



**HAL**  
open science

# Pour l'écriture d'une voix Le Chant du Marais de Pascal Quignard à Suzanne Giraud

Geneviève Mathon

► **To cite this version:**

Geneviève Mathon. Pour l'écriture d'une voix Le Chant du Marais de Pascal Quignard à Suzanne Giraud. *Euterpe, la revue musicale*, 2022. halshs-04499902

**HAL Id: halshs-04499902**

**<https://shs.hal.science/halshs-04499902>**

Submitted on 11 Mar 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**GENEVIÈVE MATHON**

Professeure - Université de Paris-Est Marne-la-Vallée

# Pour l'écriture d'une voix

## *Le Chant du Marais de Pascal Quignard à Suzanne Giraud*



Ce texte propose une approche de cette œuvre singulière, qui à travers un cheminement tortueux, labyrinthique, en plusieurs étapes, affouille la question de la voix, du chant, de sa présence et de son écriture. C'est l'objet de la première partie qui, partant des prémices de l'écriture du conte, nous porte jusqu'à ses deux mises en musique (version trio et version orchestrale) dont la voix, présence indéfectible, dit, chante le texte de Pascal Quignard ; et se tait, le temps d'une pause, avec la version illustrée de Gabriel Schemoul. La deuxième partie évoque les deux genres très prisés par Pascal Quignard : le traité (nommé par l'écrivain « Petit traité ») et le conte qui, tout en reprenant les éléments propres au conte (dont Vladimir Propp a dressé les principales fonctions – 31, les personnages et les situations), s'en échappe, dans la construction, la clôture, et surtout dans le côtoiement avec le traité, versant sombre qui plonge dans l'âme humaine. L'écriture alors bouleversée, pétrie, complexe vient achopper celle du conte dont la rectitude et la sobriété dominant. Enfin, place à la musique de Suzanne Giraud, dont nous ne traitons que la version en trio, qui accorde toute son attention au texte de Quignard, énoncé en son intégralité, mais provoque elle-aussi une échappée avec l'ajout en amont et en aval du Psaume 104 (103 numérotation grecque) issu du Psautier Français du XV<sup>e</sup> siècle.

« Ecrire, c'est entendre la voix perdue<sup>1</sup> »

Commençons par l'argument : Paris, XVI<sup>e</sup> siècle. Au mois de mars, a lieu dans le quartier du Marais un prestigieux concours de chant. Bernon l'Enfant, à la voix cristalline, le remporte (nous sommes en 1583) et suscite la jalousie de son concurrent Marcellin dit le (beau) Palaiseau qui l'avait remporté l'année précédente. A l'issue du concours, il l'entraîne vers la Seine et le perce d'un coup de couteau. Il lui coupe la tête, la dépèce, la cache et jette le corps dans la Seine. Une année passe ~~(une page formant)~~. De cruel, le conte devient fantastique : le crâne, blanchi, nettoyé par les poissons et les araignées est retrouvé par le Palaiseau qui l'entend chanter. Celui-ci, qui a perdu sa voix d'enfant, s'en empare, voyage et obtient un grand succès « en laissant chanter la tête de mort merveilleuse ». Le succès n'a qu'un temps. Palaiseau est démasqué quand le crâne ne chante plus, et tué à son tour, en guise de châtement, d'un coup de poignard. Et le crâne, de répéter indéfiniment la même complainte, *Heur de vengeance*, est relégué dans un grenier.

<sup>1</sup> Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L., 1993, p. 94.

Ce conte réunit tous les thèmes chers à Pascal Quignard : le pouvoir de la voix humaine ; la voix des jeunes garçons, fragile et menacée ; la trahison, la vengeance et la punition.

Bernon l'Enfant a une voix d'ange. C'est juste un chant, aucune parole ne semble être énoncée, il n'en est fait aucune mention (sauf quand le châtement une fois tombé, le crâne chante en boucles *Heur de vengeance* ; mais est-il doté seulement de paroles ?). Juste une voix avant que la mue n'opère et qu'elle ne se sexualise, et qu'elle perde alors son pouvoir, celui de l'innocence, d'une victoire sur la déchéance et la mort. Une voix avant que les paroles ne s'en emparent ; ou également, une voix quand la parole a déchu et dont il ne reste que les scories. Ce versant négatif, l'autre de la voix, est exploré par Pascal Quignard et Suzanne Giraud.

Pour illustrer ce conte de Pascal Quignard, *Le Chant du Marais*, dont elle reprend le titre éponyme, la compositrice a choisi une configuration triangulaire : un récitant, Pascal Quignard lui-même et la comédienne Marie Vialle en alternance, une voix de soprano et un violoncelle.

Autrement dit, le fossé est là, béant entre le chant, aigu, quasi immatériel, et le violoncelle, instrument grave, sorte de double inquiétant, comme une présence humide du marais, dont la voix parfois part en fausset et devient singerie de la voix humaine (quand elle mue et se casse) ; entre les deux, la récitation ponctue et indique un chemin, voix média(ne) qui par l'histoire racontée, donne le sens, la voie, l'issue.

Pascal Quignard nous parle de façon inouïe de ce qui précède notre naissance, de ce que nous pouvons ressentir, à l'état de fœtus, avant de pouvoir réagir en criant. La voix, l'absence de voix du fœtus, le mutisme de l'enfant, le traumatisme de la mue tiennent une place prépondérante dans plusieurs de ses contes et essais<sup>2</sup>.

Jamais la voix sublime de Bernon l'Enfant n'est entendue : pouvons-nous réellement l'entendre ? Elle est comme un fantôme, un au-delà de l'entendu. Elle peut être suggérée par la voix féminine qui porte le verbe haut : non seulement le texte de Quignard mais aussi des extraits du Psaume 104. Cet emprunt à la liturgie questionne et donne une teneur particulière à ce conte. La compositrice choisit d'en donner une orientation religieuse, de pardon, ou une portée morale ; elle le monnaye, le détourne, se l'approprie, le rend musical.

Tout un cheminement s'est effectué depuis ses premières formulations littéraires jusqu'à son accomplissement musical. Plusieurs stations le composent, plusieurs arrêts sur images. La conception en est longue et minutieuse.

En 2002 une première version est rédigée *Sur le crâne de l'enfant mort* qui chante. En 2003, cinq versions sont tapées et remaniées sous le titre *Bernon l'Enfant*. Suivent, en 2004, huit versions intitulées *Fêtes des Chants du Marais*. Ce conte constitue alors le premier acte de la pièce de théâtre *Le Nom sur le bout de la langue*, créé par Marie Vialle en 2005 au Théâtre de la Bastille à Paris. Irène Fenoglio a publié deux études sur les neuf premiers états du texte (Colloque de Cerisy, 2004 et Genesis, 2005). En novembre 2005, Irène Fenoglio édite la version 10 du conte dans *Pascal Quignard, figure d'un lettré*, Paris, éditions Galilée, à la page 378. Le texte connaît encore quatre nouvelles versions avant d'être inclus, au mois de septembre 2009, dans le tome VI de *Dernier Royaume, La barque silencieuse*, Paris, Seuil, p. 136, sous le titre *Les fêtes des chants du Marais*. Une vingtième version, intitulée *Le Chant du Marais*, est composée pour Gabriel Schemoul au printemps 2016<sup>3</sup>.

L'illustration sera l'étape suivante de ce conte fantastique où un crâne se met à chanter... L'ouvrage de Gabriel Schemoul se présente en 34 double-pages : pages-formants qui se distribuent et conjuguent texte et illustrations – une page-formant pouvant être constituée uniquement de texte ou uniquement d'illustrations. Deux pages en amont portent le titre, et la dernière page est un récapitulatif des versions qui ont précédé cette version illustrée. Plus précisément le texte, ramassé sur lui-même, en caractères jaune paille, s'enlève sur un fond noir, ténébreux ; lave, souvent pailletée, entraînant dans son sillage (de la gauche vers la droite) toutes sortes d'objets hétéroclites, feuilles, poissons, araignées, fleurs, un crâne, une barque – en référence directe aux thématiques du conte ; des constructions fantastiques ou surréalistes, ou encore un personnage féminin.

<sup>2</sup> Texte de Suzanne Giraud qu'elle nous a transmis 5 avril 2021.

<sup>3</sup> Pascal Quignard, *Le Chant du Marais*, illustrations de Gabriel Schemoul, Paris, Chandeigne, 2016, dernière page.

C'est de ce milieu aqueux, comme une représentation du stade prénatal, de ce(t) in/non-dicible, que peut naître le mot, ou la possibilité de sa profération. L'eau aux abords de la Seine n'est pas vive, elle est stagnante. Ainsi se dégage une narration propre aux illustrations, une narration illustrative, qui répond à un flux qui charrie les objets et nous porte à la page suivante. Suzanne Giraud prend le relais : la première mise en musique sera présentée au Festival *Raccords*, Paris, Hôtel de Soubise, Archives nationales, le 21 avril 2017.

Anne Lima, des Éditions Chandeigne, fut l'instigatrice... Co-responsable du festival *Raccords* et éditrice du *Chant du Marais* de Pascal Quignard, elle désirait organiser un concert-exposition autour de ce livre, un conte avec des illustrations magnifiques dues au dessinateur Gabriel Schemoul (*Le Chant du Marais, Pascal Quignard, illustrations de Gabriel Schemoul, Éditions Chandeigne 2016*). Pascal Quignard lui avait demandé de me solliciter pour composer la musique de cette soirée<sup>4</sup>.

Enfin, la compositrice fournira une version orchestrale somptueuse et colorée (loin de la sobriété, de l'ascétisme de la version en trio), donnée à Radio-France sous le titre *Les Enfants du Marais*, avec Pascal Quignard, toujours récitant, qui en a réécrit le conte.

Mais, étant donné son sujet, ce conte musical en petit format - récitant(e), soprano et violoncelle - m'a ouvert d'autres perspectives. Les maîtrises d'enfants du XVI<sup>e</sup> siècle en question ont leurs prolongements, de nos jours. La Maîtrise de Radio France en est l'un des représentants les plus remarquables. Un conte plus vaste, pour récitant, solistes, maîtrise et orchestre commença à prendre tournure au fil de nombreux mois de discussions avec les responsables. La Direction de la Musique et France Culture se montrèrent intéressées et passèrent commande. Vint ensuite le moment de nous concerter, Pascal Quignard et moi-même, autour de la réécriture du conte, afin qu'il puisse se déployer de la meilleure manière avec ces effectifs et dans la durée requise, les formats radiophoniques demandant à être respectés rigoureusement. Dès le début, Pascal Quignard fut d'accord pour assurer lui-même le rôle de récitant. Sa voix parlée y est entourée de trois voix de femmes qui assument, en solo ou en trio, le rôle du Coryphée, partageant le texte en épisodes narratifs et descriptifs<sup>5</sup>.

## La vérité suspendue

Pascal Quignard réécrit, dans *Triomphe du temps : quatre Contes* le titre d'un oratorio de Haendel de 1757 intitulé *The Triumph of Time and Truth* (« Le Triomphe du Temps et de la Vérité »), lui-même déjà réécrit, à Londres, en 1737, à partir d'un oratorio, *Il trionfo del tempo et del disinganno* (« Le triomphe du temps et de la désillusion »), composé en 1708 (ou 1709) à Rome. En retirant « la vérité » du titre, Quignard trouble tout : « le triomphe », « le temps », « la vérité » elle-même, et surtout le conte comme genre<sup>6</sup>. Il ébranle ainsi connaissance, reconnaissance et ignorance en faisant ressurgir un inaccomplissement du passé, de la forme et du thème.

Pascal Quignard détourne le genre en suspendant la fin : elle n'est pas clôturée, elle suggère une suite, suscite une interrogation. De même, quelques chemins de traverse nous éloignent de la fonction propre du conte, celui d'être incisif et droit, « rectiligne ». Le conte-cadre, ainsi que le nomme Pascal Quignard, qui ouvre l'ouvrage *Triomphe du temps : quatre Contes*, esquisse un portrait de sa mère en fin de vie et ne peut être qualifié réellement de conte. Les trois autres contes ne s'enchaînent pas, ils sont posés telles des incrustations sur le fil de ce récit fondateur (autobiographique ?) et offrent comme des « divertissements » dans le genre de la fugue, et étaient paradoxalement l'évocation de son enfance et de la mort (celle de sa mère). Le deuxième conte débute ainsi : « Un homme tomba amoureux de la fille de son meilleur ami », et se termine par : « Puis il éteignit. Ils s'endormirent. Ils vécurent ensemble ». Le conte avec ses thèmes récurrents (amour, trahison,

<sup>4</sup> Texte de Suzanne Giraud qu'elle nous a transmis.

<sup>5</sup> Les Enfants du Marais furent donnés le 19 octobre 2019 en public à la Maison de Radio France (Paris), puis diffusés sur France Culture (avec Pascal Quignard, Maya Villanueva, Élodie Fonnard, Pauline Sikirdji, Maîtrise et Orchestre Philharmonique de Radio France, direction Kornilios Michailidis et Morgan Jourdain, <https://www.franceculture.fr/emissions/latelier-fiction/les-enfants-du-marais-de-pascal-quignard>). Texte de Suzanne Giraud.

<sup>6</sup> Nous soulignons.

absence, vieillissement et temps) ne semble pas trouver une fin avec ses derniers mots car il se poursuit (sans rupture) sur quelques lignes nommant les odeurs, de la vie, de la mort et de la putréfaction. Nous sommes rendus au récit fondateur. Les troisième et quatrième contes suivront ce même régime d'écriture de l'insertion dans le conte-cadre.

On retrouve cependant dans ces contes les fonctions, séquences et personnages que Vladimir Propp<sup>7</sup> a mis en évidence et recensés dans *Morphologie du conte*. Les fonctions assurent la structure par un système de double opposition qui met en place, selon Algirdas Julien Greimas<sup>8</sup>, quatre fonctions : 1. contrat ou situation initiale ; 2. méfait ou manque ; 3. quête avec ses trois épreuves ou combat ; 4. restauration du contrat initial. Paul Ricoeur<sup>9</sup> en arrive à ce constat que le temps a été éliminé : on assiste à la déchronologisation du conte.

*Le Nom sur le bout de la langue* est éclectique (pluri-stylistique), et la dimension dialogique y est sollicitée : il comporte une introduction qui retrace la genèse de l'écriture - du conte jusqu'à sa réalisation musicale ; le conte lui-même ; et un second récit intitulé « Petit traité sur Méduse » en cinq parties. Méditation sur « l'oubli initial ; sur « l'amnésie propre à l'enfance »,<sup>10</sup> le langage ne peut advenir que sur ce fond d'oubli, et s'élabore laborieusement : « Toute parole cherche à joindre quelque chose qui s'échappe... Ce non-retour du mot, cette nostalgie, cette souffrance du non-retour est le langage<sup>11</sup> ». Michèle Reverdy en fera un conte musical pour un(e) comédien(ne) et orchestre de chambre. Il s'agit de la première collaboration de Pascal Quignard avec une compositrice pour la « mise en musique » d'un conte.

L'autre du conte, celui qui fonde le mot, la langue, lui fait vomir son corps, ses entrailles, et qui s'insurge contre la déchéance et la mort, est l'être même du traité chez Pascal Quignard, sa *nécessité*. Ces deux versants de l'écriture sont indissociables : le conte adopte une simplicité et une rigueur de construction, souligne l'importance de l'axe paradigmatique (ce que Propp a révélé). Le vocabulaire en est sobre, des mots emblématiques émaillent le récit, et des répétitions en assurent la compréhension. Ainsi dans *Le Chant du Marais*, le couteau, le crâne, les noms des protagonistes sont récurrents, les mots deviennent des remparts à l'amnésie initiale.

En même temps, cette simplicité n'échappe pas aux questionnements, tant les variations peuvent se multiplier. Sa rigueur fait sa force. Sa portée est universelle, archétypale. Elle est une ligne de crête. Les petits traités seraient l'exact opposé. L'écriture est sinieuse, unique. Intraduisible, elle exprime, au travers de la langue (maternelle) notre être au monde. Ce sont ces deux types d'écriture que Pascal Quignard exerce et éprouve. La question de la voix, qui porte et achemine les paroles, n'a eu de cesse aussi d'être explorée par l'écrivain. La voix dans toutes ses aspects, des plus sublimes jusqu'aux miasmes le plus abjects – Quignard ne nous épargne pas.

Toutes les langues du monde semblent secondaires à l'égard de cette plainte de faim, de détresse, de solitude, de mort, de précarité. Comme les bêtes viennent se frotter dans leur propre puanteur. Les langues qui sont prononcées aiment la masse des voix. Toutes les langues du monde, si puissantes ou habiles qu'elles soient, ne couvrent pas cette « odeur sonore » de l'espèce. Elles ne l'ont jamais couvertes et ne la couvriront pas.<sup>12</sup>

La vocalité chez nos compositeurs, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, est posée à l'aune de ce questionnement, on le sait. L'illustration de Gabriel Schemoul et la mise en musique de Suzanne Giraud relèvent de cette seconde écriture. Elles remplacent le traité que l'écrivain a laissé de côté, oublié. Place à la peinture et à la musique dans lesquelles s'expriment doutes, peurs, inconscients. Domaine de la fiction pure dans son intransigeance et son irréversibilité.

<sup>7</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965 et 1970, pour la traduction française,

<sup>8</sup> Nous renvoyons le lecteur au deuxième modèle narratif de Greimas qui procède par réduction et par groupement (Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966), et aux travaux de l'« École sémiotique de Paris » (Cf François Rastier, Jean-Claude Coquet, Jacques Geninasca, Jacques Fontanille, Ivan Darrault-Harris), dans la lignée de la sémiologie de Saussure et de Hjelmslev.

<sup>9</sup> Paul Ricoeur, « Pour une théorie du discours narratif », *La Narrativité*, Dorian Tiffeneau (dir.), Paris, CNRS, 1980, p. 5-68.

<sup>10</sup> Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 67

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> « Langue », XX<sup>e</sup> traité, *Petits traités I*, Paris, Maeght, 1990, p. 469-470. Nous renvoyons le lecteur aux deux volumes, œuvre incontournable de l'écrivain.

## « Cercle de la voix<sup>13</sup> »

Le projet initial était celui « d'entendre » la voix de Pascal Quignard. Avaient été choisis des phrases, des mots pris dans différentes œuvres.

Ces prélèvements auraient été rediscutés avec l'auteur, voire augmentés de propositions écrites spécialement. La deuxième phase aurait été l'enregistrement de la voix de Pascal Quignard disant ses textes. Ensuite, il y aurait eu composition musicale visant à mixer, hybrider, alterner, prolonger différentes intonations de sa voix avec deux instruments, une flûte et un violoncelle. Pour cela, j'aurais voulu pouvoir accéder aux moyens de l'informatique musicale, à l'Ircam. Le résultat final en concert aurait fait intervenir Pascal Quignard et les deux instruments en direct, sur fond de préparation électronique<sup>14</sup>.

Ce projet n'a pu se réaliser. C'est n'est donc pas la voix et les mots de Pascal Quignard qui deviendront le cœur de l'œuvre à venir mais *Le Chant du Marais* dans le prolongement, le sillage des versions antérieures. Démarche à rebours, donc. Tout le texte de Pascal Quignard est présent dans le Conte musical, rien n'est omis. Cependant il est avant tout récitation, neutre et distancée.

A deux moments seulement, quelques phrases sont chantées : « Tant que je serai perdu, mon âme persistera à chanter. Mon nom n'a pas rejoint mon corps qui a rejoint la mer. Je ne suis pas mort, je suis disparu ». Incise particulière où après la découverte du crâne par le Palaiseau, la voix invisible chante. Avant le récit était factuel. Là il marque un suspens. Moment en creux que la compositrice inscrit dans le format ancien du *Lamento*, de la plainte, en formules descendantes (et en micro-intervalles) et syllabiques sur un iambe, joué au violoncelle. Et quand le mot âme est prononcé, la voix s'envole dans l'aigu, dans le suraigu, en volutes souples, pour mieux réintégrer l'iambe initial et la désinence vocale :

Exemple 1 : Suzanne Giraud, *Le Chant du Marais*, p. 7 © 2017 – Éditions Musicales Artchipel

Plus loin la phrase : « Les poissons et les araignées ont nettoyé le crâne de sa chair » est prétexte à une vocalité exacerbée. Ce sera tout. La compositrice choisit une vocalité retenue, sans excès, dans le désir de ne pas trop envahir la prose et les mots de Pascal Quignard, qui chacun gronde de tout un arrière-monde.

Après y avoir songé longuement, je me suis demandé : « mais, au fait, comment est-elle, la voix de Pascal Quignard ? ». Nul doute, il fallait que je me mette en marche vers une réalisation. Il fallait que je le rencontre. Il fallait, avant cela, que je conçoive un projet ayant pour centre sa voix. C'est ainsi qu'est née, en 2009 et malheureusement sur le papier uniquement, la préparation d'une œuvre qui aurait pu avoir pour titre *Voix intérieures de l'écrivain*. L'idée était d'articuler en un tout relativement ouvert des moments ayant trait à la voix, extraits des trois premiers tomes de *Dernier Royaume : Les ombres errantes (Dernier Royaume I), Sur le jadis (Dernier Royaume II) et Abîmes (Dernier Royaume III)*.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>14</sup> Texte de Suzanne Giraud qu'elle nous a transmis.

Le psaume 104 fait l'objet d'une mise en musique : au début et à la fin, correspondant précisément aux phrases introductives et conclusives du psaume. La compositrice a choisi le texte du Psautier Français du XV<sup>e</sup> siècle – répondant à ce contexte de guerres de religions dont fait allusion à plusieurs reprises Pascal Quignard. Bernon l'Enfant est protestant et le beau Palaiseau est catholique... Son voyage à travers la France le mène à la Rochelle chez le gouverneur qui redoute l'imposture : « Fais attention Marcellin. Je déteste les menteurs autant que je hais les catholiques ». Le Palaiseau sera démasqué et tué, puis le crâne « désincarné-désenchanté », « On monte le crâne au Grenier des Réformés et on le laisse dans la poussière ». Ainsi se termine le conte.

Ce psaume est un éloge de la Création divine. L'introduction, « Chante mon âme et bénis le Seigneur. Tout ce qui vit cherche en lui son auteur », se poursuit par une évocation de la création des éléments, de la terre, des flots, des animaux, des astres et de l'homme (rappel de la Genèse). Le psaume se conclut sur une louange à Dieu, certes, mais un Dieu vengeur, celui du jugement dernier : « Dieu tout puissant. Toi qui sais punir les offenses. Viens et montre-toi hautement. Grand Dieu qui régis l'univers. Fais qu'enfin l'orgueil des pervers éprouve un juste jugement. »

Ces deux chants qui cernent de part et d'autre l'espace du conte sont de facture similaire. Un *si* (3<sup>e</sup> ligne, clé de *sol*), martelé au violoncelle, rageur et obstiné en double-croches, se conclut sur un *ré* (3<sup>e</sup> ligne, clé de *fa*) pour les quatre dernières mesures. Et l'ambitus de la voix s'organise autour d'une sixte mineure ascendante, *si-sol*, pour l'introduction ; et autour d'une quinte juste ascendante pour la conclusion.

Un troisième moment, « Sa main déploie le ciel comme une tente », rappel de la puissance divine et du châtiment à venir, invoque le chant à nouveau qui se déploie en arabesques ascendantes épousant le texte. Le crime et la violation du corps de Bernon ont été commis. Ce chant est un contrepoint rédempteur à l'horreur et à la cruauté du geste de Marcellin (ex. 2)

Ces incises, par trois fois, apportent une coloration religieuse au conte. Cette dimension présente chez Pascal Quignard est évoquée en termes sobres. On en mesure néanmoins l'impact. La compositrice en exacerbe la portée en donnant une perspective historique (nous sommes au XVI<sup>e</sup> siècle). Elle historicise le récit.

Par ailleurs son écriture relève du figuralisme (propre également à l'écriture musicale du XVI<sup>e</sup> siècle) : le déploiement en arabesques fleuries vers l'aigu sur « Sa main se déploie » (ex. 2) épouse l'ascension vers « le ciel », et témoigne par ailleurs de son respect du texte de Pascal Quignard. Enfin trois types de relations s'élaborent entre texte récité et musique : l'alternance, la superposition et la mise en musique qui finalement est rare – à l'exception du psaume.

Exemple 2 : Suzanne Giraud, *Le Chant du Marais*, p. 5 © 2017 – Éditions Musicales Artchipel

Le violoncelle admet toutes sortes d'écritures, libéré d'un sens à transmettre, et parce qu'il est musique pure, il dégage une expressivité parfois féroce, virtuose – une vocalité qu'il prend à sa charge (ex. 3), puisque la voix n'emprunte que le chant comme expression du texte. (évoquer rapidement sa scordatura ?)

Exemple 3 : Suzanne Giraud, *Le Chant du Marais*, p. 4 © 2017 – Éditions Musicales Artchipel

« Jamais tout à fait sur le bout de la langue<sup>15</sup> »

Quelques questions s'imposent avant de finir et de laisser la parole à Suzanne Giraud : pourquoi jamais (Bernon) l'Enfant ne chante ? Cette fonction est dévolue à une voix de soprano, mais si peu. Quel interdit se joue-t-il ? Est-ce vouloir désigner, nommer, cet in-entendu, cet impossible que Pascal Quignard n'a eu de cesse de vouloir dévoiler et d'en continuer à écrire l'essence ?

Je crois que ce qui nous relie, c'est le fait que nos arts s'écrivent. Je suis animée par la pensée que l'écriture, c'est la noblesse de l'Homme, (l'Homme avec un grand H, au sens d'*anthropos*). Ce qui nous unit, c'est que nous écrivons. Il y a des fonctionnements qui nous sont communs, du fait que nous écrivons, une certaine lenteur de gestation, d'accomplissement et de travail et puis, le jaillissement soudain dans la vibration, dans la communication, dans l'aboutissement. [...] Dans l'œuvre de Pascal Quignard, j'ai trouvé matière à faire une jonction entre la voix, la vibration et ce qui s'écrit... Et puis, très récemment, s'est ajouté ce qui est antérieur à la voix <sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Pascal Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, op. cit., p. 106.

<sup>16</sup> Texte de Suzanne Giraud qu'elle nous a transmis.