

*

La porosité d'une œuvre : étude des phénomènes de mue,
de mimétisme et de passage dans *Villa Amalia* (2006) de
Pascal Quignard

*

Mémoire de master présenté par Nadia Studer
sous la direction du professeur Daniel Sangsue

*



Remerciements

Nous souhaitons adresser nos plus vifs remerciements au professeur Daniel Sangsue qui a accepté de superviser ce mémoire. Nous avons particulièrement apprécié la grande liberté qui nous a été laissée dans le choix du sujet comme dans celui de l'organisation du travail. Ses nombreux commentaires et corrections ont également constitué une aide précieuse et nous ont orientée tout au long de la démarche.

Nous exprimons toute notre gratitude à Marie Vuilleumier qui a participé à la relecture et à la correction minutieuse de ce travail.

Merci à tous deux d'avoir encadré de vos conseils des idées et propos parfois diffus.

Photographie de la page de titre :

Liu Bolin, *Hiding in the City No. 94 – In the Woods*, 2010

Source :

<http://www.ekfineart.com/html/Detail.asp?WorkInvNum=4022&artistname=%20Liu%20Bolin&whatpage=artistfull>

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
1. LE RÔLE DE LA MUE DANS L'ÉVOLUTION IDENTITAIRE D'ANN HIDDEN.....	5
1.1. LA MUE DANS L'ŒUVRE DE QUIGNARD : MUE VOCALE ET MUE ANIMALE	5
1.2. LES MUES D'ANN HIDDEN : DES MUES PHYSIQUES, VESTIMENTAIRES, PSYCHOLOGIQUES	7
1.3. MUER POUR SURVIVRE.....	11
1.4. QUEL LIEN ENTRE LES MUES ET LA CRÉATION ARTISTIQUE ?	13
1.5. DES MUES À RÉPÉTITION	17
2. LE LIEN ENTRE LA PERMÉABILITÉ DES FRONTIÈRES ET L'ÉVOLUTION IDENTITAIRE D'ANN HIDDEN.....	22
2.1. LE FRANCHISSEMENT DES FRONTIÈRES GÉOPOLITIQUES	22
2.2. LE PHÉNOMÈNE DU PASSAGE	27
2.3. FRONTIÈRES NATURELLES ET FRONTIÈRES PSYCHOLOGIQUES : UNE IDENTITÉ MIMÉTIQUE .	29
2.4. DES LIEUX ET DES GENS : PARTIR ET LAISSER SA « MUE SOCIALE ». INTRODUCTION À LA PROBLÉMATIQUE DU RETOUR DES LIEUX ET DES PERSONNAGES AU SEIN DU ROMAN.....	34
2.5. ANN HIDDEN : UN ÊTRE D'ENTRE-DEUX ET DE PASSAGE.....	37
2.5.1. <i>Ann Hidden ou l'androgynie</i>	37
2.5.2. <i>Ann Hidden ou le manque d'être</i>	39
2.5.3. <i>Ann Hidden ou le fantôme</i>	42
3. LE CARACTÈRE INACHEVÉ ET INACHEVABLE DES EXPÉRIENCES ET DE LA VIE	46
3.1. LA VIE COMME UN VOYAGE D'ÎLE EN ÎLE ET UNE ERRANCE CONSTANTE ; LE CHOIX D'UNE POLYMORPHIE DE L'ŒUVRE	46
3.2. LE DÉBORDEMENT DES DIFFÉRENTES EXPÉRIENCES ; LIENS AVEC LE FRAGMENT	49
3.3. LES PERSONNAGES RÉCURRENTS : DES FANTÔMES ERRANT DE LIVRE EN LIVRE	52
3.4. LA RÉINCARNATION	55
3.5. LA VIE COMME SUCCESSION DE MORTS ET DE RENAISSANCES IMPLIQUE-T-ELLE L'IMPOSSIBILITÉ D'UNE MORT DÉFINITIVE ?.....	58
CONCLUSION.....	67
BIBLIOGRAPHIE	71

Introduction

Si la mue vocale dans l'œuvre de Pascal Quignard semble avoir longuement retenu les critiques, en raison certainement de son rapport avec l'étude du rôle de la musique, le lien entre cette évolution de la voix et la mue physique n'a quasiment jamais été suggéré, et encore moins développé de manière détaillée. Ce travail aura donc pour but d'offrir un complément d'analyse en abordant notamment les trois thèmes de la mue, du mimétisme et du passage, pouvant être subsumés sous l'appellation plus générale de *porosité* de l'œuvre. Nous tenterons de montrer comment s'articulent ces trois concepts qui, pour résumer, sont liés à la notion de *contour* : la mue est une modification du corps en tant que contour d'un animal ; le mimétisme relève d'une modification de la peau en tant que contour d'un être ; le passage constitue le franchissement d'une frontière délimitant le contour d'un territoire, d'un milieu, d'un espace, etc. Le sujet de la *porosité* doit donc être compris comme l'étude de la perméabilité des différentes « peaux » qui recouvrent ou séparent différents mondes. Pour cette raison, l'analyse de la *structure* se joindra de manière serrée à l'analyse thématique. Bien qu'ayant choisi de baser cette recherche sur *Villa Amalia* (2006), les transferts et les récurrences de thèmes au sein de l'œuvre entière de Quignard nous amèneront à aller puiser dans d'autres livres les éléments de réponse qui pourraient manquer à notre première observation. Car même si cette métaphore est usée jusqu'à la corde, il est particulièrement vrai de dire que l'œuvre de Quignard forme un puzzle en ce que chaque pièce est membre de la même image mais que chacune apporte également des détails supplémentaires venant compléter la vision d'ensemble.

Si, au niveau thématique, nous envisageons ce mémoire comme un apport s'inscrivant dans le prolongement des travaux d'autres critiques, et si nous n'avons par conséquent pas de grief particulier à leur adresser à ce sujet, nous pouvons cependant déplorer l'obscurité d'une partie de la littérature secondaire visant l'œuvre quignardienne. Il est en effet possible de dégager deux tendances chez les commentateurs : l'une que nous jugeons plutôt saine et l'autre moins. La première est de vouloir élaborer son article ou sa monographie critiques de manière à ce qu'ils collent au plus près de l'œuvre de Quignard, par exemple en adoptant le genre de l'essai qui permet une certaine liberté, en portant une attention particulière à l'étymologie des mots, ou encore en choisissant une large palette d'outils d'analyse, etc. Il nous semble effectivement que le critique doit se tenir au plus près de l'auteur en question, et peut-être même faire en sorte que son esprit (et par conséquent aussi le texte qu'il produit) entre dans un rapport relativement mimétique avec l'œuvre à expliquer. Cependant, la

deuxième tendance que nous approuvons moins pervertit les principes de ce procédé ; il s'agit de présenter un travail qui ne peut vraiment être considéré ni comme une explication, ni même comme une présentation de l'œuvre, mais plutôt comme une sorte d'appendice, qui en est presque complètement séparé, et dans lequel le soi-disant commentateur copie le style ou les manies d'écriture de Quignard sans que cela ne vise pourtant une clarification textuelle. Or, ce qui nous pose problème, ce ne sont pas tant ces appendices en eux-mêmes (desquels on pourrait éventuellement relever l'heureuse possibilité d'une certaine *créativité* de la critique, ne serait-ce que par l'organisation inédite du matériau) que la prétention de faire passer pour de l'explication d'œuvre un écrit qui tend davantage à la gloire littéraire qu'à la diffusion d'un savoir. En cela, expliquer les ouvrages de Quignard par une argumentation profondément complexe et foisonnante est une chose, produire un texte obscur qui amène plus de problèmes (inutiles à la compréhension de l'œuvre) qu'il n'en résout en est une toute autre. Dans le cas des textes quignardiens, nous envisageons l'explication littéraire comme un sas qui permet d'entrer dans une œuvre et qui joue le rôle d'une initiation à sa beauté. Il s'agit d'une clef de lecture qui peut certes être finement ciselée, mais qui se doit d'abord d'ouvrir la porte d'un monde et non d'augmenter l'épaisseur de ce qui nous en sépare. La *transmission* des connaissances par l'auteur comme par le critique est en effet primordiale chez Quignard, comme nous allons le découvrir au cours de ce travail, et fait partie intégrante de la thématique du passage¹.

Pourquoi choisir *Villa Amalia* plutôt qu'un autre ouvrage ? En réalité, ce livre nous a choisie autant que nous l'avons choisi. Il nous a interpellée par sa force poétique qui soulève chez le lecteur des émotions subtiles et variées. Il s'est imposé à nous particulièrement parce qu'un grand nombre des points de vue qui y sont présentés rejoignent nos propres opinions. Cependant, même si *Villa Amalia* s'est révélé à nous dans un premier temps, il nous a également fallu légitimer ce choix d'un point de vue autre que « sentimental ».

Premièrement, évoquons des raisons pratiques et un peu triviales ; aborder une œuvre très contemporaine permet, de manière quasiment certaine, de produire une recherche originale. Puisqu'un sujet de mémoire doit rester large, le choix d'un auteur passé et abondamment analysé ne permet pas d'affirmer avec certitude qu'il n'existe pas, quelque part perdu au fond de la bibliothèque d'une université, un travail contenant des propos similaires aux nôtres. Si le choix d'un auteur contemporain ne l'exclut pas non plus complètement, il

¹ De tous les ouvrages et articles de littérature secondaire utilisés pour ce mémoire, c'est le livre de Dominique Rabaté intitulé *Pascal QUIGNARD, Étude de l'œuvre* qui selon nous a la mieux réussi à satisfaire cet idéal de transmission en présentant une analyse complexe et précise dans un style accessible à chacun.

permet cependant une meilleure maîtrise de la littérature secondaire car sa quantité est encore abordable et, en cela, plus appropriée à la taille restreinte d'un mémoire. Parce que l'œuvre de Quignard *déborde* par ses thématiques comme par son volume, il nous a paru plus judicieux de sélectionner un livre qui, bien qu'étant inclus dans l'œuvre, n'est pas explicitement intégré à une vaste série telle que *Dernier Royaume*. Ainsi, même si les parallèles que nous ferons avec d'autres ouvrages de Quignard seront nombreux, il nous a semblé plus sage de ne placer qu'un seul livre dans le *corpus* initial. Au sein de la structure du travail, *Villa Amalia* sera donc installé au centre d'un réseau de relations, d'une toile d'araignée plus précisément puisque cette métaphore apparaît sans cesse dans le livre pour indiquer la complexité du monde.

Cette complexité fait partie des raisons plus profondes qui nous ont poussée à choisir *Villa Amalia* : il est en effet rare qu'un auteur dépeigne en un seul livre une aventure humaine aussi élaborée. Comme nous le verrons, par *aventure humaine* il faut entendre à la fois une série de voyages, le cheminement d'un personnage (Ann Hidden) de son enfance à sa vieillesse, et enfin le parcours de l'humanité entière du point de vue de l'évolution animale. En réalité, bien que Quignard n'ait pas pour objectif de porter des jugements, bien qu'il ne formule pas ses théories de manière prescriptive, il existe une réflexion profonde sur la manière de mener sa vie et la possibilité de la « synchroniser » avec le monde alentour, encore et toujours dans une optique de mimétisme.

Enfin, la dernière raison que nous présenterons (car il y en aurait d'autres), et qui n'est pas la moindre, est le fait que Quignard élabore son œuvre dans une optique d'ouverture pouvant être reliée à la thématique du passage. Si presque toutes les œuvres sont susceptibles d'ouvrir l'esprit, ou, du moins, d'y incorporer quelque chose, peu d'entre elles décrivent *comment* cela se produit et insistent à ce point sur ce processus. L'ouverture du livre et l'ouverture de l'esprit ne font qu'un chez Quignard : or ce fait qui pourrait paraître complètement banal ne l'est pas parce que l'auteur passe par des voies complexes pour l'expliquer, en focalisant son attention sur le lacs que forment les *chemins* des mondes et ceux de la pensée.

Il s'avère aussi que les thématiques de la mue, du mimétisme et du passage sont adéquates pour ouvrir l'horizon du lecteur car ce dernier sera obligé, pour comprendre le propos de Quignard, de modifier les *contours* de son esprit dans la mue, de se mettre à la place des personnages de *Villa Amalia* par mimétisme, et de faire parvenir à l'intérieur de lui-même, par un processus de passage, l'information qui lui est donnée.

Pour aborder ces thèmes, nous séparerons le travail en trois parties où nous étudierons « le rôle de la mue dans l'évolution identitaire d'Ann Hidden », « le lien entre la perméabilité des frontières et l'évolution identitaire d'Ann Hidden » et, enfin, « le caractère inachevé et inachevable de la vie ». Ces trois angles de lecture nous ont semblé propices à une tentative d'*épluchage* du sujet.

« L'être humain ressemble à un bulbe formé de centaines de membranes superposées, à un tissu fait de multiples fils. Les anciens peuples d'Asie avaient perçu cela, ils le savaient même parfaitement. Le yoga bouddhiste a par exemple inventé une technique précise pour démasquer l'illusion de la personnalité unique. Le jeu de l'humanité est amusant et varié : mille ans durant, l'Inde s'est acharnée à défaire l'illusion que l'Occident s'est efforcé à son tour de soutenir et de renforcer » (Hermann Hesse, *Le Loup des steppes*).

1. Le rôle de la mue dans l'évolution identitaire d'Ann Hidden

1.1. La mue dans l'œuvre de Quignard : mue vocale et mue animale

« L'homme est un animal par nature et par structure », tel est le verdict d'Hyppolyte Taine que Philippe Bonnefis réactualise au sujet des textes quignardiens². Sans doute pourrions-nous aussi bien remonter jusqu'aux *Métamorphoses* d'Ovide qui partagent avec *Villa Amalia* leur thématique centrale : les mutations des êtres.

Dans la mue, l'homme a effectivement gardé de l'animal sa structure mouvante. Mais « Qu'appelle-t-on mue humaine ? La mue survient vers treize ou quatorze ans chez les garçons, entre quarante-cinq et cinquante-cinq ans chez les femmes, d'une façon plus ou moins distincte »³. Ann Hidden ayant précisément quarante-sept ans au début de *Villa Amalia*, il semblerait que Quignard vienne illustrer avec ce roman une théorie écrite dix-neuf ans plus tôt dans *La leçon de musique*, et que ces livres soient complémentaires. Nous observons donc d'emblée le rapport entre mue vocale et mue animale, car la première se produit aux moments où le corps humain est en mutation, sexuelle notamment : à la puberté chez l'homme, et à la ménopause chez la femme. La voix, telles les modulations d'une mélodie, se calque sur les métamorphoses physiques : les hommes adultes sont des « humains que la voix a quittés comme une mue. En eux l'enfance, le non-langage, le réel, c'est la robe d'un serpent »⁴.

Mais cette théorie biologique et naturaliste ne doit pas être séparée du sens poétique que Quignard lui attribue⁵. Nous n'avons d'ailleurs utilisé le terme *théorie* que dans le sens d'une explication abstraite opposée à l'exemple, et non au sens d'une opinion péremptoire, car là n'est pas le vœu de Quignard⁶ ; prétendre affirmer quelque chose de définitif serait non seulement en contradiction avec l'idée que le langage défaille toujours à dire et qu'il n'est que tâtonnements, mais aussi avec tout ce que nous allons expliquer dans ce mémoire à propos de

² BONNEFIS, P., *Son nom seul*, p. 64.

³ QUIGNARD, P., *La leçon de musique*, p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵ *Ibid.*, pp. 32-33.

⁶ ETIENNE, M., « La métamorphose nécessaire », p. 13.

la mouvance perpétuelle des choses et leur indéfinition. Quignard « préfère montrer plutôt que démontrer [...] »⁷.

Même si, comme nous venons de le découvrir, les femmes peuvent elles aussi muer, l'évolution vocale reste minime et elles gardent en principe toute leur vie ce que Quignard considère comme une hégémonie de la voix soprano, qui est par-dessus tout une harmonie dans la durée. En effet, si la mue vocale masculine est comparée à la chute originelle biblique (le garçon, à ce moment précis, perd son innocence, entre dans le temps et devient à la fois sexué et mortel), en comparaison, la voix soprano est atemporelle et reste inchangée (la femme, contrairement à l'homme, n'est pas chassée du paradis, elle reste dans le hors-temps et n'est par conséquent ni sexuée ni mortelle). Dans cette théorie, la mue masculine est décrite comme une rupture ; cette violente expulsion de l'enfance répète l'expulsion du corps maternel⁸. Certains hommes vont alors se mettre à composer de la musique pour tenter de compenser la perte de cette tonalité soprano qu'ils chérissaient (en particulier parce que c'était celle de leur mère, celle qu'ils entendaient dans le monde utérin que Quignard nomme le *premier royaume*) et tenter de renouer avec elle. Selon Quignard, cela explique par la même occasion pourquoi, bien qu'il se soit trouvé un grand nombre de femmes musiciennes et chanteuses, peu d'entre elles ont composé ; ayant conservé la voix la plus puissante, n'étant pas tourmentées par la nostalgie d'une première voix, elles n'en ressentent généralement pas un besoin aussi pressant qu'il ne l'est chez les hommes⁹.

Villa Amalia ne se contente donc pas d'illustrer *La leçon de musique* mais y apporte également une exception qui confirme la règle : Ann Hidden est une femme, et pourtant elle compose. Pourquoi compose-t-elle ? Parce qu'elle mue. Il est donc nécessaire de muer pour composer.

⁷ BOSMAN-DELZONS, C., « Pascal Quignard, un passeur de vies », p. 158.

⁸ VAN MONTFRANS, M., « Mue, musique et mutisme dans l'œuvre de Pascal Quignard », p. 47.

⁹ « J'explique pourquoi cet art est si souvent et si désespérément masculin » ; QUIGNARD, P., *La leçon de musique*, p. 33. Cela n'implique en aucun cas que les femmes ne peuvent pas composer, mais simplement qu'elles le feront pour d'autres raisons, car elles n'ont pas en elles cet impératif de sublimation dicté par le traumatisme de la mue vocale. Il faut probablement voir ici la constatation très quignardienne que dans l'état naturel l'homme et la femme s'avèrent (durant une certaine période de leur vie du moins) profondément différents et que cela amène des distorsions dans leurs activités. Si leurs domaines de prédilection sont distincts, les sexes n'en sont pas moins égaux puisqu'au final ils se complètent, et que, comme nous allons le voir, les vertus décrites habituellement comme masculines et les vertus décrites habituellement comme féminines peuvent se retrouver conjointes au sein d'une même personne. Dans *Villa Amalia*, les femmes, par l'exception que constitue Ann (et encore, nous verrons qu'Ann métamorphose plus qu'elle ne crée), sont implicitement présentées comme majoritairement peu créatrices au niveau musical, mais les hommes sont également malmenés à d'autres sujets, par exemple lorsqu'ils sont dépeints comme étant souvent infidèles et déserteurs (Thomas et le père d'Ann en particulier). Nous avons quelques difficultés avec la généralisation de cette forte différenciation hommes-femmes, qu'elle concerne le statut de la femme ou celui de l'homme (parce qu'elle présuppose de projeter arbitrairement sur un objet ou une caractéristique une valeur masculine ou féminine), mais pouvons cependant concevoir qu'il ait élaboré cette théorie à partir de quelques observations telles que celles-ci : objectivement, les hommes surpassent généralement les femmes dans les courses de 100 mètres et plusieurs disciplines sportives ; objectivement, les femmes vivent généralement plus longtemps que les hommes, etc. Il y a donc certains domaines où les hommes sont supérieurs aux femmes *et vice-versa*, sans que cela ne menace l'égalité. Les réflexions soulevées dans cette note valent pour toutes les distorsions hommes-femmes / femmes-hommes qui peuvent apparaître au cours de ce travail.

Nous développerons dans les chapitres suivants les différents aspects que revêtent les mues d'Ann, mais il faut d'ores et déjà souligner, pour donner plus de force à l'hypothèse que nous venons de faire, que l'épisode de la chute originelle est présent dans *Villa Amalia*. Adam et Ève sont chassés du paradis pour avoir goûté au fruit de la connaissance. Or la dénomination *pomme d'Adam* pour la proéminence chez l'homme du cartilage du larynx viendrait du fait qu'un morceau de la pomme serait resté coincé dans la gorge d'Adam et viendrait trahir chez tous les hommes la faute originelle : « [...] la pomme d'Adam, à mi-partie du cou, scelle[...] la perte de l'Éden »¹⁰, nous dit Quignard. Dans *Villa Amalia*, bien que l'on assiste à de nombreuses chutes, il va sans dire que la plus rude est celle du départ de la Villa elle-même. Or par quoi est-il provoqué ? L'étouffement de la petite Magdalena par une cacahuète. De cette mort décrite comme absurde¹¹ nous donnerons deux interprétations. La première consiste à dire que la cacahuète est un élément si petit qu'il serait représentatif du grand attachement de Quignard aux détails : le lecteur se doit de prêter attention à ce qui semble apparemment insignifiant, sous peine de finir comme la petite fille. La deuxième nous semble être le véritable nœud de l'histoire : Magdalena est le double d'Ann (lors de leur première rencontre, Magdalena imite tout ce que dit Ann, ce qui permet à Quignard d'illustrer au niveau textuel le dédoublement qui a lieu avec force anaphores)¹², ou plus précisément la représentation d'Ann lorsqu'elle était enfant. On le remarque notamment parce que le rapport que Magdalena entretient avec la musique est identique à celui d'Ann : elle provoque chez toutes les deux un profond bouleversement. Or, à partir du moment où Magdalena est Ann enfant, sa mort correspond à l'une des mues majeures de cette dernière : la phase où, comme dans la mue masculine, elle doit laisser derrière elle son enfance et se voit chassée du paradis dans la douleur. La cacahuète coincée dans la gorge serait donc une représentation du morceau de pomme bloqué dans la gorge d'Adam. Si la chute qui correspond au départ de la Villa Amalia est si dure, c'est certainement parce qu'il s'agit du moment où Ann Hidden apprend qu'elle est mortelle (en partie du moins, comme nous le montrerons).

Cet épisode évoquant clairement la mue masculine, nous entrevoyons déjà l'intérêt qu'il y aura à consacrer un chapitre au côté androgyne d'Ann.

1.2. Les mues d'Ann Hidden : des mues physiques, vestimentaires, psychologiques

¹⁰ QUIGNARD, P., *La leçon de musique*, p. 36.

¹¹ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 226.

¹² *Ibid.*, pp. 176-177.

Si Ann Hidden ne mue pas à proprement parler « vocalement », elle évolue toutefois psychologiquement, ce qui se traduit par des changements physiques et vestimentaires qui peuvent être comparés à des mues de serpent. « Littré ajoute que la desquamation continuelle de l'épiderme chez l'homme est une "véritable mue insensible" »¹³. Cette citation nous apprend que, même si, comme nous le verrons au chapitre suivant, un événement va déclencher les mues répétées d'Ann, le processus était cependant déjà amorcé depuis longtemps, alors qu'elle n'en avait pas encore conscience ; la « nouvelle Ann » existait déjà en puissance dans la « vieille ». L'acte manqué (que Kliebenstein met en lien avec le mot *mancanza* qui signifie en italien *manque* mais aussi *faute*, et avec lequel Ann se définit)¹⁴ concernant l'épisode de la galette des rois devient alors parfaitement compréhensible : du moment où la fève ne désigne pas uniquement la figurine que l'on cache dans le gâteau mais également un certain type de graines, seule Ann peut être reine en ce qu'elle est semblable à cette fève dans son « être en devenir ». Ann Hidden est donc présentée comme un personnage « poupée russe », et il n'est pas étonnant que le moment où les mues commencent sérieusement pour elle soit le printemps, saison de renaissance et de potentialités par excellence. Sa mère au contraire n'a rien devant elle, pas autant à cause de sa vieillesse qu'en raison de son immobilité : « De même que certains animaux abusent leurs prédateurs ou leurs congénères ou leurs concurrents par leur forme de plantes ou leur immobilité, dissimulée dans ses oreillers et sous ses couvertures, elle cherchait à égarer la mort »¹⁵. Cette léthargie se traduit également par le fait suivant : alors que quasiment tous les personnages voient leur nom ou leur prénom modifié une ou plusieurs fois au cours du roman, et notamment les femmes, Marthe Hidelstein garde le même d'un bout à l'autre : elle se dissimule comme elle peut sous son nom de pierre (*Hidelstein*). Les comparaisons systématiques faites par Quignard à propos du règne animal se précisent donc : le mimétisme serait apparemment le propre des personnes passives et la mue celui des personnes actives ; les premières cherchent à « égarer la mort » alors que les secondes s'y confrontent de multiples fois.

Ainsi, les déplacements répétés d'Ann font d'elle un être particulièrement changeant, d'abord au niveau du corps : « C'était une femme dont le corps changeait par phases. Un jour vigoureuse, sportive [...], éclatante. Un autre jour filiforme, terne, étrangement anguleuse. Elle était dans un de ses mauvais jours. Triangulaire et pâle »¹⁶. Outre l'image du triangle pâle qui suggère un fantôme rapidement esquissé, force est de constater que Quignard attire

¹³ QUIGNARD, P., *La leçon de musique*, p. 90.

¹⁴ KLIEBENSTEIN, G., « Ce que dit la revenante », p. 473.

¹⁵ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 153.

¹⁶ *Ibid.*, p. 28.

l'attention du lecteur sur la structure, autant celle de son texte (les deux premières phrases de la citation sont construites sur trois termes, comme les trois angles du triangle) que celle d'Ann. Celle-ci, de par la description géométrique qui en est faite (*filiforme*, anguleuse, triangulaire) pourrait sans problème être dite protéiforme, voire « formée comme Protée ». De ce dieu de la mythologie grecque elle réunit en effet toutes les caractéristiques : elle aime nager (dans la mer en particulier, or Protée est un dieu marin), elle a le don de changer de forme, enfin, elle accorde une attention particulière aux signes pour prédire l'avenir.

Ann Hidden se métamorphose donc physiquement (« en quelques jours elle maigrit beaucoup »)¹⁷, notamment en faisant peau neuve et en « perdant » ses cheveux ; au moment où commencent ses déplacements, ce sont effectivement les achats de vêtements et les séances chez le coiffeur qui sont mis le plus en évidence¹⁸. Quignard n'avait donc pas parlé par hasard de « desquamation » dans *La leçon de musique*, d'autant plus qu'il reprend ce thème dans *Terrasse à Rome* au sein d'un passage qui s'avère être d'une grande importance pour notre propos :

La peau usée par le vent et par l'âge, distendue par les fatigues et les joies, les différents poils, larmes, gouttes, ongles et cheveux qui sont tombés par terre comme des feuilles ou des brindilles mortes, laissent passer l'âme qui s'égare de plus en plus souvent à l'extérieur du volume de la peau¹⁹.

En effet, si la nouvelle Ann est *contenue* dans l'ancienne, comme l'enfant à naître est contenu dans la mère, elle participe de la poétique du « *dé-bord* » dont nous reparlerons plus loin : il faut qu'elle se dégage de l'ancienne en *débordant* d'elle. Cependant, il existe un risque que suggère la citation ci-dessus, celui de s'extraire un peu trop de son corps. D'où la remarque d'Ann à sa mère (nous soulignons) : « Le principal, maman, est que je me *comprenne* moi-même »²⁰, au sens de « se contenir » en l'occurrence. Elle est cependant loin d'y parvenir puisque son corps, au fur et à mesure que le récit avance et que les mues s'enchaînent, devient de moins en moins consistant et laisse de plus en plus l'âme s'égarer. L'absence de forme définitive va donc de pair avec l'errance, et l'errance avec l'absence d'une identité psychologique définitive : « Elle se dit que plus grand monde ne pourrait la reconnaître si elle-même s'inquiétait de qui elle pouvait bien être en examinant un nouveau reflet sur la glace remplie d'ampoules d'un coiffeur allemand »²¹. L'indéfinition de l'image, du physique, renvoie à l'indéfinition de l'identité psychologique et vice-versa. À ce propos,

¹⁷ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 76.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 104-105.

¹⁹ QUIGNARD, P., *Terrasse à Rome*, p. 71.

²⁰ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 149.

²¹ *Ibid.*, p. 105.

Glacet remarque qu'Ann a certes de la difficulté à se séparer des autres, mais qu'elle en ressent encore davantage à se quitter elle-même, ou du moins l'image qu'elle a d'elle-même²². Sa situation, à long terme, semble même créer chez elle une certaine inquiétude : « Elle s'était mise à avoir peur d'elle-même. Elle n'était jamais sûre de qui elle allait être »²³.

Nous voyons alors qu'au cours de ses voyages et déplacements, Ann Hidden va être obligée d'accepter son hérité : fille d'un père actif et d'une mère passive, elle doit mêler à la fois mue et mimétisme. Quelquefois elle prend l'initiative de muer, quelquefois elle est muée (« Émile-Maximilien Littré assure que dans la mesure où muer n'est pas une action volontaire, il faut préférer, afin d'exprimer l'état, l'usage de l'auxiliaire être. [...]. Nous sommes mués alors »)²⁴. Peut-être cette mue passive renvoie-t-elle également au statut du personnage dont les transformations dépendent, en partie du moins, comme nous le verrons, du bon vouloir de l'écrivain.

Un dernier point qui mérite d'être traité ici est la constatation de Quignard dans *La leçon de musique* que le mot *mue* décrit à la fois « le renouvellement tégumentaire et le déchet tégumentaire »²⁵. Or c'est à cela que l'on reconnaît qu'Ann atteint le sommet de l'art de muer : parce que, du moins lors de ses premiers déplacements après sa rupture avec Thomas, elle ne laisse absolument rien derrière elle. Même si se débarrasser de tout ce qu'elle possédait l'angoisse et que cette expérience lui est pénible, cela n'en constitue pas moins une nécessité : c'est donc non seulement parce qu'elle change de lieu qu'elle se métamorphose, mais également parce qu'elle désire partir qu'il est indispensable qu'elle mue. La mue et le voyage sont intrinsèquement liés : « "il faut tout jeter, se disait-elle. Quelle angoisse que j'éprouve il faut tout jeter. Je sais qu'il faut se séparer de tout" »²⁶. Tout est vendu, répandu, mis à la poubelle ; les souvenirs personnels sont détruits encore plus méthodiquement par le feu, pour qu'elle soit sûre qu'il ne reste rien de sa vie précédente. En l'occurrence, on pourrait même dire que ses documents et photos personnels sont détruits par l'amour (le feu) déçu qu'elle portait à Thomas, comme si le stade précédant la mue se consumait de lui-même.

Même en voyage elle continue à supprimer ses mues : elle « dépèce »²⁷ notamment son téléphone portable. Le mot est fort, il animalise l'objet en suggérant qu'Ann le traite comme elle traite sa vie passée. Par ailleurs, à chaque arrivée dans une autre ville elle se rachète de

²² GLACET, A., « L'emplacement du Paradis », p. 107.

²³ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 145.

²⁴ QUIGNARD, P., *La leçon de musique*, pp. 89-90.

²⁵ *Ibid.*, p. 89.

²⁶ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 60.

²⁷ *Ibid.*, p. 103.

nouveaux vêtements, rassemble les anciens et les jette dans des poubelles²⁸. Seul le départ de la Villa Amalia fait exception puisqu'elle garde avec elle un objet : la dent de lait de Léna (« Chaque détail est un croc »²⁹ pour celui qui est pris dans les mâchoires prédatrices du passé). Elle déroge donc à ses principes, ou à sa nature, cependant la vie viendra lui rappeler que tout est éphémère en entraînant la dent dans le courant d'eau de l'évier.

1.3. Muer pour survivre

Si nous avons vu que nous sommes en perpétuelle mue de par la constitution de notre corps, et cela même si nous n'en avons parfois pas conscience ; si nous avons souligné également que les lieux peuvent influencer Ann et l'inciter à changer, ce qui entraîne cependant ses mues majeures, ce sont des départs, eux-mêmes causés par de violents chagrins venant « crev[er] le tissu de sa vie »³⁰. Le premier est l'adultère commis par Thomas qui réveille en elle une prédisposition nomade qu'elle tient, nous l'apprenons plus tard dans le roman, de son père. Cette infidélité coïncide également avec la période de la vie d'Ann où son corps est le plus disposé biologiquement au changement. Toutefois, puisque la comparaison avec la nature est si importante pour Quignard, et que selon lui « l'homme n'a jamais connu le "détachement du règne animal" »³¹, il faut remarquer ici que les mutations identitaires d'Ann ne sont pas différentes de celles présentes dans l'évolution des espèces animales : il s'agit de muer pour survivre. Darwin l'avait remarqué : une espèce évolue en fonction des pressions environnementales qu'elle subit ; l'adaptation est la clef de la survie. Dans *Villa Amalia*, l'évolution d'une vie humaine part du même principe que l'évolution animale dans son ensemble. Ann, pour surmonter les immenses douleurs qui la surprennent, a besoin de devenir autre, et même de changer de milieu. On nous dit à propos de la souffrance qu'elle ressent peu après avoir découvert la tromperie de Thomas : « Quand le désir des larmes s'arrêta, alors sa souffrance devint intense. Puis elle se déchira »³². Pour confirmer le propos tenu au chapitre précédent, il serait certainement possible de poursuivre cette citation par quelque chose comme « et une autre femme sortit d'elle ».

Ces incitations brutales à changer sont au nombre de trois, dues respectivement à l'adultère de Thomas, à la mort de Magdalena et à celle de Georges. Nous ferons l'hypothèse qu'elles illustrent les trois évolutions biologiques principales auxquelles l'être humain est

²⁸ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, pp. 104-105.

²⁹ QUIGNARD, P., *Le salon du Wurtemberg*, p. 94.

³⁰ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 228.

³¹ OGAWA, M., « *La Frontière* : un roman selon Pascal Quignard », p. 61.

³² QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 24.

sujet au cours de sa vie, bien qu'elles soient ici présentées dans le désordre. La mort de Magdalena, comme expliqué précédemment, évoque la mue masculine et la mort de l'enfance. L'adultère de Thomas représente, de par l'âge d'Ann lorsqu'il survient, la mue féminine et, peut-être, la mort de la jeunesse. Pour finir, le décès de Georges illustre la mort dans son acception la plus répandue, surtout parce que ce dernier a connu Ann depuis qu'elle était enfant et qu'il l'a donc accompagnée d'un bout à l'autre de sa vie. Il est intéressant de voir que comme les deux premiers événements se manifestent dans le désordre, Ann ne ressent pas immédiatement sa vieillesse suite à sa rupture avec Thomas. Ce n'est qu'à la mort de Magdalena que tout surgit : « elle regardait la bouteille d'eau vide qui était devant elle. Sur la surface verte et bombée du verre de la bouteille elle voyait son reflet déformé. Elle voyait une vieille femme qui dégoulinait de sueur »³³. On notera encore une fois l'importance du reflet ; le miroir ou les objets réfléchissants trahissent la problématique des métamorphoses identitaires.

Mais « survivre » signifie également autre chose dans le contexte de ce roman. Ann Hidden incarne en effet la dualité d'existence, comme l'indiquent les deux géminées de son nom. Il s'établit donc en elle un équilibre précaire (nous verrons plus loin qu'elle se situe, géographiquement et psychologiquement, toujours *au bord de*), devant conjoindre et résoudre en une seule vie activité et passivité³⁴, mue et mimétisme, attachement et détachement, vie et néant, etc. Sa survie est donc précaire, elle aime l'eau (la vie, le temps qui passe, l'émotion de l'amour) mais risque à tout instant d'être emportée par elle, comme dans l'épisode où elle est repêchée par Giulia et Charles Chenogne (il y a d'ailleurs beaucoup de subtilité de la part de Quignard à faire revenir le personnage d'un livre écrit vingt ans auparavant³⁵ pour sauver un autre personnage. Si l'épisode était situé à la fin, on appellerait cela un *deus ex machina*). Midori Ogawa parle à ce propos de courants et « contre-courants » contre lesquels Ann ne peut rien, « aussi bonne nageuse soit-elle »³⁶. En raison des contraires qu'elle réunit, en plus d'être Protée elle est donc aussi Janus : dieu gardien des portes, témoin des naissances et symbole du passage, mais surtout, dieu à deux visages. C'est peut-être pour cela que son visage tend « à la défiguration ou au voilement »³⁷. *Défigurée* comme le sculpteur Meaume

³³ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 228.

³⁴ C'est le paradoxe de son hérédité, qui renvoie d'ailleurs au profond différend entre hommes et femmes dont parle Quignard (« Car la vie entre les hommes et les femmes est un orage perpétuel ». QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 125), illustré entre autres par les parents séparés de Magdalena qui décident également de « séparer » leur fille en deux : « Je m'appelle Magdalena. Maman m'appelle Magda. Papa m'appelle Lena » (QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 176). Or, comme nous l'avons déjà expliqué, la petite fille est l'avatar d'Ann enfant ; Ann est donc issue d'une déchirure et vivra toute sa vie dans la déchirure.

³⁵ *Le salon du Wurtemberg*.

³⁶ OGAWA, M., « Le solstice d'hiver », p. 95.

³⁷ KLIEBENSTEIN, G., « Ce que dit la revenante », p. 477.

dans *Terrasse à Rome* (qui suite à cet événement s'exile et suit le même trajet qu'Ann) ; voilée comme la femme dont elle ne voit pas le visage dans la scène d'ouverture du roman, scène liminaire qui a été comparée à la scène primitive freudienne³⁸ : la « faute » de son dédoublement revenant encore une fois aux parents qui l'ont conçue. Bosman-Delzons souligne à propos de *Vie secrète* que « "nos vies sont fascinées par l'acte où elles ont pris naissance" »³⁹. En l'occurrence cela peut signifier deux choses : Ann Hidden est *fascinée*⁴⁰ par la scène primitive de ses parents, non pas au sens d'une immobilité mais au sens d'une *détermination génétique* à l'indéfinition, à l'errance et au dédoublement. Par ailleurs elle est aussi fascinée par la scène du baiser entre Thomas et la femme sans visage, et cela va la *déterminer* à partir : dans un sens, c'est « grâce » à l'adultère de Thomas qu'elle peut entreprendre une nouvelle vie. Si la scène primitive l'a menée à naître, la scène du baiser lui permet une renaissance.

Mais le fait qu'elle résolve en elle des forces contraires entraîne aussi Ann dans une dynamique : celle du départ toujours relancé et, nous y reviendrons, celle du récit jamais terminé. Pour penser une nouvelle comparaison avec la nature : Ann est en symbiose avec son environnement. « La symbiose ne définit même pas un équilibre. C'est un conflit extrêmement instable – comme le temps dans le ciel de la province de Bourgogne. Seule la recherche de l'égalité jamais obtenue, impossible, venant, s'effaçant, revenant sans fin, la fait palpiter, la fait vivre »⁴¹.

1.4. Quel lien entre les mues et la création artistique ?

Comme nous l'avons vu, il existe au sein de *Villa Amalia* une dialectique entre activité et passivité qu'Ann explique elle-même :

- Je pense qu'il y a en moi un fond d'obstination passive qui a fait le malheur de ma vie. /- Passive ? / - Oui. C'est difficile à comprendre mais c'est ce que je pense. / - Pourtant vous êtes une femme libre, seule, vous avez créé de très belles choses... /- J'ai peu créé. Je ne suis seule que depuis peu. J'ai perdu mon temps avec des hommes qui ne m'aimaient pas [...] ⁴².

³⁸ KLIEBENSTEIN, G., « Ce que dit la revenante », p. 476.

³⁹ BOSMAN-DELZONS, C., « Pascal Quignard, un passeur de vies », p. 164.

⁴⁰ Voir la réflexion faite sur le *fascinus* (le sexe masculin) dans *Le sexe et l'effroi*. « Ni les Grecs ni les Romains n'ont jamais distingué homosexualité et hétérosexualité. Ils distinguaient activité et passivité » ; QUIGNARD, P., *Le sexe et l'effroi*, p. 16. Pour résumer le propos de Quignard, la personne endossant le rôle actif est le *fascinant* alors que celle qui a le rôle passif est le *fasciné* parce qu'il ou elle est en quelque sorte pétrifié(e) par cette passivité.

⁴¹ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 281.

⁴² *Ibid.*, p. 167.

Dans cette citation, Leonhardt Radnitzky s'étonne de cet aveu de passivité. Et il est vrai qu'il est mal placé pour l'apercevoir ; après la mort de Magdalena, Ann, qui aimait davantage la petite fille que son père, décide de partir. Leo va alors tout faire pour tenter de la retenir, y compris lui proposer de la faire muer ! « - On monte dans le ferry. On fonce à l'aéroport. On arrive où vous le souhaitez. Je rachète tout. Je vous habille de nouveau. /-Vous me rhabillez, dit-elle en finissant de reboutonner son chemisier. / [...]. / -Non, dit-elle enfin»⁴³. Il n'est donc pas question qu'Ann se « laisse muer » par cet homme, comme l'indique l'ironie de la phrase où elle reboutonne elle-même son propre chemisier. Elle est par conséquent active et prend sa situation en main, d'autant plus qu'elle a déjà vécu l'expérience de la possessivité de Thomas qui était tout sauf de l'amour. Or il est remarquable de voir que Leo se comporte exactement de la même manière que ce dernier, surtout parce qu'il envisage le fait de vivre ensemble comme une nécessité : « Je pense toujours que nous devrions nous installer dans le même lieu. Nous devrions nous marier. Il faut vivre ensemble, murmura-t-il »⁴⁴. Notez la gradation de « Je pense toujours que nous devrions », puis « nous devrions » à « il faut », qui doit sonner aux oreilles d'Ann comme un étau qui se resserre, et qui est d'autant plus insupportable qu'elle est elle-même habitée d'autres nécessités proches de « il faut partir » ou, comme nous l'avons souligné, « il faut tout jeter ».

Cependant la passivité est bien là et se devine dans la tendance d'Ann à vouloir se fondre mimétiquement dans les choses, qui peut aussi bien être interprétée comme une preuve d'amour de la vie que comme une pulsion autodestructrice, un désir de dissolution ;

Elle pouvait passer des heures devant les vagues, dans le vacarme, engloutie dans leur rythme comme dans l'étendue grise, de plus en plus bruyante et immense. Là, elle perdait non seulement ses chants mais jusqu'au souvenir de sa vie, jusqu'au sentiment de son corps⁴⁵.

L'une des façons qu'a trouvée Ann Hidden de réunir en elle activité et passivité est d'adapter sa mue en fonction du lieu. Nous n'en donnerons qu'un exemple marquant. La Villa Amalia, de par son emplacement bien exposé et le bonheur qu'y vit Ann est un lieu solaire et estival, or c'est le moment où elle se procure un certain nombre de vêtements jaunes. Elle imite donc l'endroit ; il serait possible de parler d'un mimétisme actif ou d'une mue mimétique. Dans son article « Music and the Feminine in Pascal Quignard », Katherine Kolb remarque qu'Ann Hidden est en quelque sorte la réincarnation active de Madeleine de Sainte-Colombe dans *Tous les matins du monde*. Madeleine, suite à une déception amoureuse, utilise

⁴³ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 230.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 233.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 266.

des lacets de chaussures pour se pendre (ce qui accuse d'ailleurs son ancien amour Marin Marais qui est fils de cordonnier), alors qu'Ann aurait plutôt tendance à les mettre aux pieds et à partir lorsqu'elle est trahie⁴⁶. Or nous constatons ici qu'il y a peut-être davantage qu'une simple comparaison, car la chaussure qu'utilise Madeleine pour se suicider est jaune⁴⁷, et Ann « vagabonde » en « baskets jaunes »⁴⁸. Ce serait un argument de plus pour dire que Quignard ressuscite dans *Villa Amalia* (sous la même forme ou sous d'autres formes) ses anciens personnages, et même d'anciens objets leur appartenant ; en l'occurrence la chaussure de Madeleine traverse les siècles puisque l'histoire de *Tous les matins du monde* commence en 1650. Plus précisément, nous pourrions dire que ces échanges d'objets et d'êtres entre les différents livres de Quignard révèlent un désir d'abolir les barrières temporelles et de placer hors du temps l'œuvre dans son ensemble.

Mais si Madeleine est passive et Ann active, c'est aussi parce que la première se contente de jouer et d'interpréter la musique alors que la seconde compose. La création artistique est donc synonyme d'activité par excellence, elle marque le passage entre subir les pressions de l'environnement (se laisser métamorphoser) et prendre le contrôle de sa vie et de ses mues (métamorphoser). Le terme *métamorphose* est en effet particulièrement approprié puisqu'Ann ne crée pas ex nihilo mais transforme. Sa composition consiste à « élaguer » des œuvres déjà existantes. Ann Hidden ne contredit donc pas complètement la théorie selon laquelle la composition serait plutôt masculine puisqu'elle compose très peu. La puissance de son œuvre tient dans sa brièveté⁴⁹. En ce qu'elle élague d'autres œuvres pour créer les siennes, et principalement des œuvres d'hommes, elle fait figure de castratrice : elle est la femme qui s'impose dans un univers typiquement masculin. Ann, comme nous le découvrirons par la suite, est mi-homme, mi-femme : mi-homme parce qu'elle compose (ayant mué, elle est chassée du paradis et devient mortelle) et mi-femme parce qu'elle compose *peu* (elle garde par conséquent une part de son immortalité). Cette androgynie est peut-être la raison pour laquelle maternité et création artistique semblent si difficiles à concilier⁵⁰, dans *Villa Amalia* comme dans d'autres œuvres de Quignard. Ce dernier semble reprendre la vieille distinction que faisait Socrate dans *Le Banquet* entre la création d'êtres (le fait d'avoir des enfants) et la création d'œuvres d'art, d'œuvres philosophiques, etc., les rendant incompatibles. Ann s'avère géniale dans sa création musicale, mais échoue à élever Magdalena (même si c'est Giulia qui est en train de s'en occuper lorsque l'accident survient).

⁴⁶ KOLB, K., « Music and the Feminine in Pascal Quignard », p. 113.

⁴⁷ QUIGNARD, P., *Tous les matins du monde*, p. 106.

⁴⁸ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 119.

⁴⁹ KOLB, K., « Music and the Feminine in Pascal Quignard », p. 112.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 113.

Il est important de relever qu'en ce qui concerne l'activité créatrice, création musicale et création littéraire sont plus ou moins interchangeables, car l'écrivain est actif en ce qu'il tente de saisir et de travailler la matière du monde. Bruno Blanckeman parle à ce propos d'une « poétique du roman substantiel »⁵¹ par le fait que Quignard recherche davantage à décrire la substance que l'essence des choses, s'attachant à la sensorialité comme à la sensualité, et utilisant un vocabulaire extraordinairement riche lorsqu'il s'agit de décrire la texture des choses. Ce monde est celui de la « puissance transformatrice toujours en mouvement »⁵². Difficile alors de ne pas voir en Ann Hidden un avatar de Quignard lui-même (comme lui elle exerce par l'art une capacité à métamorphoser ; comme lui elle est en quête de solitude et fuit la société, en particulier la culture de masse ; comme lui elle traverse des phases de grande maigreur ; comme lui elle séjourne au bord de l'Yonne ; etc.).

À propos de la substance du monde, il est important de souligner la part que Quignard accorde à la *mimesis* : il s'inspire pour ses histoires du monde tel qu'il est, cherchant ses modèles dans la nature, comme nous l'avons amplement illustré (mue, mimétisme, évolution, symbiose) et comme il le montre lui-même explicitement en faisant d'innombrables comparaisons avec les règnes animal, végétal, avec les paysages, etc. En cela, il joue le même rôle que le peintre de la Grèce antique, le ζωγράφος (zôgraphos), dont le nom signifie « celui qui écrit le vivant »⁵³. L'œuvre de Quignard se fond dans son monde comme Ann dans le paysage. La créativité de la nature est d'ailleurs souvent mise en parallèle avec celle de l'artiste : « - Les gens attendent le printemps. / - Comme les peintres, dit-il. / - Comme les fleurs, dit-elle »⁵⁴ (bien qu'en l'occurrence il s'agisse d'un peintre en bâtiment, on devine clairement une allusion à l'artiste peintre). Dans une nature créative, l'homme est fait pour être créatif et pour fabriquer sa vie, du moins dans une certaine mesure. Même Dieu (vu l'état de l'église visitée par Ann et Georges dont la nef sent « l'encens mêlé de mousse, un parfum de moisissure, de forêt, de champignon »⁵⁵ et qui est remplie de « chaises de paille »⁵⁶, Dieu peut sans trop de problèmes être réduit à la puissance créatrice de la nature), comme tout créateur de talent, a besoin de solitude ; à Georges qui s'étonne que les églises ne soient pas ouvertes après les offices, le prêtre sportif répond : « - Après, monsieur, Dieu reste seul. / [...]. /- Dieu est toujours là mais seul »⁵⁷.

⁵¹ BLANCKEMAN, B., « Une histoire de fantômes », p. 88.

⁵² OGAWA, M., « La Frontière : un roman selon Pascal Quignard », p. 64.

⁵³ QUIGNARD, P., *Le sexe et l'effroi*, p. 50.

⁵⁴ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 72.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 99.

La tension entre activité et passivité est également marquée par le contraste important souligné par Quignard entre écriture et lecture. « De nombreux *Petits Traités* ont évoqué ce lecteur passif, figé dans une attitude qui fait songer à la mort, [...] »⁵⁸. Or la double illustration au sein du roman d'une « mort dans la lecture » confirme cette citation et rapproche encore une fois musique et littérature.

Leonhardt Radnitzky prétendait qu'il descendait en ligne directe de Johann Radnitzky qui était le copiste de musique de Joseph Haydn. Il n'avait pas quarante ans quand il mourut à Vienne. Il avait été retrouvé mort de froid dans sa chambre, un matin de janvier 1790, en train de recopier une partition de Haydn⁵⁹.

Le copiste ne créant pas, il est davantage un lecteur qu'un auteur et endosse par conséquent un rôle passif. Or cette fin est également celle de Georges, trouvé mort, sidéré et froid, un livre entre les mains⁶⁰. « Celui qui écrit sodomise, celui qui lit est sodomisé »⁶¹, relève Quignard dans *Le Sexe et l'Effroi*. Georges, homosexuel qui joue clairement le rôle de l'aimé et non celui de l'amant (en témoignent la scène où il se fait frapper par des jeunes qui veulent s'amuser avec lui, et sa déclaration surprenante suite à cette agression : « Je l'ai cherché. [...]. C'était si joyeux »)⁶² est donc le représentant dans l'œuvre du lecteur fasciné et passif. Cela est confirmé par le fait qu'il est témoin de l'existence d'Ann, exactement comme le lecteur de *Villa Amalia*. Le passage de la vie d'Ann Hidden sur lequel le lecteur ne sait rien (c'est-à-dire le temps qui s'étend depuis la fin de son enfance jusqu'à ses quarante-sept ans) est également celui où elle avait perdu Georges de vue. Le récit commence donc avec l'arrivée du lecteur, et finit avec la mort de celui-ci. Si le livre transporte le lecteur dans un monde à part entière, il faut que ce dernier vive et meure dans ce même monde. Pour filer la métaphore, il est évident que le mariage final entre Ann et Georges n'est pas seulement le triomphe d'une symbiose entre une Ann masculine et un Georges féminin, mais également l'union nécessaire entre écriture et lecture. À la fin, l'écriture peut survivre à la mort de la lecture (les récits survivent dans la mémoire des lecteurs, même après qu'ils ont achevé un livre, c'est-à-dire que leur lecture est morte), mais jusqu'à quand ?

1.5. Des mues à répétition

⁵⁸ BOSMAN-DELZONS, C., « Pascal Quignard, un passeur de vies », p. 159.

⁵⁹ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 185.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 295.

⁶¹ QUIGNARD, P., *Le sexe et l'effroi*, p. 262.

⁶² QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 189.

Comme expliqué auparavant, celui qui mue choisit de se confronter à la mort. Ann ne fait donc pas que se métamorphoser : elle meurt et renaît, comme l'indique par exemple ce qu'elle mange au restaurant avec Georges : « Le serveur apportait le bar (trompettes de la mort), le gros pigeon ventru (fèves) »⁶³ où l'information la plus importante est celle placée entre parenthèses puisqu'elle dessine un mouvement de mort suivie d'une possible renaissance (avec une fois encore la symbolique de la fève). Ann parle ensuite d'une autre existence : « Ce temps serait vécu par une autre femme. Il se situerait dans un autre monde. Il ouvrirait une autre vie »⁶⁴, comme on ouvre une porte vers une autre salle. Ainsi, les grandes souffrances doivent être affrontées⁶⁵ et donnent lieu à des « morts intermédiaires » qui sont source de deuils ; deuils des autres mais surtout de soi-même et de l'identité que l'on avait tentée.

Quignard, comme Montaigne, ne cherche donc pas à peindre l'*être* mais le *passage*, et ce choix révèle deux positions qui se rejoignent au sujet du statut de l'homme et de celui du personnage. Concernant l'homme : il est le fruit d'un univers mouvant et il est contre-nature pour lui que de vouloir figer son monde, ou se figer lui-même. Même si le roman semble plutôt cyclique et que l'on peine parfois à trouver le progrès dans l'évolution, il est indubitable qu'Ann *mûrit* (Quignard met d'ailleurs en rapport la *mue* et la *maturation*, c'est la raison pour laquelle il ne faut pas s'étonner de voir Sainte-Colombe élire domicile dans une petite cabane construite dans un *mûrier*⁶⁶, et Charles et Isabelle du *salon du Wurtemberg* commencer et terminer leur relation amoureuse près d'un buissons rempli de mûres)⁶⁷ au fil de ses expériences. Par exemple, nous avons pu observer que si elle hésite malgré tout à quitter Thomas et qu'elle en souffre profondément, sa détermination à fuir Leo révèle un précédent.

Concernant le personnage, les mêmes conséquences peuvent être tirées : il est contre-nature pour l'écrivain de construire son personnage d'une pièce. Il faut que celui qui écrit, en plus de créer, sache lui aussi utiliser la *mimesis* : puisque dans la nature tout est en mouvement, il faut que le personnage *reflète* ces changements, aussi bien au niveau psychologique que physique. Le récit doit imiter le monde en perpétuelle évolution. Georges dit à Ann : « J'avais raison tout à l'heure. Tu es pis que folle. Tu vas devenir un personnage de conte »⁶⁸. Deux choses sont comprises dans cette citation. D'une part, Georges, qui est lui

⁶³ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 68.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 234.

⁶⁶ QUIGNARD, P., *La leçon de musique*, p. 29.

⁶⁷ QUIGNARD, P., *Le salon du Wurtemberg*, pp. 73 et 165.

⁶⁸ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 70.

aussi saisi de fixité (bien que moins sérieusement que Marthe Hidelstein) trouve un côté fictif dans la mobilité d'Ann, alors qu'elle ne fait pourtant que suivre la (sa) nature. D'autre part, Ann est si protéiforme qu'elle semble à la fois issue de l'imagination d'un enfant (d'où le personnage de conte) et possède en même temps l'imagination de l'enfant (celui-ci se déguise, évolue vite, change soudainement de jeu. Il s'avère inconstant dans ses activités comme dans ses idées). Au sein du conte, c'est-à-dire dans le monde tel que l'envisage Ann, tout est possible, il n'y a pas de barrières et l'imagination est libre de donner vie aux choses : par exemple, de voir la rue goudronnée comme « une espèce de jeune dragon collant »⁶⁹, et la chaleur comme « une déesse »⁷⁰. Éviter de délimiter un contour déterminé aux choses, c'est aussi empêcher de donner à son esprit une forme définitive : il s'agit d'être toujours dans la découverte de l'inattendu, la création et la remise en question. Ainsi, il n'y a pas lieu chez Quignard d'attribuer un genre (littéraire) à une partie de la société, et un autre genre au reste des hommes ; celui qui croit que les contes ne sont faits que pour les enfants se fourvoie complètement sur la nature de l'être humain⁷¹.

Pour laisser libre l'imagination du lecteur, pour ne pas lui imposer un carcan, l'écrivain doit être comme la conteuse : « Jadis à Bagdad, dans l'obscurité finissante, Schéhérazade ne donnait pas non plus la fin de la narration à la fin de la nuit »⁷². Il doit être comme Ann Hidden qui termine brusquement ses compositions musicales au moment où l'on attend le plus une suite. De même que les mues d'Ann se renouvellent, le récit sans fin, lui aussi, se réactualise. Il fait perdre à l'auteur son omnipotence en laissant ses personnages devenir autonomes. Par exemple, si l'arrivée de Charles Chenogne peut effectivement faire penser à un *deus ex machina*, Pascal Quignard préférerait certainement décrire cet épisode comme le retour d'un personnage « évadé » d'un roman précédent et devenu indépendant plutôt que comme la marque d'un auteur-Dieu. Il exprime notamment son mépris pour l'attitude de Rousseau et de Flaubert envers leurs personnages qui consiste en un « "regarder de haut" »⁷³.

Si Quignard anthropomorphise ou animalise les objets, alors il est possible de voir le texte lui-même comme un animal extraordinaire, notamment de par son peu de détermination en termes de genre littéraire. Le récit est à l'image d'Ann, elle-même si peu déterminée en termes de genre tout court ; « [...] à un individu soumis au divers, à la polyphonie, au multiple, il faut tous les genres, c'est-à-dire aucun »⁷⁴. Midori Ogawa relève à ce propos que,

⁶⁹ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 210.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ LAPEYRE-DESMAYSON, Ch., *Pascal Quignard le solitaire, rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, pp. 161-162.

⁷² QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 269.

⁷³ LAPEYRE-DESMAYSON, Ch., *Pascal Quignard le solitaire, rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, p. 167.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 18.

selon Quignard : « "Le roman ne doit pas contenir le moindre genre littéraire autre ; poème, essai, mythe, mais recueillir de chacun de ces genres ce qui leur est impossible de dire" »⁷⁵. Mais tout cela nous révèle quelque chose d'encore plus important. Dans son ouvrage sur la « crise » que le roman a traversée entre les années 1890 et 1925, qui est passé du naturalisme à l'écriture d'œuvres dites « ouvertes », Michel Raimond remarque qu'à l'époque, si certains traditionnalistes ont vu dans ces changements les prémices d'une mort du roman, d'autres y ont vu les « "signes d'une mue, les péripéties d'un passage" »⁷⁶. Il ne s'agit donc pas d'une crise au sens négatif du terme mais d'une métamorphose, qui se ressent d'autant plus fortement dans le roman qu'il est un genre très peu réglé⁷⁷. Ainsi, de même que le physique évolutif d'Ann traduit sa psychologie, de même les formes variables des romans / fragments / traités / contes / etc. de Quignard renvoient à une vision de notre époque comme il la désire : ouverte sur les possibles, pleine de formes différentes et d'échanges entre ces formes ; un *melting pot* d'éléments de plusieurs pays et d'horizons différents. Société qui se cherche, certes, mais société développant un idéal cosmopolite, multiculturel, voyageur. C'est ce que Quignard veut traduire par ce « roman-caméléon », qui, comme nous le verrons, est à la fois un roman et un non-roman.

Et pour revenir brièvement au personnage en lui-même, il faut ajouter que les mues répétées d'Ann permettent à Quignard une originalité : celle de présenter au lecteur « plusieurs personnages en un ». Plutôt que de décrire un certain nombre de protagonistes en différents lieux, qui représenteraient par exemple différents stades d'évolution personnelle, il fait le choix de n'en décrire qu'un seul (nous parlons ici d'Ann en tant que personnage principal) qui change et qui se déplace, ce qui est une manière bien à lui d'illustrer et de canaliser un peu le foisonnement extraordinaire du monde.

Puisque nous avons choisi d'analyser dans cette première série de chapitres le phénomène de la mue et son influence sur l'identité d'Ann, nous pourrions sans doute les placer sous le signe de la naissance ou de la renaissance, la mue étant ce qui permet le départ, d'où qu'on soit et où qu'on aille. La seconde série de cinq chapitres consacrée aux lieux et aux frontières cheminera donc sous le signe de la vie, le voyage en étant la principale métaphore. En cela nous commencerons à répondre à la question qui, déjà, se pose : le cycle des mues sans cesse recommencées peut-il durer éternellement ? Nous souhaiterions, pour

⁷⁵ OGAWA, M., « *La Frontière* : un roman selon Pascal Quignard », p. 60.

⁷⁶ RAIMOND, M., *La Crise du Roman, Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, p. 12.

⁷⁷ *Ibid.*

introduire cette interrogation, citer une nouvelle fois un passage de *Terrasse à Rome* que nous avons déjà partiellement mentionné, mais dont nous avons volontairement tu le contexte :

Van Berchem posa la main sur l'épaule de l'eau-fortier. Il dit : « En vieillissant il devient de plus en plus difficile de s'arracher à la splendeur du paysage qu'on traverse. La peau, usée par les vents et par l'âge, distendue par la fatigue et les joies, les différents poils, larmes, gouttes, ongles et cheveux qui sont tombés par terre comme des feuilles ou des brindilles mortes, laissent passer l'âme qui s'égare de plus en plus souvent à l'extérieur du volume de la peau. Le dernier envol n'est à la vérité qu'un éparpillement. Plus je vieillis, plus je me sens bien partout. Je ne réside plus beaucoup dans mon corps. Je crains de mourir quelque jour. Je sens ma peau beaucoup trop fine et plus poreuse. Je me dis à moi-même : Un jour le paysage me traversera »⁷⁸.

C'est donc là que réside le lien entre le mimétisme et la mue : à force de mues, la substance corporelle s'amenuise et l'âme est de plus en plus exposée au lieu, au paysage, à la nature ; des échanges se produisent à travers cette membrane perméable. Le contenant n'est plus en mesure de « comprendre » le contenu. Ce qui fait l'identité d'Ann est donc en lien direct avec l'extérieur, avec les lieux, les circonstances, les autres êtres. Elle devient encore plus « caméléone » au fur et à mesure que sa sensibilité s'aiguise, grâce aux expériences déjà vécues, grâce aux mues déjà hasardées. Il est donc bien question de passages et d'une sorte de rapport réflexif entre la nature et l'homme : plus Ann Hidden traverse le paysage, plus le paysage la traverse.

⁷⁸ QUIGNARD, P., *Terrasse à Rome*, p. 71.

« Aucun chemin ne permet de revenir en arrière, d'être de nouveau loup ou enfant. Au commencement il n'y avait ni innocence ni ingénuité. Tout ce qui fait partie de la Création, même l'être le plus simple, porte en son sein la culpabilité, la multiplicité ; se trouve plongé dans le flot impur du devenir et ne peut jamais, jamais remonter le courant. [...]. Tu devras malgré tout parcourir le long, le pénible et difficile chemin de la transformation qui fera de toi un être humain ; tu devras encore souvent enrichir ta dualité, rendre beaucoup plus complexe ta complexité. Au lieu de rétrécir ton univers, de simplifier ton esprit, tu devras accueillir dans ton âme douloureusement élargie une part toujours plus grande du monde et finalement le monde entier, pour pouvoir un jour peut-être accéder au stade ultime, au repos » (Hermann Hesse, *Le Loup des steppes*).

2. Le lien entre la perméabilité des frontières et l'évolution identitaire d'Ann Hidden

2.1. Le franchissement des frontières géopolitiques

Lorsque Quignard nous apprend d'Ann Hidden qu'elle « éprouva que la zone euro présentait de merveilleux avantages »⁷⁹, le lecteur décèle en premier lieu une réflexion politique ; l'espace Schengen permettant un certain anonymat et une liberté presque totale aux Européens qui voyagent, il présente des privilèges non négligeables pour celui qui cherche à s'affranchir de la surveillance étatique. Quignard déplore d'ailleurs que cette liberté de mouvement soit de plus en plus restreinte, par exemple aux États-Unis où les services des douanes fichent les passagers, mais également, à un autre niveau, dans le monde entier, en raison d'une possible localisation d'un individu par les autorités grâce à sa carte bleue, son téléphone portable, sa connexion internet, etc.⁸⁰. Ainsi, bien que Quignard véhicule par ces réflexions une pensée empreinte d'ouverture et de cosmopolitisme, certains éléments nous indiquent pourtant qu'il ne faut pas trop s'attarder sur la voie politique. Par exemple, on nous dit qu'Armando, l'une des connaissances d'Ann à Ischia, se livrait à un travail artistique où il « décollait et collectionnait les affiches représentant les visages en gros plan d'hommes politiques. Il les retravaillait longuement, les déchirait, les redessinait. Il les exposait sous le titre *Immenses visages de malades mentaux* »⁸¹. En cela Quignard souhaite peut-être suivre les préceptes d'Épicure qu'il cite dans *La barque silencieuse* (nous soulignons) : « Le *sophos* ne se souciera pas de son tombeau ; niera les dieux ; *ne fera pas de politique* ; ne s'enivrera pas ; ne dépendra de personne ; ne se mariera pas ; ne fera pas d'enfant ; *la nature sera sa contemplation* ; le plaisir sexuel sera sa fin comme il aura été la source de ses jours »⁸².

⁷⁹ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 105.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 70-71.

⁸¹ *Ibid.*, p. 203.

⁸² QUIGNARD, P., *La barque silencieuse*, p. 108.

L'intérêt du propos ne réside donc pas tant dans la question politique de l'ouverture du territoire que dans ce qui *justifie* cette position : la nature. Tout comme Dieu et la religion (voir ci-dessus le propos sur la nef de l'église évoquant une forêt moussue) doivent idéalement être perçus en termes de puissance naturelle créatrice, la politique doit elle aussi être remplacée par l'étude de l'état naturel. Ce sont en effet les sociétés et les États qui ont progressivement érigé les frontières, mais au temps où les hommes vivaient en harmonie avec la nature, ils n'étaient jamais stoppés dans leur course par une quelconque barrière humaine. Le passage le plus symbolique à ce sujet est celui où Ann rencontre deux douaniers sur un chemin qui mène de Suisse en Italie, et où ces derniers choisissent de ne pas contrôler son passeport, préférant lui offrir « une fleur de brimbelle »⁸³. Ce qui est décrit ici est le triomphe de la nature sur les aspects négatifs de la culture, le triomphe aussi de la générosité dont peut faire preuve un état envers une étrangère : ils lui *donnent* la fleur plutôt qu'ils ne *prennent* son passeport, c'est, enfin, la négation de la frontière par ceux mêmes qui sont censés la garder ; cette limite, d'un point de vue de la nature, ne signifie rien, elle n'est pas effective et n'existe que dans le mythe politique d'une terre que les gouvernements ont arbitrairement désignée comme « leur ».

Dans *La barque silencieuse*, ouvrage dont le titre lui-même introduit le sujet du passage (publié qui plus est aux Éditions du Seuil...), Quignard consacre un chapitre à *La liberté* :

Aux oreilles d'un Grec ancien le mot grec de liberté (eleutheria) définissait la possibilité d'aller où on veut (to elthein opou erâ). La liberté est ce qui oppose le citoyen à l'esclave parqué à l'intérieur d'un domaine agricole ou entravé à l'intérieur d'une manufacture ou enchaîné au rang des rameurs d'une galère. Dans le verbe grec eleusomai (aller où on veut) revivent les bêtes sauvages, en opposition aux animaux domestiques entourés de barrières, de murets, de fils de fer barbelés, de frontières. [...]. Pouvoir arriver au stade de la fleur, voilà ce qu'est être libre pour la plante qui pointe son bourgeon. Pour l'homme, quitter la dépendance néoténique puis pédagogique puis politique, pouvoir accéder à la solitude, telle est l'imago de l'homme. L'imago pour la phusis définit l'état dans lequel un individu se trouve au terme de ses métamorphoses. [...]. C'est ainsi que l'étymologie du grec eleutheros (to elthein opou erâ) rejoint celle du mot français sauvage. Le français sauvage se décompose en latin soli-vagus, qui erre en solitaire. Qu'est-ce que la liberté ? Ce qui sonne le rappel à la sauvagerie source. [...].

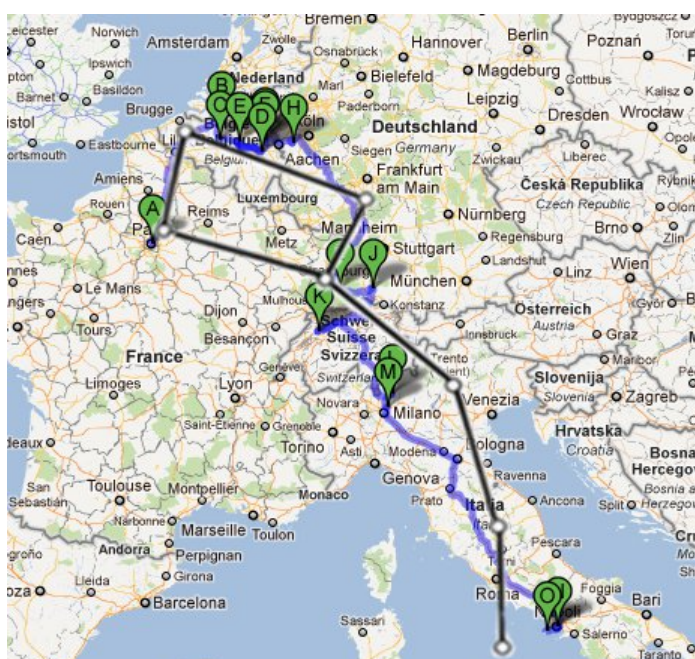
Sur la base de cette définition, nous voyons qu'Ann réunit toutes les caractéristiques qu'il faut présenter pour être libre, ou du moins pour prendre conscience de son esclavage et tendre vers la liberté : elle se métamorphose, passe les frontières, recherche la solitude et l'indépendance, reste toujours proche de la nature et de l'état sauvage.

Pour prouver cette dernière affirmation, nous souhaitons analyser le chemin qu'elle parcourt d'un point de vue géographique. Dans son article « Le solstice d'hiver », Midori

⁸³ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 110.

Ogawa pense à propos du trajet d'Ann que « le lecteur suit de près les traces de la fugitive, depuis la Gare du Nord jusqu'en Italie, en passant par la Belgique, l'Allemagne et la Suisse, exactement comme si on suivait la progression du soleil sur une carte astrologique »⁸⁴. Par ailleurs, dans l'article de Bruno Blanckeman « Une histoire de fantômes », l'auteur parle d'un « espace aux constellations nouvelles »⁸⁵ à propos des trains fréquentés par Ann : le Thalys et l'Eurostar. Mais nous constatons quelque chose de surprenant : dans les articles que nous avons consultés pour la réalisation de ce travail, entre autres ceux que nous venons de citer, plusieurs auteurs mentionnent des éléments astrologiques ou stellaires en ce qui concerne le parcours d'Ann, sans pour autant aller jusqu'au bout de la réflexion. Car son voyage ne décrit probablement pas la « progression du soleil » (qui au printemps se fait du sud au nord alors qu'Ann va du nord au sud...) ni une

« constellation nouvelle », mais plutôt une constellation déjà existante : la Petite Ourse. Pour le découvrir, il suffit de suivre son chemin de ville en ville (ce n'est pas pour rien que Quignard donne autant de précisions quant aux lieux visités depuis son départ de Paris jusqu'à son arrivée à Ischia) et de le tracer sur une carte : la forme qui en résulte peut à première vue sembler peu évocatrice, mais si l'on repasse par-dessus en tirant des traits bien droits, alors l'esquisse du



Cette carte réalisée à partir de Google Maps - ©2011 Google représente en vert les villes traversées par Ann et en bleu une esquisse de son trajet complet. Nous y avons juxtaposé en noir le motif de la Petite Ourse.

chariot apparaît en présentant des proportions quasiment exactes. Ce qui selon nous confirme cette interprétation est le fait que le sculpteur Meaume dans *Terrasse à Rome* suive le même trajet (bien que la liste des villes ne soit pas exactement identique)⁸⁶, et que non seulement il suive ce même chemin mais que le terme de son voyage se situe à peu près au même endroit que celui d'Ann : Rome pour lui, Ischia pour elle. De plus, ces lieux endossent la même

⁸⁴ OGAWA, M., « Le solstice d'hiver », p. 93.

⁸⁵ BLANCKEMAN, B., « Une histoire de fantômes », p. 81.

⁸⁶ Pour Meaume : Paris / Bruges / Anvers / Mayence / le Rhin / le Wurtemberg / les cantons (on suppose la Suisse) / les Alpes / les États / Rome / Naples / Ravello / Rome. QUIGNARD, P., *Terrasse à Rome*, pp. 9-27. Pour Ann : Paris / Anvers / Bruxelles / Liège / Tienen / Maastricht / Lanaken / Düren / Fribourg / Tuttlingen / Bienne / l'Engadine / Lecco / Monza / Naples / Ischia. QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, pp. 103-115. Dans les deux cas le dessin que tracent leurs chemins est le même.

fonction dans leurs histoires respectives : ce sont des endroits où se ressourcer, des villes de repos où les surprend l'espoir d'une stabilisation de leurs parcours aussi morcelés que le visage de Meaume. Ils y vivent près d'une terrasse (d'où le titre *Terrasse à Rome*) bien exposée, dans des lieux estivaux, chauds, lumineux, dont la couleur-symbole est le jaune. Rome et Ischia représentent l'aboutissement provisoire de leur errance et ne sont pas pour eux des villes comme les autres : ce sont des lieux profondément solaires. Or de *solaire* (le soleil est une étoile) à *polaire* il n'y a qu'une lettre, et au bout du manche de la casserole (car selon le dessin proposé Rome et Ischia se trouvent au bout du manche) de la Petite Ourse se trouve l'étoile *polaire*, l'étoile fixe qui oriente celui qui sait lire le ciel.

L'examen de la vitesse de la narration résume toute cette interprétation : depuis Paris, Quignard fait la liste des noms des villes qui défilent sans vraiment détailler ce qu'y fait Ann, comme si seuls les lieux et le tracé du parcours importaient, imposant au lecteur une vitesse narrative très rapide qui mime le déplacement et où en quelques pages seulement on arrive à Ischia, la ville-pôle, qui pour sa part occupera presque tout le reste du roman dans une narration souvent lente et descriptive.

Plusieurs commentaires doivent être faits à propos de cette interprétation. Premièrement, une partie de l'essai de Philippe Bonnefis *Son nom seul* (paru cinq ans avant *Villa Amalia*) évoque la thématique de l'ours chez Quignard (« La Petite Ourse qui joue avec son petit chariot, loin du Grand, si Grand Chariot de sa maman »)⁸⁷. L'allusion à cet animal rejoint aussi bien sûr le sujet de la bestialité et de la sauvagerie que nous avons souligné à propos de la liberté présente dans l'état de nature. D'autres animaux sauvages sont d'ailleurs mentionnés au cours du roman, notamment lorsqu'on nous dit que l'empereur Auguste (nous soulignons) « échangea l'île d'Ischia contre Capri quand il en découvrit la force dans la brume. Kaproi, l'île aux *sangliers*, appartenait jusque-là à la municipalité de Naples. Plus tard l'empereur Tibère en fit sa résidence *sauvage* aux *douze palais zodiacaux* [...] »⁸⁸. Il est donc nécessaire d'expliquer le lien fondamental qu'il y a pour Quignard entre les animaux sauvages et le ciel étoilé. Pour cela, citons d'abord les indices relatifs aux étoiles que l'on trouve dans le texte de manière très rapprochée du moment où Ann part de Paris jusqu'à son arrivée à Ischia. En dehors de « l'Eurostar »⁸⁹ déjà mentionné (qui fait également penser aux étoiles sur le drapeau européen), on trouve le « ciel astral »⁹⁰ mais surtout « un fuseau, une

⁸⁷ BONNEFIS, P., *Son nom seul*, p. 35.

⁸⁸ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 128.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 103.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 104.

veste polaire blanche»⁹¹ dans la description des vêtements d'Ann. Cette « veste polaire blanche » réapparaît d'ailleurs un peu trop vite dans les pages qui suivent pour que l'on puisse considérer cela comme un hasard⁹² ; non seulement elle appelle l'interprétation de la Petite Ourse et de la ville d'Ischia comme représentant l'étoile polaire, mais, de par sa couleur, peut aussi suggérer qu'Ann est elle-même une petite ourse blanche, une ourse polaire. Au début de *Son nom seul*, Philippe Bonnefis cite et commente *Vie secrète* au sujet des chasseurs du Magdalénien qui, selon Quignard, « suivaient les clous d'or du ciel mouvant et les reliaient les uns aux autres en y découvrant des silhouettes d'hommes qui chassaient ou de bêtes qui meurent »⁹³, et d'en conclure que les « stellae sont les premières litterae »⁹⁴. Là se cache donc le lien entre la vie sauvage et les constellations : le chasseur préhistorique lisait le ciel, ce ciel qui fut la première expérience de la lecture, et dont les étoiles furent les premières lettres.

La constatation que le trajet d'Ann forme la Petite Ourse parce qu'elle s'est dirigée en regardant les étoiles nous amène à souligner encore une fois sa position ambivalente située entre activité et passivité. Même au sein du voyage qui représente l'activité par excellence, la passivité apparaît en ce qu'Ann se « laisse guider » par l'étoile polaire qui la dirige dans un lieu où elle est censée s'immobiliser. Elle endosse le statut d'une lectrice passive des signes et des étoiles. « Si le destin est cet élan qui, provenu d'un autre lieu du monde que de soi, s'empare d'un être pour l'attirer à sa suite, sans qu'il en comprenne à aucun moment la nature, alors elle avait un destin »⁹⁵. Selon Dominique Rabaté, le verbe *héler* très cher à Quignard « désigne bien cet effet particulier de traction exercée par une cause hors de portée »⁹⁶ ; Ann est hélée par Ischia, l'étoile polaire. Mais c'est dans *Sur le jadis* que nous trouvons l'ultime confirmation de cette théorie de l'attraction vers un lieu « polaire » lorsque Quignard dit : « Il y a des lieux pôles pour les êtres à deux pôles (les êtres sexués) »⁹⁷.

Ainsi, que ce voyage soit choix, destin, ou en l'occurrence les deux, il confirme dans tous les cas l'idée que les frontières géopolitiques sont artificielles et sans importance, car la force quasi magnétique qui tire Ann jusqu'à Ischia est un appel qui dépasse clairement les limites des États.

Ce qui est édifiant également est de constater qu'elle reste en Europe lors de son premier voyage, mais que vers la fin de sa vie, après un grand nombre de métamorphoses, le

⁹¹ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 105.

⁹² *Ibid.*, pp. 108 et 110.

⁹³ BONNEFIS, P., *Son nom seul*, p. 16.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 109.

⁹⁶ RABATÉ, D., *Pascal QUIGNARD, Étude de l'œuvre*, p. 32.

⁹⁷ QUIGNARD, P., *Sur le jadis*, p. 313.

cercle de ses déplacements s'étend au monde entier. Elle se rend notamment aux États-Unis, à Los Angeles, où elle va voir son père une dernière fois. Cette destination est intéressante parce qu'elle n'avait initialement pas osé s'y rendre en raison de la surveillance à laquelle sont soumis les passagers. C'est donc comme si son expérience lui permettait soudain de faire abstraction de cette barrière ; plus elle avance dans sa vie et plus les frontières s'évanouissent. Entre autres destinations on peut aussi retenir Sydney, car si Los Angeles se situe à l'extrême ouest (par rapport à la France), Sydney se trouve à l'extrême est ; difficile donc d'aller plus loin à l'est ou à l'ouest, le cercle des déplacements géographiques d'Ann ayant probablement atteint son extension maximum. Ainsi, de la même manière que sa peau devient de plus en plus poreuse au fil des ans et qu'elle devient de plus en plus « caméléone », son espace semble lui aussi s'ouvrir et se dilater, ce qui confirme l'intuition d'une relation particulière entre l'homme et son milieu ; ce n'est qu'après avoir étendu son espace intérieur qu'elle est en mesure de *comprendre* un plus grand espace extérieur⁹⁸.

2.2. Le phénomène du passage

La quantité incroyable d'allusions à la thématique du passage rend difficile le traitement de ces données, et l'analyse minutieuse de tous les symboles et de toutes les scènes requerrait un mémoire à elle seule. Le sujet de la traversée ou de la transgression est omniprésent, de la première page du roman (avec le symbole de la « grille ») à la dernière (avec le symbole de la « péniche »). Le passage est un fait naturel et normal pour Ann. On se rend alors compte que la créature qui passe doit être protéiforme parce que les lieux de passage sont eux-mêmes de multiples formes et se trouvent représentés par de nombreux symboles : grilles ouvertes, clés, barques et bateaux divers, trains, etc.

Il se trouve que la première page résume un point essentiel de ce qu'il faut savoir du passage dans ce roman. Bien que le symbole de la grille soit très présent (dans la première partie du livre surtout), la première grille, celle de la première page, s'avère être différente des autres puisqu'Ann ne la franchit pas. Alors qu'elle surprend Thomas avec la femme dont elle ne voit pas le visage, elle pourrait s'avancer, les interpeller, elle pourrait faire une scène devant cette maison, elle pourrait aller gifler l'un ou l'autre, mais elle ne le fait pas. Elle reste immobile derrière la limite de cette barrière, se contentant d'observer intensément et de souffrir. Pour le comprendre, il faut savoir que Quignard envisage la réalité de l'homme

⁹⁸ Cette expansion intérieure peut également être vécue passivement lorsque les sentiments nous « dépassent » : « Cette émotion qui était si nettement, si douloureusement plus vaste que mon corps en fait me paraissait ne connaître aucune limite » ; QUIGNARD, P., *Le salon du Wurtemberg*, p. 103.

comme étant constituée de deux royaumes : le *premier royaume* commence avec notre conception et prend fin avec notre naissance, le *deuxième royaume* (qui est aussi le *dernier*) commence avec notre naissance et se termine avec notre mort. Or, d'un point de vue psychologique, l'être humain est un être de nostalgie et de souvenirs dont bon nombre d'attitudes s'expliquent par le regret de ce premier royaume définitivement perdu. Tout ce qui, temporellement, se situe « en amont » ne peut cependant pas être retrouvé ; on peut s'en donner l'illusion par le rêve, le souvenir, etc., mais il n'y a pas de réel retour possible (« [...] ; le temps étant irréversion, la réversion lui est mortelle ; Orphée ne peut pas se retourner sans inventer la mort dans cette simple rétroversion [...] »)⁹⁹. À cela il y a une raison toute simple liée à la mue présentée dans la première partie de ce travail : c'est l'« impossible réinsertion du contenu dans le contenant »¹⁰⁰, car « Tout être en naissant perd l'enveloppe qui le contenait »¹⁰¹. Bien entendu, au-delà de la naissance au sens strict du terme, cela vaut pour toutes les autres métamorphoses et désigne l'impossibilité de redevenir la personne qu'on a été avant de muer.

Or, si l'on suit ces développements, comme nous avons relevé que la scène entre Thomas et la femme sans visage représente pour Ann le rappel de la scène primitive freudienne (la scène de conception d'un individu), la raison pour laquelle elle reste derrière la grille devient évidente : ce qui s'étend au-delà de cette limite renvoie à la « source » de ses jours qui lui est inaccessible non seulement parce qu'elle est incapable de remonter le temps, mais surtout parce qu'elle ne peut en aucun cas avoir accès à ce qui se situe avant le tout début de son existence. Ici, comme à bien d'autres endroits du roman, la frontière qui semble apparemment matérielle (la grille) relève en fait du domaine de la psychologie.

Si après cet échec initial Ann parvient toujours, et de mieux en mieux, à passer les frontières, c'est parce que le dernier royaume est celui de tous les possibles, celui où ont lieu les échanges entre différents espaces (le monde extérieur mais aussi le monde des rêves, celui de l'imagination, les souvenirs du passé et notamment des êtres qui sont morts, etc.). Or, au milieu de ces multiples *strates spatiales*, Ann possède un statut privilégié de par son rapport à la musique. « Les musiciens comme toi ou moi peuvent mendier des sous accroupis sur n'importe quel pont de la terre »¹⁰², lui dit son père. Le pont étant le symbole du passage d'une rive à l'autre, cela revient à dire que les musiciens sont tels des nochers-Charon(s) des Enfers qui demandent des oboles pour faire passer les âmes de l'autre côté du Styx. Cette

⁹⁹ QUIGNARD, P., *La barque silencieuse*, p. 82.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 94.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 179.

¹⁰² QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 258.

explication est également celle de Sainte-Colombe dans *Tous les matins du monde* qui affirme que « La musique est simplement là pour parler de ce dont la parole ne peut pas parler. [...] Un petit abreuvoir pour ceux que le langage a désertés. Pour l'ombre des enfants. [...] Pour les états qui précèdent l'enfance. Quand on était sans souffle. Quand on était sans lumière »¹⁰³. La musique rend poreuse les frontières de la réalité et, comme cette citation le suggère, va jusqu'à rendre possible dans une certaine mesure le contact avec le premier royaume. Car dans la musique il ne s'agit pas de remonter le temps, chose impossible comme en témoigne la grille qu'Ann ne peut franchir, mais de le nier. La musique transporte hors du temps. C'est en jouant des pièces qu'il a composées à la viole que Sainte-Colombe fait revenir le fantôme de sa femme¹⁰⁴ ; dans le hors-temps, la musique, telle une grande barque, *charrie* le souvenir des morts. Tout comme la barque amarrée à la rive de l'Yonne devant le « Gumpendorf » d'Ann, Sainte-Colombe possède également une barque¹⁰⁵ accrochée à la rive d'un ruisseau ; une barque dont on nous dit qu'elle « avait l'apparence d'une grande viole qu'[on] aurait ouverte »¹⁰⁶, ce qui montre bien que le rôle de la musique est d'être un *véhicule*.

2.3. Frontières naturelles et frontières psychologiques : une identité mimétique

Si le dernier royaume est rempli de ces frontières qu'il est aisé à Ann de franchir, il faut cependant souligner à quel point les lieux qu'elle traverse renvoient en miroir ses états psychologiques. Ces lieux sont faits pour elle autant qu'elle est faite pour eux. Comme dirait Bruno Blanckeman, les personnages quignardiens habitent leur « propre géographie »¹⁰⁷. Pour saisir cela, il faut d'abord comprendre que dans l'optique de Quignard, l'homme lui-même est un lieu. Étant donné que tout est mouvant et changeant, cela n'aurait pas beaucoup de sens de prétendre, par exemple, que l'homme est une chose mobile contrairement au lieu qui, lui, est immobile. Puisque le paysage lui-même bouge, puisqu'il est lui-même vivant, alors on peut très bien affirmer que l'être humain lui aussi est un lieu. Dans *Villa Amalia*, Quignard le présuppose lorsqu'il parle du destin (nous soulignons : « Si le destin est cet élan qui, provenu d'un autre lieu du monde que de soi, s'empare d'un être pour l'attirer à sa suite, sans qu'il en comprenne à aucun moment la nature, alors elle avait un destin »¹⁰⁸), mais l'exprime

¹⁰³ QUIGNARD, P., *Tous les matins du monde*, pp. 113-115.

¹⁰⁴ Dominique Rabaté a souligné les rapprochements possibles entre Sainte-Colombe et Orphée, notamment en ce qui concerne l'ajout de cordes destiné à rendre leurs instruments plus expressifs. RABATÉ, D., *Pascal QUIGNARD, Étude de l'œuvre*, p. 58.

¹⁰⁵ TLEMSANI-CANTIN, J., « La musique et les fantômes dans l'œuvre de Pascal Quignard », p. 47.

¹⁰⁶ QUIGNARD, P., *Tous les matins du monde*, p. 34.

¹⁰⁷ BLANCKEMAN, B., *Les récits indécidables : Jean ECHENOZ, Hervé GUIBERT, Pascal QUIGNARD*, p. 162.

¹⁰⁸ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 109.

également plus explicitement dans *La barque silencieuse* lorsqu'il dit que « Tous les vivipares ont leur tanière. C'est l'idée d'un lieu qui ne serait pas mien mais moi en personne »¹⁰⁹. Cette vision des choses propose une égalité entre l'être humain et son environnement qui nous aide à comprendre le principe du mimétisme ainsi que la dissolution progressive d'Ann dans le paysage comme présentée dans *Terrasse à Rome*. Le corps humain est lui-même une frontière qui sépare deux milieux (l'âme de l'homme et l'âme du monde, ou le vide de l'homme et le vide du monde...) ayant des affinités l'un avec l'autre et pouvant parfaitement se mélanger. « Elle éprouva son corps jusqu'aux limites de son corps [...] »¹¹⁰, nous dit-on, ce qui valide l'idée d'un contour plus ou moins défini selon l'âge et le nombre de mues. Si l'on nomme « chosification » le processus utilisé par Quignard qui consiste à faire d'une personne un lieu, alors il faut également mettre en exergue le phénomène inverse qui consiste à anthropomorphiser ou à animaliser les lieux et les paysages. Entre tant d'autres exemples, *Villa Amalia* nous apprend que l'on peut tomber amoureux d'un lieu, en l'occurrence d'une maison (« elle l'aima avant de penser qu'on pût aimer d'amour un lieu dans l'espace »)¹¹¹, et éprouver envers lui tous les sentiments complexes de l'amour (« Tous les amants ont peur. Elle avait terriblement peur de ne pas convenir à la maison »)¹¹². Il ne s'agit pas ici d'attachement matériel mais de la description ontologique d'un monde profondément vivant : les hommes, les plantes, les pierres, les objets sont pleins de vie. Nous serions tentée de parler de panpsychisme, mais comme nous le verrons avec le sujet de la mort, il est difficile de savoir jusqu'où la notion d'âme peut être utilisée ; nous parlerons donc simplement de vie présente dans les choses que les gens considèrent habituellement comme non-vivantes (« Ce n'était pas un paysage mais quelqu'un. Non pas un homme, ni un dieu bien sûr, mais un être »)¹¹³. Enfin, ce qu'il faut remarquer pour clore cette réflexion est que les choses et les entités abstraites sont capables, au même titre que les hommes, à la fois de se métamorphoser (l'allusion au serpent dans la citation qui suit le suggère) et de métamorphoser :

Les vibrations de la chaleur sur la colline au-dessus de la terrasse étaient extraordinairement mouvantes. C'étaient des espèces d'anneaux qui se contractaient. Ces contractions en progressant modifiaient les arbres, le toit bleu, les fauteuils en fonte puis en s'en séparant lentement les restituaient, deux ou trois minutes après, dans l'état précédent. C'était plus qu'un serpent. C'était une bête translucide à anneaux de métamorphoses¹¹⁴.

¹⁰⁹ QUIGNARD, P., *La barque silencieuse*, p. 63.

¹¹⁰ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 108.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 129.

¹¹² *Ibid.*, p. 146.

¹¹³ *Ibid.*, p. 130.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 207.

Ann développe donc une harmonie avec les lieux qu'elle habite. Parce que le séjour dans la Villa Amalia comprend certains éléments renvoyant à des épisodes bibliques comme par exemple celui du péché originel lorsqu'Ann cueille des abricots et qu'elle en tend un à Leo pour qu'il goûte¹¹⁵ (scène suivie de près par la chute liée à la mort de Magdalena dont nous avons parlé plus haut), cet endroit représente le jardin d'Éden, le « paradis », comme l'affirme le dernier mot du livre. Quel drôle de paradis cependant que celui situé au-dessus des Enfers mythologiques... En effet, si Ann est attirée vers Ischia, c'est aussi parce que cette île se trouve tout près de l'une des portes supposées des Enfers : le lac Averno, situé à peu près à mi-chemin entre Ischia et Naples. Il faut avouer que pour une passeuse comme elle, on ne pouvait faire meilleur choix.

Cette présence souterraine des Enfers apporte beaucoup à l'interprétation, car elle ne constitue pas seulement un avatar de la thématique du passage, mais est également une preuve supplémentaire qu'Ann se situe toujours dans un entre-deux ; elle ne choisit pas entre les Enfers mythologiques et le Paradis chrétien, notamment parce qu'elle est elle-même née « partagée » sur le plan religieux, son père étant juif et sa mère catholique. La géographie vient réaffirmer sa situation liminaire, médiane, en équilibre précaire, puisque, comme nous l'avons montré, Ischia représente à la fois l'étoile polaire, le paradis, un lieu haut s'il en est, et à la fois les Enfers souterrains. Cela alimente la dynamique de l'ascension toujours suivie de la chute. La Villa Amalia étant placée sur les pentes escarpées d'un volcan instable, la dégringolade en est d'autant plus violente. Le destin d'Ann Hidden est donc lié à la transformation de son nom de Hidelstein en Hidden par le premier homme avec qui elle a vécu et qui l'a « baptisée » ainsi parce qu'étant alpiniste, il avait escaladé le Hidden Peak¹¹⁶. Même si ce nom sonne premièrement comme un espoir d'élévation, la mort de l'alpiniste et les chutes successives ramènent vite Ann sur Terre et « désormais elle jugeait les hommes uniquement à la façon très particulière dont leurs pieds entraient en contact avec le sol [...] »¹¹⁷.

Concernant cet équilibre qu'il faut sans cesse réaffirmer, remarquons qu'Ann ne se situe pas seulement *entre* ou *au milieu de*, mais aussi *au bord de*. Là encore il s'agit d'un phénomène si présent dans le texte qu'il est impossible de le traiter de manière exhaustive. « Le long de », « longer », « rive », « quai », « plage », « limite », « port » sont autant de termes omniprésents dans le texte et qui alimentent ce thème. Dans l'immense majorité des cas, Ann se situe au bord de l'eau (rivière, fleuve, mer, océan, etc.). On remarque d'ailleurs

¹¹⁵ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 206.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 220.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 174.

que lors de ses déplacements à la fin du roman, les deux villes qui avaient attiré notre attention, Los Angeles et Sydney, se trouvent non seulement aux extrémités est et ouest (aux « pôles » est et ouest si nous pouvons dire), mais s'élèvent surtout au bord de l'eau, c'est-à-dire au bord du monde. Outre les significations que nous avons dégagées pour l'eau (la vie, le temps qui passe, l'émotion de l'amour qui submerge, etc.), il est nécessaire d'en ajouter encore une, primordiale dans l'optique de Quignard, et qui est contenue dans le son même du mot *mer*, dans son homonymie : l'élément maternel¹¹⁸ ou, plus exactement, amniotique. Nous avons déjà souligné précédemment l'envie mimétique qu'a Ann de se dissoudre dans le paysage, et plus particulièrement dans l'eau. Selon Dominique Rabaté, Freud appelait cela le « "sentiment océanique" »¹¹⁹ qui serait un désir de ne faire qu'un avec l'univers, probablement comparable à l'envie de retour à l'origine présent dans la pulsion de mort. Or dans *Le salon du Wurtemberg*, Quignard choisit de donner à ce Tout originel le nom de « Panthalassa »¹²⁰. La natation est donc pour Ann une occasion de combler une certaine nostalgie du premier royaume et de son état fœtal. Car, entre tant d'autres choses, la rive représente la situation de l'être humain qui, de sa conception à sa mort, mène une vie partagée entre le premier et le dernier royaume. Après avoir été porté par la *mère*, l'homme naît et s'échoue sur le rivage du dernier royaume. Thomas qui se plaint à Ann décrit d'ailleurs sa propre situation comme suit : « Tu es comme un poisson sur la berge. Tu suffoques sans comprendre »¹²¹. *Villa Amalia* n'est pas le seul texte de Quignard à proposer ce thème que l'on retrouve par exemple dans *Sordidissimes* : « Il y a quatre cent vingt millions d'années la vie s'accrocha sur les terres désertes dans le court espace battu par les vagues et tour à tour abandonné puis envahi par les marrées »¹²². On notera encore une fois le lien que l'on peut faire entre la situation de l'homme et celui des espèces animales en général : de même que la naissance d'un individu humain, par sa sortie du liquide amniotique, le mène à s'échouer au bord du monde, de même les premiers êtres aquatiques qui sortirent de l'eau, les amphibiens (êtres partagés comme l'homme entre un royaume liquide et un royaume terrestre), se retrouvèrent eux aussi abandonnés sur la rive.

La laisse définit la bande humide où la mer s'avance chaque marée tandis que l'estran définit l'espace – lui aussi temporel – compris entre le niveau des plus hautes marées et celui des plus basses. En d'autres termes l'estran définit la « laisse maximum » - de ce que l'animal Mer nettoie et reprend¹²³.

¹¹⁸ RABATÉ, D., Pascal QUIGNARD, *Étude de l'œuvre*, p. 115.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ QUIGNARD, P., *Le salon du Wurtemberg*, p. 339.

¹²¹ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 246.

¹²² QUIGNARD, P., *Sordidissimes*, p. 119.

¹²³ *Ibid.*, p. 118.

Nous revenons ainsi à la situation précaire et entre-deux de l'homme qui, déposé sur la laisse du monde, peut être emporté à tout moment. La mer toujours mouvante illustre la prodigieuse force vitale de la nature qui va et vient, donne et reprend. Dans cette optique, il n'est pas étonnant de voir Ann atteindre le bord du monde (Los Angeles et Sydney) vers la fin de sa vie, comme un signe qu'elle va prochainement être reprise.

Un dernier point que révèlent ces espaces limites est l'aspect profondément complexe de la nature comme de la psyché humaine, de l'espace externe comme de l'espace interne. À l'instar de ces larmes qui surprennent Georges et Ann lorsque cette dernière finit de jouer un morceau au piano, ces « larmes qui étaient montées sur le bord des paupières et qui hésitaient »¹²⁴, l'espace limite désigne une attitude neutre, une hésitation, un scepticisme, une incapacité à prendre position vis-à-vis de la complexité et de la diversité du monde. Contrairement au premier royaume qui représente l'unité et l'indistinction (par exemple, le temps où le corps de l'enfant ne faisait qu'un avec celui de sa mère), le dernier royaume est celui de la pluralité.

Il n'y a pas d'arrière-monde. Il n'y a pas de monde futur. Mais l'idée que le monde est « un » constitue une contre-vérité d'autant plus détestable que le marché commercial unique du temps présent rend cette idée nécessaire. [...] il n'y a pas de possibilités ni réelle, ni noétique, ni linguistique pour le monisme. [...] il n'y a que des relations, que des polarisations¹²⁵.

Or qui dit pluralité dit aussi individualité ; à l'« énorme ville humaine mondiale »¹²⁶ symbole de la mondialisation que Quignard dénonce dans la citation ci-dessus, Ann préfère les îles emblématiques de la multitude. En raison de sa description comme étant « un village sur l'eau »¹²⁷, Teilly peut, avec Ischia, être considéré comme un lieu insulaire où Ann élit domicile, ou encore comme l'une des « premières oasis »¹²⁸ qu'elle rencontre sur son chemin. Si Ann s'y sent si bien, c'est encore une fois parce que, d'un point de vue naturel et psychologique, chaque être est une île. La solitude d'Ann n'en est qu'une facette parmi tant d'autres. Quignard met donc en scène des personnages qui comptent parmi les « Rares êtres qui jouissent d'un peu d'insularité dans l'âme en raison du vide qui s'étend sous les

¹²⁴ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 79.

¹²⁵ QUIGNARD, P., *Vie secrète*, p. 401. Dans *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Quignard raconte une anecdote où Louis XIV ne reçoit des nouvelles d'une bataille que par bribes et en devient extrêmement angoissé : « Le roi éprouve cette fragmentation de la vérité comme quelque chose d'intolérable par soi », comme une *gêne*, précisément. (QUIGNARD, P., *Une gêne technique à l'égard des fragments*, p. 23). En effet, la fragmentation impliquant une forme de pluralisme est considérée comme une menace par tout ce qui prétend être « un ». La monarchie absolue illustrée dans cet exemple peut donc être directement mise en lien avec la mondialisation évoquée dans la citation de *Vie secrète*.

¹²⁶ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 197.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 41.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 101.

mains »¹²⁹. Ces êtres sont ceux qui s'éloignent de la masse grégaire, celle qui cherche une unité impossible, non naturelle au dernier royaume.

Ces éléments suggèrent que le passage des frontières constitue aussi un parcours initiatique visant une libération. Comme l'écrit Kliebenstein, il y a un lien très étroit entre le « franchissement » et l'« affranchissement »¹³⁰, en l'occurrence par rapport à la société en général, et particulièrement la société de consommation. C'est parce qu'elle ne croit pas aux états de choses prétendument fixes et qu'elle n'envisage pas les objets et les êtres (y compris elle-même) comme des possessions qu'Ann est en mesure de muer si facilement. Elle n'emporte avec elle que le nécessaire et laisse aisément les objets derrière elle. Or ce qu'elle perd en attachement elle le gagne en respect envers toutes ces choses qui sont considérées comme vivantes et qui véhiculent des aspects sentimentaux. Kliebenstein met en lien l'abandon matériel avec le dépouillement du style¹³¹ (peut-être entend-il par « dépouillement » la rapidité du texte, son aspect *listé* rendu notamment par les nombreuses anaphores, la brutalité et la sècheresse d'une écriture mimant les paroles et les attitudes sauvages d'Ann, etc.), et oppose à cela la richesse de l'intertexte. En effet, de même que l'abandon matériel permet à Ann une vie plus intense, de même le dépouillement du style permet un intertexte foisonnant. Le texte est riche de tout ce qu'il cache, comme Ann est riche de son secret (secret que seul Georges, la figure du lecteur dans l'œuvre, peut partager)¹³². « Qui a un secret a une âme »¹³³ affirme Quignard. On peut donc dire que ce texte se calque bien sur le monde fourmillant et vivant qu'il décrit en se situant à la limite du panpsychisme : puisque le texte possède un secret, il a une âme et est vivant au même titre que les arbres, les poissons, les êtres humains...

2.4. Des lieux et des gens : partir et laisser sa « mue sociale ». Introduction à la problématique du retour des lieux et des personnages au sein du roman

Si Ann mue physiquement et psychologiquement, elle mue aussi socialement dans le sens où, quittant des lieux, elle quitte également certains personnages qu'elle ne reverra plus par la suite. En ce qui concerne son départ de Paris on peut citer notamment Roland, l'éditeur de musique pour qui elle avait pourtant travaillé plus de dix ans. Car bien que celui-ci lui

¹²⁹ QUIGNARD, P., *La barque silencieuse*, p. 115.

¹³⁰ KLIEBENSTEIN, G., « Ce que dit la revenante », p. 475.

¹³¹ *Ibid.*, p. 479.

¹³² QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 46.

¹³³ QUIGNARD, P., *La barque silencieuse*, p. 63.

promette de continuer à publier ses œuvres et de rester pour elle un ami fidèle¹³⁴, ils ne se revoient plus au cours du roman. Pour Ischia, on peut évidemment mentionner Magdalena, mais également Juliette et Leo. Cette « mue sociale » bien réelle est cependant contrebalancée par le retour d'Ann sur les lieux qu'elle avait fuis ou sur des lieux similaires, ainsi que par le retour des personnages sous une forme ou une autre. C'est, semble-t-il, le type de mue qui lui pose le plus de problèmes. Pour simplifier le phénomène, nous distinguerons dans ce roman deux sortes de retour : le retour prémédité et le retour non prémédité. Le premier consiste simplement pour Ann dans le fait d'aller plusieurs fois en Bretagne, de revenir à Ischia et à Milan tout à la fin du roman, etc. Il s'agit d'un déplacement conscient et volontaire vers un lieu rempli de souvenirs dans lequel elle a vécu. Le retour non prémédité est lui plus complexe : en raison de sa situation en bord de mer, nul doute qu'Ann retrouve inconsciemment dans la Villa Amalia la situation de la maison familiale en Bretagne. Si elle ne s'en rend pas compte, Georges le lecteur, lui, ne s'y trompe pas : en arrivant à Ischia « Il déclara à Ann que cette pluie bretonne sur cette mer bretonne déprimait un homme qui n'avait pas fui pour rien la Bretagne »¹³⁵. L'arrivée à Ischia est donc un peu paradoxale puisqu'elle représente aussi pour Ann un retour vers la Bretagne de son enfance, et plus particulièrement un retour auprès de sa mère. Ann dit en effet à la vieille Amalia à qui elle achète la maison : « Vous ressemblez à ma mère ! Vous criez contre moi comme maman ! »¹³⁶. Or le jour de la remise des clés, Amalia, en voyant arriver Ann, s'écrie soudain « Ah ! Voilà ma fille ! »¹³⁷. Parce qu'on nous dit qu'Amalia vivait à « Cava Scura »¹³⁸ (littéralement en italien la « carrière sombre »), cette théorie confirme ce que nous avons dit dans le chapitre précédent : Ann cherche inconsciemment une possibilité de retour vers le premier royaume et la grotte obscure (Cava Scura, carrière sombre, caverne obscure) que représente le ventre maternel. (Nous soulignons :)

Nous emportons avec nous lorsque nous crions pour la première fois dans le jour la perte d'un monde obscur, aphone, solitaire et liquide. Toujours ce lieu et ce silence nous seront dérobés. Toujours une *caverne noire*, des voies souterraines, des ombres avant soi, des sombres bords, une rive trempée hantent l'âme des hommes partout¹³⁹.

C'est une obsession maternelle, une récurrence du premier royaume comme en témoigne l'extrait suivant : « [...] on ne voyait que la mer. Partout la mer. Ann aimait de plus

¹³⁴ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 33.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 184.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 132.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 139.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 130.

¹³⁹ QUIGNARD, P., *La barque silencieuse*, p. 63.

en plus ce lieu, cette vue immense sur la mer »¹⁴⁰ (entendez « mère »). Cette hantise récurrente vaut aussi pour Quignard puisqu'il a choisi de baptiser son héroïne du prénom de sa propre mère : Ann¹⁴¹.

Le prénom « Amalia » étant également celui de la mère de Sigmund Freud, on ne peut faire abstraction de l'aspect psychanalytique véhiculé par ces scènes. En arrivant à Ischia, Ann doit se confronter aux choses qu'elle a fuies : sa relation difficile avec sa mère se retrouve personnifiée dans un lieu (la Villa Amalia) et un personnage (Amalia), et son échec amoureux avec Thomas se réactualise dans sa relation avec le non moins possessif Leonhardt Radnitzky. Ischia s'avère être le lieu du retour du refoulé pour celle que la *mancanza*, l'acte manqué, caractérise. C'est aussi le lieu de l'échec, car Ann doit repartir sans avoir réussi à être la mère de Magdalena et sans avoir trouvé l'amour auprès de Leo. Ce n'est que vers la fin du roman, après avoir mûri en muant de nombreuses fois et avoir ouvert son cercle de destinations au monde entier qu'Ann connaît enfin le succès dans un dernier retour vers Ischia qui représente aussi la confrontation nécessaire. En effet, alors que personne n'avait prévenu Ann Hidden que sa mère était très malade et que cette dernière était morte sans qu'elle pût être auprès d'elle en Bretagne, la vieille Amalia au contraire fait venir Ann et meurt « pour ainsi dire - ses mains dans ses mains »¹⁴², ce qui est le signe d'une réconciliation finale. Cette réconciliation d'Ann avec sa mère (avec un avatar de sa mère en l'occurrence) est liée à celle qui se produit avec son père, à la différence qu'elle a avec ce dernier beaucoup plus de choses en commun et que cette ré-harmonisation se fait donc plus facilement, notamment par le dernier morceau qu'ils jouent ensemble au piano pour « dire l'adieu »¹⁴³. Dans cette question du retour du refoulé, on remarque donc encore une fois qu'Ann prend le contrepied de sa mère : alors que cette dernière passe toute sa vie à attendre le retour de son mari et que, ironie du sort, il revient le jour de son enterrement, Ann au contraire retrouve sur son chemin des personnages qu'elle voulait fuir et qu'elle ne tenait plus à revoir.

Ce désir d'achèvement, ce besoin de réparer le passé dont nous avons parlé à propos de la réconciliation avec sa mère, se retrouve également dans l'amour qu'elle a éprouvé pour son professeur de piano. Lorsqu'elle en parle à Leo, elle lui avoue que « L'expérience a été atroce pour des raisons humaines... »¹⁴⁴. Or lors de son premier retour à Milan, qui est cette fois un retour prémédité, délibéré, un nouvel échec l'attend : « Elle est au piano. Le maestro se tient derrière elle. Elle lui explique en vain la pièce qu'elle vient de composer. Il ne la comprend

¹⁴⁰ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 134.

¹⁴¹ LAPEYRE-DESMAYSON, Ch., *Pascal Quignard le solitaire, rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, p. 73.

¹⁴² QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 288.

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 272-273.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 186.

pas. Il ne comprend pas ce qu'elle joue. Il ne comprend pas ce qu'elle lui dit. Elle s'enfuit quand la main du maître se pose sur son épaule »¹⁴⁵. Ce n'est que lors d'une deuxième tentative effectuée elle aussi vers la fin de sa vie, après plusieurs métamorphoses, que la situation se dénoue. Car bien qu'elle retrouve dans ce lieu de passion « Le même silence. La même violence »¹⁴⁶ qu'autrefois, c'est encore une fois (comme avec Amalia) en prenant les mains de son maître qu'Ann se réconcilie avec lui : « Arrivée près de lui, elle se pencha, lui prit les mains. Ses lèvres et sa voix tremblèrent. – Ma petite Ann, lui dit-il. (Il parlait en anglais.) Il chercha à raffermir sa voix, à reprendre sa voix d'autrefois : - Ma petite Ann, vous me procurez un grand bonheur en venant me voir comme vous le faites »¹⁴⁷.

Dans une interview consacrée à *La barque silencieuse*, Pascal Quignard affirme être guidé par « l'esprit d'escalier »¹⁴⁸. L'escalier en colimaçon serait le motif exact puisque la spirale semble être la forme qu'a choisie la vie pour se développer : elle présente certes une cyclicité de motifs, mais survient également à chaque retour la possibilité d'une amélioration, de la même manière que *La reprise* chez Kierkegaard offre une possibilité de progrès contrairement au simple ressouvenir¹⁴⁹. « La dialectique de la reprise est aisée : ce qui est repris, a été, sinon, il ne pourrait pas être re-pris ; mais, précisément, c'est le fait d'avoir été qui fait de la *re-preise* une chose nouvelle »¹⁵⁰. Nous soulignons : « Celui qui n'a pas fait *le tour de la vie*, avant de commencer à vivre, n'arrivera jamais à vivre »¹⁵¹.

2.5. Ann Hidden : un être d'entre-deux et de passage

Dans les trois points ci-dessous, nous examinerons trois aspects de la personnalité d'Ann qui lui permettent de passer les frontières de manière si fluide et que nous n'avons pas encore analysés jusqu'à présent.

2.5.1. Ann Hidden ou l'androgynie

On observe chez Ann Hidden un côté androgyne qui confirme l'idée d'une absence de détermination précise de sa personne. Sa grande liberté tient en partie à cette androgynie : « Qu'est-ce qui nous donne le plus le sentiment de la liberté ? L'oubli qu'on vous regarde. Ne

¹⁴⁵ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 125.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 284.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 283-284.

¹⁴⁸ <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/4011684001/pascal-quignard-la-barque-silencieuse.fr.html>

¹⁴⁹ KIERKEGAARD, S., *La reprise*, p. 66.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 67.

plus être ni enfant ni vieillard, ni femme ni homme, ni père ni mère, ni fils ni fille »¹⁵². Mais s'il s'agit bien à la fois d'androgynie et de bisexualité quand on observe l'ensemble de sa vie, on pourrait cependant évoquer plus précisément une progressive neutralisation de sa sexualité. En effet, si elle a commencé sa vie amoureuse en nouant des relations avec des hommes, sa rupture avec Thomas et son départ de Paris vont peu à peu changer les choses. Pour commencer, la transition se fait en passant d'une relation sérieuse et longue avec Thomas à une aventure d'un soir quelque part dans l'Engadine avec un homme qui n'est pas nommé et qu'elle vient de rencontrer¹⁵³. Par la suite, au début de sa relation avec Leo, elle avoue à Véri « - J'éprouve dans les bras des hommes qui m'attirent une volupté de plus en plus inconsistante »¹⁵⁴. C'est à ce moment qu'elle va opter pour une relation homosexuelle avec Giulia qui lui redonne temporairement une vie sexuelle épanouie (« Ann était devenue italienne dans les bras de Giulia. Le désir sexuel retrouvé embellit le corps, irradie l'entourage, purifie l'air »)¹⁵⁵. Mais dès la mort de Magdalena qui vient casser le petit clan féminin dont Ann était entourée, cette dernière n'aura plus de relations sexuelles et finira par épouser Georges qui lui avait depuis longtemps proposé de vivre ensemble en précisant : « Il ne s'agit pas de venir dans mon lit »¹⁵⁶. On remarque donc chez ce Georges féminin et cette Ann masculine une neutralisation de leurs sexualités respectives qui s'opère au fur et à mesure qu'ils avancent en âge. Ils finissent alors par se marier et par partager un amour désintéressé. Le texte dit d'ailleurs : « Finalement ils s'aimèrent. Ils ne s'aimèrent pas sexuellement. Mais ils s'aimèrent vraiment. Ils s'aimèrent comme deux enfants de six ans se seraient aimés »¹⁵⁷. Or ce qui est spécialement intéressant dans cette citation est qu'Ann et Georges se sont précisément connus lorsqu'ils étaient petits : ils sont donc ramenés à une situation très ancienne et, par ce mariage, revivent en quelque sorte leur enfance. Cela nous explique entre autres pourquoi Ann perd peu à peu sa vie sexuelle : de même que, de la naissance à l'âge adulte, l'être humain franchit des étapes qui développent sa sexualité, de même le phénomène s'inverse lorsqu'il atteint un certain âge et il franchit alors des stades qui lui retirent son désir. Si l'être indistinct du premier royaume gagne en détermination dans le dernier royaume, à l'approche de la mort, les êtres opèrent une sorte de retour vers un état de moins en moins défini. L'explication de la mort donnée par Van Berchem dans *Terrasse à Rome* abonde dans ce sens : « Le dernier envol n'est à la vérité qu'un éparpillement » (voir

¹⁵² QUIGNARD, P., *La barque silencieuse*, p. 115.

¹⁵³ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 108.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 174.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 216.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 157.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 291.

plus haut). Cela revient à dire que la mort naturelle d'un individu s'effectue par une lente et douce transition vers le néant. La mort constitue le retour à l'état indistinct d'avant notre conception.

2.5.2. Ann Hidden ou le manque d'être

La théorie que nous venons d'exposer, en plus d'impliquer le retour d'une personne à un stade moins déterminé, présuppose aussi que la matière de son corps devienne de plus en plus ténue et qu'au fil des mues l'épaisseur de sa peau diminue. C'est la raison pour laquelle, si l'âme d'Ann prend au fil des expériences de plus en plus de place (notamment parce qu'elle y fait entrer le monde extérieur), la substance de son corps va au contraire en diminuant, ce qui rejoint parfaitement l'idée d'une réduction de la sexualité ; avec le tissu corporel qui s'amointrit, les sensations charnelles, elles aussi, s'émoussent. À la fin de sa vie, on nous dit d'Ann que ses « os affluaient sous la peau du visage »¹⁵⁸. La ressemblance avec Georges est donc encore une fois au rendez-vous, lui qui juste avant de mourir était également devenu « un squelette »¹⁵⁹ aux doigts « aussi maigres que des pattes d'étrilles »¹⁶⁰. Pour quelqu'un sur le point de « retourner à la nature », une comparaison au règne animal s'imposait, encore une fois. Nous pouvons relever la même chose dans l'une des nombreuses descriptions du dépérissement physique de Marthe Hidelstein : sa peau flottait « autour des os comme des branches nues »¹⁶¹.

Villa Amalia n'est pas le seul roman de Quignard qui dépeint ce processus de décroissance de la substance. Par exemple, dans *Tous les matins du monde*, deux allusions apparemment gratuites à l'état du membre viril de Marin Marais nous renseignent en fait sur son évolution personnelle. Au début du roman, on nous dit en effet du jeune homme venant de muer, ayant pour cela perdu sa place de chantre et arrivant chez Sainte-Colombe en sachant bien jouer de la musique sans pour autant en connaître le rôle, qu'« Il se sentait seul comme une bête bêlante, le sexe épais et poilu pendant entre les cuisses »¹⁶². Or, tout à la fin du livre, après avoir entrepris une carrière de musicien du roi, Marin Marais revient mûri chez son premier maître. Déçu de la légèreté de la cour, il lui demande une *dernière* leçon, qui sera aux yeux de Sainte-Colombe la *première* puisque Marin Marais est enfin en mesure de comprendre à quoi sert la musique. Or, lorsque l'élève arrive, après plusieurs années, ne

¹⁵⁸ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 300.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 243.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 266.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 149.

¹⁶² QUIGNARD, P., *Tous les matins du monde*, p. 43.

sachant pas encore qu'il aurait droit à cette dernière et première leçon (relevons qu'encore une fois la fin rejoint le commencement...), il se cache pour écouter jouer Sainte-Colombe à la dérobée : « Il s'installa dans le froid serrant sur lui sa cape noire. Le froid était si vif qu'il avait glissé dessous une peau de mouton retournée. Cependant il avait froid aux fesses. Son sexe était tout petit et gelé »¹⁶³. Ainsi ce n'est qu'au prix de ce rétrécissement de sa chair (de cette castration peut-être, qui le mène à un état androgyne) que Marin Marais accède lui aussi à un rôle de passeur par l'intermédiaire de la musique. Le musicien devient moins déterminé pour pouvoir voyager dans l'entre-deux, pour pouvoir passer les espaces, pour faire le lien entre les royaumes, pour pouvoir *transmettre* son savoir (l'abondante illustration des relations entre maître et élève au sein de l'œuvre de Quignard ferait donc partie intégrante de la thématique du passage), etc. Marin Marais a évolué personnellement, il a surmonté le traumatisme de sa mue et a même continué à se métamorphoser différemment : de la « bête bêlante » qu'il était au début du roman il ne reste qu'une « peau de mouton retournée » sur laquelle il s'asseye : en muant il a dominé l'animal qu'il était.

À la lumière de cette constatation, nous pouvons mener la réflexion suivante : chez Quignard, le principe majoritairement féminin de métamorphose est rendu complémentaire au principe majoritairement masculin de création. La production d'œuvres d'art exige la conjugaison en une seule et même personne d'éléments des deux sexes : pour pouvoir *concevoir* et *accoucher* d'une œuvre il faut être à la fois père et mère. Marin Marais, lui aussi, n'accède au stade de véritable musicien que lorsqu'il abandonne des caractéristiques masculines trop marquées et renonce à une détermination sexuelle trop grande au profit d'un statut intermédiaire-androgyne. L'artiste est celui qui sait conjoindre en lui deux principes antagonistes – polaires – de la nature, et qui en cela est en mesure de *se reproduire en lui-même*, c'est-à-dire de muer.

Pour revenir à notre propos, même si la substance d'Ann Hidden s'amoindrit, son « manque d'être » est un fait avéré depuis le début du roman. Et si ce processus d'affadissement va s'aggravant au fil de l'histoire, il est néanmoins important de le souligner d'emblée. On le remarque premièrement aux couleurs qui entourent Ann et aux teintes des vêtements qu'elle porte : le noir, le gris, le blanc, le transparent la caractérisent. À la base, ce manque d'être (cette *mancanza*) serait à mettre sur le compte de son côté passif : son mimétisme la pousse à être grise comme une pierre. Cependant ce n'est pas pour rien que le mot « stein » a été retranché de son nom de famille et que de Hidelstein elle est devenue Hidden. Car c'est notamment son manque d'être, son déficit substantiel, qui lui permet de

¹⁶³ QUIGNARD, P., *Tous les matins du monde*, p. 111.

passer les différentes frontières. Malgré cela, le mot « stein » revient plusieurs fois au cours du roman, comme pour lui rappeler la part de passivité génétique qui dort en elle et qu'elle ne peut nier : on le retrouve notamment dans le nom du piano à queue « Steingraeber »¹⁶⁴, puis dans celui des deux « Steinway »¹⁶⁵ avec lesquels elle enregistre ses morceaux à la fin du roman. Or il est intéressant de voir qu'Ann Hidden n'est pas le seul personnage féminin de la littérature du XX^{ème} siècle à posséder ce nom de « Stein ». *Le ravisement de Lol V. Stein* écrit par Marguerite Duras et publié en 1964 raconte l'histoire d'une femme nommée Lola Valérie Stein qui voit son nom transformé constamment au cours du roman (Lol., Lola, Lol. V. Stein, Lola Stein, etc.). Or, comme pour Ann, cette métamorphose constante du nom de Lol est liée à son absence de détermination. Lol. V. Stein est en effet entourée de gris, discrète, peu définie, indécise, invisible, vide, absente ; elle est aussi fantomatique qu'Ann Hidden (*hidden* signifie *caché* en anglais). Mais la comparaison ne s'arrête pas là : ce qui plonge Lol dans cet état de passivité et de constant mimétisme, c'est une scène de bal où une femme (Anne-Marie Stretter) lui vole son amour d'alors (Michael Richardson) et où Lol n'entreprend rien pour l'en empêcher, restant cachée « derrière le bar et les plantes vertes »¹⁶⁶, passive, elle aussi, comme une plante verte. La profonde similitude entre cette scène de bal (clairement décrite par Marguerite Duras comme la scène source, la scène initiale, et comparable également à la scène primitive freudienne) et la scène d'ouverture de *Villa Amalia* présentant le baiser entre Thomas et la femme sans visage rend peu probable l'idée que les ressemblances profondes entre les deux livres pourraient n'être que le fruit du hasard, surtout lorsqu'on considère le fait que Quignard a personnellement connu Marguerite Duras et qu'il l'appréciait en tant que femme écrivain¹⁶⁷. Les modifications constantes apportées au prénom et au nom de Lol dégagent d'ailleurs une autre thématique commune aux deux écrivains : la profonde incapacité du langage à dire de manière définitive. Lol cherche un mot qui pourrait traduire ce qu'elle a ressenti lorsqu'on lui a pris Michael Richardson, mais elle sait que ce mot n'existe pas, elle sait que ses sentiments resteront de l'ordre du non-dit et que ce qui s'est brisé en elle ce jour-là ne se recollera pas. Ann, elle aussi, préfère se taire, parler de manière concise et directe, ou alors jouer de la musique pour s'exprimer. Le langage est défaillant, insuffisant, et toujours il décrit des circonvolutions autour de la chose-cible sans jamais pouvoir l'atteindre.

¹⁶⁴ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 94.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 285.

¹⁶⁶ DURAS, M., *Le ravisement de Lol V. Stein*, p. 19.

¹⁶⁷ QUIGNARD, P., *La barque silencieuse*, p. 214 ; LAPEYRE-DESMAYSON, Ch., *Pascal Quignard le solitaire, rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, p. 96.

2.5.3. Ann Hidden ou le fantôme

Dans *La barque silencieuse*, Quignard décrit plusieurs passages de la vie à la mort, et notamment celui d'une femme qui affirme la chose suivante alors qu'elle est encore en vie : « Je me suis égarée prématurément sur la route qui mène à la montagne des morts [...]. Brume, ouate, nuage, vapeur, voilà le monde que j'approche »¹⁶⁸, « Je ne suis plus qu'une figure de brume qui est inconsistante. Je me suis peu à peu défaite dans cette brume »¹⁶⁹. Ann aussi, en raison de son manque d'être initial, de sa lividité, de sa transparence mimétique, de sa discrétion, puis *a fortiori* en raison de la consommation progressive de sa substance qui favorise sa dispersion dans le paysage, dégage une apparence fantomatique. Dans un article, Bernard Vouilloux signale que le terme *phasma* dans la Grèce antique désignait (nous soulignons) un fantôme « que les dieux produisent à la ressemblance des êtres vivants [...] »¹⁷⁰. Or *phasma* a notamment abouti en français moderne au mot *phasme*¹⁷¹ qui désigne un insecte *ressemblant* par mimétisme à une brindille. Ann Hidden est donc d'abord un fantôme parce que son peu de densité corporelle la rend mimétique dans le paysage. Elle semble en proie à l'évanescence que Quignard décrit chez ceux qui approchent de la mort. Les personnages qu'elle fréquente le lui font savoir, notamment Juliette qui lui assure : « Il faut vous reposer. Vous avez l'air de venir d'un autre monde [...] »¹⁷². Mais Ann le sait pertinemment, et depuis longtemps, puisqu'au tout début du livre elle déclare à Georges : « vous ne pouvez pas savoir combien ce que vous dites est vrai : je suis une femme devenue un fantôme »¹⁷³. Son errance qui est à la fois fuite et quête confirme cette image. La « revenante » est celle qui, comme nous l'avons signalé auparavant, « revient »¹⁷⁴ sans cesse sur les mêmes lieux, celle que le souvenir tourmente. Mais chez Quignard, le lien entre fantôme et souvenir ne se résume pas à cela, et nous serions tentée de dire que le fantôme est lui-même une *espèce* de souvenir et/ou de rêve, et peut-être aussi quelquefois l'image du retour du refoulé. « Traîne dans l'air le temps psychique des âmes encore fiévreuses. Errent partout des morts qui ne sont pas encore complètement morts. Ce n'est pas un conte que je raconte. C'est la vie de tous les jours. Tous les rêves les voient. Toutes les décisions les

¹⁶⁸ QUIGNARD, P., *La barque silencieuse*, p. 227.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 226.

¹⁷⁰ VOUILLOUX, B., « L'image spéculative », pp. 149-150.

¹⁷¹ <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1270108845;>

¹⁷² QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 198.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 19.

Jawad Tlemsani-Cantin signale également le lien entre cette citation et la précédente ; TLEMSANI-CANTIN, J., « La musique et les fantômes dans l'œuvre de Pascal Quignard », p. 42.

¹⁷⁴ Chantal Lapeyre-Desmaison a mis en avant ce lien entre les obsessions de la mémoire et les revenants. Elle parle surtout des personnages qui reviennent sous les traits d'autres personnages au sein d'un même livre. LAPEYRE-DESDMAISON, Ch., *Mémoires de l'origine*, pp. 93-104.

répètent »¹⁷⁵. Avant toute interprétation, nous aimerions commenter ici l'affirmation « Ce n'est pas un conte que je raconte. C'est la vie de tous les jours ». Il faut en effet souligner dans les écrits de Quignard sa capacité à rapprocher au sein d'une même œuvre d'une part des positions athées et scientifiques, d'autre part un nombre incalculable d'allusions aux religions, aux Enfers, aux fantômes, aux chamanes, aux signes, etc. En effet, si Platon chasse les poètes de sa *République* parce qu'il estime qu'ils mentent, il semble bien que Quignard ait trouvé un moyen de concilier illusion et vérité.

La lucidité peut être considérée comme une valeur plus haute que l'illusion. Mais quoi qu'il en soit et malgré qu'il en ait, le désir de croire renaît comme le sommeil ou comme la soif, ou comme l'attachement de l'amour, ou comme l'envie d'être heureux. Le perdu fait appel à l'ersatz, la faim au rêve, le cerveau au langage, le parleur au mensonge *comme le petit à la mère*¹⁷⁶.

Cette citation explique en effet que la recherche de la vérité demande un effort extrême de la part de l'homme parce qu'en raison notamment de sa vie passée entre deux royaumes, il a toujours tendance à la nostalgie et au retour en arrière ; l'inachèvement intrinsèque à la vie et à chacune de ses expériences est tellement difficile à accepter qu'il ressent un besoin constant de s'illusionner et de se mentir. Lorsque Georges dit à Ann « j'ai *beaucoup* parlé de toi au fantôme de maman », il prouve à quel point l'homme a besoin d'« ersatz » (en l'occurrence le fantôme) susceptibles de donner une cohérence au monde et un achèvement aux vies de ceux qui sont décédés, etc. Le fantôme est un souvenir récurrent, une hallucination produite de toute pièce. Ainsi, lorsque Quignard affirme que les fantômes qu'il décrit ne relèvent pas du conte mais de la réalité quotidienne, il dit en effet la vérité : la réalité de l'homme consiste à se bâtir des *espaces psychologiques* où il pourra créer et déposer de tels ersatz. Et la musique est précisément l'un des moyens qu'il a trouvés pour franchir cette frontière très poreuse entre le monde extérieur et toutes les autres *strates spatiales* qui lui sont intérieures. Il est difficile de savoir combien il y en a exactement, s'il n'y en a qu'une seule grande où se regroupent rêves, souvenirs et autres illusions, ou s'il y en a une pour chaque type d'illusion. Quignard parle de « dosage entre deux ou trois univers, tels que le réel, nous-mêmes et la langue »¹⁷⁷, mais reste volontairement vague sur le nombre. L'écrivain est donc un passeur en ce sens qu'il détient l'art de peupler les différentes *strates spatiales* : « la narration que permettent les mots entre-blanchis et découpés de la langue écrite précipite les hommes en spectres »¹⁷⁸. En cherchant constamment à donner un sens et une fluidité à des

¹⁷⁵ QUIGNARD, P., *La barque silencieuse*, p. 164.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 201.

¹⁷⁷ QUIGNARD, P., *Le salon du Wurtemberg*, p. 122.

¹⁷⁸ QUIGNARD, P., *La barque silencieuse*, p. 217.

fragments discontinus d'existence, l'écrivain s'illusionne. En rédigeant ce mémoire, nous nous illusionnons. En faisant un récit nous nous éloignons du premier royaume, d'une origine muette, et nous nous mentons en recouvrant les choses. En effet, à une question de Chantal Lapeyre-Desmaison concernant le faux et le vrai, Quignard répond : « Pour être plus précis dans les mots, ma quête irait plutôt dans le sens de l'opposition de l'habillé et du nu »¹⁷⁹. Car les « mots cherchent moins à désigner qu'ils ne cherchent à vêtir »¹⁸⁰. « [...] ceux qui parlent beaucoup s'encapuchonnent et ceux qui se taisent beaucoup ont les pieds dans l'eau »¹⁸¹. La vérité étant de l'ordre de la nudité, on peut donc supposer que, par ses mues constantes, l'homme cherche non seulement à se développer, mais aussi à rejoindre la nudité originelle liée à la vérité en tentant de briser la frontière dermique qui le sépare du reste du monde.

Ainsi Quignard échappe à la critique de Platon parce qu'il a parfaitement conscience de ces illusions et dénonce sa propre œuvre (du moins tout ce qui est mythes, rêves, fantômes etc.) comme non véridique. Cette œuvre non véridique n'en est cependant pas moins nécessaire, d'un point de vue psychologique en particulier, car de même qu'« il est impossible d'arracher entièrement une humanité qui parle à l'hallucination verbale et aux idées abstraites qui émanent peu à peu des mots »¹⁸², de même « il est impossible d'arracher les mammifères au rêve nocturne sans les rendre fous »¹⁸³. La psyché humaine et celle de certains animaux ont besoin d'un espace, un lieu, où épancher leurs fantômes afin de ne pas sombrer dans la folie. La strate du rêve est donc nécessaire, tout comme le passage vers cette strate que les artistes-nochers rendent possible. Ainsi, non seulement il faut imaginer le monde de *Villa Amalia* comme constitué de plusieurs *strates spatiales*, mais il faut également appliquer à chacun de ces niveaux ce que nous avons vu jusqu'ici : de même que l'homme influence directement le monde extérieur et que le monde extérieur influence directement l'homme, l'homme influence directement les strates du rêve qui, à leur tour, influencent directement l'homme, etc. Or, étant donné (nous ne prenons que deux exemples parmi tant d'autres) qu'un rêve peut faire accomplir une action à un homme, et que cette action modifiera son environnement, étant donné aussi qu'une fiction lue peut produire chez le lecteur des effets physiques bien réels (des larmes par exemple)¹⁸⁴, il est probable que les différentes *strates spatiales* puissent s'influencer mutuellement de manière indirectes, par

¹⁷⁹ LAPEYRE-DESMAYSON, Ch., *Pascal Quignard le solitaire, rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, p. 164.

¹⁸⁰ QUIGNARD, P., *Le salon du Wurtemberg*, p. 123.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁸² QUIGNARD, P., *La barque silencieuse*, p. 189.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ QUIGNARD, P., *Le lecteur*, pp. 116-118.

l'intermédiaire de l'homme en l'occurrence. Le dernier royaume est donc empreint d'une incroyable perméabilité, et d'une luxuriance qui découle en grande partie de cette dernière.

À propos des *strates spatiales* et des passages produits, entre autres, par la littérature et la musique, nous pouvons relever une constatation d'Umberto Eco dans son livre intitulé *L'œuvre ouverte* dont une quantité incroyable de propos pourraient s'appliquer à *Villa Amalia* :

L'art a pour fonction non de *connaître* le monde, mais de produire des *compléments* du monde : il crée des formes autonomes s'ajoutant à celles qui existent, et possédant une vie, des lois, qui leur sont propres. Mais si une forme artistique ne peut fournir un substitut de la connaissance scientifique, on peut y voir en revanche une *métaphore épistémologique* : à chaque époque, la manière dont se structurent les diverses formes d'art révèle – au sens large, par similitude, métaphore, résolution du concept en figure – la manière dont la science ou, en tout cas, la culture contemporaine voient la réalité¹⁸⁵.

Cette citation souligne en effet que le rôle de l'art relève d'une nécessité de compléter le monde, non pas forcément par la possibilité d'ajouter des éléments (car une licorne reste l'association d'un cheval et d'une corne de narval ; toute entité de l'imagination reste tributaire d'éléments extérieurs que nos sens ont incorporés en nous) que par la possibilité d'agencer différemment ces éclats de réalité que nous percevons dans un très grand désordre. Nous approfondirons ce propos dans les développements qui suivront.

L'important pour l'instant est de constater que ces réflexions offrent un argument supplémentaire pour dire qu'Ann est un fantôme : elle est l'un des nombreux personnages avec lesquels le passeur Pascal Quignard¹⁸⁶ a choisi de peupler la strate réservée à ce que crée ou organise la littérature. Elle est pour lui un fantôme parce qu'elle est la métamorphose de quelque chose qui l'a hanté, et qui le hante certainement encore.

Les strates du rêve sont une manière de faire muer la réalité, mais sont également autant de peaux qui nous séparent de la vérité.

¹⁸⁵ ECO, U., *L'œuvre ouverte*, p. 28.

¹⁸⁶ Midori Ogawa avait déjà souligné que le rôle de l'écrivain chez Quignard est d'être un « passeur de la frontière » ; OGAWA, M., « Une écriture de soi : *Le nom sur le bout de la langue* de Pascal Quignard », p. 68.

« Il refuse de voir que le fait de rester désespérément accroché à son moi, de rejeter désespérément la mort conduit inévitablement à une agonie éternelle, alors que savoir faire face à la mort, se dépouiller de tout, s'abandonner au changement conduit à l'immortalité » (Hermann Hesse, *Le Loup des steppes*).

3. Le caractère inachevé et inachevable des expériences et de la vie

3.1. La vie comme un voyage d'île en île et une errance constante ; le choix d'une polymorphie de l'œuvre

Bien qu'un grand nombre d'ouvrages critiques considèrent Pascal Quignard comme un écrivain du fragment, ce n'est pas exactement ce que ce travail de recherche nous a révélé. En effet, puisque la thématique de la liberté et du passage des frontières est si importante pour lui, il s'agit de ne pas l'enfermer dans un genre. Ainsi, les sarcasmes qu'il émet tout au long de son œuvre contre les philosophes et les poètes (par exemple) ne signifient en aucun cas qu'il n'est pas lui-même philosophe ou poète, mais qu'il n'est pas *seulement* philosophe ou *seulement* poète. Il refuse les étiquettes que l'on pourrait lui attacher et dénonce ceux qui acceptent un tel traitement. Il en va de même lorsqu'il rechigne à être rangé dans la catégorie des auteurs postmodernes, car même s'il n'est pas vraiment en mesure de nier qu'il est effectivement postmoderne, il peut parfaitement affirmer n'être pas *que* cela.

Or il en va de même pour le fragment habituellement associé à une écriture discontinue. « Opposer l'exigence d'une discontinuité radicale à l'exigence d'une continuité absolue, c'est faire preuve d'un dualisme à vrai dire scolaire [...] »¹⁸⁷. Ainsi, l'histoire de *Villa Amalia* nous semble être habillée par une forme particulièrement intéressante en ce qu'elle lie parfaitement la continuité (le roman) à la discontinuité (la forme fragmentée)¹⁸⁸. Observons un exemple : « Elle retrouva avec plaisir sa chambre, la fenêtre qui, chaque printemps, s'enfouissait dans le feuillage épais de l'orme. * [séparation des deux fragments]¹⁸⁹ Adossée contre les oreillers tout propres elle regardait le ciel au-dessus des branches dénudées de l'orme »¹⁹⁰. Cette citation relève de la *discontinuité* parce que la séparation signifie qu'un laps de temps indéfini s'est écoulé et parce qu'on va passer à la description d'événements distincts. Cependant, la répétition de l'« orme »¹⁹¹ des deux côtés de la séparation, la présence de cet arbre sur les deux rives, indique une *continuité* qui apparaît surtout dans la description d'un *processus* de

¹⁸⁷ QUIGNARD, P., *Une gêne technique à l'égard des fragments*, p. 41.

¹⁸⁸ Voir à ce propos BALLEST-BAZ, Th., *Déliaison liée, liaison déliée : le discontinu dans les romans de Pascal Quignard* Le Salon du Wurtemberg, L'Occupation américaine, Villa Amalia.

¹⁸⁹ Nous appelons « fragments » les morceaux de texte séparés par des astérisques.

¹⁹⁰ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 88.

¹⁹¹ BALLEST-BAZ, Th., *Déliaison liée, liaison déliée : le discontinu dans les romans de Pascal Quignard* Le Salon du Wurtemberg, L'Occupation américaine, Villa Amalia, p. 54.

perte de la substance : l'orme a soudain perdu ses feuilles comme les nues substantielles d'Ann la dénudent et la rendent plus pâle.

Chez Quignard, la mise en exergue de ce lien entre discontinuité et continuité résulte probablement d'une observation du monde : d'une part, la réalité est brute et fragmentaire, et les expériences que nous vivons se présentent de façon éparse (discontinue). Mais l'homme s'illusionnant cherche à mettre ensemble ses différentes expériences en leur attribuant un sens et en construisant grâce à sa mémoire un ensemble cohérent (et continu), exactement de la même manière qu'il a eu l'idée de regrouper les étoiles en dessins-constellations alors qu'elles sont en réalité isolées (à son origine étymologique, le mot *isolé* signifiait « façonné comme une île »)¹⁹² et libres. D'autre part, comme nous en parlerons plus en détail par la suite, la nature est remplie de cycles qui laissent supposer qu'une *continuité* vient se mêler de manière *durable* à la fragmentation et à la contingence d'événements *éphémères* et *discontinus* ; cette problématique peut être liée à la dialectique de la reprise que nous avons relevée chez Kierkegaard.

Une seconde manière d'envisager le continu et le discontinu est de les mettre en lien avec l'achèvement et l'inachèvement ; l'homme traverse sa vie en allant d'expérience en expérience, et il se trouve que ces dernières sont finies et n'ont pas de lien effectif : elles sont semblables à un archipel. Ce n'est que dans un second temps que l'esprit humain va chercher à les relier entre elles en tissant des passerelles et des ponts. Cependant, on peut aisément supposer que la nature extrêmement complexe de la réalité ne permet pas à l'homme de créer partout des connexions et de régler la totalité des nœuds, des incohérences et du désordre qui règnent dans son parcours. C'est précisément en cela que toute vie est inachevée et inachevable : « Pour les hommes la vie est 1. inachevable, 2. interrompue, 3. malmenée de part en part par cette coupe imprévisible »¹⁹³. La fin de *Villa Amalia* est la preuve de cet inachèvement. Ann ressasse constamment ses expériences passées, et, en ressassant, rend cyclique ce qu'elle a vécu dans un retour incessant des souvenirs. D'un point de vue psychologique, la vie n'est donc jamais complètement achevée mais erre sans cesse. Cela revient à dire qu'il n'y a pas d'achèvement possible à la narration dans laquelle nous cherchons à organiser nos expériences. Toute narration est non close.

Cela dit, le fait qu'il revienne à l'homme de tisser la connexion entre les différentes expériences (de faire la liaison entre les divers fragments) révèle un fait notable : nous avons opté pour voir dans le ciel nocturne un Scorpion, un Lion et un Bélier (entre autres), mais

¹⁹² [http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3793608735:](http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3793608735;)

¹⁹³ QUIGNARD, P., *Sur le jadis*, p. 139.

parmi la quantité incroyable d'étoiles nous aurions tout aussi bien pu y déceler la constellation du Morceau de silex, celle de la Locomotive à vapeur ou encore celle de l'Ordinateur portable... La preuve en est que différentes cultures et différents savants ont accepté des constellations différentes. Or il en va de même avec les expériences de notre vie : les connexions peuvent être placées différemment et relèvent d'un choix purement subjectif. Certes, les expériences de vie divergent des étoiles en ce que, dans la réalité, elles se présentent successivement et dans une chronologie qui semble imposée, mais du point de vue psychologique, le sens de notre vie est une histoire que nous fabriquons et la mémoire faillible ne maintient pas toujours forcément cet ordre chronologique ; ce dernier peut parfaitement être subverti pour favoriser l'une des classifications possibles des expériences vécues. Et bien entendu, si ce que nous venons de dire est vrai pour l'histoire de notre vie, cela le sera également pour toutes les histoires que la littérature produit (« Qu'est-ce qu'une autre vie sinon une autre intrigue linguistique ? »)¹⁹⁴. Ainsi le choix d'un roman fragmentaire pour l'histoire de *Villa Amalia* s'explique comme suit : les fragments sont utilisés pour exposer une série d'expériences, et la forme romanesque sert à donner un ordre à ces fragments, car après tout il faut bien en choisir un (la simple liste sans aucune connexion entre les événements décrits ne conviendrait pas, précisément parce que les êtres humains lisent pour s'illusionner avec une narration), même si finalement le lecteur pourrait toujours tenter de les agencer autrement au cas où l'histoire proposée ne lui conviendrait pas.

La forme fragmentaire est donc également un moyen supplémentaire qu'a trouvé Quignard pour révéler les ruses par lesquelles l'homme s'abuse en croyant donner à sa vie un sens définitif : même le passé n'est pas acquis. Il y a toujours plusieurs sens possibles, plusieurs vies possibles. Umberto Eco affirme la chose suivante (nous soulignons) : « [...] on peut aussi considérer que les poétiques de l'œuvre ouverte expriment les possibilités positives d'un homme ouvert à *un perpétuel renouvellement des schèmes de sa vie et de sa connaissance*, engagé dans une découverte progressive de ses facultés et de ses horizons »¹⁹⁵.

Un mot nous semble particulièrement propre à décrire ce que Quignard suggère par ces réflexions : la paréidolie (variante orthographique : pareidolie). Étymologiquement, ce terme est composé du grec παρά- (para, signifiant en l'occurrence « faux »), et de εἶδωλον (eidôlon, signifiant « simulacre » ou « fantôme »)¹⁹⁶. La paréidolie désigne la tendance à déceler des

¹⁹⁴ QUIGNARD, P., *La barque silencieuse*, p. 102.

¹⁹⁵ ECO, U., *L'œuvre ouverte*, p. 32.

¹⁹⁶ Soit en raison de son appartenance au vocabulaire de la psychologie, soit en raison de la création récente de ce terme, il n'a pas été possible de le trouver dans un dictionnaire ou une encyclopédie « autorisés ». Nous renvoyons donc le lecteur à l'article wiktionnaire correspondant (<http://fr.wiktionary.org/wiki/paréidolie>) tout en sachant que nous en avons vérifié le sens sur plusieurs sites dont <http://www.circee.org/La-pareidolie.html>, et l'étymologie grecque dans ALEXANDRE, C.,

formes concrètes, des objets ou des figures là où il n'y a en réalité que des formes abstraites et vagues. Ainsi, comme la construction mentale de constellations peut être classée sous ce terme, l'extrapolation d'un sens ferme à partir de diverses expériences vagues peut également relever d'une sorte de paréidolie, ou du moins du même type d'illusions, voire d'hallucinations¹⁹⁷. Ainsi, notre histoire personnelle est une immense paréidolie. Son sens est une émanation *fantomatique* que nous projetons. Les mots eux-mêmes, dans leur construction artificielle qui ne colle jamais vraiment à la réalité, ne sont que les ombres de leurs référents¹⁹⁸. Ils constituent des apparences changeantes (en témoignent les noms des personnages) mais épaisses qui empêchent d'atteindre le réel. Bien que n'étant pas *que* structuraliste, Quignard est donc aussi un héritier de la linguistique structurale de Ferdinand de Saussure qui avait émis l'idée que la langue n'est qu'un ensemble de relations entre des signifiants et des signifiés qui n'atteignent cependant jamais les référents des choses. Le langage est un voile qui habille la réalité et la cache.

3.2. Le débordement des différentes expériences ; liens avec le fragment

Comme nous l'avions remarqué dans la première partie de ce travail, les mues d'Ann Hidden impliquent qu'elle « débord » d'elle-même. Le débord est effectivement un thème quignardien récurrent¹⁹⁹. D'une part, il est le symbole du passage de la frontière par une chose qui ne se limite pas au volume qui lui est imparti mais est en constante expansion (« débord ») ; Ann doit muer parce que son espace intérieur grandit. D'autre part, le débord est aussi l'image d'un monde foisonnant dont la complexité submerge notre compréhension. Ainsi, selon trois interprétations que nous allons proposer, le débord serait une vaste métaphore de la vie qui possède un côté « jaillissant » ou « surgissant », telle une crue fertilisante, que les textes de Quignard mettent en évidence²⁰⁰. Premièrement, si nous reparlons de la scène primitive freudienne, d'un point de vue purement sexuel, notre vie est le

Dictionnaire Grec-Français, pp. 429 et 1044. Ce dictionnaire signale pour εἶδωλον les mêmes significations et en ajoute même d'autres dont « représentation de l'objet dans la pensée », p. 429, qui est une acception particulièrement appropriée en l'occurrence. Pour παρά-, la définition donnée est, entre bien d'autres, « contre », p. 1044 ; c'est probablement en passant de « contre » à « contraire » que l'on aboutit ici à « faux ».

¹⁹⁷ L'illusion relève d'une mauvaise interprétation des données sensorielles (par exemple, ayant dans l'obscurité une mauvaise visibilité, j'ai eu peur car j'ai cru que l'arbuste au bord du chemin était un homme). L'hallucination en revanche relève davantage d'une projection car l'objet en question ne se trouve pas dans le champ sensoriel, et il n'existe pas non plus dans ce champ d'objet ressemblant (par exemple, je vois une porte sur un mur en réalité nu). Ainsi lorsque Quignard dit que l'homme s'hallucine par le rêve et d'autres ersatz, il parle des souvenirs et des « fantômes » par exemple, car ces objets ne sont pas ou plus dans le champ sensoriel. Par contre en ce qui concerne la projection d'un sens péremptoire sur une expérience qui n'en a pas de bien déterminé, on parlerait plus volontiers d'illusion puisqu'il s'agit d'une interprétation erronée de telle ou telle réalité donnée.

¹⁹⁸ RABATÉ, D., *Pascal QUIGNARD, Étude de l'œuvre*, p. 19.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁰⁰ VIART, D., « Une "récapitulation de l'histoire humaine" ? Le traitement de l'Histoire dans Dernier Royaume », p.175.

fruit d'un jaillissement de sperme qui constitue un débord (le débord peut presque toujours être lié à l'aspect liquide, surtout dans *Villa Amalia*). Puis, notre naissance est elle-même un débordement lié à la mue (nous débordons de notre mère comme Ann Hidden déborde d'elle-même lorsqu'elle mue) : nous jaillissons alors dans le dernier royaume. Deuxièmement, la vie est également un surgissement au milieu du néant. En effet, pour Quignard, d'un point de vue athée, la vie de l'homme est encadrée par le néant. Nous dirions volontiers qu'il y a du néant « avant » et « après » la vie, mais comme seule l'existence semble être soumise à la temporalité, ces mots *avant* et *après* n'ont aucun sens pour désigner la non-existence qui, elle, se situe dans le hors-temps. L'utilisation ponctuelle de ces termes par Quignard semble uniquement destinée à faciliter la compréhension de telle ou telle théorie. L'existence d'un homme est donc un surgissement au milieu du néant, et en cela il déborde de ce dernier (« [...] le néant n'est jamais étranger à l'âme de l'homme puisqu'il précède notre existence »)²⁰¹. Troisièmement, nous aimerions souligner une fois encore un incroyable parallèle que Quignard suggère entre la vie de l'individu et celle de l'univers tout entier. En effet, la vie de l'homme est un jaillissement qui pourrait être représenté par une courbe en forme de montagne avec un pic²⁰² (un Hidden Peak peut-être...) ; l'homme sort du néant et se développe : passant du stade d'enfant à celui d'adolescent, il atteint l'âge adulte. Puis il y a régression : du stade adulte il passe à celui d'adolescent (en témoigne ce que Quignard appelle la mue féminine), et de l'adolescence retourne en enfance (nous en avons parlé à propos du couple Ann / Georges) avant de disparaître et d'être à nouveau dissout dans le néant. Or cette vie en forme de pic est non seulement applicable aux autres êtres, aux plantes et aux saisons qui tous suivent ce processus de *surgissement – développement - (sommet du pic) – corruption - disparition*, mais peut même être valable pour certaines théories cosmologiques du Big Bang : la matière jaillit (Big Bang), entre en expansion, puis se ramasse sur elle-même et se résorbe (Big Crunch) pour ensuite éventuellement rejaillir, etc. Il est aussi particulièrement intéressant de constater que l'autre groupe de théories cosmologiques qui voudraient que depuis le Big Bang l'univers soit en expansion, et que cette expansion se prolonge jusqu'à la dissolution de la matière, pourrait tout autant s'appliquer à la vision que Quignard donne d'une mort vue comme un éparpillement... Le plus important est de remarquer que si, dans la position vitaliste que semble adopter Quignard, le Big Bang peut être implicitement comparé avec une gigantesque éjaculation initiale qui fait jaillir la matière et la

²⁰¹ QUIGNARD, P., *La barque silencieuse*, p. 86.

²⁰² Cela éclaire notamment le sujet des ascensions et des chutes d'Ann Hidden.

vie (dans *Le sexe et l'effroi*, il compare le sexe masculin à une « forge stellaire »)²⁰³, alors il y a dans la construction du monde une récurrence de motifs. Du niveau macro au niveau micro, il existe des similitudes frappantes qui font du monde une immense fractale à la structure gigogne, tout comme Ann dont les mues répétées la font ressembler à une poupée russe. Ainsi, la répétition de certains motifs dans l'univers justifie aussi le retour des souvenirs et le fait qu'Ann Hidden se retrouve ponctuellement dans des environnements similaires, des situations déjà vues et déjà vécues à quelques détails près, face à des personnages qui sont des déclinaisons de personnages rencontrés antérieurement. Toute l'œuvre de Quignard constitue d'ailleurs un recueil de thématiques récurrentes dont il exploite les infinies variations²⁰⁴ et les possibles. Au sein du foisonnement qui est discontinuité, la redondance des motifs qui débordent sans cesse apporte une continuité semblable à un écoulement. Dans l'optique de Quignard, il n'y a donc pas qu'un seul jaillissement originel mais une infinité de surgissements qui reproduisent à chaque instant l'explosion initiale²⁰⁵.

Après ces explications, on comprend mieux l'intérêt que porte Quignard au fragment : il est une forme qui se calque sur la vie étant elle-même un surgissement au milieu du néant. Ainsi est fait le livre car rien n'est avant la première page et plus rien n'est après, d'où le motif récurrent du lecteur mort dans son livre. Ainsi est fait le fragment car il joue sur le blanc de la page qui s'étend avant lui et le blanc qui vient après lui ; sa fin est souvent brutale et inachevée, ce qui est particulièrement vrai chez Quignard. Le blanc de la page constitue la ponctuation du fragment comme la mort devient celle de la vie. Or c'est cette blancheur soudaine qui donne au fragment son intensité, par contraste, tout comme la mort donne à la vie sa force²⁰⁶. Ainsi est fait le paragraphe car la parataxe utilisée de manière constante révèle une écriture brusque, spasmodique²⁰⁷, où des phrases qui n'ont pas toujours un lien évident les unes avec les autres jaillissent et s'éteignent soudainement²⁰⁸. Ainsi est faite la phrase en raison de sa structure également asyndétique. Enfin, ainsi est faite la parole de Quignard dont l'un des tics oraux dans les interviews consiste à ne pas terminer ses phrases ou à en embrouiller la fin²⁰⁹. On peut déduire de tout cela que de même qu'une expérience prise au hasard, erratique et insulaire, porte les mêmes caractéristiques que la vie dans son ensemble,

²⁰³ QUIGNARD, P., *Le sexe et l'effroi*, p. 166.

²⁰⁴ RICHARD, J.-P., *L'état des choses, Études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, p. 51.

²⁰⁵ QUIGNARD, P., « Lettre à Dominique Rabaté », p. 14.

²⁰⁶ QUIGNARD, P., *Une gêne technique à l'égard des fragments*, p. 31.

²⁰⁷ FARASSE, G., *Amour de lecteur : Desnos, Dhainaut, Jacottet, Jouanard, Kijno, Ponge, Prévert, Quignard, Richard, Sarraute*, p. 24.

²⁰⁸ RABATÉ, D., *Pascal QUIGNARD, Étude de l'œuvre*, p. 55.

²⁰⁹ Ce fait nous semble très significatif de l'inachèvement décrit par son œuvre. L'interview suivante est celle qui illustre le mieux ce phénomène : http://www.dailymotion.com/video/x9us6b_pascal-quignard-la-barque-silencieu_news

de même la phrase ou le fragment révèlent la nature du livre tout entier²¹⁰. Beaucoup d'auteurs ont parlé à ce sujet de métonymie de l'écriture quignardienne, la partie servant à évoquer le tout, ou le tout la partie ; le contenu désignant le contenant, et le contenant le contenu ; etc. Cela revient à dire aussi que la *mimesis* ou le « défi mimétique »²¹¹ de Quignard n'opèrent pas seulement au niveau des thématiques abordées, mais aussi au niveau de la forme choisie pour décrire et intégrer (phagocyter) le monde extérieur.

Les plus petits éléments métonymiques sont probablement les petites étoiles²¹² (astérisques) qui apparaissent entre chaque fragment et qui sont les ultimes signes d'une existence et d'une écriture *en constellation*.

3.3. Les personnages récurrents : des fantômes errant de livre en livre

Si l'un des aspects du débord est la récurrence, il est nécessaire de souligner que cette dernière s'applique non seulement à l'intérieur de *Villa Amalia* (retour des personnages, des lieux, des souvenirs, etc.) et de chaque œuvre de Quignard, mais apparaît également *entre* ses œuvres. Bien que la répétition des thématiques dans différents livres soit commune à presque tous les écrivains, la « revenance » des personnages d'un texte à l'autre est, elle, beaucoup moins courante. Elle est le signe d'une liberté quasiment absolue des personnages, de leur capacité à sortir d'un cadre et à passer d'un monde à l'autre. Ce qui s'apparente au personnage récurrent balzacien est donc mis au service de la thématique de la traversée : le personnage est un fantôme qui erre de livre en livre. Il est, encore une fois, un « re-venant ». En effet, si nous avons affirmé dans le chapitre précédent que le livre constitue un « plein » existentiel entouré d'un vide, cela signifie que les personnages passant d'un livre à l'autre doivent franchir cet espace. On peut supposer que pour pouvoir effectuer un tel saut, le personnage doit avoir des qualités semblables à celles que nous avons relevées chez Ann Hidden tout au long de ce mémoire, celles qui rendent les êtres ductiles.

Revenant du *salon du Wurtemberg*, Charles Chenogne est l'un d'entre eux. Il apparaît pour la première fois dans *Villa Amalia* sur un bateau qui vient repêcher Ann dans la mer : on le présente donc d'emblée comme un nocher. Ann Hidden affirmera d'ailleurs plus tard dans l'histoire, dans une déclaration qui passerait presque inaperçue, « Charles est le spécialiste de

²¹⁰ « Ils [les fragments] sont comparables à ces petites flaques d'eau qui sont déposées sur le chemin après l'averse, et que la terre n'a pas bues. Chacune d'entre elles reflète tout le ciel, les nuages qui se sont déchirés et qui passent, le soleil qui luit de nouveau. Une grande mare, ou tout l'océan, n'auraient répété le ciel qu'une fois » ; QUIGNARD, P., *Une gêne technique à l'égard des fragments*, pp. 48-49.

²¹¹ QUIGNARD, P., *Une gêne technique à l'égard des fragments*, p. 68.

²¹² *Ibid.*, p. 56. Astérisque signifie étymologiquement « petite étoile » ; <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=4211368860>;

la traversée »²¹³. Charles a en effet beaucoup en commun avec Ann : il est musicien (ce qui est primordial pour le passage entre deux livres puisqu'il s'agit de traverser le hors-temps), son nom est instable (dans *Le salon du Wurtemberg*, il est tantôt francisé tantôt germanisé sous la forme Karl), à l'instar de sa vie amoureuse et de son orientation sexuelle. En effet, bien que Charles ait un très grand nombre de conquêtes féminines, une certaine ambiguïté plane sur l'intense amitié qu'il porte à Florent Seinecé dans *Le salon du Wurtemberg*. Lors de sa rupture avec Charles, Isabelle (l'ex-femme de Seinecé avec laquelle il était parti) lui déclare : « "Je le sais ! C'est Florent que tu aimes [...]. Tu t'es trompé en partant avec moi. Va le rejoindre" »²¹⁴. Or bien que les sentiments amoureux ne soient jamais explicités, cette homosexualité est suggérée de différentes manières au cours du roman. Charles partage donc avec Ann la bisexualité et une indétermination générale vis-à-vis de tout ce qu'il entreprend dans sa vie ; cela fait de lui un excellent candidat au passage. Cela explique également la proximité d'Ann et de Charles. Sur le bateau, après qu'Ann a été sauvée, Charles lui dit « Je vous connais »²¹⁵, ce à quoi elle répond « Moi aussi je vous connais »²¹⁶. Or cette *connaissance* peut être considérée comme une *reconnaissance* liée à la similitude de leur vie respective, c'est elle qui légitime Charles dans son rôle de narrateur : ayant vécu des expériences semblables à celles d'Ann, il est indubitablement le mieux placé pour raconter son histoire.

Cette narration est en réalité la première à nous apprendre que, comme Ann, Charles n'a pas une identité bien définie et peut être « plusieurs » :

Dans l'angle de la porte, à gauche du café, juste avant le marchand de journaux, un civil au visage glabre, maigre, ridé, s'appuyait contre le mur. Il fumait. Il approchait de la vieillesse. Il était chauve, de rares cheveux blonds autour des oreilles, des lunettes rondes cerclées de fer, de grands yeux pâles. Il n'avait plus qu'un filet de voix – quand il parlait. Mais il parlait si peu que tous l'avaient oublié dans son coin. Il soutirait la fumée de sa cigarette par petites saccades, inspirant longuement, fermant à demi les yeux. Il allait mourir. C'était moi²¹⁷.

Ainsi, Charles, pour raconter l'histoire de *Villa Amalia*, celle d'Ann comme la sienne, a besoin de se dédoubler. Ce dédoublement entre directement en résonance avec la différence qu'il y a entre la réalité et l'histoire mentalement reconstruite que nous venons plaquer sur cette réalité. Mais c'est aussi le signe du caractère modelable de Charles, voire d'une certaine ubiquité : car s'il serait logique de lire d'abord *Le salon du Wurtemberg* et dans un second temps *Villa Amalia* (en imaginant que Charles saute d'un livre à l'autre), une lecture

²¹³ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 208.

²¹⁴ QUIGNARD, P., *Le salon du Wurtemberg*, p. 165.

²¹⁵ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 195.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 195-196.

simultanée des deux histoires révélerait la présence non moins simultanée de Charles dans ces deux récits ; ce que nous disons là est d'une banalité presque insultante, mais doit être dit pour insister sur le fait que, vu sous un certain angle, la « revenance » du personnage révèle aussi en lui une capacité à se dédoubler. Le Charles de *Villa Amalia* est à la fois le même que celui du *salon du Wurtemberg*, et à la fois un autre.

Ainsi, « Tous l'avaient oublié dans son coin », dit-il dans cette citation : tous les lecteurs avaient cru qu'un personnage devait rester enfermé dans son livre, mais il s'en est en partie échappé. La déclaration « il allait mourir » intrigue cependant puisque la mort de Charles n'est pas décrite dans *Villa Amalia* et qu'il reste narrateur. Elle pourrait donc être interprétée comme l'une de ces nombreuses morts intermédiaires dont nous parlions à propos de la mue. Charles, comme Ann, est un être qui renaît sans cesse.

Si presque tous les critiques que nous avons étudiés ont remarqué le retour de Charles Chenogne, un seul d'entre eux a souligné que Charles, sortant du *salon du Wurtemberg*, a emmené avec lui Juliette (Giulia), qui visiblement n'est autre que la fille de Florent Seinecé²¹⁸. En effet, dans le *salon du Wurtemberg*, il semble que Charles ait déjà éprouvé à l'égard de Juliette une attirance particulière, alors même qu'elle était toute petite : « Juliette minuscule – c'est sans doute la plus belle femme que j'aie connue. [...] je crois qu'il me faut donner la pomme d'or à la petite Juliette Seinecé âgée de quelques mois. [...]. Je prenais la petite Juliette sur mes genoux. Je lui soufflais dans les cheveux. Je suçais ses oreilles. "Que Dieu te garde", lui disais-je tout bas et j'ajoutais au fond de moi "Pour moi et pour la joie du monde" »²¹⁹. Ainsi, même si Quignard n'aime pas les auteurs qui se prennent pour Dieu, et même s'il est vrai qu'il laisse une grande liberté à ses personnages, force est de constater quand même que Dieu a gardé Juliette pour Charles. Pourquoi ? Parce que Juliette est la fille, et donc le prolongement, de Florent Seinecé (qui meurt à la fin du *salon du Wurtemberg*). Toute sa vie durant, Charles a aimé Florent, mais cet amour n'ayant pas pu être révélé, il a dû l'assouvir autrement, notamment en couchant avec celles qui symboliquement sont des substituts de Florent : sa femme Isabelle et sa fille Juliette. Ainsi, en traînant Juliette avec lui dans *Villa Amalia*, Charles y insère également tout un pan de son histoire.

La citation ci-dessus concernant l'attirance que Charles éprouvait pour Juliette lorsqu'elle était encore enfant peut également amener la question suivante : jusqu'où va la préméditation de Quignard ? Se peut-il qu'en écrivant *Le salon du Wurtemberg* il ait déjà eu l'intention de poursuivre l'histoire de Charles et de Juliette ? A-t-il seulement exploité

²¹⁸ BALLEST-BAZ, Th., *Déliaison liée, liaison déliée : le discontinu dans les romans de Pascal Quignard* Le Salon du Wurtemberg, L'Occupation américaine, Villa Amalia, p. 9.

²¹⁹ QUIGNARD, P., *Le salon du Wurtemberg*, p. 293.

quelque chose qu'il avait laissé béant ? Les ponts dressés entre *Le salon du Wurtemberg* et *Villa Amalia*, mais également entre ce dernier livre et *La leçon de musique* prouvent encore une fois que l'étude du macrocosme au microcosme ne s'applique pas qu'au niveau thématique, mais également au niveau de la construction formelle. Des liens se tissent entre les différents livres qui composent l'œuvre quignardienne comme on pourrait en tisser entre les différents fragments d'un seul de ses livres. Quignard semble même penser que la complexité de son œuvre est telle qu'il est davantage maîtrisé par elle que lui ne la maîtrise : « On dit que la toile selon son étendue, sa forme, sa solidité, ses leurres, sa beauté, au tout dernier moment tisse l'araignée qui lui est nécessaire. Les œuvres inventent l'auteur qu'il leur faut et construisent la biographie qui convient »²²⁰.

3.4. La réincarnation

L'écartèlement de Charles entre deux livres, mais également entre deux niveaux de la narration, renvoie en fait à la situation de tous les êtres humains dont les vies sont déchirées entre le premier et le dernier royaume. Depuis qu'ils ont quitté l'espace fœtal, les hommes sont des « *ombres errantes* » qui transitent d'expérience en expérience, de pays en pays, mais aussi de maison en maison. L'habitation peut en effet être interprétée comme un symbole du ventre maternel dans lequel les hommes cherchent à pénétrer par régression²²¹ sans jamais vraiment y arriver (d'où les déménagements constants d'Ann). Mais si errer de maison en maison signifie migrer de corps maternel en corps maternel, il suffit de supprimer l'adjectif « maternel » pour montrer que cette errance implique de multiples réincarnations, des « trans-migrations » de l'âme d'un corps à un autre.

La réincarnation est d'ailleurs merveilleusement compatible avec le sujet de la mue. *Muer* implique *mûrir*, et entre *mûrir* et *mourir* il n'y a qu'un son²²², celui qui fait la transition entre la pomme mûre et sa chute. La conception des mues comme des morts suivies de renaissances laisse une place à la réincarnation, car la personne qui renaît est à la fois même et différente par rapport au stade précédent, et sa différence tient notamment en ce qu'elle revêt une nouvelle peau. Aller d'une peau à l'autre pourrait dès lors être comparé à un passage de corps en corps.

Le passage des personnages de livre en livre comporte le même principe : pour pouvoir effectuer cette traversée dans le hors-temps, le protagoniste doit se désincarner afin d'ensuite

²²⁰ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 276.

²²¹ DEMANZE, L., « Biographie d'un mélancolique », p.107.

²²² *Ibid.*, p. 141.

reprendre corps (papier et encre) au sein d'un autre livre. Les livres (tout comme, à un niveau micro, les fragments ou les phrases) pourraient par conséquent aussi être envisagés comme des téguments laissés derrière eux par les personnages, mais également, par extension, par l'auteur lui-même ; car les anciens ouvrages d'un écrivain reflètent des stades passés de sa pensée, et un niveau de développement moindre par rapport à l'expérience acquise depuis²²³. Enfin, ce qui est extraordinaire chez Quignard est que, dans le cas du lecteur, il semblerait que l'âme puisse passer d'un corps humain à un livre. En effet, la lecture implique de la part du lecteur une immobilité physique mais requiert d'autre part une immense flexibilité psychique qui présuppose qu'il quitte sa propre histoire pour se mettre à la place des personnages du récit qu'il lit. Le lecteur est donc sollicité, pour ainsi dire, hors de lui-même²²⁴. Or il se trouve qu'avec la mort de Georges Quignard illustre la possibilité que le lecteur soit tellement *pris* par l'histoire (et c'est en cela qu'il est passif) que son âme soit définitivement *ravie*, selon toutes les acceptions du mot, exactement comme pour *Le ravisement de Lol V. Stein*. La lecture implique un « rapt d'âme »²²⁵. Georges est vieux, son corps très usé, il n'est donc pas étonnant que l'âme quitte cette enveloppe poreuse pour rejoindre l'enveloppe corporelle, certainement plus solide, du livre qu'il est en train de lire. Le livre fonctionnerait ici comme un aspirateur d'âme. À ce propos on peut noter un autre parallèle frappant : les personnages qui transitent de livre en livre sont les reflets des lecteurs qui, eux aussi, dans leur boulimie de récits, « erre[nt] de livre en livre »²²⁶.

Pour aller plus loin dans le constat du saut qu'effectuent les personnages d'ouvrage en ouvrage, il faut remarquer que, si d'une part le personnage traverse le hors-temps en délaissant le corps du livre et en en reprenant un autre, et si par ailleurs le livre bordé de vide a été comparé avec l'existence qui constitue un surgissement au milieu du néant, alors émerge la possibilité qu'*en réalité*, après la mort censée être définitive (nous opposons la mort définitive aux « morts intermédiaires » impliquées par les mues), la personne délaissant son cadavre puisse traverser le néant pour rentrer ensuite dans un nouveau corps. Le décès d'un homme ne serait donc pas foncièrement différent de ce qu'il a subi toute sa vie : des mues certes parfois difficiles et douloureuses, mais surtout des mues qui sont à la fois discontinuité et continuité de la vie.

²²³ Cette réflexion nous a été suggérée par un passage de l'ouvrage suivant : QUIGNARD, P., *Une gêne technique à l'égard des fragments*, p. 44.

²²⁴ RABATÉ, D., *Pascal QUIGNARD, Étude de l'œuvre*, pp. 87-88.

²²⁵ QUIGNARD, P., *Le lecteur*, p. 29.

²²⁶ *Ibid.*, p. 32.

À la dernière page de *Villa Amalia*, on nous dit d'Ann qu'« Elle n'avait plus le courage de se lever, de marcher, de courir, de repartir, de mourir »²²⁷. Qu'est-ce à dire ? Que les actions décrites par ces verbes impliquent une volonté. La métamorphose possède un versant actif et un versant passif : Ann est parfois muée, parfois elle veut muer, elle est quelquefois tuée, quelquefois elle se tue. Car d'après cette citation, dans le cas de la mue, mourir est un verbe impliquant une approbation ou une désapprobation. Le développement d'un être ne se fait donc qu'à condition de certains « suicides identitaires ». Ann « prémédite le vide »²²⁸ et, en début de roman, dit vouloir « *éteindre* la vie qui [la] précède »²²⁹. Elle s'adonne même à ce que l'on pourrait qualifier d'esquisse de tentative de suicide :

Elle monta. Dans l'armoire de la salle de bains elle prit un Lexomil. Mais elle se mit à rire toute seule. Elle ne l'avalait pas. Elle se répéta : « Adieu. » Elle se baissa et jeta le Lexomil dans la petite poubelle en métal. Elle était sûre d'elle désormais. Elle alla directement dans la chambre du deuxième étage. Elle était toute réjouie. Elle savait qu'elle partait²³⁰.

Cet épisode marque le lien absolument fondamental dans ce roman entre partir et mourir : mourir au monde et mourir à soi, c'est créer la possibilité d'une autre vie. Dans cet extrait, l'optique de la mort la fait rire et se réjouir. Il y a donc chez Quignard un lien très fort entre l'envie de vivre et l'envie de mourir. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, ces désirs ne sont pas contradictoires et peuvent intervenir simultanément. Quand cesse l'envie de mourir cesse également l'envie de vivre : c'est le moment de la fixation, de la passivité, de la sédentarisation. Ce lien entre désir de vivre et désir de mourir est à mettre en rapport avec la constatation faite par Freud au fil de ses travaux que *pulsion de vie* (Érôs) et *pulsion de mort* (Thanatos) ne s'excluent pas toujours l'une l'autre et qu'elles peuvent même, en certaines circonstances, s'associer. Mais Quignard souligne particulièrement la relation qu'il y a entre cette théorie, la scène primitive et la mort : nous surgissons du néant grâce à la sexualité, nous rejoignons le néant grâce à la mort. Or selon le schéma *surgissement – développement - (sommet du pic) – corruption - disparition* que nous avons dégagé, la sexualité correspond au *surgissement* et la mort à la *disparition*. Ces deux choses sont donc liées par principe de symétrie et de complémentarité : la sexualité et la mort font office de portes qui permettent respectivement le passage de la non-existence à l'existence, puis de

²²⁷ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 301.

²²⁸ *Ibid.*, p. 73.

²²⁹ *Ibid.*, p. 46.

²³⁰ *Ibid.*, p. 75.

l'existence à la non-existence²³¹ (Au sujet du suicide, Quignard souligne d'ailleurs : « Épicète préférerait dire : "La porte est ouverte" »)²³². Quignard suit donc Freud pour dire que la pulsion de mort est un désir de retour à l'origine. Dans *Villa Amalia* on pourrait renommer la pulsion de mort « pulsion de dissolution ».

Selon le principe de réincarnation et ce que nous venons de voir, le schéma *surgissement – développement - (sommet du pic) – corruption - disparition* pourrait donc également être vu comme un cycle où se touchent la mort et le jaillissement créateur : « Il n'y a pas d'enfants. Il n'y a que des petites têtes naines toutes ridées, chauves, édentées, ruisselantes. De minuscules vieillards enduits de sang qui sortent du sexe d'une femme »²³³. Le cycle serait ainsi sans cesse recommencé. Dans *Villa Amalia*, les retours, récurrences, « revenances » de toutes sortes (ne serait-ce que la construction générale du roman sous forme de cycles saisonniers) viendraient confirmer cette idée basée sur le concept de métempsychose. Une vision de la mort comme réincarnation aurait pour avantage de comprendre ce mélange que fait Quignard, et qui n'est qu'apparemment paradoxal, entre continuité et discontinuité. D'une étape à l'autre de notre identité, d'une étape à l'autre du cycle de nos vies, nous sommes à la fois mêmes et différents.

3.5. La vie comme succession de morts et de renaissances implique-t-elle

l'impossibilité d'une mort définitive ?

Ne point espérer des choses immortelles tel est le conseil que donnent l'heure, les jours, les saisons, l'année. Le printemps répare les arbres après l'hiver. Nous, les hommes, une fois descendus où sont les anciens rois de Rome personne ne vient nous rechercher sous la terre et nous ne repoussons plus. Même Tullus, même Ancus, même Orphée ne nous attendent pas mêlés au sable de la rive. Qu'il y eût quelque part des mânes et un royaume où elles allassent, qu'il y eût un monde obscur vivant sous les herbes et les champs, qu'au fond du noir on vît surgir la perche de Charon parmi les joncs, ses fesses blanches, la barque, que cette unique barque suffît à transborder tant de milliers de morts, que la proue de la barque sans cesse allât et revînt de la rive de ce monde à l'autre rive de l'autre monde, même les enfants ne le croient plus. C'est ce que Juvénal disait dans II 149²³⁴.

Malgré l'exploration et l'enrichissement des différentes *strates spatiales*, malgré les agréables et nécessaires histoires de fantômes que nous nous sommes racontées, malgré l'arrangement de nos vies que nous avons tenté, il semblerait pourtant que la mort soit moins

²³¹ Dominique Rabaté dit à propos d'un personnage d'un autre texte de Quignard : « Ce qu'il voit là, c'est le travail de la mort aussi obscène que le sexe raconté, l'envers de la scène primitive, l'autre nuit où nous ne voulons pas savoir que nous allons » ; RABATÉ, D., *Pascal QUIGNARD, Étude de l'œuvre*, pp. 132-133.

²³² QUIGNARD, P., *La barque silencieuse*, p. 91.

²³³ *Ibid.*, p.21.

²³⁴ *Ibid.*, pp. 204-205.

encline à la littérature. « Il n'y a[...] donc point trois royaumes »²³⁵. La mort n'est pas constituée « en monde ontologique »²³⁶. Nous allons tenter d'expliquer pourquoi.

Si nous avons dit que les *strates spatiales* intérieures se situent hors du temps, quelle différence y a-t-il entre ces strates et le néant qui, lui aussi, en théorie, doit se définir par le hors-temps ? La question posée ici vise à se demander pourquoi il ne serait pas possible qu'en mourant nous rejoignons, par exemple, la strate des fantômes-souvenirs. La réponse réside dans la problématique de l'espace. Les *strates spatiales*, psychologiques en l'occurrence, transcendent certainement le temps, mais, comme leur nom l'indique, il leur faut un espace où exister, et cet espace est l'esprit de l'homme. Le néant par contre n'a ni temps ni espace. La mort serait donc chez l'homme consécutive à la suppression de ce *lieu* qu'il constitue lui-même : « Qu'est-ce que l'anéantissement ? Pour le contenu c'est la perte du contenant »²³⁷. Pour faire simple, il faut imaginer l'homme comme un ballon dont la peau est épaisse quand il est jeune, puis devient plus fine avec la vieillesse : au moment où le ballon reçoit la piqûre qui va l'achever et « crev[er définitivement] le tissu de sa vie » (voir plus haut), tout l'espace interne sort et se dissout dans le monde extérieur. Or, bien que nous avons décrit ce dernier comme faisant partie des *strates spatiales* (en l'occurrence la *strate spatiale* extérieure) et que nous avons été justifiée à le faire du moment où nous parlions simplement de la planète Terre et de l'environnement parcouru par Ann, il faut également voir que lorsque le monde extérieur désigne la totalité de l'univers, il n'y a plus lieu de le considérer comme un espace, car un espace est par définition quelque chose de délimité par des frontières, poreuses ou non, extensibles ou non. Dans le cas examiné ici d'une « évasion » de l'âme hors du corps, le monde extérieur dans son infinité ne peut donc pas constituer un *lieu*. Ce fait est intéressant parce qu'il est à même d'expliquer le fond de la pulsion de mort : l'homme tend à rejoindre un état sans frontières aucunes, dont il a déjà l'intuition de son vivant en raison de la porosité des limites des mondes et des êtres. Ainsi, une fois mort, non seulement le corps se dissout dans la matière, mais tous les rêves, les fantômes, les obsessions qui peuplaient les *strates spatiales* intérieures d'un individu se dissipent également dans le vide par une sorte d'« exsanguination spirituelle » ou d'exhalaison de l'âme²³⁸. Peut-être une métaphore liée à l'eau serait-elle plus appropriée à *Villa Amalia* :

Un dieu allait au bord du fleuve avec une cruche. Il puisait de l'eau. Après qu'il l'avait emplie, il la bouchait avec soin et il la plaçait au fond du fleuve. Le temps venant, bousculée par le débit du

²³⁵ QUIGNARD, P., *La barque silencieuse*, p. 30.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*, p. 89.

²³⁸ « âmes exhalées », QUIGNARD, P., *Le lecteur*, p. 140.

fleuve et le nez des brochets, la jarre se brisait. « L'eau s'est mêlée à l'eau, tel est le nom de la mort, Monsieur Chenogne », me disait le nocher Charon. Et Clotilde Aubier, Florent Seinecé, Charles Chenogne, tels étaient les noms que portaient les jarres, ou plutôt les cruches, sur des petites étiquettes en liège²³⁹.

Ce que Quignard appelle le néant doit donc être relié à l'identité. En effet, comme cette dernière est toujours mouvante, l'être devient à chaque mue un peu plus différent, au point que nous pouvons nous demander ce qu'il subsiste de l'être initial après de très nombreuses métamorphoses. Pour le corps, l'absence d'identité fixe est très évidente, et Quignard souhaite montrer que ça l'est tout autant pour l'identité de la personne. Ainsi, il ne reste en fin de vie plus grand-chose d'une identité que l'on pourrait appeler « originaire », et à la mort, cette identité déjà précaire se voit dissoute à une bien plus grande échelle. L'anéantissement, la mort définitive, n'est donc valable que si l'on se place du point de vue d'un ego ou d'une identité plus ou moins définie. Car s'il y a bel et bien anéantissement de l'ego, la matière et même l'éventuelle substance immatérielle qui restent sont cependant re-brassées, redistribuées, et il en résulte de nouveaux êtres ; pour filer la métaphore, le dieu vient former et remplir de nouvelles jarres avec le flux dans lequel nous nous dissolvons. L'apparente contradiction qui existe chez Quignard entre une âpre critique du monisme et l'existence d'un Tout comparable à un grand flux, à une « Panthalassa », peut se résoudre comme suit : le Tout n'est justifié que lorsqu'il découle d'une observation de la pluralité, et non quand on déduit la pluralité d'un Tout qui serait posé comme un axiome. L'affirmation de l'existence d'une « Panthalassa » provient de l'observation de la nature, d'une méthode *inductive*, et non d'un présupposé métaphysique que l'on viendrait plaquer sur les objets du monde.

En réalité, il est difficile de savoir ce que serait la substance qui correspondrait au flux de l'eau dans la citation. Il est très probable que cette dernière ne soit qu'une façon poétique de dire que l'intérieur de l'homme est fait d'un vide. Ce qui appuierait cette théorie est le fait que, de la présence de forces opposées en une personne (activité et passivité par exemple) peut certes découler un équilibre, mais on peut également considérer qu'il en résulte une complète neutralisation de valeurs, signes, termes linguistiques, etc.²⁴⁰, tout comme en mathématiques les valeurs +1 et -1 s'annulent : $(+1) + (-1) = 0$ (vous relèverez la similitude

²³⁹ QUIGNARD, P., *Le salon du Wurtemberg*, p. 260.

²⁴⁰ Pour approfondir cette question, voir DERRIDA, J., *L'écriture et la différence*, p. 411 notamment : « [...] en l'absence de centre ou d'origine, tout devient discours – à condition de s'entendre sur ce mot – c'est-à-dire système dans lequel le signifié central, originaire ou transcendantal, n'est jamais absolument présent hors d'un système de différences ». Le sens d'un mot n'est donc pas plein et indépendant, et ce mot porte en lui un vide car, placé dans un système d'oppositions linguistiques, il n'est défini que *par rapport* à d'autres mots, exactement comme, dans le structuralisme, la personne « je » n'est définie que *par rapport* aux autres personnes du verbe (voir détails et référence ci-dessous). Le mot est donc aussi vide que l'identité personnelle. Et le style « dépouillé » de Quignard pourrait être considéré comme une *écriture blanche* (Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*), fantomatique, se liant à ce que Derrida nomme la « diaphanéité du sens » (DERRIDA, J., *L'écriture et la différence*, p. 23).

visuelle entre la série -1 0 1 et le prénom « lol », de Lol. V. Stein qui suggère la même symétrie neutralisante soulevant le problème d'une identité dédoublée au sein d'un propos lui-même spéculaire). Dès lors, ce que l'on nomme poétiquement « âme » ne formerait qu'un ensemble vide, un manque, et la substance corporelle constituerait le seul support de *la vie* envisagée comme un flux ; le zéro serait semblable à l'homme en ce que son signe « 0 » est la représentation graphique d'un contenant sans contenu, d'un corps sans âme, d'une peau sans rien à couvrir. Dans *Le salon du Wurtemberg*, Quignard dit la chose suivante : « On appelle âme ce mince cylindre de bois coincé à l'intérieur des instruments à cordes entre la table et le fond, à hauteur du chevalet, où s'exprime toute la pression des cordes tendues »²⁴¹. Cette citation pourrait être une image signifiant que l'« âme humaine » ne serait en fait constituée que d'un ensemble d'états mentaux résultant de la perception sensorielle (ici, les « cordes tendues » pourraient renvoyer aux cinq sens bandés et prêts à percevoir la « pression » qu'on va leur infliger). David Hume, philosophe empiriste du XVIII^{ème} siècle, avait déjà émis l'idée que la personne (d'un point de vue ontologique) ne serait constituée que par un flux d'états mentaux semblables au fleuve dans lequel le dieu de la citation façonne les hommes (nous soulignons) : « I may venture to affirm of [...] mankind, that they are nothing but a bundle or collection of different perceptions, which succeed each other with an inconceivable rapidity, and are in a *perpetual flux* and movement »²⁴². Le principal medium, ce par quoi tout transite, serait donc la matière du monde. Cette supposition est à la base de la réserve émise plus haut quant à l'utilisation du mot *âme*. Et peut-être serait-il possible de résoudre ce problème en utilisant le terme *psyché*, qui en grec ancien signifiait à la fois l'âme et le souffle de vie. Cette dernière acception permettrait notamment une application plus certaine du terme *panpsychisme* dont nous parlions plus haut. Mais cette théorie de l'âme vue soit comme un vide, soit, par extension, comme une « absence de matière » permet peut-être encore d'éclairer un dernier point : la métaphore de l'« exsanguination spirituelle » présentée ci-dessus est excellente, mais elle aurait pernicieusement tendance à nous faire envisager l'éventuelle âme de l'homme comme quelque chose de matériel qui, à la mort, se répand dans le monde. Cependant, si l'âme était matérielle, elle resterait dans le temps, et on ne pourrait plus décrire cette mort comme un passage dans le néant, puisque le néant implique le hors-temps. Il faut donc postuler que chez Quignard la temporalité touche la matière, et non les entités immatérielles ou le vide. Cela permettrait par exemple d'expliquer pourquoi la musique est *le véhicule* par excellence : elle naît dans le temps parce qu'elle est le fruit

²⁴¹ QUIGNARD, P., *Le salon du Wurtemberg*, p. 63.

²⁴² HUME, D., *A Treatise of Human Nature*, p. 252.

d'instruments de musiques taillés dans la matière, mais est susceptible d'effleurer le hors-temps parce que les sons émis, eux, sont très aériens. Cette théorie permet aussi d'expliquer la citation suivante : « Puis, plus lentement, avec des mots, elle [Ann] lui apprenait [à Magdalena] à orchestrer dans l'espace la symphonie d'abord incompréhensible du temps »²⁴³. En effet, dans cette optique, le temps est incompréhensible parce qu'il se présente à travers la matière discontinue, fragmentée et sans sens prédéfini. Les mots au contraire cherchent à orchestrer un sens, une continuité, dans les strates psychologiques qui sont des espaces hors du temps peuplés d'êtres immatériels. Enfin, cette théorie liant le temps à la matière et le hors-temps à l'immatérialité est en mesure d'expliquer d'un point de vue peu habituel pourquoi l'écriture imite la vie : non pas parce que les personnages sont pris dans une narration (ce qui au contraire les rend spectraux et les place hors du temps), mais parce qu'ils sont « temporalisés » par le fait même de la matérialité du livre : Charles Chenogne, en étant réincarné dans *Villa Amalia*, réintègre aussi le temps.

Pour tenter de résumer ce qui se passe à la mort d'un individu, on pourrait dire que le corps reste dans le temps et rejoint la matière, tandis que l'âme immatérielle ou le vide, hors du temps, rejoignent la part immatérielle du monde ou son vide : dans les deux cas il existe une réinsertion dans un grand Tout (Tout mouvant dans lequel doivent constamment se rééquilibrer les pôles matérialité-immatérialité, plein-vide, présence-absence, etc.) et le monde intérieur rejoint le monde extérieur.

Ainsi, au vu de ces développements, la mort définitive de l'individu ne serait pas complètement incompatible avec la réincarnation : du point de vue de l'ego (qui est lui-même une entité inventée, rêvée, artificielle²⁴⁴, en raison notamment du fait que dans le structuralisme le « je » est une entité arbitraire qui n'existe qu'en opposition aux autres personnes du verbe, ce qui fait de ma prétendue identité une simple construction linguistique) la mort définitive est inévitable, par contre si l'on se place du côté d'une identité changeante et impersonnelle, alors la vie peut se poursuivre sous d'autres formes. Si Ann peut se fondre dans le paysage de son vivant, son corps peut très bien se transformer en terreau après la mort et nourrir les vers de terre, ce qui est déjà en soi une forme de réincarnation. Selon Umberto Eco, le destin de *L'œuvre ouverte* ne serait pas différent car elle se caractérise par « son aptitude à s'intégrer des compléments divers, en les faisant entrer dans le jeu de sa vitalité organique ; une vitalité qui ne signifie pas achèvement, mais subsistance au travers de formes

²⁴³ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 179.

²⁴⁴ RABATÉ, D., Pascal QUIGNARD, *Étude de l'œuvre*, p. 95.

variées »²⁴⁵. Autrement dit, il ne faut pas espérer le maintien d'une identité fixe mais la survie sous diverses configurations, une refonte dans divers moules.

Au niveau thématique, on trouve aussi dans la réincarnation une prolongation des thèmes de l'animalisation et de la chosification qui peuvent également fonctionner comme une critique de l'anthropocentrisme²⁴⁶ : « J'ai quelque raison de croire à la métempsychose. J'ai été dans une autre vie cellule cancéreuse et larme, et taon, et âne. J'ai été aussi huître, vent, peur, cône de beurre, soupir »²⁴⁷. Accepter de briser l'entité non naturelle de l'ego signifie aussi accepter de renoncer à l'anthropomorphisme, au profit de la forme d'un livre, par exemple, dans le cas de Georges. Ainsi, si nous étions initialement partie de l'hypothèse qu'Ann était compositrice et active, contrairement à Georges qui était lecteur et passif, nous avons pu au fil de ce travail corriger ces positions certainement vraies mais trop tranchées et ainsi rééquilibrer la balance. En effet, bien qu'apparemment passif, le lecteur est également un être de métamorphoses et de réincarnations²⁴⁸, notamment en raison de son mimétisme²⁴⁹ qui le pousse à se fondre parmi les personnages et les histoires des livres qu'il lit. Quignard affirme pour lui-même l'amour de cette vie nomade et multiple, dépourvue d'attachement à soi, qu'est celle du lecteur : « [...] il faudrait être soi. Ce qui n'est pas le but de ma vie »²⁵⁰.

Même si nous pensons avoir suffisamment prouvé au cours de ce travail que nous ne saurions ranger les concepts de Quignard sous aucune étiquette théologique, il nous semble cependant devoir indiquer ici certains rapports avec les pensées et spiritualités asiatiques, en particulier avec le bouddhisme. Cette religion utilise en effet trois termes principaux pour décrire l'existence : *l'impersonnalité*, *l'impermanence* et *l'insatisfaction liée aux désirs et à l'avidité*²⁵¹. Or ces trois concepts résumeraient presque à eux seuls l'analyse de que nous avons faite de *Villa Amalia* : l'impersonnalité correspondrait à l'indétermination de l'identité ; l'impermanence renverrait au caractère évolutif et éphémère des événements, des êtres, des choses, etc. ; enfin, l'insatisfaction pourrait désigner l'angoisse de la personne en tant qu'ego par rapport au sentiment d'inachèvement de sa vie.

²⁴⁵ ECO, U., *L'œuvre ouverte*, p. 35.

²⁴⁶ Nous soulignons : « [...] les vérités ayant perdu tout caractère stable, la terre ayant échangé le statut de centre fixe et volumineux de l'univers pour celui de recoin du monde, [...] peut-être s'est-elle séparée à bon escient des cercles, des tous, des unités et des savoirs qui avaient trop apparence d'homme, de fantasme d'homme, de satisfaction de tête humaine » ; QUIGNARD, P., *Une gêne technique à l'égard des fragments*, p. 24.

²⁴⁷ QUIGNARD, P., *Le salon du Wurtemberg*, p. 95.

²⁴⁸ BLANCKEMAN, B., *Les récits indécidables : Jean ECHENOZ, Hervé GUIBERT, Pascal QUIGNARD*, p. 170.

²⁴⁹ QUIGNARD, P., *Le lecteur*, p. 128.

²⁵⁰ LAPEYRE-DESMAYSON, Ch., *Pascal Quignard le solitaire, rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, p. 73.

²⁵¹ http://www.centrebouddhisteparis.org/Bouddhisme/Vision_Parfaite/la_nature_de_l_existence.html

Si la réincarnation entre aussi dans la vision bouddhiste, il semble toutefois que Quignard souhaite particulièrement mettre l'accent sur l'aspect infini des métamorphoses.

Je suis très âgé. Voilà bientôt onze mille ans que je subis la vie. Voilà bientôt onze mille ans que je répare en vain l'irréparable ! Voilà bientôt onze mille ans que je ne vis pas tout à fait. Voilà bientôt onze mille ans que je ne meurs pas véritablement ! Monsieur, comme vous me voyez, j'ai été un lion, j'ai été le pavillon de l'oreille d'une veuve, j'ai été un nuage rose dans l'aurore ! J'ai été un pain aux raisins. J'ai été une brème. J'ai été une petite framboise un peu velue dans les doigts humides d'un enfant ! [...] – Hélas, cria le vieil homme, le Cercueil du Vent, ce n'est pas le cercueil de la vie ! Je n'ai pas fini de connaître la vie ! Je vais encore être oiseau et moule noire sur la grève et pissenlit ! Je ne suis pas déchargé du poids des formes. J'aspire tellement au vide²⁵².

Même si Fong Ying, le personnage en question dans la citation, semble déjà avoir considérablement fondu (« Po Ya trouvait le vieux Fong Ying étonnamment léger à porter sur ses épaules »)²⁵³, il se peut que sa disparition totale soit longue à venir, voire qu'elle ne se produise jamais. Dans *Le salon du Wurtemberg*, Mademoiselle Aubier envisage en effet une « mort-compromis » où elle survivrait encore quelques années après son décès : « j'aurais tellement aimé voir ce qui se passerait après ma mort. Et, dans le fond, peut-être aurais-je aimé un peu survivre aussi, peut-être [...] ... Quelques années »²⁵⁴. Quoi qu'il en soit, Fong Ying exprime sa lassitude, mimée par le texte combien redondant, quant au fait de ne pas pouvoir rejoindre l'origine de manière définitive, quant au fait de ne vivre pas tout à fait sans pour autant mourir (la réincarnation est subsistance d'une partie de soi uniquement), et quant à ses vaines tentatives d'achever l'inachevable (ici, « je répare en vain l'irréparable »). Premièrement, le discours de Fong Ying traduit peut-être la frustration d'un lecteur conditionné à attendre un achèvement mais qui tombe, au sein de l'œuvre de Quignard, sur des récits sans fin, ouverts et inachevés. Mais en réalité c'est surtout l'écrivain qui est à l'image de Fong Ying, lui qui n'est jamais déchargé du poids des formes. En effet, quel que soit le genre littéraire dans lequel l'auteur choisit d'incarner ses hantises, elles ne disparaissent jamais totalement et sont des ritournelles qui reviennent de manière cyclique. « Le pire de ma souffrance [dit Fong Ying], c'est que je sais que je redeviendrai un homme ! »²⁵⁵. Les hommes pèlent en muant mais ont cette impression de ne jamais pouvoir rejoindre la nudité originelle, celle du premier royaume, celle de la vérité dépouillée des illusions (« Je détestais ces souvenirs qui revenaient comme des pelures pelées »)²⁵⁶. Les êtres humains sont donc à l'image d'Isabelle dans *Le salon du Wurtemberg* : « Elle n'ôtait pas ses

²⁵² QUIGNARD, P., *La leçon de musique*, pp. 115-117.

²⁵³ *Ibid.*, p. 117.

²⁵⁴ QUIGNARD, P., *Le salon du Wurtemberg*, p. 158.

²⁵⁵ QUIGNARD, P., *La leçon de musique*, p. 117.

²⁵⁶ QUIGNARD, P., *Le salon du Wurtemberg*, p. 161.

vêtements : elle donnait l'impression – dans sa confusion, dans la confusion du désir – qu'elle ne parviendrait jamais à être nue »²⁵⁷. Ici apparaît le spectre d'un terrible doute : la possibilité que le retour à l'origine, du moins le retour définitif, ne soit lui aussi qu'un mythe avec lequel nous nous sommes aveuglés. Or surgit en même temps l'idée que nous ne puissions jamais peler suffisamment l'oignon du langage pour atteindre le noyau référentiel. C'est ce qu'affirmait Jacques Derrida lorsqu'il disait que *tous les systèmes (structures) de tous les domaines de recherche* sont basés sur ce que le structuralisme décrit : utilisant tous des formes de langage, ils ne sont constitués que par des relations entre des signifiants et des signifiés arbitraires (tels les *signes* qu'Ann voit partout) qui ne perçoivent jamais la réalité des choses, et qui n'ont donc aucune chance d'atteindre une vérité définitive. Pour aller encore plus loin : si le langage empêche les sciences d'aborder la réalité du référent, sur quoi se basent-elles pour affirmer l'existence de ce dernier ? Ainsi, contrairement aux vertus du médicament que vend Véri, personnage dont les mensonges et les secrets contredisent la « Véri-té » que laisse espérer son surnom²⁵⁸, il se pourrait qu'il n'y ait pas de pénétration intellectuelle « transcutanée »²⁵⁹ possible vis-à-vis de la réalité.

Flottait toujours sur les lèvres de Ponce le sourire du Bouddha lorsque, assis dans la position du lotus, pour la première fois une mouche millénaire, pleine de douleurs, s'étant réincarnée déjà six cents ou sept cents fois dans l'apparence d'un homme, vint se poser sur son genou et y versa une larme. Il avait une façon prodigieuse de vous interroger des yeux tout en vous rassurant. Au milieu des discussions enflammées et des chants – point de fous rire – il avait une façon désabusée et ironique de vous dire, vaguement implorant : « Rien de nouveau sous le soleil ! Rien de nouveau sous le lampadaire ! »²⁶⁰.

Si nous avons vu que la maturation et le progrès semblent possibles au sein d'une vie, les deux citations qui précèdent trahissent cependant le côté profondément a-téléologique de l'existence²⁶¹. Le seul but que l'on pourrait éventuellement dégager est le chemin lui-même : un parcours jalonné d'expériences *substantielles*, parfois délicieuses, vécues *hic et nunc* dans des instants qui sont à eux-mêmes leur propre fin ; un périple en soi riche d'enseignements mais dont il ne faut pas attendre la dernière escale puisqu'une fois la montagne franchie se profilera toujours un nouveau sentier d'expériences à vivre ou à revivre. La larme versée par la mouche ci-dessus est parlante : à quoi mènent les métamorphoses ? À d'autres métamorphoses. Rien de nouveau dans la réalité (le soleil), rien non plus dans la narration qu'on en fait (le lampadaire est au soleil ce que la narration est à la réalité : une production

²⁵⁷ QUIGNARD, P., *Le salon du Wurtemberg*, p. 119.

²⁵⁸ « De toute façon, je ne sais pas pourquoi, j'ai le sentiment que tu mens » ; QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 153.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 152.

²⁶⁰ QUIGNARD, P., *Le salon du Wurtemberg*, p. 36.

²⁶¹ RABATÉ, D., *Pascal QUIGNARD, Étude de l'œuvre*, p. 8.

artificielle). Comme dirait Lavoisier, et cela est valable aussi pour l'artiste, dans la réalité, rien ne se crée ni ne se perd, mais tout se transforme²⁶². Jusqu'à quand ? Qui le sait ? Il ne faut pas demander le repos à un monde mouvant. La fixation d'Ann Hidden à laquelle on assiste soudain à la fin de *Villa Amalia* illustre probablement cette a-téléologie qui comprend aussi une profonde incertitude et un état *sans désir*²⁶³. Ann n'est ni vivante ni morte, son sort est suspendu, le récit n'a pas de fin, elle attend la « vieille péniche »²⁶⁴ qui l'emmènera peut-être au-delà du hors-temps qui semble l'avoir déjà ravie ; peut-être survivra-t-elle dans une nouvelle vie, dans une nouvelle forme, dans un nouveau livre...

²⁶² « Rien ne se crée, ni dans les opérations de l'art, ni dans celles de la nature, et l'on peut poser en principe que, dans toute opération, il y a une égale quantité de matière avant et après l'opération ; que la qualité et la quantité des principes sont les mêmes et qu'il n'y a que des changements, des modifications ». *Encyclopaedia Universalis*, tome 14, pp. 210-214.

²⁶³ « Chez Quignard, "sidérer" ("siderare") et "désirer" ("desiderare") forment un couple en s'opposant l'un contre l'autre. Un chapitre de [...] *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 » (OGAWA, M., « Une écriture de soi : *Le nom sur le bout de la langue* de Pascal Quignard », p. 67). Ainsi, même si Ann était passive en suivant l'étoile polaire, ce voyage vers un but brillant était aussi la marque d'un désir actif qui était avant tout une envie de changement.

²⁶⁴ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 301.

Conclusion

Naturaliste, géographe, anthropologue, structuraliste, post-structuraliste, astrologue, physicien quantique²⁶⁵, philosophe, lecteur, peintre, mythologue, linguiste, chercheur empiriste, musicien, chamane : telles sont quelques-unes des cordes que Quignard a ajoutées à sa viole orphique pour tenter désespérément d'approcher la farouche réalité. Cette interdisciplinarité abondamment observée au cours de ce travail participe encore une fois de la thématique du passage des frontières ; un monde kaléidoscopique doit être observé sous divers angles. À l'instar d'Ann qui est examinée par plusieurs narrateurs et sous de multiples perspectives (« Pour Magdalena [...]. Aux yeux de Leonhardt [...]. Aux yeux de Giulia [...]. Aux yeux de Georges [...]. À mes yeux [...] », etc.)²⁶⁶, il faut se munir d'outils éclectiques pour arpenter tout le spectre de la vie. En tant qu'« écrivain-physicien », Quignard souligne surtout la présence de forces antithétiques ; les pôles passivité-activité, continu-discontinu, vie-mort, présence-absence, plein-vide, sont les principaux exemples que nous avons dégagés. Ainsi, la contradiction qui est pour beaucoup un facteur négatif marquant les limites ou l'arrêt d'un raisonnement fonctionne au contraire chez Pascal Quignard comme le moteur de mondes (le livre notamment) mis en mouvement grâce à des forces qui s'opposent. Le parcours d'Ann illustre parfaitement ce fait : elle vit et voyage tant que des puissances contraires la déchirent ; et ce n'est qu'à la fin, lorsque les forces semblent s'être équilibrées ou neutralisées en elle, que l'immobilité la surprend vraiment et qu'elle devient libre de tout désir. Celui qui prétend intégrer la pluralité doit donc aussi comprendre la possibilité d'une réunion de concepts inverses qui ne sont rendus paradoxaux qu'au sein du langage imprécis.

Cela met en exergue la difficulté pour le critique de formuler un propos plus ou moins cohérent, car il existe souvent chez Quignard la possibilité de défendre à la fois une théorie et son contraire. De là découle une remarque importante : le travail de l'écrivain consiste surtout à établir des relevés et à dépeindre des fragments du monde. Toute interprétation, en ce qu'elle choisit un ordre à ces fragments plutôt qu'un autre, est artificielle et arbitraire ; ainsi, même si le critique parvient à un discours relativement cohérent, « [...] toute interprétation est un délire »²⁶⁷.

Nous allons donc terminer ce travail en rappelant les points majeurs du « délire » que nous avons échafaudé et qui concernait principalement la mue, le mimétisme et le passage.

²⁶⁵ ECO, U., *L'œuvre ouverte*, p. 33.

²⁶⁶ QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, p. 222 ; mentionné par BALLEST-BAZ, Th., *Déliaison liée, liaison déliée : le discontinu dans les romans de Pascal Quignard* Le Salon du Wurtemberg, L'Occupation américaine, Villa Amalia, p. 91.

²⁶⁷ QUIGNARD, P., *Le sexe et l'effroi*, p. 341.

Tout d'abord, notons que si l'habitude nous pousse à attribuer spontanément à ces trois termes une valeur active ou passive définie, nous avons pu observer ici que cette valeur, comme tout le reste d'ailleurs, n'était pas fixe. Un personnage peut muer mais peut aussi être mué ; le mimétisme peut relever de l'inertie mais surviennent quelquefois des mues-mimétiques ; enfin, le passage dépend d'une mort qui peut être subie ou choisie. Quignard semble donc également envisager le déterminisme et la liberté comme deux puissances pouvant agir simultanément au sein du même objet.

La mue, le mimétisme et le passage entretiennent entre eux des rapports complexes et on les voit apparaître ensemble (Ann les réunit tous) ou séparément (Marthe Hidelstein n'est que mimétisme). Quignard crée le lien entre les trois concepts grâce à l'élaboration d'un patchwork de théories biologiques mais présente également cela d'une manière profondément poétique. L'individu forcé à changer ou souhaitant évoluer meurt de manière intermédiaire. Il se débarrasse alors d'une partie de lui-même (le tégument) mais garde aussi une part, et seulement une part, de l'identité déjà indéterminée qu'il possédait au stade précédent. Ce phénomène se produisant plusieurs fois, l'enveloppe corporelle est rendue plus mince, plus aérienne, plus transparente, et la personne devenue fantomatique entretient alors un rapport mimétique avec le paysage qui la traverse pendant qu'elle-même le traverse. C'est donc en cela qu'apparaît la thématique du passage puisque le corps est décrit comme une membrane osmotique qui met en rapport le monde intérieur et le monde extérieur.

Toute cette théorie fait de l'homme un être parmi d'autres dans la nature : elle encourage au relativisme et stigmatise l'anthropocentrisme. Elle favorise également une position flexible et pluraliste au détriment du conservatisme et d'un monisme imposé et projeté arbitrairement sur le monde. Même si Quignard ne le mentionne jamais directement, par le fait que ses récits illustrent des liens profonds d'influence réciproque et d'amour entre l'homme et la nature, il aborde dans ses textes le sujet très actuel de la protection de l'environnement (l'écologie en tant que domaine scientifique et en tant que mouvement politique est, étymologiquement, « l'étude de la maison », de l'oikos [oikos])²⁶⁸. Si le monde intérieur à l'homme est en lien direct avec le monde extérieur, et si sa structure corporelle est de même texture que la substance matérielle de la nature, alors il a tout intérêt à les ménager. Ann, ne l'oublions pas, est elle-même une petite ourse polaire...

Nous avons également observé que la durée des métamorphoses d'un être est très incertaine. Quignard articule habilement la dissolution de l'être produite par la mort avec la possibilité que cette dernière soit une mue un peu plus importante que celles expérimentées

²⁶⁸ ALEXANDRE, C., *Dictionnaire Grec-Français*, p. 971.

par l'être en question de son vivant. L'individu (identité personnelle et corps) regardé comme une unité disparaît, mais il subsiste, peut-être éternellement, en tant que masse impersonnelle *servant les intérêts de la pluralité* et du perpétuel renouvellement que cette dernière présuppose. D'un point de vue épistémologique, le Tout (Panthalassa, origine, flux, énergie), et l'éventuelle éternité de ce Tout, ne sont donc justifiés que lorsqu'ils sont induits à partir de la multiplicité et du caractère éphémère des choses. Si nous avons cité Lavoisier et son principe de métamorphoses, nous pouvons aussi renvoyer le lecteur à Anaximandre de Milet dont le principe de création de toutes choses, l'*Apeiron*, est à la fois indéfinissable dans ses frontières et dans sa substance ; il constitue une entité éternelle où luttent les contraires et qui engendre des mondes de manière cyclique. La mort ramène également l'être à l'*Apeiron* dont il provient²⁶⁹. De manière générale, une comparaison détaillée et précise de l'œuvre avec tous les savoirs scientifiques que nous n'avons fait qu'effleurer (Darwin, Lavoisier, la physique quantique en tant que vision actuelle du monde, etc.) mériterait d'être faite et ouvre la porte à d'autres travaux d'interprétation, d'autres « délires possibles ».

Mais la réflexion principale de Quignard en rapport avec la mue, le mimétisme et le passage est certainement l'étude des relations entre le *contenu* et le *contenant*. Observer le monde du point de vue de ses structures permet d'obtenir un autre angle d'approche et révèle des similitudes frappantes aux niveaux micro et macro. Cela mène notamment Quignard à accorder une grande importance aux formes et aux genres choisis pour aborder des thématiques récurrentes, la créativité de l'homme résidant davantage (voire exclusivement) dans la possibilité d'une organisation structurale et dans l'agencement de différents fragments de mondes plutôt que dans une création ex nihilo. Nous avons expliqué à quel point la forme (le contenant, la « méta-morphose ») de *Villa Amalia* était appropriée à son contenu, cependant une analyse beaucoup plus précise des phénomènes du style et de la parataxe manque à cette étude et laisse, encore une fois, des portes ouvertes.

Nous souhaitons enfin souligner que si beaucoup considèrent Pascal Quignard comme un érudit, et s'il est vrai que le flot de savoirs véhiculés par son œuvre est imposant, on trouve également au sein de cette dernière une leçon d'humilité face à la complexité du monde : nous pouvons muer, nous pouvons produire une quantité incroyable de livres que nous laisserons derrière nous comme des téguments, mais il est très incertain que nous puissions un jour atteindre une *vérité nue*, quelle qu'elle soit. Tant que nous resterons dépendants du récit et de

²⁶⁹ [http://www.universalis-edu.com/\(article Anaximandre\)](http://www.universalis-edu.com/(article%20Anaximandre)) et [http://www.universalis-edu.com/\(article Infini-philosophie\)](http://www.universalis-edu.com/(article%20Infini-philosophie)).

la parole, nous resterons également prisonniers d'illusions ; illusions merveilleuses et nécessaires, certes, mais illusions quand même.

Cependant, même si l'éventuel recommencement infini de nos vies soulève la possibilité d'une certaine a-téléologie du monde, la progression et la maturation au sein d'une même vie semblent cependant possibles. Nous pouvons certainement décrire cette maturation comme le développement d'une harmonie entre le monde intérieur et le monde extérieur. Or la seule manière d'harmoniser ces deux ensembles est de les faire se ressembler par mimétisme. Pour cela, il est nécessaire à l'homme d'étendre son espace intérieur en y intégrant l'espace extérieur, exactement de la même manière que l'espace extérieur le comprend, lui, en tant que lieu. C'est la raison pour laquelle la production de livres-téguments et de théories-délires à propos de ces livres n'est pas vaine puisqu'elle enrichit la flexibilité de celui qui les lit et lui offre une complexité qui l'aidera à s'ouvrir au monde et à passer plus facilement les étapes qu'il doit franchir. La transmission du savoir imite la traversée des seuils de vies et de morts, car l'être complexe évolue beaucoup plus facilement dans des mondes complexes.

Nous espérons donc que le lecteur aura trouvé dans ce travail un medium, une porte, une petite barque susceptible de le faire passer agréablement sur la rive immense de l'œuvre de Pascal Quignard.

Bibliographie

Cette bibliographie rend compte des matériaux qui ont été lus / visionnés pour la rédaction de ce travail, soit qu'ils aient été utilisés directement dans le cadre des notes de bas de page, soit qu'ils aient alimenté la réflexion générale.

LITTÉRATURE PRIMAIRE

● corpus principal

QUIGNARD, P., *Villa Amalia*, Paris, Gallimard, 2006.

● autres écrits de Pascal Quignard

QUIGNARD, P., « Lettre à Dominique Rabaté », *Europe* (revue littéraire mensuelle), *Pascal Quignard*, N° 976-977, août-septembre 2010, pp. 8-15.

QUIGNARD, P., *La barque silencieuse*, Paris, Seuil, 2009.

QUIGNARD, P., *Sordidissimes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2005.

QUIGNARD, P., *Les Paradisiaques*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2005.

QUIGNARD, P., *Abîmes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2002.

QUIGNARD, P., *Sur le jadis*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2002.

QUIGNARD, P., *Les Ombres errantes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2002.

QUIGNARD, P., *Terrasse à Rome*, Paris, Gallimard, 2000.

QUIGNARD, P., *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998.

QUIGNARD, P., *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.

QUIGNARD, P., *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L éditeur, 1993.

QUIGNARD, P., *La frontière*, Paris et Lisbonne, Éditions Chandeigne et Quetzal Editores, 1992.

QUIGNARD, P., *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 1991.

QUIGNARD, P., *La leçon de musique*, Paris, Hachette, 1987.

QUIGNARD, P., *Le salon du Wurtemberg*, Paris, Gallimard, 1986.

QUIGNARD, P., *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Saint-Clément-de-Rivière, fata morgana, 1986.

QUIGNARD, P., *Le lecteur*, Paris, Gallimard, 1976.

● **ouvrages d'autres auteurs**

CHAR, R., *La parole en archipel*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 85-205.

DURAS, M., *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964.

HESSE, H., *Le Loup des steppes*, Paris, Calmann-Lévy, 2004 (Suhrkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1927 pour la version originale).

HUME, D., *A Treatise of Human Nature* (2nd edition), Oxford, Clarendon Press, 1978, pp. 251-263.

KIERKEGAARD, S., *La reprise*, Paris, Flammarion, 1990.

● **adaptations cinématographiques des ouvrages de Pascal Quignard**

CORNEAU, A., *Tous les matins du monde*, 1991.

JACQUOT, B., *Villa Amalia*, 2009.

LITTÉRATURE SECONDAIRE

● **ouvrages concernant l'œuvre de Pascal Quignard**

BLANCKEMAN, B., *Les récits indécidables : Jean ECHENOZ, Hervé GUIBERT, Pascal QUIGNARD*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, pp. 147-211.

BONNEFIS, P., *Son nom seul*, Paris, Galilée, 2001.

FARASSE, G., *Amour de lecteur : Desnos, Dhainaut, Jacottet, Jouanard, Kijno, Ponge, Prévert, Quignard, Richard, Sarraute*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, pp. 9-25 ; 139-143.

LAPEYRE-DESMAYSON, Ch., *Mémoires de l'origine*, Paris, Galilée, 2006, pp. 93-104.

LAPEYRE-DESMAYSON, Ch., *Pascal Quignard le solitaire, rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Galilée, 2006.

RABATÉ, D., *Pascal QUIGNARD, Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas / SEJER, 2008.

RICHARD, J.-P., *L'état des choses, Études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 9-10 ; 39-66.

● **ouvrages généraux**

DERRIDA, J., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, pp. 9-27 ; 409-428.

ECO, U., *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965 (Milan, Bombiani, 1962 pour la version originale), pp. 9-168.

RAIMOND, M., *La Crise du Roman, Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Librairie José Corti, 1966.

● **articles concernant l'œuvre de Pascal Quignard**

ABIVEN, K., « Variations sur un "fragment de réel", Réécritures de l'anecdote autour de Marin Marais et Sainte Colombe », *Europe* (revue littéraire mensuelle), *Pascal Quignard*, N° 976-977, août-septembre 2010, pp. 130-144.

BLANCKEMAN, B., « Une histoire de fantômes », *Roman 20-50*, N°44, 2007, pp. 79-89.

BLANCKEMAN, B., « Des ronds dans l'encre », *Europe* (revue littéraire mensuelle), *Pascal Quignard*, N° 976-977, août-septembre 2010, pp. 77-84.

BOSMAN-DELZONS, C., « Pascal Quignard, un passeur de vies », *Rapports Het Franse Boek*, Vol. 68, N°3, 1998, pp. 156-165.

COSTE, C., « Une écriture en reflet », *Europe* (revue littéraire mensuelle), *Pascal Quignard*, N° 976-977, août-septembre 2010, pp. 28-40.

DEMANZE, L., « Biographie d'un mélancolique », *Europe* (revue littéraire mensuelle), *Pascal Quignard*, N° 976-977, août-septembre 2010, pp. 102-113.

ETIENNE, M., « La métamorphose nécessaire », *La Quinzaine littéraire*, n°496, 1987, p. 13.

GEFEN, A., « L'intempestif », *Europe* (revue littéraire mensuelle), *Pascal Quignard*, N° 976-977, août-septembre 2010, pp. 3-7.

GIL, M., « Mélancolie et répétition, ou "La leçon du faune" », *Europe* (revue littéraire mensuelle), *Pascal Quignard*, N° 976-977, août-septembre 2010, pp. 85-101.

GLACET, A., « L'emplacement du Paradis », *Roman 20-50*, N°44, 2007, pp. 103-114.

JACQUOT, B., et LEVESQUE, M., « Pascal Quignard et le cinéma, Entretien avec Benoît Jacquot », *Europe* (revue littéraire mensuelle), *Pascal Quignard*, N° 976-977, août-septembre 2010, pp.184-192.

KLIEBENSTEIN, G., « Ce que dit la revenante », *Critique*, N°721-722, 2007, pp. 478-485.

KOLB, K., « Music and the Feminine in Pascal Quignard », *L'esprit créateur*, Vol. 47, N°2, 2007, pp. 101-114.

LEVESQUE, M., « "Parler en se taisant", L'écriture de l'ellipse dans *Villa Amalia* », *Europe* (revue littéraire mensuelle), *Pascal Quignard*, N° 976-977, août-septembre 2010, pp. 114-129.

OGAWA, M., « Le solstice d'hiver », *Roman 20-50*, N°44, 2007, pp. 91-102.

PAUTROT, J.-L., « Transmettre ce qui fut oublié : *Villa Amalia* et l'exception romanesque de Pascal Quignard », *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol. 12, N°3, 2008, pp. 375-383.

PÉREZ, C., P., « Du pays de la culture », *Europe* (revue littéraire mensuelle), *Pascal Quignard*, N° 976-977, août-septembre 2010, pp. 16-27.

PICARD, T., « La littérature contemporaine a-t-elle retrouvé un modèle musical ? Le cas de Pascal Quignard », *Europe* (revue littéraire mensuelle), *Pascal Quignard*, N° 976-977, août-septembre 2010, pp. 52-76.

RABATÉ, D., « La voix de Cassandre », *Europe* (revue littéraire mensuelle), *Pascal Quignard*, N° 976-977, août-septembre 2010, pp. 193-196.

SAMOYAUULT, T., « Le livre des passages », *La Quinzaine littéraire*, n°1000, 2009, p. 23.

TLEMSANI-CANTIN, J., « La musique et les fantômes dans l'œuvre de Pascal Quignard », *Europe* (revue littéraire mensuelle), *Pascal Quignard*, N° 976-977, août-septembre 2010, pp. 41-51.

VAN MONTFRANS, M., « Mue, musique et mutisme dans l'œuvre de Pascal Quignard », *Rapports Het Franse Boek*, Vol. 71, N°1, 2001, pp. 45-53.

VIART, D., « Une "récapitulation de l'histoire humaine" ? Le traitement de l'Histoire dans *Dernier Royaume* », *Europe* (revue littéraire mensuelle), *Pascal Quignard*, N° 976-977, août-septembre 2010, pp. 162-183.

VOUILLOUX, B., « L'image spéculative », *Europe* (revue littéraire mensuelle), *Pascal Quignard*, N° 976-977, août-septembre 2010, pp. 145-161.

● articles et travaux concernant l'œuvre de Pascal Quignard consultés sur le web

BALLET-BAZ, Th., *Déliaison liée, liaison déliée : le discontinu dans les romans de Pascal Quignard* Le Salon du Wurtemberg, L'Occupation américaine, *Villa Amalia*, http://dumas.ccsd.cnrs.fr/docs/00/54/17/52/PDF/Ballet-Baz_T._mA_moire.pdf (consulté le 30 octobre 2011).

OGAWA, M., « *La Frontière* : un roman selon Pascal Quignard », pp. 57-64, <http://www.let.osaka-u.ac.jp/france/gallia/texte/42/42ogawa.pdf> (consulté le 28 mars 2011).

OGAWA, M., « Une écriture de soi : *Le nom sur le bout de la langue* de Pascal Quignard », pp. 63-69, <http://www.let.osaka-u.ac.jp/france/gallia/texte/41/41ogawa.pdf> (consulté le 24 octobre 2011).

● **interviews de Pascal Quignard visionnées sur le web**

http://www.dailymotion.com/video/x9us6b_pascal-quignard-la-barque-silencieu_news (consulté le 20 mars 2011).

<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/4011684001/pascal-quignard-la-barque-silencieuse.fr.html> (consulté le 27 octobre 2011).

http://www.france5.fr/la-grande-librairie/?page=emission&id_article=5669 (consulté le 29 octobre 2011).

● **documents divers consultés sur le web**

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3793608735;> (consulté le 9 octobre 2011).

<http://fr.wiktionary.org/wiki/paréidolie> (consulté le 9 octobre 2011).

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1270108845;> (consulté le 16 octobre 2011).

<http://www.circee.org/La-pareidolie.html> (consulté le 24 octobre 2011).

<http://www.universalis-edu.com/>(article Anaximandre, consulté le 24 octobre 2011).

<http://www.universalis-edu.com/>(article Infini-philosophie, consulté le 24 octobre 2011).

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4211368860;> (consulté le 30 octobre 2011).

http://www.centrebouddhisteparis.org/Bouddhisme/Vision_Parfaite/la_nature_de_l_existence.html (consulté le 4 novembre 2011).

● **dictionnaires et encyclopédies**

ALEXANDRE, C., *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1880, pp. 429 ; 971 ; 1044.

Encyclopaedia Universalis, Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 2008, tome 14, pp. 210-214.