

LA MUSIQUE DU TEXTE DANS *VILLA AMALIA* DE PASCAL QUIGNARD

Nabila El Fahmy

Université Sidi Mohamed Ben Abdallah, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines,
Sais BP 59 Route Immouzer – 30000, Maroc
nabila.elfahmy@usmba.ac.ma

The music of the text in *Villa Amalia* by Pascal Quignard

Abstract: Music is a predominant theme that permeates all the works of Pascal Quignard. In fact, it transforms his texts into veritable melodic scores. His novel *Villa Amalia* reads like a polyphonic piano that is in tune with the main character, Ann, to the point where the strings of the instrument merge with those of the character's soul. The study of this work aims at analysing the Quignardian text through the prism of a musical aesthetic, as a poetic place that exploits all the resources of resonance that the experience of writing offers. To approach this novel, therefore, a sound analysis of the text has been opted for, adopting a semiotic-poetic approach that attempts to bring out the musicality of the text and its polyphonic composition. This will allow the unbreakable link between the letter, the note, the body, and the instrument in the novelistic universe of Pascal Quignard to be shown. Although it focuses on one of his works, his other writings will also be cited in order to identify the fundamental aspects of his thought. This paper is by no means exhaustive, but it allows for a better understanding of the musical approach employed by the author in his quest for scriptural sonority.

Keywords: Pascal Quignard; *Villa Amalia*; music; scriptural musicality; polyphony

Résumé : La musique est un thème qui traverse en filigrane l'œuvre de Pascal Quignard, et transforme ses textes en véritables partitions mélodiques. Son roman, *Villa Amalia*, se présente comme un piano polyphonique qui fait corps avec le personnage principal, Ann, au point que les cordes de l'instrument se confondent avec celles de l'âme du personnage. L'étude de cette œuvre a pour objectif d'analyser le texte quignardien à travers le prisme d'une esthétique musicale, en tant que lieu poétique qui exploite toutes les ressources de la résonance qu'offre l'expérience de l'écriture. Pour aborder ce roman, nous avons donc opté pour une analyse sonore du texte, en adoptant une approche sémiotico-poétique qui tente de faire ressortir la musicalité du texte et sa composition polyphonique. Cela nous permettra de montrer le lien inusable qu'entretient la lettre avec la note et le corps avec l'instrument dans l'univers

romanesque de Pascal Quignard. Bien que nous nous focalisions essentiellement sur l'une de ses œuvres, nous citons également ses autres écrits afin de cerner les aspects fondamentaux de sa pensée. Cet article n'est en aucun cas exhaustif mais permet de mieux comprendre l'approche musicale effectuée par l'auteur en quête de sonorité scripturale.

Mots-clés : Pascal Quignard ; *Villa Amalia* ; musique ; musicalité scripturale ; polyphonie.

1. Introduction

« Si la musique nous est si chère, c'est qu'elle est la parole la plus profonde de l'âme, le cri harmonieux de sa joie et de sa douleur » (Rolland 1931). Cette parole se transcrit en écriture : des notes deviennent alors des mots pour soulager des maux. Les auteurs ayant utilisé cette alchimie sont légion. Pascal Quignard, musicien, essayiste et romancier a pour particularité, lui aussi, de recourir à la musique dans toute son œuvre, sur trente ans d'écriture, mais d'une manière qui lui est propre. En effet, il imbibe les lignes de ses romans de notes de musique pour remplacer un langage défaillant (Camilo Bogoya Gonzales 2011), face à un ressenti indicible. Selon Dominique Rabaté : « l'œuvre de Pascal Quignard s'est imposée comme l'une des plus fortes de notre temps. En près de quarante titres, elle passe de l'essai critique au roman, du poème au conte, du traité à la méditation spéculative » (Rabaté 2008). Ainsi, c'est sa réflexion sur la musique qui, pour nous, lui permet d'atteindre l'être et de faire vibrer le corps.

« Qu'est-ce que la musique ? » se demande-t-il, et il répond : « le corps y retrouve sa première oreille, sans souffle interne qui lui permettrait de se mêler à la production sonore » (Quignard 2002 : 69). Il explique dans sa *Leçon de musique*, qui est en réalité une étude sur l'acte d'écriture (Toledo 2013), que :

L'oreille humaine est préterrestre et elle est préatmosphérique. Avant le souffle même, avant le cri qui le déclenche, deux oreilles baignent durant deux à trois saisons, dans le sac de l'amnios, dans le résonateur d'un ventre. Ainsi toute perception sonore est-elle une reconnaissance et l'organisation ou la spécialisation de cette reconnaissance est la musique (Quignard 2002 : 52).

Cet écrivain mélomane s'écoute écrire et sa sensibilité particulièrement aiguisée lui permet de mettre l'audition du lecteur à l'épreuve. Ainsi, pour y parvenir, il se fait même poète en décrivant les sensations de ses personnages au lecteur transporté par ce chant de sirène. Dans *Villa Amalia* (Quignard 2007), Ann est une femme blessée qui souffre et se débat contre la fatalité tout au long du roman. Trompée par son mari, elle décide de tout quitter et rencontre un ami d'enfance, Georges, qui l'aide à s'en sortir. Cette talentueuse pianiste se réfugie dans sa musique qui prendra progressivement la coloration de sa douleur jusqu'à transmettre des compositions hors-normes. Ann entame des pérégrinations qui la mèneront jusqu'en Italie, où elle tombera sous le charme de la villa de la vieille Amalia qui l'adopte et la prend sous son aile, telle une frêle créature blessée. Elle y rencontre Léo, un homme divorcé, avec sa fille de trois ans, Magdalena, un petit être débordant de vie qui déclenche chez Ann un élan d'amour et une affection inconditionnelle. Elle tombe amoureuse d'une jeune femme, Giulia, et croit enfin connaître le bonheur total. Mais l'artiste

n'est pas une personne comme les autres. Le destin lui réservera un avenir autre que celui qu'elle se dessinait. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce roman n'est pas simple à lire. Il faudrait plutôt l'écouter, scruter les moindres détails de ses lignes pour en décrypter les messages et goûter à la saveur de ses incantations. Littérature et musique se sont entremêlées en une osmose que l'auteur refuse de délier, se disant incapable de les dissocier. Pour lui, « il n'y a aucune différence entre écrire un livre silencieux et faire de la musique » (Argand 1998 : 85).

Comment la musicalité scripturale de Quignard se mue-t-elle en procédés littéraires contribuant à la confection d'une œuvre romanesque exorcisant la douleur ?

Dans le cadre de notre analyse, nous avons opté pour l'approche sémiotico-poétique, étant donné l'emploi de la versification dans plusieurs passages du roman. La polyphonie directement liée au son du piano est mise en parallèle avec celle du texte quignardien. Nous étudierons tout d'abord le personnage d'Ann et montrerons que cette dernière peut à juste titre être qualifiée d'instrument-personnage, puis nous verrons comment elle devient, malgré elle, femme-clavier, qui émet des mélodies et retrace son destin. C'est ensuite le silence qui nous fera parler pour expliquer le langage spécifique de Quignard. Et enfin, dans l'optique de l'analyse, le piano et le texte ne feront plus qu'un. L'instrument se mue en personnage, et le texte devient clavier sur lequel le narrateur joue des refrains et imprime des vibrations qui nous permettent de déceler des sons intentionnellement mis en évidence sur le plan prosodique.

2. Ann : la femme-clavier

Quignard aime décrire la vie des musiciens et leur douleur car, pour lui, « on est tous possédés par quelque chose de nostalgique », qu'il faut exprimer pour guérir. L'art est un exutoire contre la douleur. Il permet d'exorciser le mal de l'être. Aux côtés des hommes, les femmes sont très présentes dans les livres de Quignard et sont essentielles à l'intrigue.

2.1. De la musique et des Hommes

Dans *Tous les matins du monde* (Quignard 1991), Sainte-Colombe pleure son épouse dont l'âme ne veut s'envoler et l'habite encore, faisant tout pour s'oublier dans la musique. Plus récemment, en cette année 2022, on retrouve cette thématique mêlée aux personnages de *L'amour la mer* (Quignard 2022). Ce roman raconte des histoires d'amour et de mort au XVIIe siècle, touchant essentiellement des musiciens comme Jakob Froberger et Hanovre ou la princesse Sibylla Von Württemberg avec sa Josepha. Il y a aussi la violoniste Thullyn et le musicien Lambert Hatten, deux artistes hors pairs, qui s'aiment intensément mais qui doivent se séparer. Thullyn est une nageuse passionnée et elle aussi a perdu son père, ce qui la rapproche de notre héroïne : Ann.

2.2. Les tourments d'Ann

Comme les cordes de son piano, Ann est sensible dès qu'on la touche de près. Elle a un rapport très difficile avec les hommes de sa vie. D'abord avec son père, qui

était son professeur de musique et qui la quitte très tôt, sans aucune explication. Ce n'est qu'à la fin du roman qu'il réapparaît à la mort de sa femme et passe un peu de temps avec sa fille. Cette perte précoce du père a eu un impact irréversible sur la personnalité de l'héroïne qui ressent par la suite de réelles difficultés à rester en couple et à avoir une vie normale. Elle le sait bien : « ensuite j'ai eu beaucoup de mal avec les hommes » (Quignard 2007 : 187). Il en va de même avec ses amours difficiles : d'abord avec Thomas qu'elle va quitter, ensuite Léo qu'elle n'aime que pour sa fille Lena et Georges qu'elle épousera par pitié. Mais son problème ne s'arrête pas au sexe opposé et concerne également sa relation avec sa génitrice. Sa mère a passé sa vie à attendre le retour de son mari et a délaissé sa fille avec qui elle ne s'entend pas. Tous ces coups portés à Ann la transforment en fantôme, et après une mort à petit feu, elle ne sera plus qu'une âme flottante dans les airs. Elle est consciente de sa nouvelle situation : « je suis une femme devenue un fantôme » (Quignard 2007 : 19). Mais comme le clavier, Ann, un être en touches noires et blanches, possède deux personnalités dans une schizophrénie positive qui lui permet de résister aux tempêtes de la vie. Elle a une force considérable malgré les coups qu'on lui assène.

2.3. La vie en partition

Ann baigne dans la musique depuis sa tendre enfance et toute sa vie lui est dédiée. Les différentes étapes par lesquelles elle va passer, ont toutes une relation directe ou indirecte avec celle-ci. Sa séparation avec son mari fut terrible, minutieusement préparée et calculée. Après avoir vidé la maison qu'elle vend à l'insu de son mari, elle s'installe et « écout(e) les hymnes et les psaumes » (Quignard 2007 : 61). Lorsqu'elle joue, sa musique est une plainte comme celle de Sainte-Colombe dans *Tous les matins du monde* (Quignard 1991) : « Un bruit plaintif, pointant vers une cause de l'ordre de la perte. Perte irracontable et informulable autrement que par l'expression directe d'une émotion. La musique est le son d'un manque, la trace sonore d'un déchirement » (Pautrot 2004). Cette réaction répond à un ressenti particulier. Ce comportement est hérité de ses grands-parents qui avaient pour tradition familiale de faire leurs « adieux au piano » (Quignard 2007 : 90). Dans une analepse qui sert d'explication à ces gestes assez singuliers, on apprend que la fuite est une habitude dans la famille d'Ann :

On posait les valises l'une à côté de l'autre dans l'entrée, on mettait sur elles le manteau ou l'imperméable et le chapeau, on se mettait au piano et on jouait une pièce pour dire au revoir. On ne s'embrassait pas. On s'enfuyait alors sans un mot alors que l'espace résonnait encore de musique (Quignard 2007 : 90).

Le père a quitté sa mère sans explication. Ann a fui son mari pour changer de vie soudainement. Son existence est entrecoupée par des épisodes douloureux qui déteignent sur sa musique, parsemée de silences insoutenables. Les pièces qu'elle compose sont à l'image de la partition de sa vie : incomplètes. Le narrateur la compare à Shéhérazade qui, grâce à l'interruption inattendue de ses contes, reste en vie. Elle « ne donnait pas non plus la fin de la narration à la fin de la nuit » (Quignard 2007 : 269).

2.4. La musique dans les veines

Son existence est compliquée, tout comme sa musique : « ses compositions étaient difficiles » (Quignard 2007 : 269). Après la séparation, voici ses retrouvailles avec son père qui se passent également en musique. Le silence entrecoupe les paroles et l'émotion est trop forte pour que les mots puissent en traduire la charge ; il faut donc un piano pour faire jaillir avec force tout ce torrent de tristesse. C'est ce qu'ils font : « nous pourrions transposer à quatre mains un des trios de Haydn » (Quignard 2007 : 173). Ce même musicien qu'Ann joue souvent et dont elle imite la solitude et copie la hutte pour composer dans la quiétude de son silence : « Ils la lurent côte à côte, debout. Ils s'assirent côte à côte sur la banquette devant le piano. Elle tremblait de douleur. Ils fermèrent les yeux. Ils jouèrent » (Ibid.).

Ann et son père jouent pour évacuer la douleur qui les prend lors de cette étape douloureuse de leur existence. Ils sont l'un près de l'autre dans l'espace et la répétition de « côte à côte » montre la proximité tant des mains que des âmes de ces deux pianistes, brisés par la vie. Le regard ne sert plus à rien, c'est le cœur qui joue et le monde qui écoute.

3. Le piano et le texte

Si Ann est un instrument du monde et le personnage-clé de ce roman quignardien, le piano occupe également une place majeure dans cette intrigue au murmure constant et à la mélodie imposée par le narrateur. Il n'hésite pas à jouer avec les lignes du texte en les transformant en notes de musique. Le texte devient un clavier aux touches noires et blanches qui se livre au lecteur dans une alchimie musicale du verbe digne des vers les plus osés des poètes révoltés (Rimbaud 1873 : 47).

3.1. L'instrument et le corps

Quand le rôle vient des entrailles de l'artiste, alors lui et son instrument ne font qu'un. C'est un prolongement qui permet une harmonie totale avec les deux « créatures » qui deviennent des greffes l'une pour l'autre. Ann vit entourée de ses trois pianos de grande valeur qui remplissent son existence : « Elle menait une vie presque invisible, entourée de ses trois pianos, abritée par ses trois pianos, inamicale, presque recluse, laborieuse, parallèle » (Quignard 2007 : 35). Ses instruments lui suffisent et l'empêchent même d'avoir une relation normale avec son entourage. Elle est plus forte grâce à eux et ils la protègent. L'adjectif « abritée » montre combien ils sont importants pour l'artiste qui les considère comme des êtres essentiels à son équilibre. Dans un autre passage, Ann va jouer sur le piano de son ami Georges, gravement malade, pour lui faire oublier la douleur. L'instrument personnifié par le narrateur adopte une ressemblance étrange avec le moribond : « c'était un Érard très étroit, très pâle, presque jaune, fragile, au toucher extrêmement léger » (Quignard 2007 : 70). La métamorphose des instruments qui prennent l'allure de leur propriétaire laisse planer une atmosphère magique propre à la musique et à son enchantement.

3.2. Une séparation insupportable

La séparation d'Ann d'avec ses pianos devient donc logiquement impensable. Elle ressent même un « chaos au fond de son corps » (Quignard 2007 : 94) le jour où elle les vend pour s'enfuir et s'éloigner. Pour elle, c'est une douleur immense ; elle subira durant plusieurs mois le poids de cette séparation : « dix-sept années puis quarante-sept cherchèrent à revenir sur elle pour l'engloutir » (Quignard 2007 : 70). Elle fait ses adieux devant le petit piano d'étude de son bureau, n'osant plus jouer sur le grand Steingraber car l'émotion devient trop forte. Ce n'est pas seulement son mari qu'elle quitte, mais bien plus : « c'était une façon de vivre sa passion qu'elle quittait » (Quignard 2007 : 93). Tous ces souvenirs et toutes ces réminiscences refont surface pour Ann mais également pour le lecteur, qui se retrouve baigné dans un océan de beauté sonore et scripturale. Dans *Villa Amalia*, on ne peut plus séparer littérature et musique. Ils forment un tout compact et une entité indivisible même si, logiquement, le silence est là aussi.

4. La mélodie du silence

Quand la musique se fait trop présente, intense, elle devient infernale. Dans *La haine de la musique*, l'auteur « interroge les liens qu'entretient la musique avec la souffrance sonore » (Quignard 1996 : 11). Il va même jusqu'à la citer comme outil de torture dans les camps nazis. Parfois, le silence est donc préférable, voire même vital. « La relation au silence est très importante : sans le silence, il n'y aurait pas de musique. La musique est un silence vivant, un silence vibrant. La musique est l'art du silence » (Lucchini 2014). On ne peut composer une mélodie sans en user comme du blanc sur une toile de peinture. Il en est ainsi dans ce roman traversé d'un silence prédominant qui surgit d'entre les lignes et berce le lecteur dans une quiétude contagieuse.

4.1. Un silence assourdissant

Ann Hidden est pianiste ; son monde est sonore, bruyant ; sa musique est violente, et pourtant on ne l'entend presque pas s'exprimer. Son langage est sa musique. Elle n'a donc plus besoin de parler, même avec ses amis les plus proches ; elle reste silencieuse et préfère bouger, aimer, regarder le monde qu'elle s'est forgée et dans lequel elle n'accepte que ceux qu'elle chérit vraiment. Il n'y a plus de mots pour Thomas. Il devient comme un héros de tragédie postmoderne : tel Priam suppliant un Zeus silencieux et placide (Montiglio 1993 : 161). Ainsi, un silence insoutenable s'installe et laisse la place à la musique de son piano qui prend la relève.

Après avoir passé la commande ils se turent. [...] – Je voudrais que nous parlions sérieusement. – Cela sera certainement le cas, lui répondit-elle. Ils se turent de nouveau.

Ann dit : – Thomas, j'espère que tu te souviens que ce week-end je pars en Bretagne [...] – Je sais. Ils se turent (Quignard 2007 : 29-30).

Le verbe *se taire* au passé simple est répété trois fois comme un martelage, à l'image des coups portés à l'entité de ce couple qui n'en est déjà plus un. C'est un silence imposé par l'absence de mots adéquats pour exprimer le ressenti de ces deux êtres

brisés. Ann, musicienne, est aussi sensible au son qu'au silence qu'elle écoute attentivement : « elle écouta la maison toute silencieuse » (Quignard 2007 : 87).

Quand l'héroïne rencontre la vieille Amalia, propriétaire de la villa qui porte son nom, c'est une amitié immédiate qui naît entre les deux femmes. Mais, paradoxalement, le silence les réunit également : « Ann aimait de plus en plus ce lieu, cette vue immense sur la mer. Elle ne parlait pas. Elle laissait faire la vieille femme dont elle tenait de nouveau la main, laquelle ne parlait pas davantage » (Quignard 2007 : 134). Elles semblent appartenir au même monde dépourvu de son, un univers étrange que seuls les plus téméraires peuvent approcher. « Le silence s'avavançait sur la terrasse, se glissait entre les tables et les chaises de fonte rouillées disposées un peu partout. Ann vint s'accroupir auprès d'Amalia, le dos contre la porte » (Quignard 2007 : 135). Pour que le silence puisse s'exprimer, Quignard le dépose sur ses pages et son texte devient un tissage de mots et de sons. C'est une nécessité pour cet auteur qui affirme : « 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 » (Quignard 1995 : 62).

5. Le texte : le clavier des mots

Le narrateur feint de nous raconter une histoire, mais il joue aussi de sa plume et nous lègue des passages musicaux et poétiques. Cette particularité a été analysée par différents critiques qui décrivent ainsi cette hybridité créatrice auditive : « les écrits de Quignard donnent à entendre une parole poétique à la fois dilatée et elliptique, innervée par un ton et une voix uniques qui, fait singulier, transforment une activité lectorale en expérience auditive » (Eyries 2006 : 2).

5.1. Le lecteur musicien

Ainsi, c'est au lecteur actif de jouer, en quelque sorte, la partition textuelle en suivant la trajectoire dessinée par le narrateur. Les procédés utilisés sont multiples et se basent sur un socle linguistique élaboré à des fins polyphoniques. On notera donc l'utilisation des discours direct et indirect mais aussi des sortes d'apartés qui installent une connivence nécessaire avec le lecteur et aident au bon déroulement de l'intrigue. Ces procédés sont considérés par Ducrot comme « une forme de polyphonie » (Ducrot 1984 : 203) indispensable au bon déroulement de la narration :

- « Elle appela Georges sur son portable » : Narration (phrase affirmative) ;
- « Pouvait-il l'accueillir pour le week-end ? » : Discours indirect libre qui fait parler Ann comme si le lecteur avait assisté à la communication téléphonique ;
- « Il était fou de joie. Ce fut du moins ce qu'il lui dit » (Quignard 2007 : 66) : Discours indirect libre qui fait parler Georges. Puis l'intervention du narrateur qui exprime son sentiment et son doute sur la sincérité de Georges.

5.2. Polyphonie quignardienne

Cette manière de faire intervenir plusieurs personnages à la fois est ce que Dominique Maingueneau nomme « la manifestation la plus évidente de la polyphonie

linguistique » (Maingueneau 2003 : 115). Cette polyphonie est *ipso facto* utilisée dans le style romanesque car elle nous fait entendre plusieurs voix à la fois dans un seul passage. Comme un piano ayant la capacité de produire plusieurs mélodies en même temps, le texte est ainsi un clavier qui nous fait entendre plusieurs points de vue au même moment. Pascal Quignard imprègne l'ensemble de son œuvre de cette polyphonie plus musicale de par sa poéticité que celle que décrit Mikhaïl Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevski* en avançant que ce dernier « est le créateur du roman *polyphonique* [car] il a élaboré un genre romanesque nouveau » (Bakhtine 1998 : 35). Il considère son écriture comme une « exploitation romanesque [...] du dialogisme du langage ordinaire » (Perrin 2004 : 265). Alors que la polyphonie que choisit Quignard est construite sur une fragmentation émanant de « préoccupations ou de catégories de discours et de savoir différents, dont les échos, retours et variantes organisent un ressassement et un approfondissement de l'ordre du musical » (Pautrot 2013 : 11).

Dans cette musique, Quignard fait intervenir le narrateur, maniant admirablement la prose mêlée à une synesthésie sensorielle qui délivre des images métaphoriques dans un parallélisme rigoureux, telles que celles-ci :

- Les gens attendent le printemps.
- Comme les peintres, dit-il.
- Comme les fleurs, dit-elle (Quignard 2007 : 72).

Comme les fleurs qui éclosent au printemps, saison de naissance et de résurrection, les peintres attendent cette saison pour pouvoir créer et saisir la beauté de la nature. Ce réveil de créatures est cité en fin de chapitre et fait comprendre qu'Ann va se réveiller de sa léthargie. Elle pourra vivre une autre vie et de nouveau parler, s'exprimer par le son de sa voix. Mais quelle langue utiliser ?

6. La langue quignardienne

Pascal Quignard, dans chacun de ses livres, s'interroge sur les moyens de dire « à travers une investigation systématique de la langue, une méditation qui a trait à la condition de l'homme dans le langage » (Snauwaert 2006). Le langage commun le perturbe car il ne lui permet pas de communiquer comme il le voudrait :

Je n'aime pas le langage pour lui-même, mais en tant que transmission du ressenti. Or le langage [...] est pétri de conventions sociales. Je cherche un monde antérieur au langage oral, une sensorialité immédiate qui serait celle du monde utérin, une vraie communication (Quignard, in Sautel 2002 : 100).

Son roman *Le Nom sur le bout de la langue* est un conte servant de socle à sa quête linguistique. Il annonce : « Je raconterai le rudiment d'un conte dans lequel la défaillance du langage était la source de l'action » (Quignard 1993 : 9). Dans un autre roman intitulé *Vie secrète* (Quignard 1999), une sorte d'essai romancé au parfum autobiographique, Quignard avoue avoir connu des épisodes d'autisme, très tôt dans son enfance, puis des crises de mutisme et d'anorexie, suivies pendant longtemps de périodes de dépression symptomatique. Toutes ces pathologies engendreront un refus de se plier aux exigences du langage, de la famille et de la société (Noujaim 2018 : 75).

La langue est donc difficile à manier pour lui, c'est pourquoi il choisit d'y enchevêtrer une musique souvent fragmentée afin de réduire le plus possible son espace et de laisser le silence s'y installer.

6.1. Polyglossie et musique

Si les mots de Quignard s'ornent de belles mélodies, il en va de même pour sa langue, le français, qui apparaît, dans certains passages, mêlée à d'autres langues telles que l'anglais ou l'italien. Ce polyglottisme serait donc logique au vu de l'érudition du narrateur ou de l'héroïne. Il est vrai que quand il s'agit d'exprimer un sentiment, c'est souvent une autre langue qui semble la plus pertinente. Elle nous permet de nous cacher derrière des mots qui ont une autre sonorité et qui atténuent ainsi la dureté de la situation. Le narrateur résume l'existence d'Ann : « sa vie ? *La mancanza* » – ce qui, en italien, veut dire « le manque ». Un autre refrain est fredonné par Ann, qui choisit de chanter pour faire jaillir toutes ses émotions, et ceci pendant des semaines : « *O solitude ! My Sweetest sweetest choice Devoted to the Night, ô, oh how I Solitude adore!* » (Quignard 2007 : 122). Cette solitude est désirée par l'artiste qui se détache du monde dans lequel elle survit. Ses refrains sont à l'image des douleurs passées extériorisées par le truchement de la musique et de la poésie. Si des mélodies des langues du monde s'insèrent entre les lignes du roman, le narrateur en compose lui-même de nouvelles et les fait écouter au lecteur qui doit déchiffrer leur message et goûter à leur symphonie pour pénétrer dans ce monde mi-musical, mi-scriptural. Ainsi, le texte est traversé par des tournures scripturales qui méritent d'être mises en lumière.

7. La musique du texte

La parole a pour rôle d'exprimer le ressenti, de donner une image claire des sens du corps. Mais pour certains, elle devient insuffisante et elle doit être accompagnée de musique. Dans *A la Recherche du temps perdu* (Proust 1922), Proust ne peut dissocier la littérature de la musique ni du reste des arts. Il est convaincu qu'elle incarne la source originelle de l'expression : « Je me demandais si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être – s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées – la communication des âmes » (Proust 1923).

7.1. Le refrain du texte

Ainsi, le texte quignardien peut parfois être chanté tant il est travaillé avec cadence et contrepoint. Des passages, de forme le plus souvent anaphorique, permettent de déceler certains refrains d'une poéticité sonore et rythmique, comme dans cet extrait :

Survint un état d'apesanteur. Etrange état où le corps s'éloigne légèrement de lui-même.
Où tout s'assèche dans le monde interne.
Où la lucidité, ou du moins le vide, commence à se mouvoir dans l'espace du crâne.
Où, si la souffrance persiste, elle fait moins souffrir.
Où au moins la souffrance fait souffrir d'un peu plus loin qu'à partir du corps lui-même
(Quignard 2007 : 62).

L'allitération du [s] et du [f] en fin de paragraphe dégage une sorte de souffle puissant qui balaye tout sur son passage. Elle installe le lecteur dans une apesanteur réelle produite à travers les sons et le place dans la situation décrite par le narrateur, désireux de lui faire ressentir l'état de son héroïne au plus profond de ses sens. Il doit lui aussi ressentir, à son insu, la volupté de l'instant décrit et ces procédés sont là comme une sorte de musique de film qui peut être apparentée à une prose poétique (Mallarmé 1883 : 25-27). Le narrateur de *Villa Amalia* n'hésite pas à se faire poète en utilisant des enjambements et des contre-enjambements dans plusieurs passages à la teinte rimbaldienne :

Des chaussures de plus en plus crottées, sales, pleines d'herbes,
Tant elle marchait partout dans l'île.
Elle marchait inépuisablement.
Elle sillonnait, elle creusait tous les chemins, elle dévalait toutes les pentes du volcan
chaque jour. (Rimbaud 1895 : 123).

Nonobstant le caractère trivial de la scène (le fait qu'Ann se salisse en marchant sans arrêt), l'image de Rimbaud errant dans la nature fait surface. La forme du verset laisse au lecteur l'occasion de s'imprégner du chant de ces mots qui, via l'assonance de l'imparfait, mène vers un optimisme et une force qui aboutit au volcan. Celui-ci est synonyme de chaleur, de puissance et de dévastation. Si Ann est capable de gravir les pentes du volcan, elle sera en mesure de dépasser les contraintes de la vie. Toutefois, elle devra affronter la peur du bouleversement qu'elle s'apprête à vivre et qu'elle a personnellement choisi. Son nouvel amour est pour la Villa Amalia, lieu personnifié et presque déifié. Il est mêlé à l'angoisse de ne pas réussir dans cette nouvelle relation amoureuse. Le narrateur traduit ce sentiment par le biais d'un vers, dans une musique du texte qui lui est propre. La répétition du mot « peur » laisse entrevoir son objectif, qui consiste à insister sur l'état d'âme de l'héroïne à ce moment précis de sa vie. Mais ce n'est pas tout. L'apparition répétée de ce terme montre que la peur a quelque chose d'intrinsèquement humain qui mérite d'être mis en exergue :

Tous les amants ont peur. Elle avait terriblement peur de ne pas convenir à la maison. Elle eut peur de ne pas savoir s'y prendre en lançant les travaux. Peur d'en altérer la force. Peur de rompre un équilibre. Peur aussi d'être déçue. Peur de ne pas être aussi heureuse qu'elle pensait qu'elle allait être quand elle a découvert la villa pour la première fois (Quignard 2007 : 146).

La chanson continue avec l'éclosion métaphorique, enluminée et musicale des mots comme des fleurs. L'auxiliaire « être » au passé simple, à la troisième personne du pluriel, est répété d'une manière assonantique qui laisse le [y] devenir une note se mariant avec le [f], en allitération, comme un souffle incessant, comme une bouffée d'air frais printanière :

Le printemps balaya la peur.
Ce furent les grands jasmins sauvages.
Ce furent les buissons de roses.
Ce furent les anémones sans nombre, aux couleurs si profondes, aux beautés de soie.
Ce furent les pavots (Quignard 2007 : 146).

7.2. Des sons et du sang

C'est une nouvelle vie pour l'héroïne, qui se libère enfin des chaînes qui la tenaient hors du cosmos musical vers lequel elle fuit. « Elle réapprit à se retrouver sans homme, sans rien à préparer, sans avoir à se laver, sans avoir à se vêtir avec soin ni avec goût ni avec attention, sans se maquiller, sans se coiffer » (Quignard 2007 : 161).

La préposition « sans » revient comme une note qui martèle le texte et marque le refus violent de l'héroïne de continuer à vivre comme elle le faisait. C'est une totale rupture avec le passé, exprimée via cette répétition.

Les mots ne suffisent pas pour exprimer la douleur qu'elle ressent. Il lui en faut bien plus pour extirper toute cette rage qu'elle a en elle après la trahison et la rupture. Jouer un réflexe qui s'empare d'elle pour oublier les malheurs ou au moins cicatriser les plaies béantes de son esprit. On parle souvent de la musique comme d'une thérapie qui a fait ses preuves. Le célèbre poète de la douleur, Paul Verlaine, ne disait-il pas : « de la musique avant toute chose... Et tout le reste est littérature » ? (Verlaine 1882 : 12). Le narrateur en use avec habileté pour nous offrir un texte poétique, parsemé de passages sonores qu'il faut savoir écouter et comprendre.

8. Conclusion

L'artiste se sert de ses talents de virtuose pour faire entendre un cri de détresse. Il dessine à l'encre de ses veines, en murmurant des notes qu'il transforme en lettres pour guérir un corps malade. Il en va ainsi de Pascal Quignard, « anamorphose du grand écrivain classique » (Coste 2005 : 197) à la fois romancier, essayiste et musicien divulguant un mélange ingénieux de musique, de mots et d'émotions. Cette alliance quignardienne apparaît dans la plupart des ouvrages de l'auteur. Pascal Quignard nous emmène dans un monde qu'il construit lui-même et où le son et le silence s'entremêlent, imprégnant les pages de ses livres de notes de musique jouées par le narrateur mais aussi par le lecteur dans la mesure où il les interprète. Des sons et des signes, dans *Villa Amalia*, dessinent la partition d'une musique scripturale assez singulière. Mais une question se pose. Les mots mis en musique touchent-ils tous les lecteurs ou faut-il avoir une certaine connaissance en matière de musique pour pouvoir goûter aux sons émis par le texte ? Il faut dire que la littérature n'est sûrement pas le seul genre capable de traduire une douleur. La peinture, la sculpture et bien d'autres expressions artistiques peuvent accomplir cette mission avec succès. Mais elle reste l'art de base qui ne demande aucun matériel sinon une plume et un cœur pour écrire et dire ce que l'on ressent.

Références bibliographiques

- ARGAND, Catherine (1998), « L'entretien : Pascal Quignard », dans *Lire*, 85-9, dans PAUTROT, J-L. (2004), « La musique de Pascal Quignard », *Études françaises, Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable*, 40/2, 55-76.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1998), *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, préface Julia Kristeva, Paris : Seuil.
- BOGOYA GONZALES, Camilo (2011), *Pascal Quignard : Musique et poétique de la défaillance*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III.

- COSTE, Claude (2005), « Les essais de Pascal Quignard sur la musique » dans FORSDICK, Ch. – STAFFORD, A. (éds.), *The Modern Essay in French: Movement, Instability, Performance*, Oxford : Peter Lang, 197-218.
- DUCROT, Oswald (1984), *Le Dire et le Dit*, Paris : Propositions.
- EYRIES, Alexandre : « Pascal Quignard : la voix du silence », paru dans *Loxias*, *Loxias 14*, mis en ligne le 13 septembre 2006 [disponible sur <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1220>>, 04/05/2022].
- MAINGUENEAU, Dominique (2003), *Linguistique pour le texte littéraire*, 4^e éd., Paris : Nathan.
- MALLARMÉ, Stéphane (1981), *Correspondance*, Paris : Gallimard.
- MONTIGLIO, Silvia (1993), « La menace du silence pour le héros de l'Iliade », *Mètis, Anthropologie des mondes grecs anciens*, 8/1-2, 161-186.
- NOUJAIM, Mariam (2018), « Une vie secrète polyphonique de Pascal Quignard », *Auto/biographie, télescope, temporalité, Mnémosyne o la costruzione del senso*, Presses universitaires de Louvain, 11.
- PAUTROT, Jean-Louis (2013), *Pascal Quignard*, Paris : Gallimard – Grasset/Institut Français.
- PERRIN, Laurent (2004), « La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage », *Questions de communication*, 6, 265-282.
- PROUST, Marcel (1923), *A la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard.
- QUIGNARD, Pascal (1991), *Tous les matins du monde*, Paris : Gallimard.
- QUIGNARD, Pascal (1995), *Le nom sur le bout de la langue*, suivi de *Petit traité sur Méduse*, P.O.L : Gallimard.
- QUIGNARD, Pascal (1996), *La Haine de la musique*, Gallimard.
- QUIGNARD, Pascal (1999), *Vie secrète*, Paris : Gallimard.
- QUIGNARD, Pascal (2002), *La leçon de musique*, Paris : Gallimard.
- QUIGNARD, Pascal (2002), *Sur le jadis*, dans *Dernier royaume II*, Paris : Grasset.
- QUIGNARD, Pascal (2007), *Villa Amalia*, Paris : Folio Gallimard.
- QUIGNARD, Pascal (2013), *L'origine de la danse*, Paris : Galilée.
- QUIGNARD, Pascal (2022), *L'amour la mer*, Paris : Gallimard.
- RABATÉ, Dominique (2008), *Pascal Quignard, Etude de l'œuvre*, Paris : Bordas.
- RIMBAUD, Arthur (1873), « Alchimie du verbe », *Délires II, Une saison en enfer*, Bruxelles : Alliance topographique, M-T Poot et compagnie.
- RIMBAUD, Arthur (2004), *Œuvres Complètes*, Paris : Poésie Classique.
- ROLLAND, Romain (1931), *Jean-Christophe*, Paris : Albin Michel.
- SAUTEL, Nadine (Sept. 2002), « Pascal Quignard : la nostalgie du perdu », *Le Magazine littéraire* 412, 98-103.
- SNAUWAERT, Maïté (2006), « Au bout de la langue : le nom retrouvé », dans FAERBER, J. – BARRABAND, M. – PIGEAT, A. (éds.), *Le mot juste : Des mots à l'essai aux mots à l'œuvre*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- TOLEDO, Felipe Navarro, (2013), « Pascal Quignard De *La leçon De Musique* : Étude Sur l'acte d'écriture », *Non Plus* 2(4), 35-42.
- VERLAINE, Paul (2009), « Jadis et naguère », dans *L'art poétique*, Paris : Pocket.
- WAGMAN Mathilde – RICHEUX, Marie : « Pascal Quignard : «Je crois que l'incompréhensible peut être une source de joie» », diffusé le 03/01/2022 [disponible sur <<https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/pascal-quignard-ecrivain>>, 03/06/2022].