'autre comme le même dont il fut «sevré» ; par là, l'une donne à voir la mort comme l'inconnu tandis que l'autre indique le «chaos» comme l'obscurité originelle. L'interdit, s'il y en a un, signifierait, chez Quignard, voir l'origine. Peut-on alors parler vraiment de l'interdit ?

5. L'écrivain comme passeur de la frontière : au-delà du visible

Pour examiner ce point, un petit détour est nécessaire. C'est ce que propose en tout cas l'écrivain qui revient sur le mythe de Méduse. Il en évoque la fameuse scène de la confrontation de Persée avec le monstre. L'évocation est ici peu fidèle car il invente les propos de Méduse qui n'existent pas chez Ovide ⁷⁾ : «Tu ne m'as pas vue. Tu as joué de ruses et néanmoins je te dis merci. [...] Ma face, étant la mort pour ceux qui la voient, tu vas ajouter ma propre mort à mon visage. [...] Je suis le visage des femmes et tu ne le connaîtras pas. Regarde-moi !»(88). On aura tort de comprendre ces propos comme une imploration. Il faut les lire plutôt comme une injonction, car en évitant l'aspect de Méduse, le héros grec abandonne non seulement l'image de la mort mais la vue de la mère : en coupant «la tête de la femme à face de femme», Persée renonce à jamais à la possibilité de connaître sa propre origine. Le tour de force de Quignard consiste ici à retourner le sens qu'enseigne le mythe en sorte qu'il désigne la condition de l'homme du *logos* à la lumière d'une vérité universelle. De ce fait, la ruse de Persée qui consistait à détourner le regard de la Mère correspond à l'activité humaine qui «persiste à rêver sous le langage, dessous le langage, en dédaignant l'Ersatz»(99) et ignore dans quelle dissolution il nous a conduits. Le point de vue de Quignard s'avère ici évident : il s'oppose à l'interdit imposé à Persée et à Orphée par un impératif : «Regarde-moi!».

Il est néanmoins trop hâtif de considérer Quignard comme un anti-Persée. Car, à la différence de ce héros mythologique, l'écrivain n'a pas en face de lui une image de l'objet qui le sidère. En effet, «[l]a sidération du regard devant l'objet qui est en trop [...], l'objet qui indique le rêve, n'a rien à voir avec la sidération devant le langage qui manque»(91). Que doit faire l'écrivain face à l'objet qui lui fait défaut ? «[S]'absenter de lui-même jusqu'au temps où [il] était absent»(95), dit l'écrivain. C'est à ce prix seulement qu'il dit pouvoir «parvenir de nouveau [...] jusqu'à la berge du langage»(*ibid.*).

La figure d'Orphée est de nouveau convoquée pour consolider l'image de l'écrivain en tant que passeur de la frontière, celui qui «rompt avec ce qui est» en «hai[ssant] le

7) Cf. Ovide, *Les Métamorphoses*, Quatrième Livre, Gallimard, coll. «Folio», 1992, pp.160-162.

visible»(100)⁸). Il est à noter que Pascal Quignard s'intéresse moins au symbole que l'on attribue à ce héros grec qu'à son action, définie par le va-et-vient entre deux mondes⁹). Ce mouvement, qu'amorce la «défaillance» chez Quignard, est par ailleurs surenchéri jusqu'à devenir l'essence de l'écrivain : «Sans cesse repatrier le monde dans l'avant-monde, sans cesse revivre, redonner vie [...]. Celui qui écrit recherche l'illumination»(101). On lit aussi : «Ecrire, c'est entendre la voix perdue»(94). Et cette voix est un appel du jadis, porteur de l'origine. Dans les dernières pages du traité, Quignard propose une autre *figura* qui peut être conçue comme une réponse à cette voix : le cri de Mélusine. Mélusine s'enferma «dans la chambre interdite»(97) et à l'écart de M. de Lusignan, pour se transformer en sa forme d'origine, c'est-à-dire en une fée en forme de poisson. Cette métamorphose a, aux yeux de l'écrivain, la valeur symbolique d'un retour à l'origine. Au cours de sa transformation, la fée «s'éba[t] dans son cuveau» et elle «chante»(*ibid.*). Les écumes qu'elle produit rappellent «la mer battue» dont est née Aphrodité(96), l'image mythologique de l'origine.

Ce qui s'esquisse ici est une définition de l'écrivain que donne Quignard à travers la figure de Mélusine. Etre écrivain, c'est de redevenir l'être que nous fûmes, dont la fée est ici la métaphore («Nous sommes comme les fées que le langage parlé détruit», 97). Ecrire est «s'ébatt[re]», «à l'abri des regards», dans le blanc des pages. L'acte d'écrire coïnciderait alors avec le chant, plutôt de Mélusine que d'Orphée, plus proche d'un cri, bref mais profond puisqu'il évoque la scène originelle comme un signe à la fois de la naissance et de la mort. Si modeste que paraisse cette définition de Quignard :«Ce cri, c'est écrire»(97), le cri *figure* ici le mot avant le langage, «le court-circuit entre ontogenèse et phylogenèse, à l'ouest du monde, au-delà de la Nuit»(*ibid.*).

(大阪大学博士課程在学中)

8) Cette figure de passeur caractérise également le personnage de Jeune dont le voyage à l'enfer est chaque fois marqué par la traversée d'un fleuve, Dives.

9) Dans ce sens, l'écrivain est aussi proche d'Ulysse. Voir p.101.