

## À l'écoute du *Perdu*: la musique dans la construction du biographique chez Pascal Quignard (sur *Boutès*)

---

Patricia Gauthier<sup>1</sup>

### Abstract (En/Fr)

In *Boutès*, Quignard repeats his attachment to music. *Boutès* personifies the urge towards our primeval condition which can hopefully be retrieved through music, better than writing (?) because only music places the body back in the sound container where it was moving («replonge le corps dans le contenant sonore où il se mouvait») before birth (*Boutès*, p. 65). Indeed, Pascal Quignard's entire work traces back the search for the Lost from which arises a *bios* where biographical signs are everywhere and biography is nowhere. *Boutès'* final confession might be interpreted as an appeased expression allowing for the reconciliation between music and writing that seemed impossible in the generically identified autobiography.

Dans *Boutès*, Quignard redit ses liens avec la musique. *Boutès* incarne l'élan vers la condition originare que la musique, mieux que l'écriture (?), peut espérer faire retrouver parce que seule elle 'replonge le corps dans le contenant sonore où il se mouvait' avant la naissance [*Boutès*,p.65]. De fait, toute l'œuvre de Quignard retrace la quête de ce Perdu de laquelle s'élève un *bios* dont le biographique est partout et la biographie nulle part. L'impossibilité de cette autobiographie génériquement identifiée trouve peut-être une expression apaisée permettant de réconcilier musique et écriture dans la confession finale de *Boutès*.

### 1. Prémisse

Pascal Quignard est un auteur exigeant dont l'œuvre tient une place singulière dans le paysage littéraire français contemporain. Avec une quarantaine d'ouvrages publiés depuis les années 1970, il a rencontré un public de lecteurs fidèles, élargi par le succès de l'adaptation de son roman *Tous les Matins du Monde* au cinéma (réalisation d'Alain Corneau en 1991, avec Gérard Depardieu et Jean-Pierre Marielle dans les principaux rôles) ou l'obtention du Goncourt en 2002 pour *Les Ombres errantes*. S'adonnant aussi bien au roman, au conte qu'à

---

<sup>1</sup> Université de Poitiers, France.

l'essai, Pascal Quignard a développé une réflexion continue sur la place de la sexualité dans une existence qu'il juge à jamais marquée par son incomplétude originare (nous ne pouvons voir la scène qui nous a fait). Cette quête de l'origine passe par l'exploration d'époques affectonnées entre toutes, comme le monde latin antique ou le XVII<sup>e</sup> siècle. Une vaste érudition, mêlée aux fantaisies de la fiction, est mise à contribution dans cette recherche dont l'un des thèmes favoris est la solitude. Pascal Quignard le Solitaire, pour reprendre le titre d'un ouvrage de Chantal Lapeyre-Desmaison, trouve dans l'écriture mais aussi dans la musique, le moyen d'approcher le sentiment d'un défaut de l'existence. Toute son œuvre est ainsi emprunte d'épisodes liés à sa biographie, souvent cryptés mais obsessionnellement récurrents, comme le silence (il a connu des phases mutiques prolongées), la dépression ou la rupture avec la vie sociale (il démissionne de toutes ses fonctions en 1994 pour se retirer dans une petite ville de province) ou la pratique de la musique.

Afin de rendre plus lisible les relations qui unissent la biographie de Pascal Quignard à la musique et à l'écriture, rappelons quelques données importantes. Il est né en 1948 en Normandie dans une famille d'enseignants de lettres classiques. Sa mère comptait des professeurs de Sorbonne parmi ses ancêtres et son père appartenait à une lignée d'organistes originaire du Wurtemberg. Outre la composition, il a appris l'orgue (il a repris brièvement à sa tante, Marthe Quignard, l'orgue d'Ancenis dont elle était titulaire), le piano, l'harmonium et le violon, puis plus tard, le violoncelle. Il a également présidé, à la demande de Jordi Savall, le Concert des Nations et participé à la fondation du centre de musique baroque de Versailles et à son festival, fonctions dont il démissionnera en 1994 ainsi que de celle de lecteur qu'il exerçait chez Gallimard<sup>2</sup>.

## 2. Biographique vs biographie

L'écriture de Pascal Quignard cristallise une pratique omnigénérique dont l'une des particularités consiste à décloisonner les genres au point d'en rendre les frontières poreuses. Rien ne l'illustre mieux que le rapport au biographique qui se développe dans son œuvre. D'abord l'érudit recourt volontiers à la biographie de personnages historiques célèbres dans ses essais, comme par exemple la vie de la Bruyère ouvrant le propos d'*Une Gêne technique à l'égard des fragments*. Ensuite le lettré est à l'affût des vides laissés par l'érudition pour inventer des

---

<sup>2</sup> Pour entrer dans l'œuvre de Pascal Quignard, on consultera avec profit Dominique RABATE, *Pascal Quignard, Etude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008 et Chantal LAPEYRE-DESMAYSON, *Pascal Quignard le Solitaire, Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Les Flohic, 2001.

vies imaginaires, celle d'Albucius ou de Sainte-Colombe. Enfin, non seulement dans les traités où il dit je mais aussi dans les romans où il ne s'exprime pas à la première personne, il laisse des signes invitant à reconnaître l'auteur derrière des personnages. Ces différentes postures forment un dispositif au moyen duquel se manifeste l'ethos quignardien dans sa complexité. Sa mise en place repose sur l'impossibilité de distinguer clairement les différents recours à la biographie que seul un souci de clarté nous a incité à établir dans les lignes précédentes. L'approche des textes de P. Quignard se heurte ainsi à un double écueil. Le premier consisterait, à propos d'une notion ou d'un thème, à rechercher dans les différentes œuvres les fragments qui s'y rapportent pour les réorganiser autrement<sup>3</sup>. Pareil travail a en effet le tort de créer du continu là où il a donné du discontinu. Deuxième écueil: vouloir à tout prix retrouver la biographie d'un auteur secret. Un tel décryptage s'évertuerait à 'construire une autobiographie', pour autant que cet oxymore ait un sens, alors même que P. Quignard n'a jamais placé aucune de ses confessions sous le signe d'un pacte de véridicité avec son lecteur.

Notre propos ne consistera donc pas à rechercher les traces d'une biographie en suivant un fil thématique, en l'occurrence celui de la musique, mais plutôt à observer comment la musique contribue à la mise en place d'un travail du biographique dans l'œuvre de P. Quignard rendant caduque son approche thématique.

On peut à cet égard mentionner l'exemple de la figure récurrente de Sainte Colombe dans différents textes. *Tous les Matins du Monde* faisait déjà résonner son titre dans la phrase d'ouverture du premier *Petit Traité* et se présentait même comme un doublon romanesque d'«Un épisode tiré de la vie de Marin Marais», première partie de *La Leçon de Musique*. Outre que le narrateur du *Salon du Wurtemberg*, Charles Chenogne, joue les œuvres de Sainte Colombe, *Tous les Matins du Monde* trouve un autre écho dans *Dernier Royaume* puisque le deuxième chapitre des *Paradisiques* est, comme le signale son titre, «Une scène de roman supprimée au début de *Tous les Matins du monde*». On sait peu de choses du compositeur. Le rapprochement des pages où il apparaît ne vise pas tant à reconstruire sa biographie qu'à décroisonner les catégories normatives auxquelles nous faisons appel dans la lecture par une répétition qui ne redit jamais le même. Ce décroisonnement trouve un prolongement dans le jeu de relais auquel peut se livrer le lecteur, tentation vaine dans la poursuite de l'autobiographie, à laquelle il est néanmoins difficile de résister. Comment oublier en lisant le récit de Charles

---

<sup>3</sup> C'est le danger contre lequel nous met en garde Jean-Luc NANCY, voir «Jadis, jamais, bientôt», in Philippe BONNEFIS et Dolorès LYOTARD (dir), *Pascal Quignard, Figures d'un lettré*, Paris, Galilée, 2005, p. 385.

Chenogne dans *Le Salon du Wurtemberg*, que P. Quignard lui-même pratique le violoncelle et possède des attaches franco-allemandes, pour ne citer que ces deux éléments les rapprochant? Mais au moment même où semble se dresser la figure du double, un autre roman vient la troubler. *Villa Amalia* met à nouveau en scène Charles Chenogne<sup>4</sup> mais le lecteur est plus immédiatement enclin à associer le personnage d'Ann Hidden à l'auteur, privilégiant cette fois son acte de rupture avec le monde comme facteur d'identification: travaillant chez un éditeur de musique, elle décide de tout quitter, rompant les attaches sociales du métier, de la famille, des proches, du lieu où elle vit, à la manière de P. Quignard lui-même, démissionnant de son poste de lecteur chez Gallimard et de ses autres fonctions pour s'installer à Sens<sup>5</sup>.

L'instabilité du référent fictif comme l'absence d'ancrage explicite dans la réalité biographique de l'auteur rend l'identification fuyante. Il n'y aurait là rien de bien original si, par ailleurs, le je de P. Quignard ne s'exprimait avec force en son nom, sans ambiguïté possible. Les deux pages tirées de *La Haine de la Musique* intitulées «sur ma mort» en témoignent:

Pas de musique avant, pendant, après l'incinération.

Pas même une cigale suspendue dans une cage.

Si dans l'assistance quelqu'un pleure ou vient à se moucher, tous en ressentiront de la gêne et cette gêne sera d'autant plus grande que la musique ne la dissimulera pas. Je m'excuse auprès de ceux qui resteront dans l'embarras où je les aurai mis mais je préfère encore cette gêne à la musique [...]<sup>6</sup>.

Le lecteur ne peut pas ne pas recueillir la confession comme telle. Pas plus qu'il ne peut accorder le crédit de l'autobiographie aux indices qu'il repère pourtant au fil des pages sans difficulté comme des traces de la biographie de l'auteur. Les réécritures du biographique, par leur renvoi entre eux à l'infini, réussissent ce qui peut apparaître comme un tour de force: produire de l'autobiographie en se passant de la biographie<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Dans un statut de narrateur d'ailleurs ambigu. Voir Bruno BLANCKMAN, «Une histoire de fantômes», in *Roman 20-50*, n° 44, déc. 2007, pp. 79-89.

<sup>5</sup> C. LAPEYRE-DESMAYSON, *Pascal Quignard le Solitaire, Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison* op. cit., p. 233.

<sup>6</sup> Pascal QUIGNARD, *La Haine de la Musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996, pp. 153-154.

<sup>7</sup> Voir: Patricia GAUTHIER «Les Vies imaginaires chez Pascal Quignard: essai pour un alter ego», publication en ligne à venir.

### 3. La musique, l'écriture et l'origine

On ne s'étonnera pas, dans ces conditions, de retrouver dans *Boutès* le sentiment de culpabilité éprouvé par P. Quignard, déjà confié à C. Lapeyre-Desmaison quelques années plus tôt à n'avoir pas accompli son destin de musicien<sup>8</sup>. Dans son «dernier petit livre voué à la musique»<sup>9</sup>, il privilégie en elle le moyen d'accéder au perdu, ce temps d'avant le temps qui est notre origine: «La musique renvoie à un jadis qui sans respirer - ou plutôt respirant avec les oreilles, respirant avec l'ouïe - entendait au fond de l'eau»<sup>10</sup>.

Au plus près de la souffrance et de la passion (au sens étymologique), la musique est «le plus originaire des arts»<sup>11</sup> et Boutès en est le héros, qui incarne son essence même: «le désir de se jeter à l'eau»<sup>12</sup>. Elle porte la tentation du retour au perdu, indissociable de la mort, comme le dit le parcours des saumons évoqué dans *Boutès*, mais aussi dans *Le Salon du Wurtemberg*<sup>13</sup>, ou comme l'affirme le neuvième traité de *La Haine de la Musique* dans lequel écouter de la musique, c'est écouter la «sonnerie stupéfiante du monde de la mort» tant «nous sommes hantés par l'origine»<sup>14</sup>. Encore faut-il distinguer deux sortes de musique: celle d'Orphée qui trouble le chant des sirènes et en diminue la puissance, qui détourne du perdu<sup>15</sup>. Celle des sirènes, chant de perdition qui va plus loin que le langage et dépasse les rêves, l'unique qui ouvre au perdu. Boutès répondant à l'appel des sirènes et plongeant réunit ce que la naissance sépare en l'homme:

---

<sup>8</sup> Voir: C. LAPEYRE-DESMAlSON, op. cit., ch. II, notamment pp. 41-42 et P. QUIGNARD, *Boutès*, Paris, Galilée, 2008, p. 82.

<sup>9</sup> Ivi, p. 15.

<sup>10</sup> Ivi, p. 76.

<sup>11</sup> Ivi, p. 86.

<sup>12</sup> Ivi, p. 26. Rappelons que Boutès est le compagnon de Jason qui plonge dans la mer à l'appel des sirènes.

<sup>13</sup> Respectivement, Ivi, pp. 72-73 et P. QUIGNARD, *Le Salon du Wurtemberg*, Paris, Gallimard, Folio, 1986, p. 355.

<sup>14</sup> P. QUIGNARD, *La Haine de la Musique*, op. cit., pp. 281 et 299. Ou encore: «La musique replonge le corps dans le contenant sonore où il se mouvait. Ballotte et danse et cherche à rejoindre la vieille rythmique aqueuse des vagues. La musique attire son auditeur dans l'existence solitaire qui précède la naissance, qui précède la respiration, qui précède le cri, qui précède le souffle, qui précède la possibilité de parler. C'est ainsi que la musique s'enfonce dans l'existence originaire», P. QUIGNARD, *Boutès*, op. cit., p. 65.

<sup>15</sup> Voir: P. QUIGNARD, *Boutès*, op. cit., pp. 16-18. Cette musique «ordonnante» impose à l'homme ce qu'il ne veut pas, comme les compagnons d'Orphée qui reprennent leurs rames et s'éloignent des sirènes, mais aussi comme les prisonniers dans les camps que la musique tenait debout, quoi qu'ils en aient. Voir P. QUIGNARD, *La Haine de la Musique*, op. cit., ch.VII.

L'ascoltare, il sentito dire, la phonè nei racconti di sé

«Vie aquatique et vie atmosphérique se disjoignent au cours de la naissance. Vie de larve - presque un poisson - et vie de papillon - presque un oiseau.

Presque un poisson, presque un oiseau: ce sont bien les figures de Boutès et des Sirènes»<sup>16</sup>.

À la fois oiseau et plongeur, le fou de Bassan apparaît plus loin dans le texte; décrit sans être nommé, l'animal s'assimile entièrement au plongeur, à l'acte qui concrétise la quête en la dissociant du résultat, qui figure la prédation d'une insaisissable proie pour elle-même<sup>17</sup>. Dans *Le Salon du Wurtemberg* pourtant, le fou de Bassan parvient à se saisir d'un petit hareng lors de sa remontée à la surface. Il devient alors la figure même du narrateur<sup>18</sup>. Autre manière de dire que l'écriture est un plongeur. Sauf que la pêche aux souvenirs consignés dans le récit est fructueuse. Est-ce à dire, à la lumière de la définition lisible dans *Boutès*, que l'écriture est nécessairement placée sous le signe d'une trahison? Trahison de la nature même du plongeur vers la mort que le chant des sirènes délie (et P. Quignard ne manque pas de rappeler que la première occurrence du mot analyse, littéralement 'défait de ses liens', renvoie à Ulysse détaché de son mât après avoir entendu les sirènes) de tout butin parce qu'il est retour à l'origine dont l'essence est son impossibilité même. Quand bien même écrire s'apparenterait à la quête du perdu, cet acte peut-il prétendre rivaliser avec la musique des sirènes dans l'évocation - au sens magique - de l'origine? Si *Le Salon du Wurtemberg* progresse au gré des 'je me souviens', force est de constater qu'à de multiples reprises est signalé(e) la fragilité, voire l'échec de l'anamnèse. Les souvenirs sont parfois confus. La mémoire elle-même se refuse au partage de souvenirs communs et la subjectivité du récit rouvre la béance de cette incomplétude<sup>19</sup>. Dans le roman affleurent parallèlement la métamorphose du narrateur musicien en écrivain et l'idée d'une certaine vanité de l'écriture. Au point que le livre lui-même est désigné par Chenogne comme la poutre dont le récit l'aveugle<sup>20</sup>. L'écriture comme leurre? Pourtant, c'est lorsque le salon de musique de Bergheim est devenu le bureau où il écrit que Chenogne considère qu'il «contient son destin»<sup>21</sup>. Cela signifie-t-il que, pour trouver sens, une vie doit être couchée sur le papier? Du résumé qu'il en fait après cette affirmation, le narrateur a exclu l'évocation de sa

---

<sup>16</sup> P. QUIGNARD, *Boutès*, op. cit., p. 32.

<sup>17</sup> Voir, pp. 54-55.

<sup>18</sup> Voir: P. QUIGNARD, *Le Salon du Wurtemberg*, op. cit., p. 347.

<sup>19</sup> Voir dans *Le Salon du Wurtemberg*, le fait que Chenogne et Seinecé ne partagent pas la même mémoire, notamment pp. 335-340.

<sup>20</sup> Ivi, p. 329.

<sup>21</sup> Ivi, p. 423.

vie de musicien professionnel, dont il a déjà fait savoir au cours du récit qu'il répugnait à en parler. Quelques images d'enfance et de vieillesse suffisent donc à transformer une vie en destin? L'écriture a remplacé la musique. Elle n'a pas le pouvoir de soustraire à la mélancolie<sup>22</sup>, mais la conscience de son insuffisance donne au contraire du prix à la tentative de «lester»<sup>23</sup> les souvenirs dans l'acte d'écrire. En ce sens, Chenogne narrateur ne trahit pas Chenogne musicien: tous deux poursuivent le perdu dont la mère forme une présence obsédante jusque dans les dernières lignes du roman. Ajoutons que la musique pratiquée par le violoncelliste s'apparente davantage à une musique consolatrice qu'à l'écoute du chant des sirènes. Si Chenogne sombre dans la dépression parce qu'il entend l'appel origininaire des sirènes dans chaque abandon de sa mère, il ne plonge pas. Il trouve même dans la pratique d'un instrument désigné par le texte comme transitionnel le moyen de lutter contre le chant de mort des déesses tyrrhéniennes<sup>24</sup>. C'est peut-être pourquoi la culpabilité qu'éprouve P. Quignard à n'avoir pas vécu sa vie de musicien comme il aurait dû n'est présentée dans *Boutès* que «comme une faute qui traîne», même s'il ajoute immédiatement: «En écrivant, je n'avais pas accompli mon destin. Je ressentis que j'avais laissé la musique en souffrance»<sup>25</sup>.

#### 4. Destin inaccompli et culpabilité

Même s'il décrit la présence de ce sentiment de plus en plus forte avec l'âge, la composition de *Boutès* invite plutôt le lecteur à une interprétation modérée de cette culpabilité. Placée en fin de volume, elle est préparée par des éléments qui influencent son interprétation. En premier lieu parce que l'accomplissement du destin absolu incarné par le plongeon de Boutès, bien qu'il reste exceptionnel, peut être approché:

---

<sup>22</sup> Sur ce thème, voir Dominique RABATE, «Mélancolie du roman: la fiction dans l'œuvre de Pascal Quignard», in *Poétiques de la Voix*, Paris, J. Corti, 1999, pp. 271-293 et Laurent DEMANZE, «Cuisine et clinique», in *Roman 20-50*, op. cit., pp. 29-38.

<sup>23</sup> P. QUIGNARD, *Le Salon du Wurtemberg*, op. cit., p. 433.

<sup>24</sup> Sur le violoncelle comme objet transitionnel, voir P. QUIGNARD, *Le Salon du Wurtemberg*, p. 73 et sur sa capacité consolatrice aux vertus thérapeutiques, p. 201: «Très hypocondriaque - au reste avec le temps cette passion s'est reportée sur mes instruments de musique, et j'ai cessé de m'entourer de médecins pour leur substituer, où que j'aie, des luthiers et des archetiers que je tarabuste jour et nuit».

<sup>25</sup> P. QUIGNARD, *Boutès*, op. cit., p. 84.

L'ascoltare, il sentito dire, la fonè nei racconti di sé

Rares, très rares les humains qui se jettent à l'eau pour rejoindre la voix de l'eau, la voix infiniment lointaine, la voix pas même voix, le chant pas encore articulé qui vient de la pénombre.

Quelques musiciens.

Quelques écrivains plus silencieux que d'autres dans des pages plus muettes encore.

Etrange pénombre maternelle; étrange en ceci que son obscurité précède chez les hommes la nuit elle-même.

Boutès incarne la vieille aimantation sonore totalement irréciproque des corps qu'induit *infiniment, aoristiquement*, en eux, le chant entendu avant le premier jour.

Comme le corps du fœtus au fond du liquide sonore obscur, tel est le corps de Boutès l'Argonaute dans la mer<sup>26</sup>.

Le texte n'exclut donc pas l'écriture des arts aptes à ouvrir au perdu, tout en ayant clairement signifié tout au long de l'essai la supériorité de la musique dans cette entreprise. Louis-René des Forêts fait partie des écrivains 'silencieux'. Il a mis en lumière que le langage n'est pas notre patrie et que «quiconque se reproche le simple fait de parler comme un manquement insoutenable à une foi jurée écrit dans le sentiment incessant d'une faute»<sup>27</sup>. On ne peut qu'être frappé par la proximité de cette affirmation tirée du *Vœu de Silence* et de la culpabilité envers un destin de musicien inaccompli égarée dans l'écriture, telle qu'elle s'exprime dans *Boutès*. L'impossible partage entre fiction et autobiographie, posé dans l'essai dès 1980, et où on pouvait lire la présence de P. Quignard dans celle de L-R. des Forêts (notamment au chapitre XIII), trouve dans l'opus de 2008 l'occasion d'une expression nouvelle. Non seulement il est légitime, au regard de sa biographie, de comprendre P. Quignard dans ces écrivains silencieux, mais le texte se plaît à donner ailleurs des indices invitant à le faire. P. Quignard démissionnant de son poste et se jetant ainsi à l'eau s'identifie alors clairement en un autre Boutès.

La rupture de l'auteur avec le monde, donnée biographique objective connue de tous qui fait de la vie de cet individu écrivant un destin particulier, peut donc être interprétée comme un élément propre à diminuer le sentiment de culpabilité. Placée au début de l'essai<sup>28</sup>, son évocation indique qu'en écrivant, P. Quignard a entendu le chant des sirènes, a plongé lui aussi. Elle prépare donc le lecteur à recueillir la confession finale sans préjugé à l'encontre de l'écriture.

---

<sup>26</sup> Ivi, pp. 75-76.

<sup>27</sup> P. QUIGNARD, *Le Vœu de Silence, Essai sur Louis-René des Forêts*, Paris, Galilée, édition définitive, 2005, p. 31. La première édition date de 1980.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 26-27.



Et ce d'autant plus que la musique est elle aussi désignée dans les pages qui précèdent immédiatement cette confession comme ce qui fait rupture avec le social. Ainsi le lecteur est invité à rester à l'affût de ce qui fait la singularité de la musique comme de ce qui peut en manifester sa parenté dans l'écriture dès lors qu'elles concourent toutes deux à entendre le perdu.

## 5. Apaisement

C'est donc fort de ces considérations que le lecteur aborde le dernier chapitre de *Boutès*, entièrement placé sous le signe de l'autobiographie. Cette petite dizaine de pages s'ouvre sur l'évocation du rôle que joue la musique dans le surgissement d'images venues du perdu:

Je suis revenu aux lieux où vous m'avez abandonné. Je suis entré dans le jardin. Chaque musique a quelque chose à voir avec quelqu'un que nous avons perdu. Et comme il me paraissait que la musique avait quelque chose à voir avec la perte, avec une femme disparue, avec un monde de femmes perdu, et comme j'avais voulu définir la musique dans ce désir irrésistible d'approcher ce qui fait retour de ce monde qui nous précède, sans que ce retour soit possible, j'ai vu soudain votre visage<sup>29</sup>.

Ce *vous* qui abandonne le *je* semble figurer la mère bien qu'elle ne soit pas mentionnée, en raison même de l'allusion à l'origine. Le retour de ce visage est lui-même associé aux sirènes dont le chant a captivé un homme, en qui on reconnaît Boutès bien qu'il ne soit pas nommé, désigné par un *il*, relayé sans transition par le *je* de P. Quignard, ainsi incarné en nouvel Argonaute au moment précis où il exprime avoir failli à son devoir: «Il [mis pour 'un homme' dans le texte mais qu'on identifie comme Boutès] aima se glisser dans la gorge de cette femme et profiter de son chant au point de s'y confondre. Je n'ai pas mené la vie de musicien comme j'aurais dû»<sup>30</sup>. Suit le résumé d'une biographie qui dit essentiellement la tension entre écriture et musique chez son auteur, et pour finir, l'abandon de l'emploi d'organiste jusque là repris de génération en génération côté paternel, laissant progressivement monter la culpabilité et, plus encore, le sentiment d'un manque dont l'écriture était responsable, un manque d'âme<sup>31</sup>. Ayant rompu le fil de la destinée familiale, le *je* semble rester en deçà de lui-même, sans que l'écriture lui ait permis de rendre la dévotion filiale. Lestée du poids de la faute, elle apparaît

---

<sup>29</sup> P. QUIGNARD, *Boutès*, op. cit, p. 81.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 86.

comme une fausse voie (voix?) dans la construction de soi tandis que la musique est couronnée comme «le plus originaire des arts et le premier d'entre eux»<sup>32</sup>, seule apte à lire en l'âme la souffrance du perdu. Dans ce retour sur soi qui vaut expérimentation de la douleur où s'éprouve le moi dans ses défaillances, l'ouïe, archaïque et donc proche du perdu, l'emporte sur la vision, construite dans ce qu'impose la naissance: langue et conscience qui éloignent du perdu.

C'est alors qu'en un mouvement comparable au glissement des pronoms déjà observé en son début, le texte dit à nouveau ce que voit le *je*, en une image onirique, non contrôlée et non contrôlable, semblable à la mère évoquée en ouverture du chapitre. L'enfance fait retour et la vision se poursuit en un souvenir consubstantiel à la sensation d'être soi. Puis, l'appréhension de soi s'infléchit en une énumération faisant affleurer le perdu à travers la présence d'un *elle* assimilable à la figure maternelle. De fait, le surgissement du perdu entraîne la dissolution du *je* dans un *on* qui exprime la béatitude d'être dans le perdu: «Bien sûr on est où on est, où on est on se trouve, on n'est pas ailleurs que là où on se tient mais, parfois, on s'enfonce soudain un peu plus sur la terre. On est bien [...]». On parvient enfin tout à fait «là où on n'aurait pas pu ne pas aller [...] On s'alourdit, on somnole, on dort, on meurt»<sup>33</sup>.

Alors le *je* et le *elle* se réunissent en un *nous* par l'entremise duquel P. Quignard peut enfin accomplir son destin de musicien. Car ce *elle* non identifié et qu'un premier élan (conforté par le donné biographique évoquant le Verneuil de l'enfance) associe à la mère ressemble davantage encore à Marthe Quignard qui tenait l'orgue d'Ancenis: «Nous partions tôt. Je me rendais avec elle à l'église où je jouais[...] Elle ajustait le foulard sur ses cheveux avant de pénétrer dans la pénombre et la fraîcheur de l'église. Je la quittais dans l'allée pour me diriger dans la sacristie. J'aimais cette église où nous nous rendions tous les deux longtemps avant que le carillon de la grand-messe fût sonné. J'en aimais l'orgue [...]»<sup>34</sup>.

C'est donc bien par l'écriture que la musique retrouve au finale la place laissée vacante par le destin de l'auteur. Et si *Boutès* proclame la supériorité de la musique dans l'approche du perdu, son dernier chapitre réconcilie l'écriture et le chant des sirènes en une évocation autobiographique apaisée d'un destin accompli sur le mode du fantasme hallucinatoire.

Point d'orgue, si l'on ose dire, d'un travail déjà à l'œuvre dans le dernier roman publié par P. Quignard avant *Boutès*. C'est en effet sur le territoire des sirènes que se déroule en partie l'intrigue de *Villa Amalia*. Ann Hidden a élu domicile sur l'île d'Ischia. Musicienne, elle con-

---

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Ivi, p. 88.

<sup>34</sup> Ibidem.

tinuera à rechercher après son départ d'Ischia le chant des sirènes dans ses compositions, qui 'hèlent ses perdus'. Sans doute est-ce pour cela que le narrateur du *Salon du Wurtemberg* resurgit dans ce roman. Le musicien que le destin avait transformé en écrivain scelle par l'éloge qu'il fait d'Ann Hidden les retrouvailles de l'écriture et de la musique<sup>35</sup>. Que la mère d'Ann Hidden s'appelle Marthe, le lecteur semble autorisé à y déchiffrer le signe de la lente maturation dans laquelle s'élabore le récit du tarabust, donnant à sentir ce que l'œuvre est au moi comme ce que le moi est à l'œuvre...

---

<sup>35</sup> P. QUIGNARD, *Villa Amalia*, Paris, Gallimard, 2006, p. 220.