

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REPRÉSENTATION D'UNE « LITTÉRATURE MUSIQUÉE » :
ÉCRITURE LUDIQUE ET FORME FRAGMENTAIRE
DANS *VIE SECRÈTE* DE PASCAL QUIGNARD

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
GENEVIÈVE ALLARD

JUIN 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 -Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article **11** du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier sincèrement Jean Fisette, professeur associé au département d'études littéraires à L'UQAM et directeur de ce mémoire pour sa disponibilité, ses conseils judicieux et ses encouragements.

Je veux également remercier du fond du cœur Daniel Mongrain. Durant l'écriture de ce mémoire, sa patience, sa constance, ses conseils et ses encouragements n'ont eu d'égal que son dévouement et sa générosité. Je remercie tout aussi chaleureusement mon père, Denis Allard, et ma mère, Diane Racicot Allard, pour leur soutien et leurs témoignages de confiance et d'admiration. Un merci supplémentaire à ma mère pour les nombreuses heures qu'elle a passées à corriger ce document. Je ne voudrais pas oublier de remercier ma sœur Karine pour l'exemple de persévérance qu'elle a toujours été pour moi, mon ami Sébastien Lemieux pour avoir cheminé avec moi en études littéraires ainsi que ma meilleure amie, Marie-Andrée Handfield, pour m'avoir donné son affection et son énergie dans les moments où j'en avais le plus besoin.

Puisque de telles études ont également des répercussions sur le plan professionnel, je tiens à dire merci à toutes les personnes – employés, patrons ou bénévoles - que j'ai eu la chance de côtoyer en travaillant à l'administration de l'Orchestre symphonique de Montréal. Leur compréhension et leur intérêt à l'égard de ce projet se sont avérés d'une grande importance. Parmi ces gens, je tiens à remercier particulièrement Karyne Dufour, pour sa joie de vivre et sa présence quotidienne à mes côtés. De même, je ne voudrais pas oublier, Nancy-Dominica Roy, avec qui j'ai pu partager le poste de réceptionniste ces derniers mois. Un sincère remerciement pour sa disponibilité et davantage encore pour sa compréhension, ses encouragements et son extravagance toute littéraire.

Je désire tout aussi vivement souligner la présence de certains collègues de travail qui, au fil du temps, sont devenus des amis précieux. Je pense ici à Isabel Dansereau sur la présence de qui j'ai pu compter pendant toute ma période de rédaction. Je pense également à Mélanie Dansereau dont la générosité et le soutien furent primordiaux. Je pense finalement à Alexandre Vovan et à la complicité exceptionnelle qui caractérise notre amitié. À vous trois, merci!

Aussi, je souhaite dire un merci tout spécial aux musiciens et musiciennes de l'Orchestre symphonique de Montréal, à la fois pour leur musique et pour leurs témoignages d'appréciation qui m'ont apporté énergie et soutien pendant toute la durée de ma maîtrise.

Enfin, je me réserve une pensée particulière pour Monsieur Robert (Bob) Normandin, grand-père adoptif et ami sincère, décédé au cours de la rédaction de ce mémoire. Sa présence quotidienne, son sens de l'humour en toute circonstance et la fierté qu'il m'a témoignée, m'ont enseigné qu'une grande amitié ne tient pas compte de l'âge.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LE JEU INFINI DE LA LITTÉRATURE MUSIQUÉE.....	8
1.1 Qu'est-ce que la littérature «musiquée»?.....	8
1.1.1 Ce que signifie la musique.....	8
1.1.2 La littérature «musiquée».....	12
1.2 Élaboration d'une définition de l'écriture ludique.....	15
1.2.1 Le langage chez Quignard.....	15
1.2.2 Définition et fonctionnement de la rhétorique spéculative.....	22
1.2.3 Le jeu selon Carse et Parret.....	28
1.3 <i>Vie Secrète</i> de Pascal Quignard; rencontre de la littérature « musiquée », de la rhétorique spéculative et du jeu infini.....	37
CHAPITRE II	
DÉFINITION ET SIGNIFICATION DU FRAGMENT : ASSUMER L'INACHEVÉ.....	45
2.1 La difficulté définitoire du fragment.....	45
2.1.1 La discontinuité « déceptive » de Heyndels.....	46
2.1.2 Michaud, une définition mouvante du fragment.....	47
2.2 Quatre caractéristiques générales du fragment.....	49
2.2.1 Le fragment comme noyau de pensée.....	51
2.2.2 Le blanc, élément essentiel du fragment.....	54
2.2.3 Fragment et polyphonie.....	59
2.2.4 Fragment et « inapaisement ».....	66
2.3 Fragment et littérature « musiquée ».....	70

CHAPITRE III	
LE TRESSAGE DU TEXTE. LECTURE DE CINQ EXTRAITS DE <i>VIE SECRÈTE</i>	75
3.1 <i>Vie Secrète</i> , une lecture à ras de texte	75
3.2 <i>Vie secrète</i> , la contrepartie en cinq extraits	76
3.2.1 Le jeu d'une ouverture vers l'infini : « Les fleuves s'enferment perpétuellement... » (Chapitre premier).....	76
3.2.2 Sur la piste d'un sens inatteignable : « Notre proche dans l'amour... » (Chapitre XIII).....	83
3.2.3 La force « autogénératrice » des mots et du sens : « J'ai longtemps cherché l'autre pôle... » (Chapitre XVI)	91
3.2.4 Le « pas au-delà » du lecteur de fragments : « Le peigne, le chapeau, les gants... » (Chapitre XXI)	96
3.2.5 Une errance entre la fin et le commencement : « Les peintres? Les cartons vert épinard... » (Chapitre LIII)	102
CONCLUSION	106
ANNEXE.....	112
BIBLIOGRAPHIE	123

RÉSUMÉ

Dans « La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du “Neveu de Rameau” », Julia Kristeva élabore, à partir d’une idée de Diderot, une problématique autour de la proposition d’une «littérature musiquée». Cette littérature, selon l’auteure, « cherche à égaler la musique en s’autonomisant du signifié, du signe, voire de la grammaticalité, et en augmentant ainsi la participation du destinataire qui se constitue, au besoin, son signifié à lui [tout en] impliqu[ant] son identité dans le procès de transformation de sériations et de leurs supports matériels.»

Vie secrète de Pascal Quignard répond à cette conception de la littérature. Cet ouvrage, à la fois roman et essai (mais, ni tout à fait l’un, ni tout à fait l’autre), se présente sous forme d’un texte fragmenté (forme à laquelle Quignard avait consacré son ouvrage : *Une gêne technique à l’égard des fragments*). Cette utilisation des fragments, en plus d’imposer un rythme au texte, permet de changer constamment de registre d’écriture. Passant de l’épisode autobiographique au traité sur l’amour, de la légende inuit au conte chinois, de la définition terminologique à la théorie psychanalytique, le texte vient déconstruire de l’intérieur le cadre linéaire habituel optant pour un éclatement des formes. C’est précisément cet éclatement qui place le lecteur au cœur d’une situation de « littérature musiquée ».

À l’utilisation du fragment dans *Vie secrète* s’adjoint le procédé d’écriture ludique décrit par Quignard dans *Rhétorique spéculative* et qui sera aussi abordé à travers les théories sur le jeu de James P. Carse. Par ce procédé, l’auteur s’emploie à donner à certains termes des définitions autres que celles qui leur sont généralement attribuées. Ce faisant, il explique vouloir redonner aux mots leur sens « barbare », celui qui était présent avant que la langue les systématiser. Le nouveau sens étant plus près de la sonorité du mot, ce dernier perd une partie de sa définition. Devenant plus flou, il est plus proche de l’indécision du sens qui caractérise la musique.

Par leur association dans *Vie secrète*, les procédés cités antérieurement appellent un fonctionnement « musical » du texte, un fonctionnement où, comme mentionné plus haut, le lecteur, en mettant en jeu son identité, participe à l’élaboration d’un signifié. En conséquence, le sens attribué à une telle littérature n’est jamais fixé; il se voit constamment reporté. C’est ainsi que *Vie secrète*, texte parlant de musique, devient, par une sorte d’osmose, une représentation de la «littérature musiquée».

Mots-clés : MUSIQUE, ÉCRITURE, LITTÉRATURE, LITTÉRATURE MUSIQUÉE, LANGAGE, JEU, FRAGMENT, PASCAL QUIGNARD, VIE SECRÈTE

INTRODUCTION

Musicien, j'ornais peut-être ce qui ne s'était pas assagi en langage.

(*Vie Secrète* : 347)

J'ai besoin d'une petite cellule, de ritournelles qui sont perdues dans le livre mais qui font que chaque livre a son tempo, sa marche . Et cela, c'est un peu une part secrète de mes récits. [...] Je les joue souvent durant tout le temps où j'écris. Puis presque plus, ou très rarement. Quand j'écris j'aime improviser pendant des heures à partir d'elles. Ce sont des états. Ce sont des cellules émotives, rythmiques. Ce sont des manies. Je ne sais pas quoi dire de plus. (Lapeyre-Desmaison 2001 : 46)

Voilà ce que déclare Pascal Quignard dans *Pascal Quignard le solitaire*, le livre tiré de la rencontre de l'auteur avec Chantal Lapeyre-Desmaison. Si le processus d'écriture de Quignard se trouve, par le fait même, rattaché à la musique, en quoi ce lien peut-il transparaître dans les textes de l'auteur? Si une écriture « musiquée » existe, est-ce le cas également d'une « littérature musiquée »¹? Est-ce que l'un et l'autre peuvent aller de pair? D'office, l'étude de la relation qu'entretiennent la musique, l'écriture et la littérature chez Quignard trouve sa justification.

Musique et écriture, dans les ouvrages de Quignard, reçoivent un traitement similaire. En effet, les deux disciplines y sont présentées à la fois sur un plan concret et théorique. Par exemple, Quignard, en plus de proposer des intrigues se rapportant au domaine musical - notamment dans *Tous les matins du monde* où deux musiciens, Sainte Colombe et Marin Marais, tiennent lieu de personnages principaux ainsi que dans le roman *Le salon du Wurtemberg* où le héros-narrateur est violoncelliste – expose des théories sur la perception et la signification musicale comme c'est le cas dans *La Leçon de musique* et surtout dans *La*

¹ Cette expression que Kristeva emprunte à Diderot sera définie ultérieurement.

haine de la musique. De la même façon, si Pascal Quignard utilise divers procédés d'écriture à l'intérieur de ses ouvrages, il lui arrive également de commenter ces procédés, de les examiner et d'en analyser les effets. Le procédé d'écriture en question – comme, par exemple, l'emploi du fragment dans *Une gêne technique à l'égard du fragment* ou le choix de termes spécifiques menant à une écriture ludique dans *Rhétorique spéculative* – devient alors le sujet du texte où il est employé. C'est ainsi que plusieurs œuvres de Quignard fournissent en elles-mêmes les outils nécessaires à leur propre analyse tout aussi bien qu'à l'analyse des autres œuvres de l'auteur.

Vie secrète, ouvrage complexe où règne la forme fragmentaire, à la fois roman et essai – mais ni tout à fait l'un, ni tout à fait l'autre – allie écriture et musique, forme littéraire et musicale, tant concrètement que sur un plan théorique. Dans cette œuvre où Pascal Quignard révèle « écri[re] sur ce qu'il entend par amour » (*Vie secrète* : 458), non seulement l'auteur aborde-t-il les domaines littéraire et musical, mais il les rattache, les rapproche, leur permettant de fonctionner d'une seule et même manière.

Au cours de *Vie secrète*, comme dans plusieurs œuvres de Quignard, l'écriture est abordée par le biais du langage qui, selon l'auteur, est problématique :

Si je parle je touche encore le pourtour d'une couverture dont l'usage puéril est risible.

L'usage du langage fait rire.

L'incompréhensible s'accroît. Tout sidère de plus en plus. Rien ne s'exprime vraiment à l'aide du langage. Plus on vieillit, rien ne s'éclaire. Chaque plante, chaque animal, chaque odeur, chaque leur, chaque mot, chaque prénom, chaque printemps devient plus déroutant. (*Vie secrète* : 208)

Ainsi, le langage parlé, tant dans *Vie secrète* que dans les autres œuvres de Quignard, mystifie plus qu'il n'éclaire. Le texte écrit, langage silencieux, vient, sinon clarifier, du moins, développer et agrémenter le langage toujours ambigu: « L'invention de l'écriture est la mise au silence du langage. Ce que le langage oral ne peut dire, tel est le sujet de la littérature. Et quel est le silence? Le langage en écho, l'ombre de la langue naturelle » (*Vie secrète* : 215). Aussi, l'écriture pour Quignard réussit-elle à exprimer sans dire, à faire ressentir sans définir, à faire comprendre sans pour autant expliquer l'indicible et l'insaisissable.

Cette définition de la littérature se rapproche de la musique, une telle conception du texte s'avérant une conception « musiquée » de la littérature. En effet, dans « La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du "Neveu de Rameau" », Julia Kristeva élabore, à partir d'une idée de Diderot, une problématique autour de la proposition d'une « littérature musiquée ». Cette littérature, selon l'auteure, « cherche à égaler la musique en s'autonomisant du signifié, du signe, voire de la grammaticalité, et en augmentant ainsi la participation du destinataire qui se constitue, au besoin, son signifié à lui [tout en] impliqu[ant] son identité dans le procès de transformation de sériations et de leurs supports matériels » (Kristeva 1977 : 188). Cette littérature où l'on cherche le sens du texte sans jamais l'atteindre ou sans jamais en réaliser un exhaustivement, cette écriture où le sens est constamment reporté, c'est la littérature « musiquée » de Kristeva. C'est aussi ce que réalise l'écriture de *Vie secrète*.

Si on peut avancer que *Vie secrète* est une œuvre littéraire « musiquée », c'est notamment à cause de l'emploi, par Quignard, de différents procédés dans l'écriture et la mise en forme de son texte. Parmi ceux-ci, on retrouve l'utilisation de l'écriture ludique telle qu'expliquée dans *Rhétorique spéculative* et l'usage de la forme fragmentaire décrite dans *Une gêne technique à l'égard du fragment*. Ces deux procédés occupent une place primordiale dans le processus de « musicalisation » du texte chez Quignard aussi, de par leur importance respective, chacun de ces procédés se verra consacrer un chapitre du présent mémoire. Leur étude sera réalisée à l'aide des théories de Quignard contenues dans les ouvrages mentionnés plus haut, théories qui seront appuyées et complétées par les idées de théoriciens s'étant interrogés sur chacun des sujets.

Toutefois, cette analyse de *Vie secrète* ne sera possible qu'en clarifiant, ou en rappelant, tout d'abord certaines notions primordiales à son élaboration. En effet, puisqu'il sera question de musique tout au cours de ce mémoire, le premier chapitre se verra divisé en deux parties afin d'y inclure certaines propositions majeures en ce qui concerne le lien qu'entretiennent musique et littérature. C'est au cours de cette introduction théorique que les idées de Suzanne Langer – incluant l'utilisation qu'en fait Jean Fiset - seront résumées. Il en sera de même

pour la définition de la littérature « musiquée » que propose Julia Kristeva dans « La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du "Neveu de Rameau" ». Ces références théoriques viendront appuyer les réflexions sur la musique qui parsèment les oeuvres de Quignard et qui seront, elles aussi, résumées en début de mémoire.

Une fois la définition de ces éléments établie, la deuxième partie du premier chapitre pourra être abordée. Celle-ci portera notamment sur un ouvrage important de Pascal Quignard en ce qui concerne la question de sa relation au langage: *Rhétorique spéculative*. C'est, en premier lieu, la définition du langage que donne l'auteur qui sera étudiée en soulignant que, pour Quignard, le langage est un outil social, un code qui n'est jamais juste, qui cache la réalité autant, sinon plus, qu'il la représente. En partant de cette position de « langage qui ne révèle pas », la définition de la rhétorique spéculative sera introduite en tant qu'« art des images qui parvient à désassocier la convention dans chaque langue et permet de réassocier le langage au fond de la nature » (*Rhétorique spéculative* : 14). En effet, l'auteur s'emploie constamment à attribuer à certains termes, lors de traductions qu'il en fait, des définitions autres que celles qui leur sont généralement attribuées. Ce faisant, il explique vouloir redonner aux mots leur sens « barbare », celui qui était présent avant que la langue ne les systématiser. Ce nouveau sens se rattache davantage à la sonorité du mot. Aussi, le terme perd-t-il ainsi une partie de sa précision. Devenant plus flou, il se rapproche de l'indécision du sens qui caractérise la musique. De ce fait, il sera montré – autant en s'appuyant sur les idées introduites par Quignard dans ses ouvrages qu'en donnant des exemples concrets de la mise en pratique de ces idées dans le texte – que Pascal Quignard, par ce procédé d'écriture ludique, redonne aux mots un sens moins figé et, par conséquent, plus musical que celui qu'on leur attribue d'ordinaire. Cette idée sera appuyée par celle de Kristeva pour qui la « littérature musiquée » met fin à l'unicité du signifié et amène une pluralité de sens ainsi que par les théories sur le jeu de James P. Carse qui seront développées en fin de chapitre.

Dans le second chapitre il sera question de la forme que prend l'œuvre étudiée; la forme fragmentaire. Dans l'ouvrage de Chantal Lapeyre-Desmaison, l'attribution de cette forme à *Vie secrète* se trouve justifiée : « Le choix de l'absence de genre qui culmine avec *Vie secrète*

est une nécessité. C'est un choix éthique : à un individu soumis au divers, à la polyphonie, au multiple, il faut tous les genres, c'est-à-dire aucun » (Lapeyre-Desmaison 2001 : 18).

Or, dès le début du chapitre, on pourra constater que la définition d'une telle forme d'écriture pose un problème majeur. De fait, en s'appuyant sur les principaux ouvrages traitant de la question - *Lire le fragment* de Ginette Michaud et *La pensée fragmentée* de Ralph Heyndels – il sera établi que, cette écriture se modifiant constamment à l'intérieur même de l'œuvre, le lecteur n'a d'autre choix que d'accepter un certain inachèvement du texte fragmentaire tant au niveau de la définition que de la signification d'un tel texte. Aussi, on ne peut aucunement englober tout ce que représente le fragment dans une définition permanente. Néanmoins, il demeurera nécessaire, pour la bonne marche du mémoire, d'étudier le fonctionnement du fragment afin de mieux comprendre ce qu'est *Vie secrète*. Aussi, en s'inspirant principalement des idées de Quignard - celles, comme mentionné précédemment, présentes dans *Une gêne technique à l'égard du fragment* mais également celles qu'on retrouve directement dans *Vie secrète* - quatre éléments principaux visant à montrer le fonctionnement de l'écriture fragmentaire – et non à en donner une définition - seront abordés. Ces éléments se détaillent comme suit: 1- Le fragment en tant que « noyau de pensées » ou concentration d'idées représentatif du fonctionnement de la pensée humaine, 2- Le « blanc » du fragment comme élément essentiel à l'œuvre puisqu'il la rythme et contribue à l'élaboration de son sens, 3- Le mélange des genres favorisé par l'écriture fragmentée établissant le texte en tant que système « polyphonique » et amplifiant la pluralité de sens déjà présente par l'utilisation de la rhétorique spéculative. 4- L'effet que produit la lecture de fragments dont fait notamment partie l'idée « d'inaisement » suggérée par Quignard.

Ces éléments permettront de déterminer que l'utilisation des fragments par Quignard, en plus d'imposer un rythme au texte, permet de changer constamment de registre d'écriture. Passant de l'épisode autobiographique au traité sur l'amour, de la légende inuit au conte chinois, de la définition terminologique à la théorie psychanalytique, le texte vient déconstruire de l'intérieur le cadre linéaire habituel optant pour un éclatement des formes et des genres. De plus, une recherche de sens constante est ainsi menée par le lecteur, recherche

qui ne conduira pas à la découverte d'une signification unique mais qui rendra possible une multitude de significations qui, elles-mêmes se transforment continuellement. Tous ces éléments mèneront le lecteur au cœur d'une situation de littérature « musiquée ».

Le troisième et dernier chapitre fera place à une lecture approfondie de l'œuvre. Pour ce faire, il ne s'agira plus de prendre appui sur des considérations théoriques comme c'était le cas dans les deux premiers chapitres, mais bien désormais – et à l'inverse de ce qui aura déjà été fait – d'effectuer une lecture qui prend sa source directement de *Vie secrète*, des ruptures textuelles qu'on y retrouve et des inconséquences de la lecture qui en découlent. Cette façon de faire permettra d'accéder à un troisième chapitre construit à la façon d'une contrepartie, d'une contre-voix dans une fugue, d'une image inversée mais complémentaire des chapitres précédents.

Pour réaliser cette lecture à ras de texte, cinq extraits de *Vie secrète* – dont le premier et le dernier chapitre de l'œuvre – seront utilisés. Chacun de ces textes viendra appuyer une des notions présentées dans les chapitres précédents. Les lectures ainsi dirigées seront présentées sous ces titres : « Le jeu d'une ouverture vers l'infini », « Sur la piste d'un sens inatteignable », « La force "autogénératrice" des mots et du sens », « Le "pas au-delà" du lecteur de fragments » et « Une errance entre la fin et le commencement ». Aussi, la présence dans *Vie secrète* de tout ce qui aura été dit auparavant sur l'ouverture du texte, le sens fuyant de la « littérature musiquée », l'usage caractéristique des mots de la rhétorique spéculative et le fonctionnement du fragment à travers les blancs et les changements de registres, se verra démontré concrètement.

Il est à noter que chacun des cinq extraits menant à cette lecture de *Vie secrète* seront présentés dans ce mémoire sous la forme d'une annexe de quelques pages. Cette annexe s'impose en raison de la longueur des segments de texte choisis. Aussi, les extraits y étant recopiés tels qu'on les retrouve dans l'œuvre, le lecteur du mémoire pourra prendre connaissance des textes à l'étude dans le troisième chapitre et de l'enchaînement des fragments à l'intérieur des extraits dont il est question sans avoir à faire une lecture exhaustive de *Vie secrète*.

En conclusion, les observations nécessaires ayant été faites afin de déterminer en quoi *Vie secrète* correspond à la définition d'un texte « musiqué » selon la proposition de Julia Kristeva, il aura été prouvé qu'un texte littéraire peut s'avérer aussi rythmé et aussi « fuyant » en matière de sens qu'une oeuvre musicale. De même, il aura été démontré qu'un texte parlant de musique comme *Vie secrète*, peut devenir, par une sorte d'osmose, une représentation de la « littérature musiquée ».

CHAPITRE I

LE JEU INFINI DE LA LITTÉRATURE MUSIQUÉE

On ne fait pas de la musique puis de la littérature les passions de sa vie par caprice. Ce sont les paroles qui sont les choses suspectes, récentes, futiles si l'on songe à survivre.

(*Vie secrète* : 75)

Ce que je cherche à faire ici n'est peut-être pas possible avec des mots. Peut-être la musique serait-elle seule capable de l'exprimer.

(*Le violon* : 11)

1.1 Qu'est-ce que la littérature «musiquée»?

1.1.1 Ce que signifie la musique

Pour Pascal Quignard, la musique revêt une importance particulière qu'aucun autre art n'égale, aussi l'auteur déclare-t-il :

Quel est l'art par excellence? Quel est l'art premier, prélinguistique? Quel est l'art où la surface se déchire, saigne et se traverse comme si le corps individuel ou les fausses peaux des fantômes collectifs n'étaient que des frontières de convention?

C'est la musique. (*Vie secrète* : 321)

Si, pour l'auteur de *Vie secrète*, la musique touche son auditeur jusqu'à en traverser les frontières – physiques comme psychologiques – en produisant ses effets, il n'est pas le seul à considérer que cet art est si particulier . De ce fait, avant d'aborder précisément la notion de littérature « musiquée » notion, qui se situe incontestablement au cœur de ce mémoire, il est nécessaire de tracer un portrait des principales théories existantes concernant le sens de la musique et les effets qu'elle produit, points sur lesquels s'appuiera cette recherche.

Plusieurs théoriciens et/ou musiciens ont tenté de déterminer en quoi consiste la signification de la musique. Parmi les Chabanon, Rousseau, Hanslick, Boucourechliev, Wagner et Stravinsky, la philosophe Susanne K. Langer se démarque par la justesse et l'originalité de ses écrits, parvenant à la fois à englober les principales idées existantes sur le sujet et, à partir de cela, à élaborer une nouvelle théorie cohérente.

Comme point central de sa théorie, Langer affirme que la musique, quand elle est à son meilleur, n'est pas créée afin d'exprimer quelque chose de spécifique et que, si elle produit bel et bien de la signification, elle ne va qu'à mi-chemin dans cette signification :

What is true of language, is essential in music: music that is invented while the composer's mind is fixed on what is to be expressed is apt not to be music. It is a limited idiom, like an artificial language, only even less successful; *for music at its highest, though clearly a symbolic form, is an unconsummated symbol.* (Langer 1942 : 240)

Ici, l'idée d'« *unconsummated symbol* », ainsi que l'explique Jean Fisette, est un élément important de la théorie de Langer qui utilise ce terme: « comme on le dit d'une relation conjugale, en ce qu'elle est en attente de réalisation.» (Fisette 1997 : 87). De ce fait, la musique à elle seule ne signifie pas, elle est, tel que le mentionne Langer, un « limited idiom ». Pour gagner de la signification, la musique a besoin, non seulement d'être jouée, mais également d'être entendue. Effectivement, si la pièce, en elle seule, comporte une certaine signification parce qu'elle peut s'avérer, par exemple, triste, gaie ou mélancolique, et si le compositeur peut ajouter à cette signification par le titre qu'il donne à sa pièce ou par la description qu'il en fait, le sens d'une pièce musicale reste en suspens tant qu'un auditeur ne l'a pas complété par son écoute. Aussi, c'est à chaque auditeur – et il faut noter que l'interprète doit être considéré comme étant le premier auditeur – que revient la tâche de parachever la signification de la pièce qu'il écoute.

L'attribution d'une signification à une musique est reliée à une multitude d'éléments:

The imagination that responds to music is personal and associative and logical, tinged with affect, tinged with bodily rhythm, tinged with dream, but *concerned* with a wealth of formulations for its wealth of wordless knowledge, its whole knowledge of emotional and organic experience, of vital impulse, balance, conflict, the ways of living and dying and feeling. (Langer 1942 : 244)

Par conséquent, une pièce musicale peut prendre diverses significations qui varieront d'un auditeur à un autre mais également, pour un même auditeur, d'une écoute à une autre. C'est que, comme le dit Langer, une musique n'est pas fixée à une signification ou à un sentiment : « It can articulate feelings without becoming wedded to them. » (Langer 1942 : 244). De cette manière, même si les significations attribuées restent en parties semblables - à cause de la part redevable à la pièce et au compositeur - une même pièce peut se voir affublée d'une infinité de significations. Langer, par rapport à cette infinité de possibilités qui s'offrent à l'auditeur d'une pièce, déclare :

Its message is not an immutable abstraction, a bare, unambiguous, fixed concept, as a lesson in the higher mathematics of feeling should be. It is always new, no matter how well or how long we have known it, or it loses its meaning: it is not transparent but iridescent. Its values crowd each other, its symbols are inexhaustible. (Langer 1942 : 239)

Aussi, de par ce que Jean Fissette compare à la qualité d'un tissu chatoyant, une musique revêt une signification fluide, différente selon la personne qui l'écoute et l'état d'esprit de cette personne. Comme l'aspect du tissu chatoyant qui change constamment d'apparence selon l'éclairage auquel il est soumis, le sens du « tissu musical » change selon l'éclairage que l'auditeur lui apporte.

Si l'univers des sentiments de l'auditeur est sollicité lors de l'écoute d'une pièce musicale, la signification de la musique, comme on l'a mentionné plus haut, ne se résume toutefois pas qu'à faire ressentir des émotions. À ce propos, Susanne K. Langer ajoute la notion d'« insight » : «The content has been *symbolized* for us, and what it invites is not emotional response, but *insight* » (Langer 1942 : 223). De ce fait, la musique, rend les choses concevables sans pour autant communiquer quelque chose de précis ou de tangible. Le sens qu'elle prend tient alors plutôt de l'intuition que de la représentation concrète d'un objet ou d'une émotion. Conséquemment, la musique rend perceptible ce

qui échappe au langage et mène à une prise de conscience de ce qui était jusqu'alors indicible, innommable : « Music is revealing, where words are obscuring, because it can have not only a content, but a transient play of contents » (Langer 1942 : 243).

Enfin, toujours selon Langer, ces qualités que possède la musique expliquent quelque peu les différentes théories existantes quant à sa signification: « The fact that in music we have an unconsummated symbol, a significant form without conventional significance, casts some light on all the obscure conflicting judgements that the rise of program music has evoked. » (Langer 1942 : 241). Et de fait, la signification étant à compléter par l'auditeur et cette signification ne se fixant jamais, il est naturel que les théoriciens ne se soient pas accordés d'emblée sur le sujet. De plus, la musique pouvant évoquer des sentiments n'ayant jamais été ressentis par l'auditeur et des passions n'ayant jamais été vécues par celui-ci, elle projette ce dernier dans un univers inconnu, dans un monde de découvertes où l'égarément est la règle, ce qui tend également à compliquer la recherche d'un sens à la musique.

Pour sa part, Pascal Quignard, sans pour autant connaître Langer et ses théories, semble s'accorder avec la conception de la signification de la musique de cette dernière : « L'interprétation est plus profonde que l'archéologie. Bien sûr elle révèle un contenu inaperçu, plus ancien, préalable. Un secret enfoui dans la terre. Mais le vrai sens d'une partition ou d'un instrument ou d'un corps sexué est un texte à venir » (*Vie secrète* : 388). Ici, l'interprétation donne donc accès à quelque chose qui précède le langage, quelque chose d'innommable. De plus, cette partition qui est un « texte à venir », est à l'image du « symbole non-consommé » de Langer, tous deux trouvant leur signification dans l'interprétation qu'en fait le destinataire. Qui plus est, un rapprochement s'impose lorsque Quignard parle de littérature :

Le visage hérite déjà de ce qu'il voit dans l'expression qu'il lui offre. Il en va ainsi de la composition des livres et de ce à quoi ils songent, à quoi leur forme les adresse. Ce qui est vu hérite son sens de l'expression du visage qui l'observe. Le livre hérite du lecteur son orient. (*Vie secrète* : 288)

Aussi, on peut déjà voir se dessiner l'idée d'une littérature dont la signification fonctionnerait comme celle d'une pièce musicale, de là on peut entrevoir l'idée d'une littérature «musiquée».

1.1.2 La littérature «musiquée»

Pour la psychanalyste et théoricienne du langage Julia Kristeva, qui, dans son texte « La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du *Neveu de Rameau* » a développé le concept de littérature «musiquée», il faut tout d'abord être conscient de la façon dont la musique signifie : « L'exemple le plus frappant de système sémiotique sériel est la musique : si elle est un langage, elle ne l'est qu'à une seule articulation – parce qu'elle est une série de différences et non pas un système de signes (signifiant/signifié) » (Kristeva 1977 : 184). En cela, Kristeva, se rapproche sensiblement des théories de Langer. En effet, la musique étant une « série de différences », son sens n'est pas fixe. Aussi, n'étant pas constituée d'un signifiant asservi à un signifié, la musique suggère et fait ressentir plus qu'elle ne dit, cela sans compter que l'idée d'un langage à « une seule articulation », auquel le sens n'est pas fixé rappelle fortement celle d'un sens à compléter par l'auditeur qu'exposait Langer. Aussi peut-on d'ores et déjà affirmer que les conceptions de la musique de Langer et de Kristeva sont relativement proches.

Dans son article, Julia Kristeva, contrairement à Suzanne K. Langer, ne fait qu'expliquer brièvement ce qu'est la musique pour elle car là n'est pas l'objet de ses recherches. Cependant, cette conception qu'elle a de la musique sera utilisée pour appuyer les différentes théories qu'elle élaborera dans son texte sur le *Neveu de Rameau*. Aussi, dans le domaine de la littérature¹, de telles idées sur la signification de la musique impliquent que :

¹ Nous parlons plus particulièrement de la littérature moderne (Mallarmé, Rimbaud, etc.).

La littérature cherche à égaler la musique en s'autonomisant du signifié, du signe, voire de la grammaticalité, et en augmentant ainsi la participation du destinataire qui se constitue, au besoin, son signifié à lui. (Kristeva 1977 : 188)

Cette idée de littérature « musiquée » est empruntée à Diderot, qui, le premier, avait utilisé le terme à une époque où « musiquer un texte » signifiait le mettre en musique. Or, Kristeva transforme l'expression, en fait plutôt une littérature où le sens, à l'instar du sens musical n'est pas figé, n'est pas définitif. Si Kristeva insiste ici sur l'importance de la participation du destinataire, c'est que, tout comme dans les théories sur la signification de la musique de Langer, ce destinataire – dans le cas présent, le lecteur – doit faire la moitié du chemin afin d'en arriver à une signification qui lui sera propre. Pascal Quignard, bien qu'il ne se réfère en rien aux théories de Kristeva à ce sujet, partage cette conception de la lecture :

Le visage hérite déjà de ce qu'il voit dans l'expression qu'il lui offre. Il en va ainsi de la composition des livres et de ce à quoi ils songent, à quoi leur forme les adresse. Ce qui est vu hérite son sens de l'expression du visage qui l'observe. Le livre hérite du lecteur son orient. (*Vie secrète* : 288)

Cette idée, comme on le constatera plus tard, transparaît dans plusieurs des œuvres de Quignard. Œuvres qui, comme dans le cas de l'écoute d'une pièce musicale, verront leur sens varier d'un lecteur à un autre, d'une lecture à une autre.

Mais plus encore, une telle littérature mène à une nouvelle façon de comprendre le texte littéraire, voire carrément une nouvelle façon de lire :

Cette référence signifie également le franchissement de la linéarité de la chaîne communicative, et l'ouverture – à travers la ligne – d'une constellation de signifiants : d'une sériation du signifiant où le sens ultime est suspendu (non pas éliminé) au nom de l'opération ou mieux du fonctionnement. (Kristeva 1977 : 188)

De cette manière, non seulement le texte n'a-t-il plus un sens unique, mais on constate que les possibilités de sens qui lui sont attribuables se multiplient indéfiniment. Il en résulte - comme le mentionne Langer quand elle parle du sens « kaléidoscopique » de la

musique - une « explosion » des possibilités de sens du texte. Cette qualité, selon Kristeva, ne fait pas de l'œuvre un texte sans sens mais décuple plutôt ce sens, ouvrant le texte sur une multitude de significations possibles mais non encore attribuées qui n'auraient pas été envisageables sans la forme « musiquée » de ce texte.

Cependant, ce foisonnement de sens n'est que potentiel. Si certaines de ces possibilités se réalisent, dans la littérature « musiquée » comme dans la musique, ce sera grâce à l'apport du destinataire :

La musique [...] saisit le sujet dans un état de non-forclusion, où il effectue une « opération » sensori-motrice et non purement mentale. Cette particularité du système sémiotique musical le rend ouvert à une pluralité de sens que les sujets investissent concrètement selon leur expérience propre. (Kristeva 1977 : 188)

L'investissement du sujet est, par ce fait, primordial dans ce processus. Or ce rôle du destinataire n'est pas simple :

Mais plus qu'un signifié structuré, le destinataire d'une telle littérature « musiquée » (comme dirait Diderot), implique son identité dans le procès de transformation de sériations et de leurs supports matériels. C'est-à-dire que ce sujet se met en jeu, ne capte pas Un sens, en conséquence ne se capte pas comme identique, mais reproduit des opérations fondamentales de la *semiosis* : opérations de sériations, de structurations, etc. disposant des supports sensori-moteurs [...]. (Kristeva 1977 : 187-188)

Ainsi, non seulement le lecteur complète-t-il le sens déjà présent, en partie, dans l'œuvre, mais, ne pouvant s'identifier à ce qui se trouve dans le texte à cause, justement, du sens qui ne se fixe jamais, il implique, ce faisant, son identité dans cette action. Cet engagement, rend le destinataire d'autant plus vulnérable que, de par ce sens fuyant, la lecture pourra entraîner le sujet dans des dédales infinis. Aussi, non seulement le texte se verra attribuer un sens différent selon le lecteur mais le statut de ce lecteur devient lui-même ouvert, mobile, protéiforme.

1.2 Élaboration d'une définition de l'écriture ludique

1.2.1 Le langage chez Quignard

La relation qu'entretient Pascal Quignard avec le langage est, pour le moins, ambiguë. Non seulement l'auteur a-t-il vécu deux assez longues périodes d'autisme dans sa jeunesse, périodes où il refusait catégoriquement de communiquer à l'oral avec qui que ce soit, mais on remarque également qu'un questionnement constant sur le langage traverse ses œuvres. Pour Quignard, comme il le mentionne dans *Rhétorique spéculative*, le langage est essentiel: « Le langage est la seule société de l'homme (babillage, toiletteage, famille, généalogie, cité, lois, bavardage, chants, apprentissage, économie, théologie, histoire, amour, roman), et on ne connaît pas d'homme qui s'en soit affranchi » (*Rhétorique spéculative* : 22). Or, pour l'auteur, de là découle le plus grand problème du langage qui, ainsi devenu un outil social, un code, cache, voire trompe, plus qu'il ne divulgue: « On ne peut pas communiquer à partir du langage. » (*Rhétorique spéculative* : 181). De là s'ensuit l'intérêt d'examiner la définition et le fonctionnement du langage selon ce qu'en dit Pascal Quignard avant d'étudier l'utilisation qu'il en fait.

Dans un extrait de *Vie secrète* fort possiblement autobiographique – Quignard ayant, comme son personnage, reçu une éducation bilingue – le narrateur explique à quoi il attribue la difficulté qu'il éprouve envers le langage :

J'en étais arrivé à la conviction que croire était une expérience assez proche de la sensation que devaient éprouver les enfants monolingues au nombre desquels j'aurais violemment aimé compter : jamais dans leur maison n'aurait résonné qu'une seule langue. [...]

Ces enfants devaient avoir l'impression de posséder en cette continuité sonore dans leur bouche et dans leurs oreilles une terre unique dont ils n'avaient même pas connaissance. Leur langue unique était tout le langage disponible sous le ciel. (*Vie secrète* : 44-45)

Ainsi, pour Quignard comme pour son narrateur, les paroles ne sont pas quelque chose en quoi on peut croire. Pire encore, le langage peut être utilisé pour tromper son interlocuteur ou pour cacher ce qu'on dit puisqu'il ne suffit que d'utiliser une langue qui n'est pas comprise de tous afin que le message reste inaccessible à certaines personnes:

« Pour ce qui était de moi, à partir de mon minuscule exil intérieur, déchiré en trois langues, chacune employée pour dissimuler ce qui était dit, je ne pouvais pas comprendre » (*Vie secrète* : 45). Par conséquent, pour Quignard, le langage se fait objet de méfiance avant même de devenir quelque chose de carrément inefficace comme il le dira plus loin dans l'œuvre.

Cette réflexion sur le langage se poursuit plus loin dans *Vie secrète*, s'intensifiant au cours du sixième chapitre. Ce chapitre sans titre dans le texte mais désigné sous l'appellation « (Le silence) » dans la table des matières, compte parmi les passages primordiaux de l'œuvre étudiée. Au cours de ces pages, le narrateur relate un épisode de la relation amoureuse qu'il a vécu avec Némie Satler, sa professeure de musique, où tous deux avaient complètement cessé de se parler. Ce chapitre, en plus de nous renseigner sur le silence et ses effets, est un condensé des idées de Quignard sur le langage car l'auteur réussit à y faire ressentir en quoi consiste le langage en montrant comment, en cessant de parler, le narrateur se rapproche davantage de la femme qu'il aime. Ainsi, dans ce sixième chapitre, le narrateur explique que ce qui ne fut tout d'abord, pour lui, que le refus de répéter des paroles non comprises par Némie, devint rapidement un besoin, une conviction : « Il fallait à tout prix couper l'herbe sous le pied au langage plus fort que l'âme » (*Vie secrète* : 70). À partir de là, les amants se taisent. Néanmoins, à travers ce silence, ils communiquent, se comprennent, se rapprochent : « Plus il est silencieux, plus la dissidence du langage fond comme la bougie fond, plus il devient archaïque. » (*Vie secrète* : 74). Or ce rapprochement n'est possible que dans le silence et dans la musique. Aussi, à partir de cette prise de conscience, la méfiance déjà présente dans l'esprit du narrateur par rapport au langage se développera : « Le langage devint mon adversaire personnel à supposer qu'il ne l'eût pas été dès que je l'eus reconnu dans l'air atmosphérique sous la forme d'ondes détestables » (*Vie secrète* : 75). Par conséquent, dès lors, quand il sera auprès de Némie, il se refusera à prononcer quelque parole que ce soit, refoulant les mots au profit d'un idéal amoureux qu'il atteindra par et dans le silence.

En fait, pour Quignard comme pour son narrateur, le langage, de par sa nature, ne peut qu'apporter insatisfaction dans un processus de communication²:

Le langage est un filtre de réceptivité organisé, une hospitalité à la fois exogame et très sélective. C'est un garde-frontière extraordinairement obsessionnel. Il est fait pour dire ce qui n'est pas sous la forme de ce qui n'est plus ou de ce qu'on souhaiterait que le réel soit fait ou soit disposé à faire. Le langage est une collection collective. Il est toujours celui qui est de tous, disponible pour tous, avant d'être à soi, s'il l'est jamais. (*Vie secrète* : 75)

C'est que, le langage, à travers son propre fonctionnement, déplace sans cesse le sens en multipliant les étapes qui traduisent ce qu'on veut exprimer en ce qui sera dit. Dans son ouvrage *Rhétorique spéculative*, Pascal Quignard décrivait d'ailleurs ces étapes, qui selon lui, sont au nombre de trois :

Tout le logos est métaphore, transport, pathos. Tout le logos consiste dans une superposition de trois *metaphora* distinctes : celle qui transporte le signifié (*sèma*) sur le signifiant (*psophos*), celle qui fait que les sons (*psophos*) émis par la voix humaine (*phônès*) se transportent comme des symboles (*symbola*) sur les passions de l'âme (*pathos*), enfin celle qui transporte vers une chose un mot qui désigne une autre chose. Telle est la violence propre au logos : la violence décontextualisante du langage. (*Rhétorique spéculative* : 23-24)

De par cette « violence décontextualisante », de par les nombreuses « *metaphora* » auxquelles doivent se soumettre les sentiments et les idées afin d'être exprimés, le langage n'est pas adéquat au partage de la pensée. C'est d'ailleurs ce que Quignard rappelle dans *Vie secrète* en confessant :

Si je parle je touche encore le pourtour d'une couverture dont l'usage puéril est risible.
L'usage du langage fait rire.

L'incompréhensible s'accroît. Tout sidère de plus en plus. Rien ne s'exprime vraiment à l'aide du langage. Plus on vieillit, rien ne s'éclaire. Chaque plante, chaque animal, chaque odeur, chaque lueur, chaque mot, chaque prénom, chaque printemps devient plus déroutant. (*Vie secrète* : 208)

² Il est primordial, dès maintenant, d'établir la différence entre la communication qui a, pour Quignard, un contenu intentionnel et la signification qui se rapporte plutôt à un mouvement de sémiose aléatoire.

Aussi l'auteur de *Vie secrète*, toujours par l'entremise de son narrateur, introduit-il l'idée d'une communication ou plutôt d'une façon de signifier, non-verbale qui serait, selon lui, beaucoup plus efficace et moins déroutante que le langage. Il en donnera pour appui l'exemple des gens atteints d'aphasie : « On ne peut pas mentir aux aphasiques. Les aphasiques ne comprennent pas les mots mais la perception qu'ils ont de la sincérité du corps de celui qui parle est chez eux un sens infallible » (*Vie secrète* : 79). Dans l'incapacité de parler ou, tout simplement, en absence de paroles, un processus s'enclenche donc. Si, par ce processus, tous les sens se trouvent aiguisés: « Tout ce qui était étranger au langage, tout ce qui était rude, brut, indivisible, tenace, solide, imperceptible abordait, s'accroissait. Les odeurs étaient là beaucoup plus nombreuses. Des lueurs jamais vues, des couleurs neuves s'attroupaient » (*Vie secrète* : 71), l'effet produit par le silence ne se résume pas qu'à cela car la perception du « rude », du « brut », de l' « indivisible », du « tenace », du « solide », et de l' « imperceptible » ne peuvent pas être redevables qu'à une effervescence des sens.

Pour Quignard, le fait d'être plongé dans le silence, de baigner dans le « non-verbal », rapproche tout d'abord les êtres en évitant qu'ils s'imposent les uns aux autres:

Si parler est un moyen d'investir autrui et d'en coloniser la maison intérieure, la cavité intérieure – l'âme – avec sa pensée, par une substance presque immatérielle de soi, on ne peut envisager de s'approcher de l'autre en parlant à son oreille.

Le silence permet d'écouter et de ne pas occuper l'espace qu'il laisse nu dans l'âme de l'autre. (*Vie secrète* : 83)

Mais ce silence rend plus disponible et, de ce fait, met en évidence certains aspects de l'environnement de celui qui y est plongé voire, ce silence devient catégoriquement, en lui-même, une nouvelle façon de percevoir :

Être étranger au langage découvrait quelque chose. Désensablait quelque chose. Ne serait-ce que l'étrangeté de tout comme un nouveau sens. Comme un toucher muet et poignant. Ne rien comprendre à rien est un organe fabuleux. (*Vie secrète* : 71-72)

Et cet « organe » laisse percevoir des choses, fait ressentir des émotions dont il serait, en d'autres temps, impossible de simplement concevoir l'existence. Placé dans l'incompréhension de son univers, la perception qu'aura le sujet de ce qui l'entoure se trouvera modifiée progressivement. Le narrateur décrit d'ailleurs ainsi l'expérience vécue avec la professeure de musique à travers le silence: « Nous perçûmes peu à peu ensemble des choses qui n'avaient pas de nom. Des choses qui ne correspondaient plus exactement à des noms. » (*Vie secrète* : 71). Si ces éléments se rapprochent beaucoup des théories de Langer, de là, on peut également parler d'une « perception silencieuse » qui, non seulement rapproche de la personne qui partage cette expérience du silence, mais qui, de surcroît, mène à une compréhension différente, pour le sujet, des êtres et des choses. Aussi, c'est cette perception silencieuse, pour le narrateur de *Vie secrète* qui constitue, en soi, la base d'un autre genre de communication, le partage d'un imaginaire.

Si le langage oral cache et déconnecte autant pour Quignard et ses personnages, par rapport au silence qui, au contraire, dévoile et rapproche, c'est tout d'abord, comme l'auteur le mentionne dans *Rhétorique spéculative*, que l'usage que fait l'humain de la parole est mauvais : « Le consommateur, le boucher, le nomothète, le naturaliste, le philosophe, le théologien ne travaillent que sur du langage sacrifié, que sur du postmythique, que sur du logos prédécoupé. Ils ne font qu'ordonner dans la peur des effets du langage » (*Rhétorique spéculative* : 22). Aussi, l'humain serait-il asservi à un langage figé, à un langage conventionnel qu'on pourrait qualifier de social, et il se laisserait dominer par ce langage et ses effets alors que le contraire serait beaucoup plus prolifique. Cet asservissement se manifeste, non plus sous la forme d'un partage réel des idées, mais par une simple obéissance à un code social.

L'asservissement de l'individu au langage parlé par le groupe n'est pas le seul problème auquel est confronté le sujet placé en situation de communication orale. En effet, un deuxième problème se pose avec l'emploi de la parole puisque, comme l'illustre très bien Jean-Paul Carse dans *Jeux finis, jeux infinis*, à force d'être parlé, le langage ne signifie plus: « Le haut-parleur qui réussit à faire taire toutes les autres voix et à supprimer ainsi toute possibilité de conversation n'est plus écouté du tout, c'est pourquoi

il perd sa propre voix et devient un pur bruit » (Carse 1988 : 179). Ainsi, trop de voix parleront moins que pas de voix du tout et, de même, une voix qui parle trop fort, qui investit trop l'autre, ne communiquera rien non plus. Le partage de la pensée se trouve donc empêché par la surabondance de paroles et leur préséance dans la société actuelle. Dès lors, comme le souligne Quignard, puisque nous vivons dans un monde de bavards, envahi par la parole: « Quoique nous exprimions, nous bruyons » (*Rhétorique spéculative* : 98).

Néanmoins, l'individu demeure dans l'obligation de communiquer. Pascal Quignard recommande alors un usage différent, idéal, du langage: « Ne soyez pas noyé dans le langage. Connaissez le langage sur le bout des doigts puis oubliez le langage. Que le langage soit un instrument » (*Rhétorique spéculative* : 186). De cette manière, le langage ne se faisant qu'instrument de la signification, il n'asservit plus. Or, comment utiliser le langage sans, comme mentionné précédemment, « investir autrui »? Comment faire du langage cet instrument dont parle Quignard? En fait, pour l'auteur, le langage oral n'est pas le seul qui existe d'où deux définitions importantes:

[...] est langage tout ce qui communique par tous les moyens possibles (langage des baleines, des dauphins, des rêves, des chats, des chiens, des infans avec leurs mimiques et leurs cris propres, des oiseaux avec leurs différents chants, des abeilles avec leurs différentes danses, etc.)

La langue définit un système de signes verbaux à double articulation (signifiant-signifié) et à quadripartition (une phrase s'adresse, échange, réfère, signifie, ou, pour le dire autrement, les langues naturelles ont introduit dans l'univers le dialogue, la conscience, le monde et le temps). (Lapeyre-Desmaison 2001 : 44)

Aussi, la critique que fait Quignard du langage se rapporte plutôt à la langue, au langage oral, à la parole. Par conséquent, puisque c'est la forme orale – celle qui contient le plus de contenu intentionnel - qui, pour l'auteur, n'est pas appropriée à la communication, les autres formes de langages ne sont pas proscrites. C'est pour ces raisons que Quignard avoue s'être tourné vers l'écriture : « Plus tard écrire me permit de dire sans parler » (*Vie secrète* : 295).

On en conclura donc que le langage utilisé en littérature n'est pas le même que celui dont on fait usage lors d'une communication orale :

Les littéraires ne doivent pas s'identifier au langage *in flore* (les systèmes), ni même au langage *in herba* (la langue vernaculaire), mais au langage *in germine*, à la semence originaire, germinative, à la *littera*, à la substance littéraire et pathique du langage, à la chose littéraire. (*Rhétorique spéculative* : 30)

Ce langage toujours naissant, plus près de ce qui est ressenti, par opposition au langage oral, n'est plus un langage social mais plutôt un langage individuel : « Quant à la fascination, l'oreille a la musique. L'œil a la peinture. La mort a le passé. L'amour a le corps nu de l'autre. La littérature la langue individuelle réduite au silence » (*Vie secrète* : 246). En effet de par sa nature silencieuse, le langage écrit ne s'adresse plus au groupe, il est créé non pas par besoin d'exprimer quelque chose à la collectivité mais par choix, pour développer une pensée. Aussi, ce langage, ayant perdu son aspect social n'asservit plus mais permet plutôt à ses utilisateurs - lecteurs mais surtout écrivains - de le considérer comme un réel instrument de réflexion, voire, de libération :

Le choix des mots consiste en *optio* et *electio*. L'écrivain est celui qui choisit son langage et n'en est pas dominé. Il est le contraire de l'enfant. Il ne mendie pas ce qui le domine : il travaille ce qui le libère. Sa bouche n'est plus un simple sentiment : c'est un culte. Il s'approche des dieux qui parlent. (*Rhétorique spéculative* : 15)

L'écriture amène donc ses utilisateurs à dépasser des limites qu'ils n'auraient pas pu franchir en n'utilisant que le langage oral, des limites engendrées par la parole. L'écrivain n'utilise pas le langage en s'y soumettant, en obéissant à ses règles afin d'obtenir ce qu'il veut, il crée le langage selon ce qu'il veut lui laisser dire, engendrant lui-même le message en travaillant le langage comme un potier fait surgir un vase de la terre glaise qu'il façonne. Aussi c'est la maîtrise de l'écriture, pour Pascal Quignard, qui place l'écrivain au niveau des « dieux qui parlent »!

Par conséquent, selon l'auteur, ce langage, tout aussi silencieux que le rapport entre le narrateur de *Vie secrète* et Némie, donne accès à un processus de partage des idées de

beaucoup supérieur au langage oral : « L'invention de l'écriture est la mise au silence du langage. Ce que le langage oral ne peut dire, tel est le sujet de la littérature. Et quel est le silence? Le langage en écho, l'ombre de la langue naturelle » (*Vie secrète* : 215). Aussi, pour Quignard, si l'écriture va plus loin que le simple langage oral, et que, par le fait même, elle est plus apte à décrire les êtres, les choses et les sentiments, c'est par l'entremise du silence. Grâce au langage silencieux, l'auteur obtient la latitude nécessaire pour travailler les mots. Toujours grâce au silence, le lecteur dispose du temps qu'il faut pour comprendre la portée de chaque mot, de chaque phrase. De cette façon, c'est le silence qui fait écho au langage, le laisse croître, se transformer, prendre tout l'espace qu'il nécessite afin d'être métamorphosé. Ce langage métamorphosé constitue, pour l'auteur, la langue naturelle – une langue qui n'a pas été altérée par la société, qui reste individuelle - c'est aussi ce qui se rapproche le plus de ce qui est à partager, ce qui touche presque au secret du langage : « Celui qui ne sait pas ce qu'il vit commence à naître. Celui qui ne sait pas ce qu'est le monde commence à poser le pied sur la terre. Le langage est un lieu d'un secret qu'aucun paroleur n'approchera » (*Rhétorique spéculative* : 108). Ainsi, l'individu doit-il être plongé dans l'inconnu, dans l'incompréhension afin de s'approcher d'une réelle signification. Le livre, par le caractère distinctif du langage qu'on y retrouve rend possible cette signification, ce partage des idées et des sentiments : « Pas plus que la musique n'est dans l'instrument à cordes, un roman n'est dans le langage ordinaire. » (*Rhétorique spéculative* : 186). Et c'est justement cette forme distinctive de langage que l'on retrouve dans les œuvres de Quignard, forme qui constitue, selon ses propres termes, une rhétorique spéculative.

1.2.2 Définition et fonctionnement de la rhétorique spéculative

En 1995, Pascal Quignard publia un ouvrage intitulé *Rhétorique spéculative*. Ce faisant, il se référait à l'ancienne rhétorique qui avait été critiquée et rejetée par les romantiques. Or depuis une vingtaine d'années, la rhétorique a fait l'objet d'un effort de réhabilitation auquel a participé Pascal Quignard lui-même. En effet, si, le discours de la rhétorique, élaboré au XVIII^e siècle s'inscrivait comme une pratique normative – ce qui

entraîna la critique virulente des romantiques –, la démarche de Quignard se pose, au contraire, comme une recherche menée par et à travers les mots où les sens trouvent à éclater et donc, à échapper à toute norme. Aussi ce concept de rhétorique spéculative à l'origine de ce livre est-il fondamental lorsqu'on aborde l'écriture et le langage chez Quignard puisqu'il y défend une position anti-théorique qui constitue, en quelque sorte, une porte d'entrée sinon un accès privilégié au monde de l'écriture ludique qui lui est propre.

Pascal Quignard entreprend le premier chapitre de *Rhétorique spéculative* en apportant quelques spécifications sur l'apparition de cette « discipline » qui a retenu son attention :

J'appelle rhétorique spéculative la tradition lettrée antiphilosophique qui court sur toute l'histoire occidentale dès l'invention de la philosophie. J'en date l'avènement théorique, à Rome, en 139. Le théoricien en fut Fronton. (*Rhétorique spéculative* : 13)

Pour Fronton, qui, à cette époque, était le maître de rhétorique de l'empereur Marc Aurèle, la rhétorique trouve sa place en littérature de par la recherche constante de l'écrivain. Quignard cite d'ailleurs une correspondance que le philosophe aurait eu avec son élève :

Fronton écrit à Marcus : « Il se trouve que le philosophe peut être imposteur et que l'amateur des lettres ne peut l'être. Le littéraire est chaque mot. D'autre part, son investigation propre est plus profonde à cause de l'image. (*Rhétorique spéculative* : 13)

Les fondements de la rhétorique spéculative résident dans cette investigation, dans cette recherche menée à l'aide des mots, à partir des mots. Les idées de Quignard à propos du langage ainsi que les inclinations de l'auteur pour la mise au silence du langage sont donc déjà présentes ici puisque cette recherche constante qui passe par le langage pourrait difficilement être menée à partir de la parole et encore moins à partir du langage social.

De plus, l'idée selon laquelle le langage doit d'abord être un instrument se présente, elle aussi, dans cette œuvre où Quignard écrit:

La tradition d'une pensée pour laquelle tout le langage, le tout du langage, est l'instrument fouisseur, aussi bien le *stilus* que la *pinna* (c'est-à-dire aussi bien le *stilus*-épée que la *pinna*-flèche de l'arc), est antérieure à la métaphysique. (*Rhétorique spéculative* : 17)

De cette manière, le langage se fait non seulement instrument, servant à creuser, à progresser dans la pensée, mais ce faisant, il est à la fois « épée », aidant à combattre le langage en tant qu'objet social et « flèche », propulsant sans cesse la pensée en avant, la projetant hors des frontières que pourrait dresser l'esprit humain. *Vie secrète* compte d'ailleurs parmi ces œuvres qui ont été écrites en exploitant ces capacités du langage, l'auteur y déclare : « Je cherche à écrire un livre où je songe en lisant » (*Vie secrète* : 286). Aussi, le lecteur est-il entraîné par cette écriture servant à l'investigation dans un monde où les mots sont mis au service de la pensée.

Néanmoins, pour Quignard, le littéraire doit sans cesse lutter afin que le langage demeure un instrument de la pensée car le langage trop socialisé, à l'instar de la philosophie pour Fronton, menace à tout moment de reprendre le dessus. Aussi, Quignard, par les conseils donnés par Fronton à Marc Aurèle met-il l'individu en garde :

La philosophie n'est qu'une rouille (*robignoso*) sur le glaive (*gladio*). [...] Ne préfère pas la trêve au combat. Combats avec le langage dont il te faut dérouiller jour après jour la lame, pour la faire resplendir. (*Rhétorique spéculative* : 16)

Tel est le rôle de l'écrivain; dérouiller le langage, en faire ressortir les différents aspects afin qu'il ne reste pas social mais qu'il fasse progresser les idées, la pensée. Ce « dérouillage », comme l'illustre Quignard, permet aussi de faire resplendir, de faire briller, le langage. Or, faire briller le langage, c'est ne plus l'utiliser uniquement dans une optique de communication, c'est plutôt le faire réfléchir et, pourquoi pas, le faire penser! Ainsi, de par cette écriture spéculative, les mots se trouvent en quelque sorte affectés d'une énergie propre, d'un potentiel d'où provient leur qualité d'instrument de la pensée. Il faut ajouter à cela que le fonctionnement de cette littérature et, par le fait même, celui de la rhétorique spéculative, contrairement à celui de la philosophie ou du langage social,

s'effectue à partir d'images : « Les images ne cessent de surgir au sein des *litterae* tandis que le *sermo* des philosophes s'emploie à les écarter » (*Rhétorique spéculative* : 16). On comprend alors en quoi consiste cette énergie potentielle du langage. De même, l'utilisation du terme « surgir » est ici des plus justifiées puisque les images produites lors de l'écriture, jaillissent littéralement du langage spéculatif, ne restant qu'à être complétées par l'écrivain ou le lecteur comme le laisse constater l'exemple suivant tiré de *Vie secrète* :

Le mot français image remonte à un vieux rite funéraire romain. *Imago* voulait dire à l'origine la tête de mort découpée, placée sous le foyer, puis surmodelée et enfourchée sur un bâton, puis posée sur le toit, puis le masque de cire empreint sur son visage, puis la peinture à la cire qui représente ses traits placée sur les bandeaux de la tête momifiée. (*Vie secrète* : 113)

Dans cet extrait la provenance du mot image est relatée par Quignard. *Imago* étant un terme ancien, cette provenance – en admettant qu'elle soit réelle³ – a, depuis longtemps été oubliée et le terme « image » en résultant n'évoque plus, depuis belle lurette, l'objet décrit par Quignard. Or, l'auteur s'étant donné pour devoir de « dérouiller la lame du langage », réussit, en amenant ce sens ancien à notre esprit, à faire surgir de nouvelles acceptions du mot « image ». Ainsi, dans les pages de *Vie secrète* qui suivront, le lecteur, à chaque fois qu'il rencontrera ce terme – que ce soit l'utilisation du mot ancien ou celle du mot contemporain – verra rejaillir dans son esprit les nouvelles représentations – quelque peu effroyables, il faut l'avouer – implantées par les mots de l'auteur.

Ces « images jaillissantes » jouent un rôle particulier dans le processus de rhétorique spéculative ayant, à la limite, la capacité de modifier le sens des mots: « L'art des images [...] à la fois parvient à désassocier la convention dans chaque langue et permet de réassocier le langage au fond de la nature » (*Rhétorique spéculative* : 13-14). Aussi, c'est cet « art des images » qui fait du langage, non plus l'objet qui asservit l'individu mais plutôt celui qui permet à la pensée de progresser. Pour ce faire, le langage cesse d'être

³ Ces définitions que Quignard donne sont, à plusieurs reprises, rattachées à de fausses étymologies, elles sont pures inventions. Il suffit néanmoins que le lecteur y prête foi ou agisse comme s'il le faisait pour que les associations entre les mots se mettent à signifier. Le troisième chapitre de ce mémoire apportera avec lui quelques spécifications à ce sujet.

l'outil social qui ne fait que nommer chaque chose pour plutôt se rapprocher de la langue naturelle ou, comme elle est appelée ici, du « langage réassocié au fond de la nature ». Cette notion de langue naturelle, qui a été abordée brièvement plus haut, revient régulièrement dans les ouvrages de Quignard. Elle y est toujours mise en opposition avec le social, le culturel, l'humain : « Il y a deux mondes : le social et l'asocial (le culturel et le naturel, l'humanité et l'animalité) » (*Vie secrète* : 224). En cela, elle est directement reliée aux théories sur la rhétorique spéculative puisque c'est grâce aux images produites à travers l'écriture qu'il est possible de ramener les mots à leur sens premier, un sens qui n'est pas surfait, usé, banalisé mais bien brut, inédit, imaginaire. Ce sens, s'il est bien souvent plus proche de la sonorité du mot, est un sens où le mot détient un maximum de potentialité.

Il faut noter que cette langue naturelle correspond également à l'idée de « mot barbare » qu'introduit Quignard. Pour l'auteur : « On peut appeler "mot barbare" le mot non traduit » (*Vie secrète* : 105). Aussi, ces « mots barbares », à l'instar de la langue naturelle, ne sont pas altérés par le groupe étant plutôt laissés, ou remis, à l'état premier où ils ont existé. Pascal Quignard, quand il insère à l'intérieur de ses œuvres des mots voire des citations entières en latin accompagnées de leur traduction ou plutôt, d'une réécriture qu'il en fait, travaille à partir de ces notions. De plus, si le sens de ces phrases peut d'abord sembler approximatif, voire franchement inexact, la question est ailleurs comme Pascal Quignard le mentionne lors de sa rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison:

Le sens de ces réécritures titubantes et maladroites consiste à reconfier les langues naturelles à la barbarie qui les hante. Toutes les langues sont barbares pour qui ne les comprends pas. Or, il y eut un temps où nous ne les comprenions pas. (Lapeyre-Desmaison 2001 : 136)

Langues barbare et naturelle seraient donc équivalentes. Elles constituent toutes deux un langage premier, plus flou, quelque peu indéfini mais également plus puissant, plus efficace. On retrouve d'ailleurs, dans le chapitre XIII de *Vie secrète*, un exemple d'une telle langue, celui concernant le mot latin *fascinus*. Ce terme ancien pouvant être traduit par le terme « phallus » en français comporte beaucoup plus de connotations lorsqu'il est

à son état premier, naturel, barbare, non traduit. En fait, selon l'auteur, en plus du terme *fascinus* qui désignait le sexe masculin en érection, le terme ancien implique un deuxième terme, celui de *fascinatio*, qui, pour sa part, représentait : « la relation qui s'établissait entre le sexe masculin dressé et le regard qui le surprend dans cette contracture » (*Vie secrète* : 105). Par conséquent, en utilisant le mot barbare *fascinus* au lieu du mot « phallus » qui fait partie du langage social, tout le sens du *fascinatio* est évoqué dans l'emploi du premier terme. Ainsi, le lecteur, en lisant le mot *fascinus* ne déchiffrera pas que la signification « phallus » mais, également, superposée à la première signification, celle du regard hypnotisé par le membre. Ceci amène Quignard à expliquer :

Un mage de l'Ancienne Chaldée (*Oracle chaldaique* CL, 103) prescrit de ne jamais traduire les mots anciens faute de quoi ils perdent leur puissance. On ne domestique pas les fauves. Le verbe qu'emploie le mage chaldéen est *allaxès*. Il s'agit de ne pas rendre *allos* (autre) la matière du langage qui s'est révélée efficace dans son origine. (*Vie secrète* : 105)

De par cette puissance évoquée par l'auteur, on remarque que les mots semblent, comme il a été énoncé plus tôt, doués d'une énergie propre. C'en est le cas, par exemple pour le terme *fulgur*, beaucoup plus imagé que sa traduction, le mot « éclair » puisque le terme ancien évoque également, par lui-même, l'idée de vitesse. Cette énergie présente dans les mots barbares se perd donc lorsque les mots sont traduits ou lorsqu'on les emploie dans le cadre d'un échange social. De plus, parce qu'ils abolissent les lacunes du langage oral, celles du langage du groupe, les mots barbares, pour l'auteur, revêtent un intérêt particulier : « Plus nous nous écartons du langage, plus nous pénétrons dans cet ailleurs qui n'est nullement un double de ce monde. Qui est une chambre d'écho du langage où son défaut s'émancipe » (*Vie secrète* : 363). Ainsi, le langage, quand il est naturel ou barbare, n'est plus ce « vêtement entre le regard et la nudité comme la paille s'interpose entre la bouche et l'eau » (*Vie secrète* : 205) et il n'asservit plus l'individu au groupe. C'est pourquoi on ne peut faire de la rhétorique spéculative qu'à partir de la langue naturelle, des mots barbares, car, dès que le langage devient social, oral ou traduit, il perd les qualités qui font de lui un instrument qui permet à la pensée de progresser et au sens d'innover.

Ainsi, l'utilisation de la rhétorique spéculative par Quignard n'est-elle qu'un résultat de sa méfiance envers le langage oral. De plus, si, pour l'auteur, le langage déconnecte, il en est vraisemblablement de même pour tous les adeptes de cette pratique: « Pour tout rhétoricien spéculatif, Dieu n'est pas, n'a jamais été et ne sera jamais. Le langage ne révèle pas » (*Rhétorique spéculative* : 72). La croyance au langage social s'oppose donc à la rhétorique spéculative pour laquelle il faut plutôt écrire à partir de la barbarie des mots. Si le langage doit être un instrument, le rhétoricien spéculatif se fait un devoir de chercher ce qu'il y a de barbare, de naturel dans chaque mot qu'il utilise lors de son écriture. Pour ce dernier, « Sans cesse il faut guetter et attendre ce qui n'a pas été filtré par le langage » (*Rhétorique spéculative* : 110). Cet état d'attente, de surveillance, est d'ailleurs à la base des termes utilisés pour définir l'emploi particulier du langage qu'est la rhétorique spéculative et, pour cela, Quignard explique: « Rhétorique et spéculation sont les mêmes. *Speculatio* veut dire guette en haut d'une montagne, fascination carencée. Guetter, c'est fixer le vide du signe, la réserve de la forme non vocalisée de l'hostile. Cette guette fut l'affût cynégétique » (*Vie secrète* : 372). À partir de « cette guette » se fera le travail qu'on connaît désormais, un travail sur le langage mais également, un travail à partir du langage, un travail qui correspond au concept de « jeu infini » selon la définition qu'en donne James P. Carse.

1.2.3 Le jeu selon Carse et Parret

Le mathématicien anglais James P. Carse, dans son livre *Jeux finis, jeux infinis : le pari métaphysique du joueur*, élabore une théorie entière sur le jeu. Dans cet ouvrage, Carse présente ce qui constitue, selon lui, les deux grands types de jeux, c'est-à-dire, comme le titre de son livre l'indique, les jeux finis et les jeux infinis. Un an après la parution du livre de Carse, soit en 1989, cette théorie sera reprise par Herman Parret dans *L'esthétique de la communication: l'au-delà de la pragmatique* afin de parler de ce que Parret nomme, pour sa part, les jeux de société et les jeux de culture. Ces catégories de jeux développées par Carse et Parret, même si Quignard n'en fait nullement mention dans

ses ouvrages, s'avèrent fort utiles pour comprendre ce qu'est une écriture ludique et, plus précisément pour comprendre en quoi consiste celle de Pascal Quignard.

Tout d'abord, que ce soit chez Carse ou chez Parret, il existe des conditions à remplir afin que se présente une situation de jeu. Ces conditions, les mêmes que celles essentielles à un dialogue, sont énoncées par Parret :

Il devient vite évident que la théorie des jeux, dans sa définition de la stratégie, présuppose des principes *a priori* à tout calcul. Rappoport énumère, en rapport avec le dialogue, trois de ces principes dont le statut épistémologique est apparenté à celui du Principe de Coopération de Grice, du Principe de Charité de Davidson, et du Principe d'Humanité de Quine : 1. Le joueur doit avoir la volonté de collaborer avec son partenaire (*Coopération*) ; 2. Il doit accepter/inférer que la 'position' (*pose*) de son partenaire est 'valide' (a un certain mérite) (*Charité*) ; 3. Il doit accepter/inférer que son partenaire a des valeurs en commun avec lui, qu'il est conscient de les partager avec lui (*Humanité*). (Parret 1989 : 50)

Ces conditions essentielles au jeu existent également lorsqu'il s'agit d'écriture ludique même si certaines spécifications restent à apporter dans ce cas. De fait, il faut préciser que, dans le cas d'une écriture ludique, ce ne sont pas des joueurs mais bien un auteur et un lecteur qui sont au cœur de l'action. Aussi, pour ce qui est du premier principe, celui de collaboration, cela implique que l'auteur doit, pour le moins, rendre son œuvre accessible au lecteur qui, lui, de son côté doit, au minimum, se donner la peine de lire le texte. Ce faisant, la deuxième condition est presque remplie puisque, l'auteur ayant donné son œuvre à lire et le lecteur l'ayant lue, chacun des protagonistes aura assumé son rôle et reconnu celui de l'autre personne. Enfin, la troisième condition est la plus complexe à remplir lors d'une situation d'écriture ludique. En effet, plusieurs aspects peuvent venir interférer avec le principe d'humanité. C'est le cas, par exemple, du vocabulaire utilisé qui pourrait être trop élaboré pour le lecteur. Il pourrait également arriver que les thèmes abordés par l'auteur ne correspondent pas aux champs d'intérêts de son lecteur, voire, que les thèmes lui soient totalement inconnus, de même, la langue parlée par les deux individus pourrait, à la limite, ne pas être la même. En somme, il est nécessaire que chacun des deux participants à l'expérience de l'écriture ludique partage un même objet, une même œuvre, un même code, un même jeu.

1.2.3.1 Jeux finis ou jeux de société

Si ces trois principes de Parret s'appliquent à tous les jeux, il y existe toutefois, selon James P. Carse, des différences fondamentales qui déterminent de quel type est un jeu, aussi explique-t-il : « Il y a, somme toute, deux sortes de jeux : les uns peuvent être dits finis, les autres infinis. Un jeu fini se joue pour gagner, un jeu infini pour continuer à jouer » (Carse 1988 : 11).

La première catégorie de jeux, le jeu fini – également désigné en tant que jeu de société chez Herman Parret – est donc à l'image des jeux auxquels nous sommes le plus habitués de jouer : les jeux de cartes, les jeux « sur plateau », les jeux vidéo et le jeu d'échecs, pour ne nommer que ceux-là, font tous partie de la grande famille des jeux finis. Lorsqu'un individu joue à l'un de ces jeux, son but est toujours le même : il veut gagner en traversant toutes les épreuves ou en anéantissant toutes les contraintes qu'il rencontrera. Aussi un tel jeu ne peut exister sans un certain cadre : « Le jeu fini – que j'ai appelé tout au long de cet exposé le *jeu de société* – a un commencement précis et un terme définitif : il a donc des *limites* de temps, d'espace, et de nombre » (Parret 1989 :52). Dans le cas d'un jeu fini, les joueurs décident donc du moment où le jeu commence et ils savent aussi que le jeu se terminera lors de la victoire d'un des joueurs. Par conséquent, ils peuvent prévoir, plus ou moins précisément, la durée de la partie. Qui plus est, une fois la partie terminée, ils ne pourront pas reprendre cette partie, ils devront cesser de jouer ou commencer une nouvelle partie. Enfin, les jeux finis ont chacun des règles précises, prédéterminées, que chaque joueur se doit de suivre et qui aideront à déterminer le gagnant à la fin de la partie.

Pour Carse, le jeu fini, dans sa nature même, est contradictoire parce que chaque joueur, dans son désir de gagner et parce que la fin du jeu vient avec la victoire d'un joueur, a également le désir de cesser de jouer : « C'est la contradiction du jeu fini sous sa forme la plus poussée; jouer de façon à ôter tout besoin de jouer » (Carse 1988 :179).

Pour le mathématicien, le jeu fini consiste donc, non seulement en un jeu auquel on a imposé des limites, un jeu réglementé, mais également en un jeu joué pour sa fin, pour son dénouement.

Si l'on reprend les théories sur le langage présentées jusqu'ici, on remarquera que le jeu fini ne correspond pas à l'usage de la langue que fait Quignard. En effet, langue naturelle et mots barbares n'ont rien d'un jeu dont les règles sont prédéterminées et où l'on doit désigner un gagnant. En fait, c'est plutôt le fonctionnement du langage oral, de la langue utilisée par le groupe qui s'apparente à celui du jeu fini. Ainsi, tout comme le jeu fini, le langage oral fonctionne selon des règles strictes et vise à déterminer un gagnant. Dans *Vie secrète*, Quignard écrit d'ailleurs :

Le langage aime contredire. Non seulement le langage aime contredire : le langage rend impatient de parler. Il cherche l'ascendant. Sa fonction est le dialogue et le dialogue, quoi qu'on en dise de nos jours, c'est la guerre. C'est une guerre verbale, à la place d'un duel physique. (*Vie secrète* : 77)

Aussi la conversation ressemble-t-elle davantage, pour Quignard, à une « joute verbale » qu'à un partage de pensées. Dans cette guerre, ce jeu du dialogue, un but ultime est visé : gagner en faisant accepter son idée par l'autre en tant que seule idée valable. Le moyen pour arriver à cette fin sera bien sûr le langage et ses effets. Tout comme le jeu fini, le dialogue prend fin par la victoire d'un des joueurs. Ainsi, une fois tous les interlocuteurs convaincus d'une même idée, de l'idée du gagnant, le jeu, ou le dialogue se termine. Par conséquent, le dialogue ou le langage social est un jeu fini, un jeu de société, pendant lequel les joueurs ont pour but de cesser de parler, de ne plus avoir besoin de parler.

1.2.3.2 Jeux infinis ou jeux de culture

Le jeu infini peut être décrit par comparaison, ou plutôt, par opposition avec le jeu fini, chaque aspect définissant le jeu infini se trouvant à l'opposé de ceux qui définissent le jeu fini. Aussi, Herman Parret explique-t-il :

Dans le jeu infini ou le *jeu de culture* il n'y a pas de limites de temps et d'espace : le temps et l'espace sont créés dans le jeu lui-même et ne sont donc pas des contraintes tenues du dehors. La temporalité des jeux infinis est celle de "l'éternelle naissance" puisque le joueur de l'infini ne *consomme* pas le temps d'un monde : il l'engendre comme une mélodie. (Parret 1989 : 52)

Mais ces concepts sont quelque peu abstraits si l'on cherche à savoir comment jouer à un jeu infini. En fait, le jeu infini se résume en une seule phrase : c'est le jeu où l'on joue pour jouer. Aussi, le sérieux et la rigueur qui étaient présents lors du jeu fini laissent plutôt place à l'imagination, à la fantaisie, dans le cas du jeu infini. Il en est de même des règles qui ne peuvent pas être prédéterminées dans ce type de jeu comme le fait remarquer James P. Carse: « C'est sur ce point que jeu fini et jeu infini se différencient le plus : les règles d'un jeu infini doivent changer en cours de jeu. Les règles sont changées lorsque les joueurs d'un jeu infini conviennent que le jeu est menacé par un résultat fini » (Carse 1988 : 18). Aussi, le jeu infini est-il changeant, il est en état de constante évolution car ici, le but n'est plus de déterminer un gagnant mais bien de poursuivre le jeu. Par conséquent, le joueur vise à donner une suite à ce jeu infini et ce, coûte que coûte, tant et aussi longtemps que faire se peut. Aussi, dans un tel cas, on ne déterminera pas de gagnant puisque cela compromettrait le jeu et que les joueurs veulent justement éviter d'en arriver à un dénouement. Néanmoins, ce jeu perpétuel amène tout de même une difficulté : « Le paradoxe d'un jeu infini est que les joueurs *désirent continuer le jeu dans les autres*. Le paradoxe est précisément qu'ils ne jouent que lorsque les autres continuent à jouer » (Carse 1988 : 37). C'est de cette façon que le jeu infini ne peut être joué qu'avec d'autres joueurs qui viendront prolonger ce qu'un premier joueur a entrepris, qui viendront additionner des éléments au jeu. Aussi, tant que les joueurs pourront ajouter à ce que les joueurs précédents ont fait, le jeu se poursuivra.

Afin d'imager sa théorie, James P. Carse propose de songer au joueur de l'infini comme à quelqu'un qui marcherait vers l'horizon : « On n'atteint jamais un horizon. Ce n'est pas une ligne; il n'a pas de lieu; il ne limite pas un champ; sa localisation est toujours en relation avec la vue. Aller vers l'horizon est simplement avoir un nouvel horizon » (Carse 1988 : 76). Ainsi, ce joueur, comme le marcheur, à chaque étape du jeu

infini, a de nouvelles possibilités qui s'offrent à lui afin de poursuivre ce qui a été amorcé. Comme les possibilités changent constamment au fur et à mesure que le jeu progresse, ce jeu pourra ne jamais se terminer.

Déjà en évoquant le jeu infini, on sent qu'il se rattache aux notions de langage chez Quignard. En fait, c'est exactement de cela qu'il est question lorsque, dans *Vie secrète*, l'auteur écrit :

C'est l'argument III : le langage n'est vivant que naissant. Et dès l'instant où j'ai le sentiment d'être soudé au rêve comme la nuit même où il se développe, je sens que je n'étreins plus que le vent que je souffle. Ce ne sont que des mots que je dis. Et je désire une autre frontière à franchir, une autre naissance à entamer, et je me précipite vers ce que je ne connais pas et ce à quoi je suis étranger comme vers une patrie ignorée ou comme, en me retournant dans la hâte, pour juger d'une mer qui monte et que je fuis. (*Vie secrète* : 368)

Ici, le langage utilisé par Quignard l'est donc à la façon d'un jeu infini. Dès que le langage est utilisé autrement que dans un échange social, autrement que dans une guerre verbale, il propulse l'esprit plus loin, amène celui qui parle ailleurs, l'aide à progresser dans sa pensée. C'est d'ailleurs ce que Carse appelle, par association, le discours infini. Aussi, dès qu'une parole est prononcée dans le cadre d'un tel discours, un nouvel horizon s'ouvre devant celui qui écoute, et qui, à son tour parlera, le jeu, ou le discours, pouvant ainsi se poursuivre à l'infini. Aussi, le mathématicien explique-t-il :

Les parleurs du fini se lancent dans la parole avec des voix déjà entraînées et travaillées. Il leur faut savoir ce qu'ils font du langage avant d'arriver à le parler. Pour les parleurs de l'infini, il faut attendre de voir ce que les auditeurs font de leur langage avant d'arriver à savoir ce qu'ils ont dit. (Carse 1988 : 137)

Car le discours, dans ce cas, n'appartient pas à l'un ou l'autre des interlocuteurs mais bien aux deux partis. Dans ces conditions, les parleurs du discours infini – et Pascal Quignard ne tient pas compte de cette catégorie de « parleurs » lorsqu'il développe sa théorie sur le langage oral - ne parlent plus pour imposer leurs idées à leur interlocuteur, ils parlent pour parler comme le joueur de l'infini joue pour jouer. Aussi, à l'instar de la rhétorique

spéculative, le discours infini en est un où l'on cherche, où l'on fouisse, où l'on investigue par le langage.

Si James P. Carse ne fait état du discours infini que sous sa forme parlée, il n'en demeure pas moins que ce discours peut aussi apparaître sous une forme écrite, il devient alors écriture ludique. Lors d'une telle écriture, l'auteur et le lecteur se rencontrent :

Celui qui pense en lisant et celui qui pense dans le livre se rencontrent dans le surgissement d'une pensée sans tyrannie, d'une pensée libre à deux. Page après page la rencontre de pensée se fait naissance d'un transport de pensée autre, sans emprise, désintéressée au pouvoir dont elle jouit. (*Vie secrète* : 414)

Ils participent tous deux à un jeu, à un discours où chacun a son propre rôle à jouer, rôle qui s'ajoute aux trois principes essentiels à tous les jeux expliqués antérieurement. Ainsi, l'auteur doit-il tout d'abord travailler la langue afin qu'il puisse y avoir un prolongement possible à son écriture. De cette manière, si le lecteur participe au discours en ajoutant au texte par sa lecture, le texte doit, avant tout, être écrit de manière à ce qu'il y ait matière à ajout. Le texte doit ainsi en dire assez, sans tout dire comme le laisse entendre Pascal Quignard dans *Rhétorique spéculative* : « Si chaque personnage, si chaque scène, si l'implication répondent à toutes les questions que j'ai rassemblées, le livre n'est pas bon parce qu'ils y répondent. Mais s'ils n'y répondent pas, il n'est pas bon » (*Rhétorique spéculative* : 192) Ainsi, si l'on prend l'exemple extrême d'un mode d'emploi ou d'une recette, le texte présent dans ces écrits est un texte fini car il n'utilise pas la langue comme objet de développement de la pensée, il a un but précis et ne peut être poursuivi de quelque façon que ce soit. En fait, comme l'écrit Carse à propos de l'art, il faut que le lecteur, à partir du matériel que l'auteur lui donne, puisse produire quelque chose; l'œuvre doit se faire élément déclencheur d'une réflexion, elle doit être génératrice d'idées: « L'art n'est art que s'il conduit à une créativité productrice chez ses spectateurs » (Carse 1988 : 73)

Cette créativité productrice amène à parler du rôle du lecteur dans le discours infini car, s'il doit ajouter au texte par sa pensée, il ne peut pas le faire de n'importe quelle

manière : « Le discours infini n'attend pas de l'auditeur qu'il voie ce que le parleur sait déjà, mais qu'il fasse part d'une vision que le parleur ne pouvait avoir sans la réponse de l'auditeur » (Carse 1988 : 137). Aussi le lecteur, tel l'auditeur du discours infini, doit-il aller plus loin que ce qui est écrit, il doit dépasser le texte et élaborer ses propres réponses, développer ses propres idées à partir de ce qui est écrit. De ce fait, si tous les éléments pour qu'il y ait discours ou texte infini sont rassemblés par l'auteur, le lecteur réagira devant l'œuvre comme tout joueur de l'infini plongé dans le jeu : non sans être quelque peu déstabilisé, il verra une infinité de possibilités se déployer devant lui et il suivra son chemin vers l'horizon choisi, il poursuivra sa route vers le prochain choix à faire : « Contaminés alors par le génie de l'artiste, ils recouvrent leur propre génie, deviennent des débutants sans rien devant eux, sinon du possible » (Carse 1988 : 121). De là s'enclenchera l'effet produit par la rhétorique spéculative de Quignard, cet effet même qui permet à la pensée de progresser par le jeu du langage, qui permet à l'individu d'aller toujours plus loin sans jamais immobiliser son esprit : « Par la *metaphora* (le transport), l'être s'arrache à lui-même et se transporte dans l'étant sans jamais en faire son séjour » (*Rhétorique spéculative* : 24).

En fait, l'immobilité, la fixité, pour Carse comme pour Quignard, c'est la fin du jeu et, par conséquent, la mort :

Je ne comprends que maintenant pourquoi je dus oublier Némie. Et même pourquoi je devais craindre son souvenir. Elle attirait dans la mort. Il y avait dans ce merveilleux amour, au cœur de ce merveilleux amour, une erreur. Cette erreur concernait le secret. Elle était idolâtre. C'était l'idolâtrie du secret. Elle cherchait un ici qu'elle croyait concentrer en le cachant. Tout ici est la mort. (Il faut opposer ici et issir.) Seuls les morts sont ici. Même les chats ou les fleurs ou les nuages ou les vagues ignorent l'ici, s'avancent, fluent, se voûtent, bondissent. (*Vie secrète* : 408)

Cet ici dont parle Quignard, s'il est la mort, représente également la mort du jeu puisque qu'il constitue le point où l'esprit cesse d'avancer, de progresser. Aussi Quignard, comme son narrateur, refuse-t-il de mettre fin au jeu, au discours infini, que constitue *Vie secrète*. C'est pour ce faire que, notamment, l'auteur mettra de côté, après un peu moins d'une centaine de pages, le récit de la relation amoureuse vécue entre le narrateur et

Némie pour plutôt se mettre à écrire, jusqu'à la fin de son livre, sous forme de ce qu'il appelle des « petits traités ». Ce faisant, l'œuvre prendra un tournant majeur et ne se trouvera pas enfermée, limitée, dans le carcan d'une histoire d'amour. Elle connaîtra un nouvel essor, essor constamment renouvelé grâce à la forme que l'auteur donnera à son texte par la suite.

Cette aversion pour ce qui est fixe et immobile pousse aussi Quignard à littéralement alimenter le lecteur dans le jeu infini. C'est notamment pour cette raison que *Vie secrète* est parsemé de mots anciens donnés dans leur état barbare, non traduits. Ces mots sont toujours accompagnés de définitions qui leur apportent un sens différent, plus ouvert, ces mêmes définitions que Quignard qualifiait de « titubantes et maladroites » dans l'ouvrage de Chantal Lapeyre-Desmaison. Par exemple : « *Coire* est le verbe romain qui signifie l'amour. *Ire*, c'est aller. *Coire* veut dire marcher ensemble. Argument I : je prétends que le coït est le seul déplacement des humains *hors de la vision* » (*Vie secrète* : 406). Dans ce cas, l'auteur établit un rapprochement entre les notions d'« amour », d'« aller ensemble », de « coït » et de « secret » afin de lancer la réflexion sur le sujet, d'amener son lecteur sur une première piste. À la page suivante, il ajoutera des termes et des définitions afin que le jeu se poursuive :

Coitus : voyage avec l'autre.
Exitus : voyage dans le hors. Mort.
Coitus et *exitus* signifient sexualité et mort.
 Subit (*sub-ire*) : qui vient sans être vu. (*Vie secrète* : 407)

Dès lors, le lecteur se trouve à un point où il est entouré de possibilités, où, pour reprendre l'image de Carse, chaque nouveau terme lui offre un horizon différent, et où, pour utiliser une image tirée de *Rhétorique spéculative*, il est à l'intérieur d'un : « cercle infini, dont le centre est partout et la circonférence nulle part » (*Rhétorique spéculative* : 119). Ainsi, vers quelque terme que le lecteur choisisse de tourner son attention, quels que soient les liens qu'il fera entre les idées qui lui sont fournies, sa pensée progressera à partir de ce que l'auteur a écrit. Puis, encore une fois, une page plus loin, Quignard poursuit :

Argument II. Je conjoins sortir et partir et rassemble ces deux verbes sous le verbe plus général : issir. Ce faisant, peut-être vais-je pouvoir fonder l'asocialité de l'amour.

Issant se dit des figures d'animaux qui paraissent sortir à mi-corps de l'écu des guerriers.

Issir (ex-ire devant co-ire) n'a survécu en français que dans la forme réussir. (*Vie secrète* : 408)

Ce faisant, il associe entre eux les termes déjà donnés et en ajoute d'autres, offrant des avenues de pensées supplémentaires au lecteur. Qui plus est, les termes présentés dans ces extraits ainsi que tous les autres mots utilisés dans ce processus d'écriture ludique, de rhétorique spéculative - parce que c'est bien de cela dont il s'agit ici - sont constamment réutilisés dans l'œuvre, redémarrant à chaque fois le jeu afin qu'il ne s'essouffle pas et venant satisfaire aux exigences de Carse voulant que: « Parleur et auditeur se comprennent l'un l'autre non parce qu'ils ont le même savoir sur quelque chose, ni non plus parce qu'ils ont établi une ressemblance entre les esprits, mais parce qu'ils savent "comment continuer" l'un avec l'autre » (Carse 1988 : 137-138).

1.3 VIE SECRÈTE DE PASCAL QUIGNARD; RENCONTRE DE LA LITTÉRATURE « MUSIQUÉE », DE LA RHÉTORIQUE SPÉCULATIVE ET DU JEU INFINI

Si l'on tente de faire le point sur les notions abordées jusqu'ici, on remarquera que quelques-unes semblent s'équivaloir, que d'autres semblent être englobées par des notions plus générales et enfin, que d'autres encore semblent rester en marge. Mais comment les notions étudiées dans ce chapitre interagissent-elles exactement? Pour clarifier d'ores et déjà certains aspects, on peut récapituler en disant que, tout d'abord la notion de jeu infini est une notion plutôt large qui englobe, évidemment, celle de discours infini. Ce discours infini, lorsqu'il est mis par écrit devient un texte infini et, ce faisant entre également dans la catégorie de l'écriture ludique. La rhétorique spéculative expliquée et utilisée par Quignard constitue, quant à elle, une façon d'arriver à transformer le langage en un texte infini et, par le fait même, en une écriture ludique. La « littérature musiquée », quant à elle, est une notion qui semble s'apparenter à toutes les

notions étudiées précédemment devenant ainsi jeu infini mais comment le réussit-elle exactement?

Les jeux infinis sont le fruit d'une collaboration entre les joueurs. Les discours infinis, pour leur part, demandent la participation d'au moins deux interlocuteurs. Dans le même ordre d'idées, sur le plan spécifiquement littéraire : « L'intrigue n'est ni dans l'œuvre ni dans le lecteur (pas plus qu'elle ne se situe dans les personnages, ni ne s'abrite au domicile de l'auteur) comme une sensation n'est ni dans le senti ni dans le sentant : elle est leur œuvre commune » (*Rhétorique spéculative* : 169). Cette idée exposée par Pascal Quignard dans *Rhétorique spéculative*, si elle semble désormais familière, n'est pas non plus complètement étrangère aux théories sur le sens de la musique. En effet, on remarquera que cette dernière citation est très proche de ce que Langer affirmait sur la musique en tant que symbole non-consommé. Aussi, tout comme le sens de l'œuvre musicale qui réside à la fois dans l'œuvre et dans la signification que l'auditeur lui attribuera, le lecteur face à l'œuvre littéraire - et plus spécifiquement encore dans le cas d'une œuvre infinie comme *Vie secrète* - doit faire la moitié du chemin pour en arriver à conférer un sens, une signification à l'œuvre. De là, on peut d'ores et déjà faire un rapprochement et déclarer que *Vie secrète* est une œuvre de « littérature musiquée ».

Le sens ainsi attribué à *Vie secrète*, comme on l'a déjà vu dans le cas du discours infini, n'est pas fixe, il change constamment, prend perpétuellement de nouveaux aspects sans jamais être définitif. C'est que, comme le dit Kristeva à propos de la littérature « musiquée » ; « [s]e référer à la musique au sujet d'une pratique translinguistique veut dire écartier l'unicité du signifié et la monovalence de la métalangue ou de toute pratique de langage en tant que simplement dénotative » (Kristeva 1977 : 188). C'est exactement ce que fait Quignard dans *Vie secrète*, sous la forme d'un discours infini, d'une écriture ludique, d'un usage de la rhétorique spéculative, comme l'exemple suivant, s'appliquant au terme *Se-ducere*, vient le démontrer:

En romain se marier se dit *ducere*, emmener. *Ducere uxorem domum*, emmener l'épouse dans sa maison, chez soi.

Se-ducere au contraire, c'est séparer une femme de la *domus*, c'est l'emmener à l'écart, dans le séparé. Dans le secret, dans le *secretus*, tout d'abord dans le « hors de chez soi », ensuite dans le « à l'écart des autres hommes. (*Vie secrète* : 219)

Ici, le terme *Se-ducere*, à la fois, renferme et ne renferme plus tout à fait le sens de « séduire ». En fait, ce procédé, tout en redonnant au mot le sens qu'on lui attribue généralement, y ajoute d'autres sens et en modifie la signification en y apportant des nuances. Dans le cas présent, la nuance prend l'aspect d'une séduction qui se fait à part de la société, dans le secret. C'est une séduction qui, à la limite peut être adultère puisque par sa forme de *Se-ducere*, elle sépare du mariage, elle s'y oppose, emmène ailleurs que dans le mariage, à l'écart de celui-ci. Cette façon de donner du sens aux mots est essentiellement musicale puisque, ce faisant, l'auteur ouvre l'esprit du joueur afin que le mot puisse avoir des sens différents, empêchant, par le fait même, le terme d'avoir un sens fermé, unique. Dès lors, le lecteur, réagira devant cette écriture comme l'auditeur le fait à l'écoute d'une pièce musicale, lui attribuant une signification de la même façon que Langer le décrivait : « The assignment of meanings is a shifting, kaleidoscopic play, probably below the threshold of consciousness, certainly outside the pale of discursive thinking » (Langer 1942 : 244).

Ce rejet de la forme fixe et de l'unicité du langage caractéristique de la « littérature musiquée » se traduit également dans *Vie secrète* par le refus de divulguer le nom de la femme aimée par le narrateur. Ce dernier le déclare d'ailleurs clairement dès le deuxième chapitre de l'œuvre : « Le nom de Némie Satler est faux. C'est ainsi que je vais nommer une femme qui a existé, qui n'est plus, que j'ai aimée » (*Vie secrète* : 15). Mais pourquoi faire cette confession alors que le lecteur, de toute façon, se considère dans la fiction? En fait, la différence entre *Vie secrète* et tout autre texte de fiction réside justement dans cet aveu. Puisque le narrateur lui-même déclare le nom utilisé comme faux, le lecteur est en droit de s'attendre à ce que le nouveau nom choisi soit signifiant. Aussi l'auteur incite-t-il le lecteur à chercher un sens à ce nouveau nom.

On peut également affirmer que ce refus de divulguer le nom réel résulte d'une incapacité à le dire. Juste après avoir avoué que le nom de Némie Satler est fictif, le narrateur explique : « Il est difficile de dire sa pensée quand sa pensée c'est sa vie. Ce qui provient du passé vers lequel on tend désespérément la main non seulement s'échange

aux heures nouvelles mais est gagné par les émotions qui y naissent » (*Vie secrète* : 15). Aussi, l'incapacité du langage à dire est-elle à la source de ce nom fictif.

Que ce soit pour pallier ce manque du langage ou pour relancer le lecteur dans sa recherche de sens face au nom de Némie, Quignard, par son narrateur, assignera le nom de famille Satler à la femme aimée. Or, comme Quignard l'explique dans le court chapitre IV intitulé « Sur le nom de Satler », ce patronyme n'est pas employé sans raison. En effet, Quignard relate que, à la fin de sa vie, Vivaldi, pauvre et rejeté par ses contemporains, loua une chambre chez un logeur nommé Satler. Le nom donné à la femme aimée par le narrateur a donc un lien avec la musique. Ceci vient, en quelque sorte, appuyer les propositions de Quignard et de Langer voulant que la musique soit plus apte à exprimer ce qui se rapporte aux sentiments : « Because the forms of human feeling are much more congruent with musical forms than with the forms of language, music can reveal the nature of feelings with a detail and truth that language cannot approach » (Langer 1942 : 235). Car le langage pour Quignard, comme on l'a vu précédemment, ne peut que déconnecter de ce qu'on veut exprimer, que fausser alors qu'il semble dire :

Corollaire.

Le musicien fait entendre en même temps la main gauche et la main droite, l'harmonie et le chant, le cœur et l'expiration, la synchronie et la diachronie. Le langage fait le contraire entre parole et Avent.

Quand on joue faux, on l'entend aussitôt et on hurle d'insatisfaction ou de douleur.

Quand on parle faux, on n'entend plus rien qui dissonne. (*Vie secrète* : 452)

Mais qu'est-ce qu'un nom se rapportant à la musique apporte de plus qu'un autre ? En fait, s'il constitue en soi une piste de jeu infini – le lecteur de l'infini y verra peut-être matière à développer une pensée puisque le nom de Satler rappelant le lieu où habitait Vivaldi peut également évoquer, par extension, un lieu où résiderait la musique – ce patronyme fait plus que cela. En fait, l'utilisation du nom de Satler évoque l'association de la musique et des mots en tant qu'instrument de recherche et d'approfondissement de la pensée comme le langage peut l'être dans le jeu infini et dans la rhétorique spéculative : « On ne jouait pas une sonate : on cherchait une idée perdue, qu'on avait oubliée, et qui était la pièce elle-même. À vrai dire on ne cherchait pas un nom, un

prénom, un visage ou une personne qu'on aurait oublié mais un état que le langage avait divisé et qu'il ne pourrait pas reconnaître » (*Vie secrète* : 65). Par conséquent, la littérature « musiquée » peut, elle aussi, fonctionner en tant que jeu infini, en tant que rhétorique qui cherche à l'aide du langage.

Néanmoins, rhétorique spéculative, jeu infini (ou discours infini) et « littérature musiquée » ont un autre point en commun. Tous trois ne fonctionnent qu'à la condition que le destinataire, qu'il soit lecteur, joueur ou auditeur, s'investisse dans le processus déjà enclenché. Aussi, le destinataire doit-il oser s'engager dans le processus en question sans même savoir où cela le mènera: « Être sérieux, c'est exiger une conclusion déterminée. Être joueur, c'est consentir au possible, quel qu'en soit le coût pour soi-même » (Carse 1988 : 25). Et le coût en est parfois élevé car une écriture telle que « l'écriture musiquée » déstabilise absolument le sujet – Kristeva en faisait d'ailleurs mention en parlant de la remise en cause du sujet - en l'amenant dans ce cercle infini qu'évoquait Quignard, un cercle dont le centre est à la fois partout et nulle part. De surcroît, lors d'une telle expérience, le destinataire ne peut jamais se fixer, sa pensée doit constamment évoluer afin de pouvoir suivre l'instigateur de l'œuvre « musiquée » ou du discours infini dans le jeu car: « Qui vit vers l'horizon n'est jamais quelque part, mais toujours de passage » (Carse 1988: 76). Par conséquent, le sujet se sentira, pour sûr, égaré, perdu dans cet océan de possibilités, de significations. De ce fait, afin de pouvoir progresser dans le jeu infini de la « littérature musiquée » comme dans tout autre jeu infini, James P. Carse suggère au destinataire de prendre conscience que, lui non plus, n'est pas un élément fini, inaltérable, invariable. Aussi, le sujet, au lieu de se définir en tant qu'être rigide, doit-il reconnaître qu'il est lui-même en perpétuel changement, en état de constante évolution : « Il n'est pas question là d'exposer son immuable identité, le vrai moi tel que toujours il a été, mais c'est une façon d'exposer son incessante croissance, le moi dynamique qui doit encore devenir » (Carse 1988 : 28). De cette manière, le sujet pourra s'investir dans un processus de « littérature musiquée » puisqu'en admettant que son identité est modifiable, il ne courra plus le risque de la perdre mais gagnera plutôt la possibilité de la développer grâce à ce qu'il découvrira à l'intérieur du texte et par celui-ci.

Tout ce qui est jeu infini - en incluant la notion quelque peu générale d'écriture ludique ainsi que celles, plus spécifiques de « littérature musiquée » et de rhétorique spéculative – comme on l'a vu précédemment, ne se termine jamais. Aussi, peut-on en venir à la même conclusion que James P. Carse : « puisqu'un jeu infini ne peut être conduit à son terme, il ne peut être répété » (Carse 1988 : 60). Ce disant, toute pièce musicale fait également partie de la catégorie des jeux infinis car, même si elle peut être rejouée, son écoute ne peut pas être répétée. Dès que la pièce aura été entendue pour la première fois, chaque nouvelle écoute ne fera qu'ajouter à la signification que la pièce prenait déjà pour l'auditeur, chaque audition ne fera que poursuivre le jeu infini de cette écoute. Il en est de même pour *Vie secrète*. Si le lecteur tente de lire l'œuvre plus d'une fois, il n'y trouvera pas tout à fait le même sens que lors de la première lecture qu'il en a fait. Chaque nouvelle lecture ressemble à une nouvelle audition d'une pièce musicale. Les significations que le lecteur y percevra s'ajouteront à celles déjà présentes dans son esprit. En cela, ce jeu du discours infini s'apparente à l'image du tissu chatoyant qu'utilise Langer : selon l'éclairage apporté au tissu, l'aspect de l'objet, même s'il garde la même forme globale, sera toujours différent d'une fois à l'autre. Seulement, puisque les interprétations, les significations s'accumulent d'une lecture à une autre ou d'une audition à une autre, elles agissent comme si le tissu dont parle Langer faisait ressortir, à chaque fois, de nouveaux reflets en plus de ceux déjà perçus dans les premières contemplations. Enfin, il reste à spécifier que, si à certains points de la lecture le destinataire a l'impression d'avoir saisi le texte dans son intégrité, d'avoir pu tout y déceler, cet effet n'est qu'illusoire, comme c'est d'ailleurs parfois le cas en musique :

Une bonne interprétation musicale donne l'impression d'un texte original. D'un signifiant qui précède le langage. [...] Dans la musique pour Némie, il n'y avait ni moi, ni corps, ni instrument. Ni même l'auteur. [...] C'est cela : le « pur signe » résonne. [...] La partition chante sa partie en se fascinant. En se croyant à l'origine de la musique elle-même. (*Vie secrète* : 57)

Néanmoins, jamais le lecteur ne pourra saisir la totalité de ce qu'est le langage, pas plus que l'auditeur ne pourra saisir l'essence même de ce qu'est la musique. Par contre, par le jeu infini, l'un et l'autre pourront s'en rapprocher perpétuellement.

Comme tout dernier point de ce chapitre, il faut noter que le silence, si important dans la relation amoureuse raconté dans *Vie secrète*, est également essentiel dans les notions de jeu et de discours infinis, d'écriture ludique, de rhétorique spéculative et de « littérature musiquée ». Effectivement, à l'instar de la lecture, qui n'est en fait que la réception du langage mis au silence, le silence produit une multitude d'effets positifs sur le joueur de l'infini : « Lire désidère l'âme. Décollectivise la langue nationale déposée à l'intérieur de soi ainsi que l'effet d'écho qui s'y murmure et qui y surveille sous forme de conscience. Lire espace la pensée » (*Vie secrète* : 211). Cet espacement de la pensée est essentiel afin que les différentes étapes du jeu infini, tout comme l'avancement de la pensée que procurent l'écriture ludique, la rhétorique spéculative et la littérature « musiquée », puissent avoir lieu. C'est aussi en espaçant sa pensée que le joueur laisse place à l'autre, lui laisse le soin de relancer le jeu.

Sans silence, le jeu prend fin car de nouveaux éléments ne viendront plus lui redonner un essor. Sans silence, le discours infini devient fini car l'auditeur ne devient pas parleur, n'alimente pas la discussion de ses idées et est envahi par les idées de celui qui ne cesse de parler. Sans silence, l'écriture ludique ne sera pas lue ni pensée et, de ce fait, la rhétorique spéculative n'existera pas. Sans silence, la « littérature musiquée » n'obtiendra pas l'espace nécessaire aux multiples significations qu'elle amène et elle deviendra purement dénotative. Aussi le silence est-il à la source de tous les processus littéraires et langagiers étudiés dans ce chapitre car aucun de ces procédés – exceptions faites du jeu fini et du langage social - ne peut exister sans l'écoute :

Allocution, toujours attentive à la réponse de celui à qui elle est adressée, le discours infini est en forme d'écoute. Le discours infini ne finit pas dans le silence obéissant de l'auditeur, mais il continue dans le silence attentif du parleur. Ce n'est pas là un silence où le discours est venu mourir, mais un silence d'où le discours est né. (Carse 1988 : 138)

Ainsi, ce n'est pas un hasard si l'auteur fait naître chaque élément qui constitue l'œuvre « musiquée » qu'est *Vie secrète* du silence en utilisant la forme fragmentaire tout au long de son livre. Cette forme, c'est le silence du parleur, le silence de l'écrivain, le silence qui fera naître pour nous, lecteurs, le discours, le langage, la « littérature musiquée ».

CHAPITRE II

DÉFINITION ET SIGNIFICATION DU FRAGMENT : ASSUMER L'INACHEVÉ

[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.

(*Une gêne technique à l'égard des fragments* : 48-49)

2.1 La difficulté définitoire du fragment

La lecture d'un texte écrit par fragments, comme celui de *Vie secrète*, n'est pas sans poser plusieurs questions dont celle, considérable, de la définition d'une telle forme d'écriture. De fait, dès que le fragment est abordé, les définitions, variant d'un théoricien à l'autre, abondent sans qu'il ne semble jamais y avoir consensus et paraissent dépendre de l'ouvrage qui fait l'objet de l'étude. Jean-François Chassay, dans le *Dictionnaire du littéraire*, ne fait pas exception et attribue déjà au moins trois sens au terme « fragment » :

Au sens premier, le fragment est ce qui reste d'un ouvrage ancien, résidu d'une totalité que les hasards de l'histoire nous ont fait parvenir. En ce sens, il constitue un témoignage du passé qu'il aide à comprendre et à reconstituer. On peut également le définir comme un extrait, tiré de manière volontaire, d'un livre, d'un discours. Cependant, en un troisième sens du terme, il désigne une sorte de genre, car s'est développé très tôt une esthétique du fragment où celui-ci est considéré pour lui-même, sans référence à une organisation englobante. En ce sens, il est parfois devenu un emblème d'une certaine modernité. (*Dictionnaire du littéraire* : 237-238)

Si la troisième de ces propositions correspond davantage à la forme que prend *Vie secrète*, cette proposition, tout comme les deux autres exposées dans le *Dictionnaire du littéraire*, ne représente qu'un point de départ de ce que peut réellement constituer une définition du fragment. Aussi, si la difficulté d'attribuer une définition au fragment est réelle, dans ce chapitre, c'est à partir des idées de deux des principaux théoriciens du fragment, Ralph Heyndels, professeur de littérature française à l'Université de Miami, et Ginette Michaud,

professeure titulaire à l'Université de Montréal, que les éléments nécessaires à cette étude seront développés.

2.1.1 La discontinuité « déceptive » de Heyndels

Le *Dictionnaire du littéraire* laissait déjà entrevoir l'idée d'une définition négative du fragment : « Ruines, résidus, inachèvement, incohérence, refus de la totalité, textes en éclats : autant de termes, d'expressions qui tendent à définir le fragment de manière négative » (*Dictionnaire du littéraire* : 238). Aussi, l'éventualité d'avoir à élaborer une définition du fragment, ou de simplement lire un tel texte, peut sembler peu attrayante, voire, rebuter le lecteur qui ne percevrait que cela. De plus, Jean-François Chassay met en garde contre le risque de confusion possible dans l'élaboration d'une définition de cette forme d'écrit : « Dans la pratique, le fragment risque toujours de se confondre avec ce qui *reste* d'un texte » (*Dictionnaire du littéraire* : 238), et cela, parce qu'au départ, les fragments étaient des morceaux, des segments de textes anciens qui avaient été retrouvés ou préservés. Dans le cas d'une telle confusion, d'une telle conception du fragmentaire, le fragment semble se rattacher inévitablement à un tout, ne laissant pas de place au sens moderne du terme. Pour Ralph Heyndels, la définition du fragment, si elle est aussi reliée, en quelque sorte, à la négativité, à la négation, l'est d'une autre façon. Ainsi, dans son ouvrage *La Pensée fragmentée*, Heyndels établit ce qui suit :

Or on tentera de montrer que la discontinuité (et l'une de ses manifestations littéraires et philosophiques : le fragment), *en tant que moment dialectique de la pensée et de l'esthétique classique*, représente, au contraire, un effort singulier, spécifique, de négation de « ce qui est ». (Heyndels 1985 : 10)

Aussi, cette négation n'est pas reliée, comme ce que mentionnait le *Dictionnaire du littéraire*, « à une organisation englobante », elle est plutôt une contradiction, une contestation des autres formes existantes incluant celle du récit linéaire tel qu'on le connaît. Par cette négation, le fragment ne se pose plus en tant que partie d'un tout mais plutôt en tant que refus de faire partie de ce tout ou de quelque autre tout. Ici, non seulement le texte fragmentaire

existe par lui-même, sans être redevable à un objet premier, mais il devient son propre modèle, sa propre catégorie, son propre prototype puisqu'il ne supporte aucun classement ou aucune analogie. Dans le cas de *Vie secrète*, ce refus se traduit notamment par le passage du genre roman, en première partie de l'œuvre, au genre, plus éclaté, des petits traités¹ qui compose le reste du livre. Mais l'application de cette théorie va beaucoup plus loin comme on pourra le constater dans le présent chapitre.

Cette négation par le fragment est reliée, selon Heyndels, à l'idée d'une discontinuité que le théoricien qualifie de « déceptive » : « la discontinuité, si elle est bien une forme, est cependant une forme *négative, paradoxale et déceptive* » (Heyndels 1985 : 57). La « déceptivité » d'un texte si on peut l'appeler ainsi est sa caractéristique de ne pas pouvoir être résolu, de ne pas pouvoir avoir de sens figé. Le lecteur ainsi placé devant un texte en fragments voit donc ses espoirs de résoudre le texte - à lui fixer un sens définitif - perpétuellement déçus par la nature insaisissable du fragment.

Ces deux caractéristiques exposées par Heyndels, si elles se posent en tant qu'éléments pouvant éventuellement participer à une définition du fragment, amènent également des explications quant à la difficulté d'élaborer cette définition. De fait, si le fragment, de par sa nature même, constitue une négation des formes et des catégories existantes, il ne faut pas s'étonner de ne pas trouver de définition qui lui corresponde parfaitement.

2.1.2 Michaud, une définition mouvante du fragment

Pour Ginette Michaud, la question n'est pas tant de définir le fragment mais bien, comme le laisse présager le titre de son ouvrage parut en 1989, de savoir comment *Lire le fragment*. Dans ce livre, Michaud résume les positions de plusieurs autres théoriciens importants du fragment dont celle de Roland Barthes, de Philippe Lacoue-Labarthe et de Jean-Luc Nancy. Ce faisant, Ginette Michaud fait le point sur plusieurs questions relatives à cette forme :

¹ Rappelons que la forme du petit traité est parmi les plus importantes et significatives chez Quignard.

Cette lecture s'est d'abord entamée par une mise en œuvre de la question du fragment, centrée autour de trois paradoxes : Qu'est-ce qu'un fragment? Comment lire les fragments? Quelle forme, quels effets, quelle lecture se dégagent de la pratique du fragment(aire)? (Michaud 1989 : 11)

Si l'angle selon lequel Ginette Michaud aborde l'étude du fragment est différent de celui que Ralph Heyndels avait privilégié, les constatations auxquelles les deux théoriciens arrivent se rejoignent sur quelques points. On remarquera notamment que Michaud insiste sur la difficulté à élaborer une définition du fragment, difficulté qui, selon elle, serait due à la nature même du fragment.

Un livre sur le fragment, un livre de fragments : voilà d'emblée le problème théorique et pratique qui a d'abord été le nôtre tout au long de cette lecture, tout essai de définition du fragment étant malaisé, bien qu'inévitable du seul fait qu'une différence interne œuvre dans le fragment, que quelque chose ici appelle (et annule) tout geste critique décisif. (Michaud 1989 : 15)

L'idée d'une discontinuité « déceptive » énoncée par Heyndels trouve donc ici un écho puisque, quels que soient les efforts déployés par le lecteur ou le théoricien, les espoirs d'en venir à un sens définitif ou une définition totale seront toujours contrariés. Aussi Michaud en vient-elle à déclarer : « Le fragment est à la fois un genre et n'est pas du tout un genre au sens propre, et il faut s'accommoder de cette contradiction » (Michaud 1985 : 34). En fait, si cette contradiction existe, c'est par ce que Heyndels appelle la négation du fragment. En effet, puisque que le texte fragmentaire nie tous les genres, toutes les formes, voire, toutes les catégories existantes, il est difficile de déterminer si le fragment est ou non un genre. Aussi, il sera dorénavant possible d'affirmer que le fragment constitue en soi sa propre catégorie et que s'il n'est pas tout à fait un genre, il est une forme de texte désormais reconnue.

Cependant, la question de la difficulté définitoire du fragment demeure présente. Michaud règle provisoirement cette question en proposant qu'on ne peut attribuer au fragment qu'une définition qui serait à l'image même du sens du fragment, c'est-à-dire, fuyante, changeante, mouvante : « Toute définition du fragment ne peut être, suivant cette logique, que relative et mouvante. Tout se passe comme si l'emplacement pour une définition du fragment était, de manière répétitive, inlassablement rempli... puis vidé » (Michaud 1985 : 55). Pour Michaud, cette particularité s'explique par un des aspects du fragment :

Si le fragment ne peut jamais être défini simplement, une fois pour toutes, c'est peut-être seulement par une alternance des diverses valeurs du mot – bloc erratique, morceau détaché, ruine, résidu, grain, reste, fracture, inachèvement, fétiche, etc. – que la question peut commencer à être pensée : à partir justement, d'une certaine attention accordée aux déplacements du signifiant, aux transferts (dans tous les sens du mot) qui le font constamment différer de lui-même. (Michaud 1985 : 27-28)

Or, dans une tentative de définition du fragment, il n'est pas aisé de se référer à chacune des valeurs que peut prendre le mot. Le problème qui se présente laisse donc entrevoir que le fragment, loin d'être une forme sans sens, est une forme ayant, jusqu'à un certain point, un trop plein de sens : « D'une certaine manière, cette absence de définition, qui provient plutôt d'un surplus, d'un supplément de sens que d'un manque, est l'emblème même de notre démarche : c'est ce qui, dans le fragment, appelle fortement lecture » (Michaud 1985 : 29). Cette difficulté amène Ginette Michaud à poser une autre question : « Comment arriver à parler du fragment sans le réduire tout à fait? » (Michaud 1985 : 17). Car si, en effet, parler de tout ce qui constitue le fragmentaire est impossible de par l'ampleur que peut prendre le terme, essayer de confiner le fragmentaire en une seule définition est réducteur. Aussi, la meilleure façon d'aborder la question du fragment serait-elle justement de parler du fragment dans un livre écrit en fragments. Roland Barthes, dans *Fragments d'un discours amoureux*, une des œuvres principales étudiées par Michaud dans son ouvrage, et Pascal Quignard dans *Une gêne technique à l'égard des fragments*, font usage de ce procédé, réussissant à la fois à utiliser, à commenter et à théoriser le fragment. De cette manière, la définition de l'objet principal en ne se complétant jamais tout à fait, reste ouverte, mouvante et correspond davantage à ce que devrait être une réelle définition du fragment.

2.2 Quatre caractéristiques générales du fragment

Si, de toute évidence, il ne sera pas possible, dans ce mémoire, d'utiliser la forme fragmentaire afin de donner une définition plus complète et surtout plus efficace du fragment, une autre difficulté, se rapportant celle-ci à la forme et au fonctionnement du texte fragmentaire se présente en ce début de chapitre:

Il est impossible de citer un fragment d'abord parce que, comme nous l'avons dit, un fragment ne vient jamais seul; ensuite, parce que chaque fragment est lui-même un texte hétérogène, citeur, traversé de plusieurs codes culturels, parfois conflictuels; enfin, parce que chaque fragment constitue à la fois le hors-texte, le pré-texte et le contexte des autres fragments. Et surtout parce que dans le cas du texte fragmentaire, citer revient toujours à négliger l'espace, le blanc de l'interruption. (Michaud 1985 : 41-42)

Aussi, ne pouvant pas citer des pages entières de *Vie secrète*, la présente étude du fragment se fera davantage à travers les ouvrages théoriques déjà parus sur le sujet. Suite à la lecture de plusieurs de ces ouvrages, force est de constater que certains éléments reviennent à chaque fois que le sujet du fragment est abordé. Le but du présent chapitre ne sera donc pas d'élaborer une nouvelle définition complète du fragment mais bien - en se basant sur les textes des principaux théoriciens du fragment, Michaud et Heyndels, ainsi que sur deux œuvres de Quignard écrites en fragments qui commentent le procédé, *Une gêne technique à l'égard des fragments* et, bien évidemment, *Vie secrète* - de relever les éléments qui, à défaut de définir tout à fait la forme fragmentaire, contribuent à une saisie plus globale de celle-ci.

Selon les recherches effectuées, ces éléments menant vers une définition du fragment peuvent être regroupés sous quatre aspects principaux. C'est ainsi que nous verrons que le fragment est d'abord et avant tout un noyau, un concentré de pensée. Puis, comme le système formé de ces noyaux de pensée ne peut fonctionner sans le silence, le blanc qui entoure les fragments et qui en devient une partie intégrante sera abordé en deuxième lieu. Néanmoins, si le silence fait partie du texte fragmentaire, ce dernier, on l'établira lors du troisième point, est aussi une polyphonie où les narrateurs, les voix et les genres se mélangent. Enfin, le fragment ne pouvant être abordé sans parler des effets qu'il produit sur son lecteur, nous parlerons de ces effets que Quignard qualifie d'«inapaisement». Ces quatre aspects du fragment mèneront, à la fin du chapitre, à une meilleure compréhension du texte fragmentaire en général et, plus spécifiquement, de *Vie secrète*.

2.2.1 Le fragment comme noyau de pensée

Dès le premier abord, l'aspect visuel du texte fragmentaire frappe. Cette alternance de courts blocs de texte et de blancs – ou parfois de pieds de mouche ou de petites étoiles comme c'est le cas chez Quignard - se remarque, pour le lecteur expert comme pour le néophyte, au premier coup d'œil. Mais la question du contenu de ces segments de texte est plus complexe.

Pour Pascal Quignard, la discontinuité est on ne peut plus naturelle, elle se traduit même jusque dans la façon de penser de l'individu :

La discontinuité de l'opération de penser est réelle. Elle confond suffisamment à chaque reprise le penseur, comme l'étrange fatigue non physique qui surprend son corps, à la longue l'accable et s'empêtre dans ses membres et dans ses nerfs jusqu'à l'angoisse. Que la brièveté de ce soudain et minuscule effort nerveux soit portée à s'exprimer sous la forme d'un petit spasme rhétorique – une manière de court-circuit, de brusque paradoxe ou d'ellipse -, cette considération paraît avoir pour elle un haut degré de vraisemblance. (*Une gêne technique à l'égard des fragments* : 26)

Aussi, si la pensée, comme le dit Quignard, n'est pas un fil ininterrompu qu'on peut suivre d'un bout à l'autre, s'arrêtant constamment pour reprendre plus loin avec un nouveau sujet de réflexion, le fragment est ce « spasme rhétorique » qui en est représentatif. C'est par ce fait que, le texte fragmentaire ne peut, en aucun cas, être lu comme le serait un texte linéaire, en faisant omission de ses différentes parties, de ses interruptions et de ses reprises.

En fait, chacun des fragments doit tout d'abord être perçu comme un tout en soi. Si le texte fragmentaire représente le fonctionnement global de la pensée, chaque fragment représente quant à lui une seule pensée dans son entité mais aussi, dans son essence même, dans ce qu'elle a de particulier, de fondamental :

Le fragment est conçu ici comme concentration, noyau de pensée, plénitude essentielle, idéale, platonicienne, autarcique, limée, fourbie. On voit mal le pluriel, le mortel, le rompu et le discontinu que certains modernes affirment y découvrir. Fr. Nietzsche rêve d'une petite boule extrêmement dense et non déchiquetée. Au bout du compte un grain éternel, circulaire, inséparable, un atomos. (*Une gêne technique à l'égard des fragments* : 38)

Chaque bout de texte se définit donc non pas seulement comme un des éléments menant vers un ou plusieurs des sens de l'œuvre mais également, à l'image des flaques d'eau décrites dans l'exergue, comme autant de textes indépendants et autonomes. Aussi, toujours selon cette image de la flaque d'eau qui réfléchit le ciel, chaque fragment constitue « une *totalité fragmentaire* » (Michaud 1985 : 31), un tout qui dit en partie, qui montre en partie. Par ailleurs, si la matière présentée dans le fragment est on ne peut plus dense, cela n'empêche pas que ce noyau de pensées laisse également éclater le sens, la signification. En cela, le fragment s'apparente à une grenade qui serait prête à sauter : la matière y est si dense que dès que le processus se voit déclenché – dans ce cas-ci, par la lecture qu'en fait le sujet -, ce qui était jusque là renfermé, condensé, explose et vole dans toutes les directions. Aussi, ce n'est pas parce que les segments de textes, les noyaux de pensées, occupent des espaces restreints, qu'ils ne peuvent pas, à travers l'interprétation du lecteur, se déployer d'une façon infinie.

Cela dit, comment ces noyaux, une fois rassemblés dans un même ouvrage, arrivent-ils justement à interagir entre eux? Pascal Quignard, dans *Vie secrète*, illustre bien le résultat de l'association de différents fragments : « Les poteries que les anciens Grecs brisaient lors de l'échange ou de l'inhumation, quand ils en approchaient les bords, leurs *fragmenta* se rejoignaient comme des mâchoires qui s'imbriquent. Ils les appelèrent des *symbola* » (*Vie secrète* : 135). Ainsi, pour Quignard, c'est en associant les fragments, en les liant que les fragments commencent à signifier, à symboliser quelque chose. Aussi, c'est le lecteur qui, à travers sa lecture tissera ses propres liens entre les fragments afin d'en obtenir une signification.

Ce procédé est certes déstabilisant pour le lecteur. La multitude de noyaux de pensée distincts et donc, d'avenues différentes qui peuvent être explorées ne sont pas sans poser certaines difficultés : « D'emblée le fragment pose une double difficulté qu'on ne surmonte pas commodément : son insistance sature l'attention, sa multiplication édulcore l'effet que sa brièveté prépare » (*Une gène technique à l'égard du fragment* : 20-21). Ainsi le lecteur pourra se sentir dépassé par les innombrables noyaux de pensée qui se présentent à lui. Aussi, malgré l'énergie que chaque nouveau noyau donne au texte, l'œuvre en fragments n'est pas sans égarer le sujet :

Cependant, si la continuité de la pensée et de l'expression ordonnée reflète l'ordre du monde (c'est en cela que cette pensée et cette expression sont affirmées *justes*), alors la discontinuité (même « rhétorique », expressive, discursive : même esthétique) *convoque* (*ne serait-ce que dans l'inconscient*) *l'idée d'un monde dont l'ordre est soit absent, soit invisible (occulté, caché)*. Alors on ne sait plus « où l'on en est », « d'où on est parti », « par où l'on est passé », et « où l'on va ». (Heyndels 1989 : 22)

Cette conception du fragment ramène aux théories sur le jeu infini. À ce propos, il importe de mentionner que le livre de James P. Carse est d'ailleurs écrit sous forme de fragments – un total de cent un blocs de texte numérotés – dont le tout dernier est le suivant : « Ceci n'est qu'un jeu infini » (Carse 1988 : 183). Aussi le lecteur du fragment se voit-il, comme le joueur de l'infini, plongé au milieu d'un monde dont il ne discerne ni le commencement, ni la fin, et sa progression à travers ce monde l'amène constamment à découvrir de nouveaux chemins, de nouveaux horizons qu'il n'atteindra jamais. Ainsi, chaque noyau de pensée qui forme le texte est un élément qui relance sans fin le jeu et donc l'écriture ludique que constitue l'œuvre fragmentaire. Le changement de sujet, de genre, de point de vue apporté par le fragment propulse le lecteur au-delà de sa lecture. Par conséquent, comme le laisse entendre Carse, la lecture d'une œuvre en fragments n'est pas tant une lecture du discontinu qu'une lecture qui est elle-même discontinuée et se poursuit à l'infini :

On le verra, ce changement incessant ne signifie pas discontinuité; le changement lui-même est au contraire le véritable fondement de notre continuité en tant que personnes... Seul ce qui change peut continuer : tel est le principe selon lequel vivent les joueurs de l'infini. (Carse 1988 : 51)

Aussi le texte fragmentaire, en tant que texte infini, ne constitue-t-il pas un tout mais bien un objet en constant développement créé à partir de morceaux de texte qui eux sont condensés, voire insécables. L'étude du fragment prend alors un tout autre aspect comme le dit Michaud : « C'est ainsi que, dans l'écriture fragmentaire, le rapport des fragments entre eux, et encore plus la *fracture* de chaque fragment en lui-même, importera toujours plus que la relation des fragments au tout » (Michaud 1985 : 19). Aussi, puisqu'on a maintenant établi que chacun des fragments apporte une continuité au jeu du texte fragmentaire, il reste maintenant à voir ce qu'il advient de la césure, du blanc entre chacun des fragments.

2.2.2 Le blanc, élément essentiel du fragment

À la base, le texte fragmentaire est constitué de plusieurs courts segments de texte qui sont, quant à eux, séparés par des espaces, des blancs. La question des segments de texte, considérés en tant que noyaux de pensée, ayant déjà été abordée, il reste à établir que le blanc constitue l'autre élément essentiel au fragment.

Pour Ginette Michaud, toute étude du fragmentaire ne peut s'effectuer sans passer par celle de l'espace qui sépare chaque bloc de texte : « C'est de l'entre - du blanc, du vide, de l'inédit et de l'imprévu – qu'il faut partir et revenir, tant dans la situation analytique que dans la lecture » (Michaud 1985 : 196). Aussi, le blanc dans le texte fragmentaire remplit bien plus qu'une fonction visuelle, il n'est pas qu'un élément graphique, esthétique. De fait, l'espace laissé entre les segments de texte vient consolider la scission entre ces segments. De cette façon, le lecteur ne peut pas ignorer le passage d'un fragment à l'autre et, par le fait même, il en arrive à une lecture plus juste du texte fragmentaire: « Il faut, en effet, évidemment lire le texte discontinu sans abolir le caractère significatif de la discontinuité » (Heyndels 1989 : 15). On pourrait donc affirmer que c'est le blanc qui fait le discontinu, le blanc qui fait le fragment. De plus, si pour Gaston Bachelard le blanc est un élément essentiel à la pensée humaine, on peut désormais affirmer que, puisque les fragments sont des noyaux de pensée, les blancs jouent le même rôle essentiel dans le texte fragmentaire : « il faut poser du vide entre les états successifs qui caractérisent l'évolution du psychisme, quand bien même le vide ne serait qu'un simple synonyme de la différence des états distingués » (Bachelard 1950 : 78). Le blanc, l'espace dans le fragmentaire peut ainsi se lire comme le signe qu'un changement est en train de se produire dans l'œuvre et que, loin de s'être arrêtée, cette œuvre est plutôt en train de se construire.

On pourrait avancer que d'autres éléments auraient tout aussi bien pu être utilisés pour signaler les césures, les changements dans le texte mais pour Quignard, rien n'équivaut à ces blancs : « Or, le silence, le blanc est la plus forte ponctuation » (*Une gêne technique à l'égard des fragments* : 31). Mais, d'où vient cette supériorité du vide, du blanc, comparativement à d'autres signes, d'autres ponctuations? En fait, tout ce qui a été dit sur le

silence au cours du premier chapitre s'applique au blanc du fragment. On l'a déjà vu, les mots ont besoin de silence pour devenir des instruments de la pensée. Il en est de même des fragments qui nécessitent du blanc afin de prendre toute leur signification. Ainsi, le vide entre les segments de texte permet aux noyaux de pensée de prendre l'ampleur nécessaire afin que chacun de ceux-ci devienne une pensée cohérente et développée. De cette façon, le lecteur pourra octroyer une signification, aussi mouvante soit-elle, à ce qu'il lit. Aussi, l'espace laissé blanc dans le texte – auquel on ajoute un pied de mouche, une petite étoile, afin de bien séparer les fragments chez Quignard – en faisant, de chaque segment un texte indépendant, s'avère plus efficace que le point à la fin d'une phrase ou même qu'un changement de paragraphe ne l'aurait été.

De plus, puisque, comme on l'a établi antérieurement, le texte fragmentaire est un jeu, un texte infini, un exemple d'écriture ludique, c'est grâce aux silences entre les fragments que ce jeu peut exister et se poursuivre perpétuellement. Comme l'a écrit Carse: « Le discours infini commence par un silence qui ouvre » (Carse 1988 : 139). Aussi, chaque vide, en plus de laisser se développer, dans l'esprit du lecteur, ce qui vient d'être lu, ouvre l'esprit de ce même lecteur et le prépare à ce qu'il lira. Plusieurs extraits de *Vie secrète* laissent entendre que Pascal Quignard partage ce point de vue. Par exemple, au cours du troisième chapitre, le narrateur raconte : « Les images sont lucifuges et Némie m'avait appris à jouer les yeux fermés en ne commençant à jouer la partition qu'après que je l'eus perçue un instant comme une seule figure » (*Vie secrète* : 60). La musique et la lecture étant très proches dans les œuvres de Quignard, chaque fragment doit aussi être compris en tant qu'image, doit être perçu en tant que totalité, qu'il faut percevoir comme une seule figure au milieu du blanc qui la sépare des autres segments. Aussi, comme le narrateur et Némie dans *Vie secrète*, le lecteur doit tout d'abord être envahi par le silence, le vide, le blanc, pour ensuite plonger, par sa lecture, dans le noyau de texte qu'est le fragment : « Dans l'intense complicité du silence rythmique à vide qui précède le départ, nous plongeons ensemble » (*Vie secrète* : 37). Cet élan, cette attaque menée à partir du silence ramène fortement à une autre idée de Quignard à propos du fragment :

Dans les meilleures pages fragmentaires, on chercherait avec avidité quelque chose qui serait non seulement cassé mais qui aussi serait cassant. Une attaque intense, arrachée au vide et que son intensité aussitôt broie. Sa densité même la replonge dans le néant tout à coup. Son interruption doit bouleverser autant que son apparition a surpris. En ce sens l'usage doit en être extrêmement circonspect, et rare, à l'instar du cri, qui n'a d'efficace et de terrible puissance que quand rien ne le prépare et quand rien ne le répète. (*Une gêne technique à l'égard des fragments* : 60-61)

Cette idée c'est, à n'en pas douter, celle du rythme du texte qui est engendré par l'alternance de morceaux de textes et de blancs, d'attaques et de vides. Bachelard, à ce propos, est éloquent : « Le rythme d'action et d'inaction nous paraît donc inséparable de toute connaissance du temps. Entre deux événements utiles et féconds, il faut que joue la dialectique de l'inutile » (Bachelard 1950 : 37). Aussi, cette affirmation de Bachelard semble-t-elle s'appliquer particulièrement bien au texte fragmenté qu'est *Vie secrète* où le blanc se pose en tant qu'élément essentiel non seulement à cet engendrement du rythme mais également à celui de la signification. Toujours selon Bachelard « Le fil du temps est couvert de nœuds » (Bachelard 1950 : 67). Il en est de même pour *Vie secrète* où les nœuds que constituent les segments de textes sont alignés sur une toile de fond constituée de blancs, de silences. Ces silences, interagissent avec le texte, autant et de la même façon que les fragments le font entre eux, aussi : « Au-delà de la sonorité, au niveau du psychisme naissant, les silences peuvent s'abrèger ou s'étendre, qu'importe! On peut se reposer ou réagir, laisser l'impression s'estomper ou l'interrompre brusquement par une impression différente ou adverse » (Bachelard 1950 : 125). À partir de ce point, et au-delà de ces silences qui agissent dans le texte, le rythme apparaît lorsque le sujet, par sa lecture et son interprétation, vient lier les divers éléments qui étaient, jusque-là, distincts : « Les sensations ne sont pas liées; c'est notre âme qui les lie » (Bachelard 1950 : 114). Toujours selon Bachelard, ce procédé de liaison, si on peut l'appeler ainsi, est naturel chez le lecteur : « nos sens sont des appareils à stroboscooper plus ou moins bien réglés, on pourra plus facilement mettre la connaissance de la durée au compte d'une construction » (Bachelard 1950 : 64). Ainsi, le destinataire, à partir d'éléments épars, élaborera, construira, un sens plus suivi que ce que le texte lui donnait à lire tout comme le ferait l'individu à partir de souvenirs fragmentaires: « tous les événements sont réduits à leur racine sur un instant. Notre histoire personnelle n'est donc que le récit de nos actions décousues et, en la racontant, c'est par des raisons, non par la durée, que nous prétendons lui donner de la continuité » (Bachelard 1950 : 34). Évidemment, sans la présence

du blanc dans le texte, une telle construction du rythme et, par le fait même, du sens, ne serait pas possible. Si Quignard avoue, dans *Vie secrète* : « Je cherche à écrire un livre où je songe en lisant » (*Vie secrète* : 286), ce n'est qu'à travers une œuvre en fragments et à travers ses blancs qui laissent place à la pensée et au rythme de celle-ci que ce but peut être atteint.

À ce point, il importe de souligner que, même si le blanc du fragment n'est pas constitué de matière, d'écriture, il n'est pas, à proprement parler un espace vide, un blanc selon l'idée qu'on s'en fait habituellement. Il faut entendre par là que, dans *Vie secrète* comme dans tout texte fragmentaire, le silence n'est pas stérile, improductif. À ce propos, Quignard écrit : « Le vrai silence est un blanc qui peut interrompre le silence lui-même » (*Vie secrète* : 284). En sa nature de « vrai silence », le blanc du fragment interrompt le silence stérile, vide en générant des réflexions et en permettant aux noyaux de pensée de se développer. En fait, tout se passe comme dans l'histoire que Quignard raconte dans le chapitre XVIII de *Vie secrète*. Dans cette histoire, dont Quignard affirme qu'elle fut tirée d'une pièce de théâtre du début du XVe siècle, une princesse accroche à un arbre, en bordure d'un lac, un tambour recouvert de soie. Elle promet d'aimer celui qui fera résonner cet « instrument de silence ». Après plusieurs tentatives infructueuses le jardinier se jette dans le lac, dans le reflet du tambour et il s'y noie. Tout redevient silencieux puis le son d'un tambour se met à retentir partout autour. La princesse, que ce son a envahie, entre en transe et tente de rappeler le mort en jouant elle aussi du tambour silencieux. Dans cette histoire, le reflet du tambour est à l'image du blanc du fragment : bien qu'il ne soit pas un objet ou un texte concret – il est plutôt un silence conçu, comme le disait Quignard, en tant qu'« ombre de la langue naturelle » (*Vie secrète* : 215) - il produit plus d'effets que l'objet réel, que le langage ou que le texte écrit linéaire. Les pensées générées par le blanc se mettent alors à résonner dans l'esprit du lecteur qui, ainsi, comprend le texte à un point qu'il n'aurait jamais atteint s'il s'agissait d'un texte suivi, que s'il avait eu à faire face à l'instrument de silence au lieu de son reflet.

Si le blanc laisse croître dans des directions imprévisibles les thèmes présents dans le fragment, son fonctionnement permet encore davantage. Comme il a été dit précédemment, pour Quignard, le langage ne permet pas toujours à celui qui parle d'exprimer tout ce qu'il

désire exprimer. Dans *Vie secrète*, l'auteur va plus loin encore en parlant des difficultés d'écriture reliées au silence des personnages :

À chaque fois que je prête ma voix à ce qu'ils viennent de dire, il y a toujours un point dans le discours des personnages que j'invente où je suis défaillant. Quintus Horatius dit qu'il faut raturer jusqu'à ce point. Parce qu'il manque moins un mot aux personnages que leur silence. Je devine le silence de mes personnages : je ne l'atteins pas. Je le montre comme je puis en décrivant leurs gestes, rarement leurs pensées, le plus souvent leur sidération et leur taciturnité.

Mais même alors il me manque moins les phrases disant leur silence, moins le mot même de silence que ce silence effectif, connaturel à chacun de nous et qui est comme l'argument de fond de nos vies et auquel nous ne nous échangeons même pas en mourant. (*Rhétorique spéculative* : 182)

Le blanc entre les fragments constitue le moyen de représenter ce silence. En se posant en tant que toile de fond au livre, ou, comme le dit Quignard, en tant qu'argument de fond, le blanc fait aussitôt ressentir le silence au lecteur. Il n'est plus question ici, comme le mentionne l'auteur, d'un silence qui n'est que dit, il s'agit, dès le moment où le fragment entre en jeu, d'un silence réel, un silence vécu par le lecteur. Pour Quignard, c'est aussi ce silence, cet espace laissé blanc dans le livre, qui fait la réelle nature des personnages : « Le silence vivant : le silence sémantique, qui ne nous semble pas motivé, des personnages. Qui est plus leur nom que leur nom » (*Rhétorique spéculative* : 183). On en retrouve un excellent exemple au début de *Vie secrète* :

Quand on la pressait sur son enfance, Némie ne prononçait qu'une phrase. Cette phrase revenait sans cesse, tout bas : "Vous comprenez, je ne pouvais que me mordre les lèvres." Et puis Némie s'arrêtait, comme si elle avait tout dit. Et dans un certain sens, en effet, elle avait tout dit, dès l'instant où il s'agissait de se taire. (*Vie secrète* : 37)

Ainsi, on apprend beaucoup plus sur le personnage de Némie par cette interruption des détails qu'elle livre sur son enfance que par ce qu'aurait pu inventer l'auteur pour remplir ce silence. Aussi, pour Quignard, un personnage existe autant par ce qu'il dit que par ce qu'il ne dit pas, un individu se caractérise autant par ses actes et par ses paroles que par ses silences. De même, un texte, et le texte fragmentaire en est la preuve, prend son essence autant par ce qui y est écrit que par les blancs qui le composent. En un mot, le silence, le blanc, le vide révèlent tout autant, et même parfois plus encore, que la matière.

Néanmoins, le blanc, dans le fragment, n'est pas seulement un élément qui révèle. En fait, si l'on suit les réflexions de Quignard, l'âme et le vide sont étroitement liés :

Comme le font les luthiers, on peut appeler âme cette résonance vide, cette position silencieuse qui maintient la résonance comme caisse. Comme boîte crânienne (c'est pourquoi la musique peut être lue sous forme de partition de la même façon qu'on peut lire la langue sous forme de livre). Permettant au silence de résonner. (*Vie secrète* : 388)

Or, le blanc entre les fragments est précisément une « résonance vide », une « position silencieuse » puisqu'il permet aux noyaux de pensée que sont les fragments de « résonner ». Aussi, non seulement chaque blanc peut-il laisser place au développement de la pensée et ce faisant, révéler plus que ce qui est écrit, mais il constitue de surcroît l'âme du texte.

2.2.3 Fragment et polyphonie

Maintenant que les deux éléments essentiels au texte fragmentaire ont été présentés, son aspect polyphonique peut être abordé. Depuis Bakhtine, le terme polyphonie renvoie à une pluralité de voix qui se rencontrent, se confrontent et qui demeurent dans leur spécificité; des voix qui ne se laissent pas réduire à une simple cohésion ou harmonie. En un mot, il s'agit là d'une pluralité de voix qui demeurent irréductibles. De ce fait, si la forme fragmentaire que prend *Vie secrète* peut laisser présager de la polyphonie de l'œuvre - les nombreux segments composant le texte fragmentaire interagissant de la même manière que les voix d'une polyphonie - des nuances restent à apporter. S'il est vrai que les fragments de *Vie secrète* se rencontrent, se confrontent et même s'interrompent mutuellement et s'entremêlent indéfiniment, les voix de *Vie secrète* n'appartiennent pas à proprement parler, à des instances énonciatrices différentes et reconnues comme telles. Elles sont plutôt des tons différenciés issus de voix non explicitées, assimilables à des échos ou encore des fragments sonores dans une pièce concertante, suggérant un « effet de polyphonie » sans que ne soit réalisée une véritable polyphonie au sens que Bakhtine donna naguère à ce mot au moment où il l'inventa. C'est de cet « effet de polyphonie » dont il sera question dans cette rubrique sous la dénomination plus simple de polyphonie.

Pour débiter l'étude de cet aspect, il faut tout d'abord examiner la polyphonie présente au sein du texte fragmentaire à travers la narration de celui-ci. En effet, dès son contact avec une œuvre écrite en fragments, et *Vie secrète* ne fait pas exception à cette règle, le lecteur se demandera qui parle à travers le texte. Dans plusieurs des fragments qui composent *Vie secrète*, il s'agit, comme le laisse comprendre le récit, d'un narrateur-personnage, de cet homme qui, dans sa jeunesse a vécu une histoire d'amour avec Némie, sa professeure de musique. Mais ce type de narration assurée par un personnage présente certaines limites :

Avantage : l'usage de la voix off (l'introduction du point de vue d'un narrateur) fait advenir de l'impossible à voir et fait régner l'inaccessible. Toute voix off dit le hors-champs.

Défaut : les personnages perdent en activité. L'œuvre est moins libre dans son jaillissement. Elle est presque psychologique. Elle subordonne l'implication à un point de vue et extermine toutes les scènes qui sont invisibles à ce point de vue. Elle rompt l'énergie. (*Rhétorique spéculative* : 180)

De ce fait, une narration assurée à partir d'un seul narrateur, d'un seul point de vue, d'une seule voix, impose une certaine fermeture au texte, fermeture qui, pour une œuvre comme *Vie secrète*, n'est pas souhaitable. Le cinquième chapitre, reproduit ici dans son intégrité, témoigne de ce défaut de la voix off :

Je me dis encore : « Je ne sais pas ce qu'elle ressentait. Je ne sais pas qu'elle était sa véritable nature. Je sais que je ne l'ai pas possédée car on ne possède rien en possédant une femme. On ne pénètre rien en pénétrant une femme. Je sais que je ne l'ai pas comprise quand je la serrais dans mes bras. Mais je l'aimais. » (*Vie secrète* : 67)

Ce chapitre montre bien l'impuissance du narrateur-personnage qui ne peut parler qu'en son propre nom de la relation amoureuse. En aucun cas, dans un récit mené de cette manière, le lecteur ne pourra connaître les pensées réelles des autres personnages. C'est pourquoi Quignard écrit :

Les anciens Chinois disent qu'il ne faut pas que la narration du roman soit assumée par une première personne [...] parce que le roman est un dragon. Il faut qu'il soit impossible au lecteur de mettre la main sur ce qu'il lit. La narration romanesque perdrait son imprévisibilité en se soumettant à la rationalité d'un point de vue. (*Rhétorique spéculative* : 61-62)

Par conséquent, si l'on reprend les théories de James P. Carse, une telle narration menacerait la continuation du jeu infini qu'est le texte fragmentaire car ce type de jeu a besoin d'éléments nouveaux ou, du moins, inattendus afin de se prolonger de fragment en fragment. Or, en n'étant constitué que d'un point de vue unique, le texte finirait par s'essouffler et par arriver à une saturation. De cette façon, le lecteur pourrait « mettre la main sur ce qu'il lit » et le texte deviendrait, par conséquent, un jeu fini.

Cependant, *Vie secrète*, on le sait déjà, ne répond pas à la conception du jeu fini. Aussi, d'autres narrateurs s'ajoutent à celui déjà présenté, multipliant ainsi les points de vue. C'est le cas, par exemple, d'un narrateur qui prend la parole à plusieurs reprises – c'est d'ailleurs lui qui amorce *Vie secrète* - et qui raconte des épisodes de sa relation actuelle avec une femme qu'il appelle M. S'il est tout d'abord permis de penser qu'il s'agit-là du même narrateur que dans le premier cas, le lecteur remarquera rapidement que certains éléments semblent dissocier les deux narrateurs. Aussi, non seulement ce deuxième narrateur ne mentionne-t-il jamais la relation qu'il aurait vécue avec Némie alors qu'il est placé dans une situation très semblable à celle du premier narrateur – la femme qu'il aime ayant cessé de parler - mais, en plus, il traite constamment du travail d'écriture. Aussi, ce narrateur est-il un personnage d'écrivain, différent du premier narrateur. Ce nouveau narrateur, qui a une multitude de points en commun avec Quignard, se met lui-même en scène en racontant ses propres souvenirs, souvenirs qui se rattachent, pour la plupart, comme dans le chapitre XVII, à des voyages qu'il a fait.

Un exemple tout aussi intéressant se retrouve dans le deuxième chapitre de *Vie secrète*. Au cours de ce chapitre désigné sous le titre « (Némie) » dans la table des matières, le narrateur s'emploie à décrire la professeure de musique. Tout pousse donc à croire que la narration n'est assurée ici que par le premier narrateur dont il fut question précédemment. Or, un paragraphe se glisse dans un des fragments qui vient transformer cette narration, paragraphe sur lequel il serait facile, pour le lecteur, de ne pas s'attarder :

Avec Ibelle je connus un amour physique irrésistible mais dont les gestes aussitôt étaient mutuellement inadéquats, et presque volontairement monotones. Comme si la manifestation contrôlée et patiente du désir physique eût fait douter de l'amour que nous nous portions. (*Vie secrète* : 48)

Bien que ce paragraphe ne semble que relater le souvenir d'une ancienne relation que le narrateur aurait vécu, il représente beaucoup plus que cela. En fait, dans *Le salon du Wurtemberg*, oeuvre publiée par Quignard en 1986, le personnage principal et narrateur du roman, Charles Chenogne, tombe amoureux d'une femme dont le surnom est Ibelle. Le personnage raconte alors :

Notre amour était plus grand que notre désir. Le moyen que nous ne fissions pas mal l'amour? L'amour n'est pas bien fait pour l'amour. C'étaient des caresses violentes et, quelque fréquents que fussent ces instants, c'était toujours robuste et gauche. (*Le salon du Wurtemberg* : 129)

Les deux extraits, quoiqu'ils ne se trouvent pas dans le même livre, se rattachent donc, de toute évidence, au même souvenir. Aussi la voix de Charles Chenogne vient-elle se superposer à celle du narrateur présent dans le reste du deuxième chapitre de *Vie secrète* afin de former une troisième voix qui n'est ni tout à fait celle de l'amant de Némie, ni tout à fait celle du héros du *Salon du Wurtemberg*. Par conséquent, c'est notamment par cette diversité de narrateurs mêlant chacun leur voix à celles qui sont déjà présentes dans *Vie secrète*, que le texte devient polyphonique.

Cependant, dans *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Pascal Quignard soulève un problème qui, malgré les changements de narrateur, peut se poser lors de la lecture du texte fragmentaire : « Mais on peut aisément imaginer des lecteurs qui passent [l]es blancs et font se succéder les fragments comme des paragraphes » (*Une gêne technique à l'égard des fragments* : 56). Ce risque est réel et le problème qui en découle est fréquent. Aussi, l'auteur mentionne-t-il deux astuces pour contrer cette mauvaise lecture du fragment : « Soit on s'oblige au contraste, à faire se succéder des bouts de prose ennemis, d'un âge différent, des incompatibles. [...] Soit on se contraint à une véritable prouesse technique par la dismorphie [sic] des fragments, par la variété de l'attaque » (*Une gêne technique à l'égard des fragments* : 56-57). Selon Quignard : « De ces deux ruses, la première est la plus souple et la

plus riche, la seconde la plus périlleuse et la plus avare » (*Une gêne technique à l'égard des fragments* : 57). Aussi, il ne sera pas étonnant de voir l'auteur utiliser cette première ruse dans *Vie secrète*. C'est ainsi que le lecteur remarquera que plusieurs des fragments de l'œuvre - et c'est surtout le cas dans la deuxième partie du livre, celle qui s'apparente aux petits traités - sont des voix qui semblent émerger de nulle part, qui ne semblent rattachées à aucun narrateur en particulier. Ces voix permettent au texte de s'ouvrir davantage, elles le rendent moins défini et, par le fait même, plus infini. Quelques-unes de ces voix amènent avec elles des genres littéraires autres que celui du roman de même que des histoires que Quignard a tirées d'œuvres diverses et qu'il est allé chercher dans les traditions de peuples étrangers ou dans la littérature d'autres époques.

De surcroît, si Quignard écrit, à propos des auteurs qu'il admire : « Ils mêlaient la pensée, la vie, la fiction, le savoir comme s'il s'agissait d'un seul corps. Les cinq doigts d'une main saisissaient quelque chose » (*Une gêne technique à l'égard des fragments* : 286), ce sont ces voix multiples et leur utilisation qui lui permettent, à son tour, de faire comme ces auteurs. Mais de quoi sont constituées ces voix exactement? En fait, ces textes repris par l'auteur sont de provenances si diverses qu'il est presque impossible, et surtout inutile dans le cadre de ce chapitre, d'en dresser une liste exhaustive. Pour n'en nommer que quelques-uns, il s'agit par exemple de contes anciens : « C'est ce qui était décrit dans le très beau conte de Drystant et Essylt et qui s'est perdu peu à peu dans les transcriptions plus modernes » (*Vie secrète* : 152), de récits venus d'Asie : « Au II^e siècle avant notre ère vécut Zhuo Wenjun » (*Vie secrète* : 237), ou de légendes amérindiennes : « Jadis, à l'origine du monde des Tupi, il faisait jour tout le temps. La fille du Serpent était la femme d'un Indien » (*Vie secrète* : 316). On y retrouve également un conte Inuit : « Nukar était un chasseur de phoque célibataire » (*Vie secrète* : 331), des faits historiques, notamment sur la Rome antique : « Le 13 mars 37 l'empereur Tibère mourut après qu'il eut enfoncé un épieu dans le flanc d'un sanglier (je me souviens qu'il concourait dans l'arène de Circées) » (*Vie secrète* : 350), une devinette indienne : « Hanburi n'a la possibilité de sauver la vie que de l'un des trois hommes qui ont été alignés devant elle » (*Vie secrète* : 231), ainsi que plusieurs références à des œuvres littéraires connues à travers le monde dont *La Chartreuse de Parme* et les *Contes des Mille et Une Nuits*. Quignard ajoute à cela des épisodes autobiographiques qu'on reconnaît à partir de

certain éléments qu'il relate dans son entretien avec Chantal Lapeyre-Desmaison : « [...] à deux reprises quand je fondais un festival d'opéra baroque au château de Versailles [...] » (*Vie secrète* : 38), « Il est difficile de vivre sans le langage. J'ai connu cette épreuve jadis, refusant de consentir à la toile d'araignée de la parenté et me méprenant sur ses rites » (*Vie secrète* : 220), de même que des écrits philosophiques qu'on remarque par leur forme, l'auteur utilisant un système d'« Arguments » et de « Corollaires » dans le vingtième chapitre et répétant cet emploi à plusieurs occurrences dans l'œuvre.

De là, on comprendra donc mieux en quoi *Vie secrète*, en tant que texte fragmentaire, tout comme *Une trop bruyante solitude* de Bohumil Hrabal dans le mémoire de maîtrise de Caroline Proulx correspond à la désignation de « mosaïque de citations » au sens où l'entend Kristeva dans *Séméiotikè* :

En effet, chez Hanta, les citations ou références sont plurielles tant dans leurs multiples provenances (textes littéraires, philosophiques, scientifiques, discours, domaines culturels), que dans la forme où elles apparaissent dans le récit. Elles tissent l'une après l'autre le soliloque de Hanta telle une « mosaïque de citations » (Proulx 2003 : 59-60)

L'image de la mosaïque dépeint bien la polyphonie présente dans le fragment. De fait, la mosaïque est un tout composé d'une multitude de morceaux plus petits qui ont des formes, des provenances et des aspects différents. Ces morceaux, tout comme les flaques d'eau évoquées antérieurement, sont des éléments autonomes, indépendants les uns des autres, qui peuvent fonctionner sans être mis en relations avec les autres fragments. Or, tous ces morceaux prélevés de leur contexte original pour être placés dans un même ensemble forment une image totalement différente de ce à quoi ressemble chacun des morceaux pris isolément, tout comme *Vie secrète* livre un message différent du message de chacun des fragments lus séparément.

Quignard, quant à lui, utilise une autre image pour décrire cette polyphonie. C'est ainsi que, dans *Rhétorique spéculative*, on peut lire :

Je ne fais aucune différence entre le conte, l'intrigue, l'intrication, l'implication, la *story*, le récit, la généalogie, la chronologie, l'énumération de ce qui s'est passé dans le bon ordre des séquences. Quand dans un restaurant de Rome je lève la main et m'écrie : " *Il conto!* ", je demande une énumération ordonnée (entrée, pâtes, plat, dessert, café), qui dit l'action qui s'est déroulée avant même de dire son équivalent sous forme de monnaie, l'addition des coûts étant d'abord la succession chronologique des séquences.

Les *Petits Traités* sont " *il conto* ". (*Rhétorique spéculative* : 149)

Ainsi, non seulement chacun des fragments de l'œuvre, chacun des morceaux de la mosaïque, est-il une de ces « énumérations ordonnées » mais, qui plus est, chaque segment constitue aussi un des éléments de la vaste « succession chronologique des séquences » qu'est *Vie secrète*. De cette façon, chacun des segments s'additionne aux autres afin d'apporter des éléments nouveaux à cet enchaînement de voix, comme le mentionne Quignard dans *Pascal Quignard le solitaire* : « Dans *Vie secrète*, la méditation progress[e] à partir de brusques histoires, en rédigeant le conte de Nukar, en racontant la Châtelaine de Vergy » (Lapeyre-Desmaison 2001 : 214). En faisant le choix de multiplier les voix afin permettre à la pensée de progresser à travers l'œuvre, l'auteur traduit une volonté de ne pas laisser se résoudre le texte, de le laisser ouvert. Cette volonté est d'ailleurs exprimée par Quignard dans *Vie secrète* :

Il me fallait abandonner tous les genres. Il me fallait renoncer un à un à tous les germes de la pose. Il me fallait mobiliser, atteler, mêler, et les épuiser comme des chevaux de poste, tous les virus rhétoriques.

Il me fallait mettre au point une forme intensifiante, inhérente, omnigénérique, scissipare, court-circuitante, *ekstatikos*, intrépide, *furchillos*. (*Vie secrète* : 402-403)

Aussi, cette polyphonie amène-t-elle à l'œuvre une énergie, un dynamisme et même, pourquoi pas, une fougue. En fait, Quignard explique dans son entretien avec Chantal Lapeyre-Desmaison qu'en plus d'être un outil, cette façon d'employer les fragments était indispensable au texte qu'il désirait produire :

Le choix de l'absence de genre qui culmine avec *Vie secrète* est une nécessité. C'est un choix éthique : à un individu soumis au divers, à la polyphonie, au multiple, il faut tous les genres, c'est-à-dire aucun. Peut-être s'agit-il d'ailleurs plus de désordonner les genres que de les répudier. Désordre qui devient alors l'ordre du singulier.

La forme privilégiée de cette absence de forme – pour céder place à l'informe –, c'est le petit traité et sa dimension nécessairement fragmentaire. (Lapeyre-Desmaison 2001 : 18-19)

Par conséquent, dans ce cas, c'est en représentant l'environnement de l'individu que le texte devient polyphonique. Or, cette polyphonie, qu'elle provienne des différents narrateurs qui prennent parole dans l'œuvre ou des textes aux genres variés, venus de sources diverses qui sont présents partout dans *Vie secrète*, a le même effet sur le lecteur qui ira d'un fragment à l'autre – non pas à la manière dont il lirait des paragraphes qui se suivent – le fragment échappant à toute manière de lire figée, à tout mode d'emploi – mais bien en recherchant inlassablement un sens au texte sans que jamais ce sens – étant donné la fluidité des significations du fragment – ne cesse de se modifier, d'être reporté. De ce fait, la présence de cette pluralité de voix qui fait régner l'« ordre du singulier » dans *Vie secrète* est un élément supplémentaire qui fait de l'œuvre un texte *infini*, un texte qui, au fil de sa lecture et même, d'une lecture à l'autre, acquerra des significations variables selon ce que l'instabilité de la voix lui aura permis d'entendre et selon les voix qu'il aura choisi d'écouter.

2.2.4 Fragment et « inapaisement »

On peut maintenant l'affirmer, une certaine polyphonie règne dans *Vie secrète*. Face à cette polyphonie le lecteur tentera d'assimiler tout ce que les diverses voix qui prennent parole expriment: « Il semble que la tête humaine requière l'intelligibilité ou du moins l'impression de totaliser les éléments épars qui l'assaillent de toutes parts sur un rythme imprévisible » (*Une gêne technique à l'égard des fragments* : 24). Mais comment totaliser ces éléments sans, encore une fois, réduire la portée du fragment ou en arrêter l'écoulement du sens? Aussi, la recherche d'intelligibilité que le lecteur mène passe-t-elle par la tentation de compléter le sens des divers fragments et ce, que ce soit à l'aide d'autres fragments ou, tout simplement, par ses propres réflexions. Pour Quignard, qui en traite dans *Vie secrète*, cette manière de réagir est provoquée par la nature même du fragment: « L'incomplet, le morcelé, le sexué attirent le complément qu'ils espèrent. Les arêtes, les fragments, les bris de poteries, les échancrures des pièces de puzzles, les mâchoires lors de fascinations animales fonctionnent comme des appâts » (*Vie secrète* : 146). Par ce fait, le texte en fragments pousse le lecteur à chercher, sans relâche, un fil conducteur une signification définitive à l'œuvre qui deviendrait ainsi un objet fini, complet. Pour mieux

expliquer cette idée, cette quête, Quignard, dans *Une gêne technique à l'égard des fragments*, introduit le terme « inapaisement » :

Une page de Saint-Simon me semble dénuder remarquablement cette infériorité du fragment, cette insatisfaction dans laquelle il pouvait laisser Nicolas Boileau ou Jean Racine, cet inapaisement qu'il procure peut-être de façon plus générale. (*Une gêne technique à l'égard des fragments* : 21)

Au sujet de cette page qui fait comprendre en quoi consiste l'inapaisement, Quignard raconte qu'on peut y lire que pendant la bataille d'Hochstedt, l'armée de Louis XIV avait capitulé alors que la situation semblait pourtant, jusque-là, être à son avantage. Le roi, resté à Versailles, tentait de connaître les détails de cette reddition. Aussi, n'ayant pas pu obtenir suffisamment de détails sur les événements, le roi « connaît une espèce de petite crise angoissée, fébrile à l'égard d'une connaissance fragmentaire » (*Une gêne technique à l'égard des fragments* : 22). Quignard conclut que l'attente des nouvelles venant du front fut longue et pénible en citant Saint-Simon : «[...] on n'apprenait rien que *par lambeaux*, et rares et médiocres, qui ne faisaient *qu'augmenter l'inquiétude* sur la chose générale » (*Une gêne technique à l'égard des fragments* : 22). L'effet provoqué par la lecture d'un texte en fragments est le même. L'angoisse ou, du moins, l'inapaisement, engendré par le manque de détails que donnent les segments et par l'absence de continuité entre les fragments, gagne aussitôt le lecteur. De cette manière, si dans *Vie secrète*, on parle du « sans distance » : « L'ouïe, l'odorat, le toucher sont le sans distance. Le corps est affecté aussitôt à l'intérieur de lui-même par le hurlement. Comme il l'est par le silence soudain. Tel est le sans distance » (*Vie secrète* : 206), la lecture de *Vie secrète* est une lecture « sans distance » de par le fait que le lecteur est aussitôt affecté par l'effet de polyphonie que le fragment provoque ainsi que par le silence brusque qui se pose entre les morceaux de texte. C'est en réaction à cette angoisse subite que le lecteur devenu « inapaisé » se mettra à la recherche du sens de l'œuvre.

Michaud, en s'inspirant de l'ouvrage, *L'Entretien infini*, de Blanchot, traite également, à sa manière de cette idée d'inapaisement :

Le fragment, au contraire, parce qu'il laisse « intervenir fondamentalement l'interruption comme sens et la rupture comme force », constitue, selon l'expression de Blanchot, « la question la plus profonde ». Le fragmentaire, lié à une exigence de discontinuité, d'ouverture et d'inachèvement, pose au lecteur la question la plus profonde, c'est-à-dire, celle qui est toujours « réservée », celle « qui ne se pose pas », celle que n'apaise pas la réponse. Face à cette question mise en forme par le fragment, la maîtrise cesse d'être la seule manière de répondre. (Michaud 1989 : 16-17)

Parce qu'on ne peut répondre aux questions que soulève le texte en fragments, ce sens définitif, jamais le lecteur ne le trouvera et l'inapaisement ne sera jamais soulagé. De fait, puisque comme on l'a déjà vu, le sens d'un texte en fragments est mouvant, changeant, le lecteur devra se résigner à cette évidence : un sens fini ne pourra jamais être donné au texte fragmentaire parce que ce texte est, irréductiblement, fragmentaire. Cette constatation comme le souligne Quignard, ne sera pas facile à admettre pour le lecteur de par la part de renoncement qu'elle implique: « La reconnaissance du fragmentaire est peut-être une lucidité mais elle est aussi une défaite » (*Une gêne technique à l'égard des fragments* : 32). En effet, pour le lecteur, se résigner à ne jamais trouver une signification unique, et surtout finie, au texte peut être perçu comme une défaite. Or, si elle est une défaite, la reconnaissance du fragmentaire n'est en fait que la défaite du jeu fini au profit du jeu infini, la défaite de la littérature conventionnelle au profit d'une écriture ludique. Aussi, devant une telle œuvre, ce que le lecteur perd en certitudes, il le gagnera en réflexions et en questionnements :

Et, de fait [...], le texte discontinu fissure, dans l'apparence immédiate de son être organique, les assurances vraisemblables des régimes idéologiques de la plénitude qui a réponse à tout et où tout trouve sa place prédéterminée. Par là, il privilégie toujours la relance du questionnement et excite l'insatisfaction qui, elle, déplace, bouleverse, transforme les modélisations idéologico-textuelles préalables ou différées. (Heyndels 1985 : 14)

De cette manière, la relance du questionnement est également une relance du texte et de son message. Aussi, l'inapaisement est-il intimement relié à l'infini, il est, pour se référer encore une fois à Carse, une poursuite de l'horizon sans cesse renouvelée.

Cette quête de signification jamais assouvie, si elle peut être entraînée, comme on l'a vu dans le premier chapitre, par la nature même du langage qui n'arrive jamais à dire

complètement et adéquatement, est également redevable à la forme négative et « déceptive » du texte, selon le sens qu'en donne Heyndels:

En ce qu'elle est *négative*, la discontinuité peut donc être comprise non seulement comme forme paradoxale, mais aussi : *déceptive* (c'est-à-dire : ne s'offrant pas à une complétude potentielle, n'existant pas dans l'attente d'être achevée, dépassée, etc.; mais, se maintenant comme *énigme*, donnant à penser, exigeant le mouvement même d'une pensée pour advenir dans une espèce d'adoption toujours relative, dans un dialogue toujours incertain). (Heyndels 1985 : 11-12)

Si cette nature *déceptive* du texte peut sembler négative au premier abord, dans les faits, elle rejoint plutôt les théories de Quignard sur la question. Aussi, l'inaisance, se pose-t-il en tant que réaction du lecteur à cette nature *déceptive* du texte. Là réside d'ailleurs, pour Heyndels, l'intérêt du texte en fragments dans lequel : « *Le sens ne devient visible en tant qu'invisible, présent en tant qu'absence, que par et dans cet acte (lui-même complètement paradoxal) de l'exiger [...]* » (Heyndels 1985 : 109). Ainsi, l'essence même du texte en fragments réside dans cette recherche incessante d'une signification, dans ce désir qu'a le lecteur de trouver un sens qui le satisfera ne serait-ce qu'un bref instant. Aussi, s'il est accompagné d'une certaine forme d'angoisse, l'inaisance procure également du plaisir au lecteur, un plaisir, comme l'avance Quignard, qui est relié au désir: « Pour que le plaisir du texte demeure imprévisible, il faut que le lecteur ne puisse savoir d'où va venir le désir. Le désir ne peut dire je, ni avoir de visage; il ne peut que désirer, bander » (*Rhétorique spéculative* : 62). Ce désir imprévisible, c'est, encore une fois, celui de trouver un sens au texte, désir imprévisible parce que constamment renouvelé par la nature déceptive du fragmentaire. Dans *Vie secrète*, ce désir est illustré à l'aide de l'exemple d'astres que l'auteur appelle *sidera* :

Ces astres les Romains les appelaient *sidera*. Ils les opposaient aux étoiles (*stellae*) comme des groupes de *stellae* faisant image entre elles, formant des "constellations", une série de signes qui se suivent, qui surviennent puis se retirent du fond nocturne au cours de l'hiver. (*Vie secrète* : 125)

Or, le désir s'installe dès la disparition de ces *sidera*, de ces étoiles qui font signe, pour l'individu qui y cherche un sens: « Constater l'absence des *sidera*, regretter, les voir dans l'attente de les voir (halluciner), désirer » (*Vie secrète* : 168). Ainsi fonctionne l'esprit

humain dans sa recherche de sens face au texte en fragments. Dès que le texte se tait, dès que le noyau de pensée n'est plus, l'inapaisement apparaît et le lecteur, plongé dans le silence regrette l'interruption du dernier fragment puis, dans l'attente d'un sens qui pourrait lui être fourni par le texte, poursuit sa lecture en construisant son propre sens.

Ce faisant, le lecteur court toujours le risque de faire fausse route : « La radicale ouverture du fragment, les brèches qu'il autorise dans la pensée, comportent en ce sens un risque cognitif. Sa volonté de laisser les questions ouvertes peut provoquer des contresens graves » (*Dictionnaire du littéraire* : 239). Mais pour Ginette Michaud, là n'est pas l'essentiel : « Les fragments valent moins par la recherche d'une ou plusieurs significations, que par la force du sens non totalisable et immaîtrisable qui s'en dégage; moins par ce qu'ils signifient que par ce qu'ils font » (Michaud 1989 : 193). Aussi, lors de la lecture du texte fragmentaire, ce n'est pas tant le résultat, les différents sens auxquels le lecteur arrive, qui compte mais bien le chemin qu'il a emprunté, les réflexions que cette lecture a amenées chez lui, bref, tout ce qui a découlé de l'*inapaisement*, qui importe le plus.

2.3 Fragment et littérature « musiquée »

En conclusion, comme on l'a déjà mentionné, les quatre éléments vus précédemment, quoiqu'ils contribuent à saisir le fonctionnement du fragment, ne réussissent pas à définir totalement ce dernier. Aussi ce chapitre reprend cette proposition de Michaud: « Le fragment(aire) [...] est une théorie inachevée de l'inachèvement » (Michaud 1989 : 283). Le fragment étant toujours changeant, une définition achevée ne peut, en aucun cas lui être attribuée : « Les fragments remettent en question la base même de la théorie, même la plus rigoureuse. Il n'y a pas d'explication qui puisse venir à bout des fragments, la théorie reconnaît ici un certain absolu de la limite, en même temps que l'absolu connaît sa limite » (Michaud 1989 : 79). S'il fut possible, dans ce chapitre, de traiter de certains éléments communs à tous les textes fragmentaires, il faut garder à l'esprit que ces quatre éléments ne sont que des caractéristiques générales du fragment, qui ne le définissent que partiellement,

alors que c'est dans les détails que les diverses œuvres en fragments diffèrent et que c'est dans sa complétion qu'une définition du fragment devient impossible.

Cela dit, même à partir de cette définition partielle, il est désormais possible d'établir certains points communs entre le fragment et la littérature « musiquée » telle qu'expliquée précédemment. À ce propos, on se souviendra tout d'abord du « franchissement de la linéarité de la chaîne communicative » dont parlait Kristeva. Dans le cas du fragment, le franchissement de cette linéarité est désormais évident. Si, dans le *Dictionnaire du littéraire*, Jean-François Chassay, écrit: « Une telle conception a joué aussi un rôle dans le développement, au XXe siècle, d'un roman refusant la linéarité du récit et favorisant la multiplication des pistes de lectures au détriment de l'homogénéité du propos et de l'approfondissement psychologique des personnages » (*Dictionnaire du littéraire* : 238), ce refus de la linéarité du récit, dans *Vie secrète* comme dans les autres œuvres en fragments, se traduit notamment par les quatre éléments abordés au cours de ce chapitre. Ainsi, la forme des fragments, ces noyaux de pensée séparés par des blancs sont à l'image même du bris d'une linéarité. Ce bris est accentué par la polyphonie présente dans le texte puisque cette polyphonie empêche le lecteur de suivre une même piste du début à la fin du texte. Enfin, l'effet d'*inapaisement* provoqué par l'œuvre ajoute encore à cette rupture du linéaire puisque la fluidité du sens auquel accèdera le lecteur s'oppose à toute linéarité.

Ce bris du linéaire, tenant à la fois du fragmentaire et du « musiqué », amène avec lui ce que Kristeva appelle l'« ouverture d'une constellation de signifiants ». Comme on l'a déjà vu, la littérature « musiquée » détient une infinité de possibilités de sens que le lecteur complètera lors de sa lecture. Le fragment fonctionne aussi de cette manière comme le laisse entendre Ginette Michaud en reprenant les idées de Barthes :

Les fragments mettent ainsi en place un nouveau modèle de lecture, à partir duquel, comme le suggère Barthes, « il faut enfin penser à ce qu'on pourrait appeler les explosions de lectures : la dislocation d'une infinité de lectures qui nous assaillent », quand la lecture devient, comme dans le cas des fragments, un « état permanent de traduction libre (effrénée?) » (Michaud 1989 : 71)

Si on a déjà vu, notamment en parlant de l'inapaisement provoqué par le fragmentaire, que le lecteur du fragment cherche constamment à attribuer un sens au texte sans jamais réussir tout à fait, il faut souligner que ce processus, existe aussi dans le cas de la « littérature musiquée ». En effet, si le lecteur de la « littérature musiquée » réussit à compléter le sens du texte, qu'il réussit, comme on l'a vu plus tôt, à « consommer » sa relation avec le texte, cette réussite n'est qu'éphémère car ce sens changera en cours de lecture et même, d'une lecture à l'autre. Cela amène à dire que chaque lecture du texte fragmentaire est une interprétation au même sens qu'une pièce musicale sera interprétée et par le musicien qui la joue et par l'auditeur qui en complète le sens :

La discontinuité *n'est donc ni spontanée, ni originelle*. Elle consiste en une « interprétation » - elle-même interprétable (comme *signification* énigmatique; forme négative, paradoxale et déceptive; *cohérence* exigée) – du rapport (indésignable) de l'homme au monde (de la question du sens). (Heyndels 1985 : 68)

De cette façon, chaque nouvelle lecture d'un même texte fragmentaire, tout comme chaque nouvelle écoute d'une pièce musicale, sera différente. À chaque relecture, sans être tout à fait divergent de celui de la (ou des) lecture(s) précédente(s), le sens de l'œuvre devient autre, il progresse, se teinte de nouvelles couleurs, de nouveaux reflets. C'est également de cette façon que parle Langer à propos de la signification de la musique lorsqu'elle dit que la musique – et le texte musiqué fonctionne de la même façon - ressemble à un tissu chatoyant qui change d'aspect selon l'éclairage qui lui est apporté. Aussi, le fragment changera de sens selon la façon qu'aura le lecteur de le compléter et selon l'avancement du lecteur dans sa lecture. De cette manière, dans *Vie secrète*, chaque fragment amène un éclairage nouveau sur le tissu chatoyant que forme l'ensemble de l'œuvre ainsi que sur le tissu chatoyant qu'est la définition de l'amour. - puisque, on le rappelle, Quignard dit vouloir écrire dans ce livre tout ce que signifie aimer pour lui.

De par l'abolition des règles de la linéarité et la presque infinité de sens rendus possibles par le fragment, le sens du texte se trouve constamment reporté dans *Vie secrète*. Cela s'accorde avec un autre des aspects de la « littérature musiquée ». En effet, pour Kristeva, rappelons-le, dans une telle littérature, le sens est « suspendu (non pas éliminé) au nom de

l'opération ou mieux du fonctionnement ». C'est aussi ce qui se passe dans le texte en fragments lorsqu'on parle d'inaisement. De fait, les blancs et la polyphonie présents dans le texte fragmentaire, s'ils empêchent le lecteur de fixer un sens au texte, déclenchent de ce fait chez ce lecteur un processus qui le poussera à tenter de combler cette carence de toutes les manières possibles. Aussi, le fonctionnement du texte - tous les liens qui seront créés à travers la lecture, tous les fragments qui se verront complétés par le sujet, toutes les réflexions qui seront suscitées, etc. - se verra-t-il placé au premier plan dans le texte en fragments par rapport à l'histoire racontée et aux personnages présentés qui eux, passent alors au second plan.

Par tous ces procédés, le texte gagne en signification. Comme le dit Michaud en citant « La Bruyère » de Barthes :

Tout se passe donc comme si les fragments cherchaient à traduire quelque chose d'inconcevable qui avait trait à leur rapport au savoir et peut-être à la nature même du langage, à ce que Barthes a désigné comme le « discontinu du langage »; comme si les fragments postulaient qu'il n'y a de savoir que fragmenté, que le savoir, à la lettre, voulait dire cela même : fragmenter. (Michaud 1989 : 73)

Par ce fait, le fragment se place au même niveau que la musique qui réussit à faire ressentir l'indicible, l'inconcevable. En fait, c'est par sa forme négative que le fragment devient plus apte à transmettre ce qui ne peut être dit : « Forme négative, la discontinuité, en tant que forme, a une *substance symbolique* (elle " veut dire " quelque chose...); mais, parce que négative, elle n'exprime ce "contenu " qu'en le maintenant comme *indésignable* » (Heyndels 1985 : 58). Dire, sans vraiment dire, exprimer en faisant ressentir, tous les éléments du fragment mènent donc vers une expression qu'il serait désormais possible de désigner comme « musiquée ». C'est le cas, notamment, comme le laisse entendre Michaud, pour Barthes et ses *Fragments d'un discours amoureux*:

Si le désir « naturel » de la lecture va nécessairement dans le sens d'un certain remplissage de ces blancs, d'une certaine recontextualisation ou d'une suture des fragments, la lecture désire aussi s'approcher de ce qui fait trou dans ce discours amoureux et qui lui semble dangereux et séduisant, jusqu'au point de folie et d'effolement . (Michaud 1989 : 279)

De cette façon, c'est le blanc du fragment qui fait ressentir le trou dans le discours amoureux alors que l'inaisance provoqué par le fragment laisse quant à lui deviner ce que l'absence, le manque de la personne aimée peut provoquer comme sentiment chez le narrateur. C'est aussi le cas pour *Vie secrète* où Quignard tente de définir ce qu'il entend par amour. Aussi, puisque l'amour ne peut jamais être vraiment décrit tout à fait, puisqu'il y a toujours un manque dans cette définition, le fragment représente ce manque réussissant ainsi à traduire le côté insaisissable du terme, à faire ressentir cet aspect. C'est également de cette façon que le fragment agit sur son lecteur: « Le vide, comme la ruine, nous renvoie donc à *une part "inassumable" de notre être chaotique*. C'est en ce sens qu'il est aussi un "appel à la liberté". Par la médiation de ces deux figures on peut à présent mesurer *en quoi la discontinuité importe* » (Heyndels 1985 : 52). C'est donc le système de blancs et de segments du texte, qui laisse place à la pensée tout en convoquant le lecteur dans ce qu'il a de plus profond, qui permet au lecteur de s'impliquer et même d'engager son identité dans la lecture du fragmentaire comme il le ferait pour une pièce musicale.

Pour terminer, il ne reste qu'à citer Michaud qui résume ce que l'on sait désormais du fragment: « En d'autres termes, le fragment est moins un produit qu'une production, moins une forme qu'une force, moins un reste qu'un supplément, en quoi il se rattache bien à l'élaboration théorique de la notion de texte » (Michaud 1989 : 11). La musique est aussi à cette image; davantage une production, une force, un supplément, qu'un produit ou une forme, de la même façon, elle est, comme le disait Langer (1942 : 240), une expressivité et non l'expression de quelque chose. Aussi, le fragment, s'il se rattache à l'élaboration théorique de la notion de texte, est tout autant lié aux théories sur la musique et sur la littérature « musiquée ».

CHAPITRE III

LE TRESSAGE DU TEXTE. LECTURE DE CINQ EXTRAITS DE *VIE SECRÈTE*

Il n'y a pas de différence entre musique et amour : l'écoute d'une émotion authentique égare absolument.

(*Vie secrète* : 238)

L'image du tressage représente bien *Vie secrète*. En effet, cette œuvre qui présente une grande quantité de fragments et, par le fait même, de ruptures ressemble à cet assemblage de bouts de fils cassés, interrompus, dénoués et renoués qui se présentent sous différentes couleurs, différentes textures. Tout comme un tressage, le texte de Quignard présente un aspect « non lisse ». Sa matière est rugueuse, presque brute, comme improvisée et surtout imprévisible. Il est travaillé de l'intérieur en dehors de toute intentionnalité qui l'orienterait vers une cible ou un objectif fixé d'avance. Une lecture plus approfondie de *Vie secrète* permettra de confirmer cette analogie.

3.1 *Vie Secrète*, une lecture à ras de texte

On l'a désormais établi, les réflexions théoriques de Quignard qui ont été jusqu'ici présentées, qu'elles portent sur le langage ou sur la forme fragmentaire, sont mises en pratique dans *Vie secrète*. Si quelques exemples de ces procédés, utilisés par l'auteur, ont été exposés dans les chapitres précédents, ces différentes techniques ne peuvent réellement s'apprécier qu'à partir d'une lecture sérieuse de l'œuvre. Aussi, ce troisième chapitre sera l'objet d'une démarche inverse de celle menée dans les deux premiers chapitres. En effet, si l'écriture des chapitres précédents s'est effectuée en prenant appui sur des considérations théoriques, ce dernier chapitre vise à lire *Vie secrète* en insistant sur les ruptures textuelles qui s'y présentent et les inconséquences de la lecture. De ce fait, le troisième chapitre de ce

mémoire sera donc construit à la façon d'une contrepartie, d'une contre-voix dans une fugue, d'une image inversée mais complémentaire des chapitres précédents.

Cette lecture à ras de texte sera conduite à partir de cinq extraits tirés de différents chapitres de *Vie secrète*. Ces extraits, présentés en annexe étant donné leur longueur, seront abordés dans le même ordre que celui de leur apparition dans l'œuvre par souci de conserver la progression qui est déjà établie dans *Vie secrète*. Chacune de ces lectures s'appuie sur au moins un des thèmes théoriques utilisés par Quignard et présentés précédemment. Ces lectures, dans leur succession, dresseront un portrait plus réel de *Vie secrète*.

3.2 *Vie secrète*, la contrepartie en cinq extraits

3.2.1 Le jeu d'une ouverture vers l'infini : « Les fleuves s'enferment perpétuellement... » (Chapitre premier)

Le premier extrait présenté est en fait le début de *Vie secrète*. Mais plus qu'un simple commencement, cet extrait constitue, pour l'œuvre, une véritable ouverture, un incipit, d'où s'amorcera une réelle explosion de significations pour le lecteur. En effet, en progressant dans la lecture, il sera possible de constater que toute la matière sur laquelle portera la réflexion dans *Vie secrète*, quoiqu'à un stade qu'on pourrait qualifier d'embryonnaire, était déjà présente dans ce tout premier fragment de l'œuvre. Il ne s'agit pas là seulement de l'histoire d'amour avec M. ou du récit d'un épisode de vie du narrateur mais également de l'introduction de certains thèmes primordiaux tels que l'amour, la passion, la mer et le silence qui reviendront constamment tout au cours de la lecture et, surtout, d'un fonctionnement du texte qui se poursuivra et qui aura des répercussions tout au long de l'œuvre. Tout se trouve donc ici, concentré dans ce court fragment, prêt à se développer par l'avancée de l'écriture. Si cette matière, telle que présentée, est très dense, tels les noyaux de pensée évoqués dans le chapitre précédent, elle se déploiera et se développera au fil des pages grâce aux différents fragments qui s'y ajouteront, gagnant, ce faisant, en signification sans jamais se refermer ou

se fixer. De cette manière, ce « point de départ » de *Vie secrète* grandira d'une manière exponentielle pour en venir à former cette œuvre « infinie » au sens de Carse, une œuvre qui ne se limite pas qu'au texte, une œuvre à compléter par le lecteur par le « jeu infini » de la lecture.

Si ce déploiement du texte est possible et fait de *Vie secrète* un jeu, un texte infini, ce n'est pas sans l'utilisation de certains procédés dont l'auteur use afin justement d'empêcher le texte de se fixer et de se limiter. L'un de ces procédés tient à l'emploi de la forme fragmentaire. Il s'agit des réseaux de thèmes qui se tissent à travers l'œuvre, réseaux que le lecteur peut suivre selon ses préférences et ses perceptions, chaque nouvel élément ajouté à ce réseau relançant le jeu de la lecture. Déjà, la première apparition du thème est éloquente. C'est ainsi que, dès le début du fragment, un lien de métaphore entre silence et mer est établi : « Les fleuves s'enfoncent perpétuellement dans la mer. Ma vie dans le silence. Tout âge est aspiré dans son passé comme la fumée dans le ciel » (*Vie secrète* : 9). Cette image de la mer nous amène donc à un narrateur qui, étant attiré, « aspiré » à l'intérieur du silence, « baigne » dans ce dernier, le silence devenant une sorte de toile de fond de l'existence. Plus encore, puisqu'il dit que la vie est appelée par le silence comme les fleuves le sont par la mer on peut comprendre que le narrateur alimente ce silence qui, par le fait même devient quelque chose de plus grand, de plus vaste, de plus « infini » si cela est encore possible.

Mais le passage, dans cette même citation, de l'idée de la mer à celle de la fumée est encore plus significatif. Effectivement, on assiste, dans cet extrait à un déplacement, sur la scène de l'imaginaire, de la surface étale de la mer à la verticalité de la fumée dans sa montée vers le ciel. De surcroît, il est tout aussi important de souligner que l'eau, en évoluant en fumée, devient moins substantielle, plus éthérée. Il en va de même pour la pensée du lecteur de *Vie secrète* qui, en partant de la surface étale du texte, prendra rapidement « de l'altitude », se détachant du texte et gagnant en liberté, en légèreté pour devenir moins concrète mais davantage significative. Aussi la signification est-elle une avancée, un trajet de la pensée vers l'infini.

Après un bref détour visant à fournir le contexte de l'épisode présenté, Quignard ramène le thème de la mer, cette fois-ci en décrivant un lieu autrefois habité par le narrateur : « On ne voyait que la mer. On ne percevait partout que la mer blanche, mouvante, vivante, froide du printemps » (*Vie secrète* : 9). On constate ici une sorte de prédominance de la mer qui occupe tout le champ visuel des personnages : « On ne voyait que la mer. ». Cette dernière se voit, du même coup, attribuer d'autres qualificatifs : « la mer blanche, mouvante, vivante, froide du printemps ». Ainsi, si elle est imposante, cette mer n'est cependant pas pour autant calme et immobile. Si, de par sa blancheur, elle semble en quelque sorte lumineuse, elle n'en reste pas moins une mer plus énergique que tranquille et surtout, elle est une mer qui change constamment. Enfin, cette mer qui prend toute la place ne laisse rien voir au-delà d'elle sinon du flou, de l'imprécision : « Tout droit, en face, de l'autre côté du golfe, dans l'aube, parfois, de très rares fois, on apercevait la pointe Paestum et les colonnes de ses temples qui cherchaient à s'élever, sur la ligne fictive de l'horizon, dans la brume et dans l'inconsistance » (*Vie secrète* : 9), comme si, de par sa présence, elle rendait plus incertain tout ce qui l'entoure.

Or, cette fois encore, comme on l'a fait précédemment, il est permis de dresser un parallèle entre la description de la mer et celle du silence dans *Vie secrète*. En effet, Quignard poursuit en écrivant : « En 1993 M. était silencieuse » (*Vie secrète* : 9). Les adjectifs déjà attribués à la mer dans le paragraphe précédent peuvent aussi se rapporter à ce silence de la femme aimée. De ce point de vue, le silence de M. est un « blanc » à proprement parler et, puisqu'il consiste en l'absence de parole de l'être aimé, il peut paraître aussi « froid » que la mer du printemps. De ce même fait, tout comme la mer, le silence de M. peut sembler « prendre toute la place » et ne laisser voir rien d'autre si ce n'est que ce qui relève du domaine du flou, de l'imprécision, de l'incertitude. Mais justement parce qu'il sème le doute, ce silence devient, à l'image des silences dont il a été question dans le deuxième chapitre de ce mémoire, non plus un simple vide mais plutôt quelque chose de « mouvant » et de bien « vivant ». Ainsi, comme cela s'avérait lorsqu'il était question d'écriture en fragments, le silence dont parle Quignard en ce début d'œuvre par l'entremise du thème de la mer, n'est plus une simple absence de paroles; ce silence est vivifiant, renfermant comme une réserve de

signification et laissant place à la l'errance de l'esprit, à l'imaginaire comme la mer laisse imaginer ce qu'on peut trouver au-delà d'elle.

Cependant, cette analyse du thème de la mer dans ce premier fragment mènera, plus tard dans le livre, à d'autres significations se rapportant au même thème. C'est notamment le cas d'un extrait du chapitre XIV où Quignard ramène l'épisode du séjour à Atrani :

Le soir, la mer s'avancait toute jaune devant le port d'Atrani.
 Restaient quelques pétales plus blancs qui allaient de vagues en vagues. C'étaient des lueurs qui voletaient. (*Vie secrète* : 132)

Si ce premier extrait du chapitre semble s'apparenter en grande partie à ce qui a déjà été dit dans le premier chapitre, le texte prendra par la suite un nouveau virage. De fait, au lieu de poursuivre en parlant du silence comme il en était question dans le premier extrait, cette fois, Quignard relie plutôt le thème à la notion de rythme :

La fascination repose sur deux mots : bordure et débordement.
 Chaque soir – devant Paestum – la mer *débordait dans la nuit*.
 Nous descendions tous les soirs.
 C'est là que nous aimions dîner, dans l'air et le bruit de la mer.
 Avant le dîner, en buvant du vin, nous regardions la mer se décolorer à l'horizon, sur la ligne imperceptible du promontoire.
 Alors, dans cette beauté, nous dînions.

*

Le rythme de la nuit et du jour lui aussi comme celui des vagues et des marées s'épousent, s'ajustent, se disloquent, bondissent, débordent, recommencent. (*Vie secrète* : 139)

Ce faisant, l'auteur ajoute donc un aspect au thème de la mer mais, plus encore, il faut souligner que les deux représentations de la mer sont ici complémentaires car, si mer et silence se rejoignent dans la façon qu'a Quignard de les traiter, silence et rythme sont quant à eux encore davantage indissociables puisqu'on ne peut concevoir le rythme sans une certaine part de silence. De plus, si on se rapporte à la dernière partie de la citation, la définition du rythme de la mer ainsi donnée concorde avec le fonctionnement du texte de *Vie secrète* qui, lui aussi, voit les fragments qui le composent s'épouser, s'ajuster, se disloquer, bondir, déborder et recommencer. À partir de ce point, la mer n'est donc plus seulement un thème

dans le texte ou même une analogie avec le silence, elle se transforme plutôt en une image, une métaphore, qui vient représenter le texte et expliquer son fonctionnement.

À ce propos, la suite du chapitre XIV est d'ailleurs éloquente. Quignard y écrit :

La masse de l'océan est informe. Sa masse est l'origine de l'informe et c'est pourquoi tous les sentiments s'y éprouvent. Ils s'y étendent sans forme, eux qui n'ont pas plus de squelette que la mer, vont et reviennent comme ses vagues, assaillent celui qui voit comme s'il était parti, comme s'il était ballotté. Ils débordent encore. Tout ce qui est diffus au fond de soi y trouve sa forme absente et sa dilatation sans limites. Tout ce qui est composé au fond de nous et qui demeure indéfini se mobilise à son contact vague.

Vague, vague est le mot de la mer. (*Vie secrète* : 139)

Encore une fois ici, le texte, non seulement ne se fixe pas, mais se charge de plus de significations encore. Si *Vie secrète* est à l'image de l'océan dans ce passage, l'effet que la lecture de l'œuvre provoque y est également décrit. Aussi, considérant que le texte en fragments égare par sa forme qui n'est pas linéaire et que le langage qui est utilisé dans cette œuvre de Quignard sert plutôt à suggérer et évoquer des sentiments, qu'à décrire ou à raconter, on peut affirmer que c'est bien de *Vie secrète* et de sa forme vague – ou de sa négation des formes fixes ou figées au profit de tout ce qui reste ouvert – dont il est question dans cet extrait.

Mais si, par ce traitement du thème de la mer dans *Vie secrète* Quignard ouvre l'œuvre en rendant possible une grande variété d'interprétations, le thème et la façon dont il est traité trouvent également des échos dans d'autres œuvres de l'auteur – tout aussi bien antérieures qu'ultérieures à *Vie secrète* – multipliant encore une fois la signification de l'œuvre en la chargeant de nouveaux sens. Ainsi, on ne s'étonnera pas de trouver un passage qui se rapporte à la mer et au rythme dans *Rhétorique spéculative* :

Les images du langage comme rafale, comme potentialité jamais figée, comme océan et *rhytmos* des vagues, comme torrent, se retrouvent chez Fronto, chez Marcus, comme chez Logginos. (*Rhétorique spéculative* : 64)

Un tel extrait montre clairement, et mieux encore que les extraits tirés de *Vie secrète*, en quoi, pour l'auteur, le texte et les images qui y sont transmises ont un rythme se rapprochant de celui des vagues et de la mer. Quant à un autre passage de *Rhétorique spéculative* : « Ce sont des bois flottants qui empêchent de se noyer. Mais n'abordent aucune terre » (*Rhétorique spéculative* : 193), il représente la forme même des textes de Quignard où seulement quelques repères sont donnés, où certaines définitions utilisant la rhétorique spéculative et certains fragments – dont celui qui vient d'être cité puisqu'il amène une piste que le lecteur pourra suivre – constituent les bois flottants qui empêchent le lecteur de se perdre dans sa lecture tout en ne donnant rien de fixe, rien de stable, rien de définitif à quoi se raccrocher. Aussi, ces deux extraits de *Rhétorique spéculative* ne sont que quelques exemples d'où peut mener cette ouverture du texte de Quignard.

On voit mieux maintenant en quoi ce tout premier fragment de *Vie secrète*, s'il est le point de départ du livre, constitue en quelque sorte une rampe de lancement pour plusieurs thèmes ou procédés présents dans l'œuvre. Si cette étude du thème de la mer s'avérait ici probante, d'autres avenues, toujours dans ce premier fragment, restent intéressantes quant à l'ouverture qu'elles permettent au texte. C'est le cas, notamment de la relation entre le narrateur et M. qui sera introduite dans l'œuvre tout de suite après la présentation du thème de la mer. L'intérêt de cette relation ne réside pas tant dans ce qui en est dit que dans ce qui en est tu. En effet, plusieurs détails concernant cette relation ne sont pas donnés et si l'on connaît le lieu de naissance et l'âge de M. on ignorera toujours le nom réel de cette femme de même que tout ce qui se rapporte à sa vie, à la relation amoureuse et aux raisons de son silence. Ces informations manquantes confinent le lecteur à son questionnement, laissant un blanc dans le texte que le lecteur ne peut combler. Le fait que cette relation s'apparente beaucoup à l'autre relation amoureuse évoquée dans *Vie secrète* – celle vécue entre Némie et le narrateur elle aussi traversée par un épisode de silence – n'est pas sans entraîner également son lot de questionnements. En découvrant cette deuxième relation plus loin dans l'œuvre, le lecteur s'interrogera inmanquablement : est-ce que ces relations sont liées? Est-ce qu'une de ces deux relations pourrait constituer la version « romancée » de l'autre? Le lecteur ne pourra vérifier ses hypothèses en aucun cas car donner ces explications équivaldrait à fixer le sens

du texte, à transformer les « bois flottants » dont il était question plus haut en « terre ferme » selon l'image qu'en donne Carse : « Les explications forment des îles, des continents même, d'ordre et de prévision » (Carse 1988 : 171). En fait, en n'expliquant pas en quoi consiste cette relation, c'est le silence dont il est question en parlant de M. – et de Némie – qui est ici mis en pratique, laissant ressentir au lecteur les effets d'un tel manque, ou, pour reprendre le terme développé dans le deuxième chapitre, d'un tel « inapaisement ». Aussi, Quignard, en omettant ces détails laisse, encore une fois, le texte s'ouvrir à de nouvelles significations puisque le lecteur, privé d'explications partira en quête de sens et établira ses propres liens en se rattachant, autant que faire se peut, aux bois flottants qu'il trouvera sur son chemin.

En fait, la justification de l'utilisation de ces procédés qui laissent le texte ouvert et déjouent les mécanismes qui viennent habituellement fixer le sens, se trouve à la fin de ce premier fragment de *Vie secrète*. À ce point, Quignard écrira :

Il y a dans toute passion un point de rassasiement qui est effroyable. Quand on arrive à ce point, on sait soudain qu'impuissant à augmenter la fièvre de ce qu'on est en train de vivre, ou même incapable de la perpétuer, elle va mourir. (*Vie secrète* : 10)

Le texte fonctionne également de cette façon. Pour Quignard comme pour Carse, le danger réside dans la fermeture, dans l'immobilité, dans l'achèvement. Qu'il s'agisse d'une relation amoureuse, d'un jeu ou d'un texte, le but visé est de poursuivre à l'infini ce qui a été entamé. Dans le cas d'une passion, il s'agit, comme l'écrit Quignard, de « perpétuer la fièvre », dans le cas d'un jeu, il s'agit de continuer à jouer en modifiant, si besoin est, les règles et, finalement, dans le cas d'un texte, il s'agit d'ouvrir le sens, de le faire éclater pour qu'il ne se fixe jamais. Aussi, dans un livre comme *Vie secrète*, il doit toujours y avoir ajout, que ce soit par la rhétorique spéculative qui attribue un nouveau sens aux mots ou par le fragment – qui ressemble étrangement à ce que Quignard définit en tant qu'« Argument » un peu plus loin dans l'extrait analysé – qui amène un nouvel éclairage au texte, afin de toujours relancer la réflexion. Aussi, tout comme pour Quignard la relation amoureuse peut se développer ou non: « Ou bien l'amour surgira de la passion, ou il ne naîtra jamais » (*Vie secrète* : 10), dans

le cas du texte, ou bien l'objet premier évoluera à travers ce qu'en fera le lecteur et deviendra un objet autre, un texte infini, ou bien le jeu se terminera, le sens se fixera et n'ayant pas l'énergie nécessaire pour poursuivre sa transformation à l'infini, le lecteur et l'œuvre atteindront ce moment sans issue « Où tout se met à reconnaître » (*Vie secrète* : 11), où tout ne devient que répétition. Dans un tel cas, comme aucun nouvel élément ne pourra plus être ajouté, le texte deviendra fini et la lecture se terminera.

3.2.2 Sur la piste d'un sens inatteignable : « Notre proche dans l'amour... » (Chapitre XIII)

On l'aura désormais établi, dans *Vie secrète*, l'œuvre s'ouvre sur une multitude de significations possibles. Cette ouverture a pour effet d'empêcher le sens de se fixer, ce sens se trouvant constamment reporté comme un oiseau qui chercherait un endroit pour se poser mais qui devrait, à chaque fois, reprendre son envol faute d'un endroit approprié. Aussi, tout cela concorde avec l'idée d'une littérature musiquée telle que décrite par Kristeva :

Cette référence signifie également le franchissement de la linéarité de la chaîne communicative, et l'ouverture – à travers la ligne – d'une constellation de signifiant : d'une sériation du signifiant où le sens ultime est suspendu (non pas éliminé) au nom de l'opération ou mieux du fonctionnement. (Kristeva 1977 : 188)

Mais, si on a déjà vu comment fonctionnent les différents réseaux dans *Vie secrète*, qu'en est-il du fonctionnement du texte à l'intérieur d'un seul et même chapitre? Puisque, par sa forme fragmentaire, le texte n'est pas linéaire, quels sont les effets produits sur le lecteur qui entre en contact avec une telle œuvre? On a déjà vu par les théories de Kristeva que :

La musique [...] saisit le sujet dans un état de non-forclusion, où il effectue une « opération » sensori-motrice et non purement mentale. Cette particularité du système sémiotique musical le rend ouvert à une pluralité de sens que les sujets investissent concrètement selon leur expérience propre. (Kristeva 1977 : 188)

Aussi, un texte musiqué exige-t-il la participation du lecteur dans la recherche de sens. Mais outre le fait que le lecteur tente de tisser ses propres liens, qu'arrive-t-il à ce dernier au fil de sa lecture? On se rappellera que, toujours selon Kristeva, c'est son identité que le lecteur implique dans un tel processus :

Mais plus qu'un signifié structuré, le destinataire d'une telle littérature «musiquée» (comme dirait Diderot), implique son identité dans le procès de transformation de sériations et de leurs supports matériels. C'est-à-dire que ce sujet se met en jeu, ne capte pas Un sens, en conséquence ne se capte pas comme identique, mais reproduit des opérations fondamentales de la *semiosis* : opérations de sériations, de structurations, etc. disposant des supports sensori-moteurs [...]. (Kristeva 1977 : 187-188)

C'est donc cette implication du lecteur et de son identité qu'on devrait voir transparaître si l'on s'attarde, comme ce sera le cas ici, à examiner les effets produits par la lecture phrase après phrase, fragment après fragment, de *Vie secrète*.

Le deuxième extrait dont il sera question, un passage du chapitre XIII, s'ouvre sur le thème de l'amour : « Notre proche dans l'amour ne nous est pas proche. Il est le plus loin. Il est aussi lointain que la scène inatteignable dont nous sommes le produit (le reproduit). Il est antiquissime » (*Vie secrète* : 123). Mais déjà là, il n'est pas seulement question de l'amour car, comme le fait constamment remarquer Quignard, ce thème est en fait un prétexte à montrer le fonctionnement d'autre chose. Ainsi, il est non seulement question de l'amour ici mais également de lecture, de réception du texte et surtout, de la recherche du sens dans le texte. Quignard fournit d'ailleurs une piste d'analyse à cet effet en parlant, juste un peu plus loin, de ce qui relit l'amour au manque : « Pourquoi l'amour ne s'éprouve-t-il que dans la violence de la perte? Parce que sa source est l'expérience de la perte » (*Vie secrète* : 123). Dès lors, on pourra commencer à établir un lien entre cette idée de la perte de l'être aimé qui serait à la source du sentiment amoureux et l'idée d'inaisance causée par le texte en fragments qui a été expliquée dans le chapitre précédent de ce mémoire. Ici, la perte de la personne aimée, perte qui empêche l'amoureux de poursuivre la relation, agit comme le vide qui se pose entre les fragments et qui empêche la linéarité du texte. Aussi, dans un cas

comme dans l'autre le manque est à l'origine d'un désir de complétion, de la recherche de ce qui n'est pas ou de ce qui n'est plus.

Mais ce lien entre ces deux éléments devient encore plus évident dans le fragment qui suit, lorsque Quignard annonce : « Je définis comme amour tout ce qui en nous renouvelle le *nascor*, le découvrir pur, la violence de l'obscurité perdue, le spasme et l'inspiration du corps, la nudité expulsée dans l'air » (*Vie secrète* : 124). En fait, cette définition de l'amour peut, en grande partie, s'appliquer à l'écriture fragmentaire telle que présentée dans le chapitre précédent. En effet, de par sa nature de texte fragmentaire et, par le fait même, de celle de texte infini qui relance constamment le jeu entre l'auteur et le lecteur, *Vie secrète* ouvre sans cesse le sens à quelque chose d'autre, à de l'inédit ou de l'imprévu. Chaque fragment fournit un nouveau regain d'énergie, une nouvelle naissance – le terme *nascor* employé par Quignard se rapporte d'ailleurs à la naissance en latin – aux idées qui viennent alimenter le texte et à l'interprétation que peut en faire le lecteur où, rappelons-le se trouve profondément impliquée son identité. Mais plus encore, chaque fragment est aussi ce « spasme » dont parle Quignard plus haut, un spasme rhétorique qui sort le lecteur de l'obscurité en apportant un éclairage nouveau sur la matière dont il est question, sur la définition de l'amour que transmet l'auteur.

Considérant les différents points établis précédemment, l'amour se pose donc en tant que métaphore de la forme fragmentaire dans *Vie secrète*. Le paragraphe qui suit dans ce fragment est d'ailleurs éloquent à ce sujet :

Dans l'amour l'impression d'avoir déjà connu et vécu ce qui survient est une perception exacte. La mémoire n'a pu garder en elle le souvenir de la première fusion, et le langage ne l'a pas distinguée, faute d'avoir été, l'un comme l'autre, constitués alors. Ce retour de la fusion (qui a été vécue mais qui n'a pas été perçue par une identité qui puisse la nommer ou la redécouvrir, adhérence qui est donc immémoriale) angoisse car dans la sensation de l'unité, dans la con-fusion, dans la fascination, la seule chose qui puisse faire retour est l'arrachement qui lui succède et où naît la mémoire et où s'engendre le langage, l'expulsion qui fut nous-mêmes, le rejet auquel la mère a donné lieu de toutes ses forces pour que nous apparaissions dans le jour et que nous devenions nous-mêmes. Le désuni crie au plus près de ce qu'il a déchiré pour être et s'effare dans le perdu. (*Vie secrète* : 124-125)

Tout, dans ce paragraphe peut –et doit – se lire comme une métaphore de la forme que prend *Vie secrète* à commencer par le sentiment de « déjà vu » ou de « déjà vécu ». En effet, dans cette œuvre de Quignard, le lecteur est placé devant un éternel recommencement de l'énonciation de ce qu'est l'amour. De cette façon, si chaque fragment apporte des éléments à la définition de l'amour cette définition reste incomplète. Cette incapacité à définir l'objet principal du livre résulte à la fois de la nature du langage qui ne réussit jamais à dire complètement – et davantage encore dans ce cas-ci justement à cause de cette « fusion pré-langagière dont parle Quignard – et de la forme fragmentaire du texte qui laisse ouverte toute tentative de développement d'une idée par le texte. Si par la séparation, comme le dit Quignard, l'enfant devient lui-même au lieu de n'être une partie du corps de la mère, par les ruptures entre les fragments, la pensée présente dans le texte gagne en autonomie en devenant celle du lecteur et non plus seulement celle de l'auteur.

Un peu plus loin dans l'extrait, un passage laisse cependant comprendre que ces ruptures dans le texte vont à l'encontre de la volonté du lecteur, ou du moins, de ce qui est attendu par ce dernier. Ainsi, Quignard affirme: « Il existe des mouvements auxquels nous résistons violemment mais dont l'emprise est si puissante qu'ils nous engagent brusquement dans des situations qui ne nous attirent pas. Nous cédon contre notre gré. Nous cédon comme une levée cède » (*Vie secrète* : 125). C'est de cette manière que le blanc entre les fragments agit, en amenant le lecteur, qui aurait probablement été plus enclin à poursuivre sa lecture sur un sujet donné, là où il ne pensait pas aller de prime abord. En fait, le blanc, et le changement de sujet qui s'impose dans le fragment qui le suit, obligent le lecteur à changer de direction contre son gré puisque ce dernier était plutôt orienté vers l'aboutissement, l'atteinte du sens ultime. De cette manière, le sujet ne pourra pas, comme le disait Kristeva, « se capter comme identique » face au texte. En lieu et place, il résultera que le sens du texte se verra constamment reporté à la façon même du jeu infini – on se rappellera l'image de l'horizon que donnait Carse –, à la façon également du sens attribué à la « littérature musiquée » de Kristeva, impliquant la remise en question de l'identité du lecteur.

Si ces mouvements auxquels on ne peut résister ressemblent fort à l'écriture ludique et aux fragments utilisés par Quignard dans *Vie secrète*, l'auteur les représente plutôt comme des étoiles qui mènent notre vie : « Ce sont les plus vieux astres en nous qui nous attirent toujours dans leur orbite passionnée. Ces astres sont nos palais haïssables » (*Vie secrète* : 125). Or, ces étoiles ne sont pas que de simples étoiles car elles apportent avec elles de la signification :

Ces astres les Romains les appelaient *sidera*. Ils les opposaient aux étoiles (*stellae*) comme des groupes de *stellae* faisant image entre elles, formant des « constellations », une série de signes qui se suivent, qui surviennent puis se retirent du fond nocturne au cours de l'hiver : un rhinocéros, un chasseur, un bison, les pléiades. Ces quatre *sidera* étaient les astres qui culminaient à la fin de l'hiver et qui disaient sur le fond noir de la voûte céleste l'imminence du printemps, le retour des petits, des pousses et des couleurs, la renaissance du *Primus tempus*, l'imminence de la chasse dès que les portées vivipares étaient achevées. (*Vie secrète* : 125-126)

Aussi, ces astres annoncent-ils un nouveau début, un nouveau commencement par l'arrivée du printemps, mais ce commencement est-il également un recommencement parce qu'il fait partie d'un cycle, du cycle des saisons. L'écriture de Quignard, en grande partie grâce à la forme fragmentaire qu'elle prend, se construit ainsi. En effet, en progressant dans sa lecture de *Vie secrète*, le lecteur constatera que certaines thématiques reviennent de façon quasi cyclique dans l'œuvre. C'est le cas, par exemple, du thème des *sidera* qui, apparaissant brièvement pour une première fois dans cet extrait, reviendra à quelques reprises dans le texte, notamment, dans le « Chapitre XVI » - extrait qui sera analysé ultérieurement- où il se trouvera abordé beaucoup plus en profondeur. Il faut souligner que cette pratique, si elle vient à coup sûr rythmer le texte, illustre du même coup ce qui était dit sur les *sidera*. Ainsi, le fragment qui présente le thème une première fois est précurseur de celui où on retrouvera le développement de la thématique. Ce faisant, chaque fragment devient lui aussi un astre à partir duquel on peut prévoir ce qui est à venir, un de ces astres qui « sidèrent le temps des hommes » (*Vie secrète* : 126), un astre à partir duquel il est possible de lire.

Plus loin, Quignard parlera de ces différentes *sidera* que nous n'avons pas choisies mais qui commandent nos vies :

La naissance n'est pas un choix.
 La possibilité de mourir n'est pas un choix.
 Nos aïeux ne sont pas un choix.

La langue qui nous imprègne avant que nous la parlions n'est pas un choix. Notre nationalité n'est pas un choix. Nous ne pouvons rien contre le jour, la semaine, les lunes, les saisons, l'année, le vieillissement, le temps. Jamais nous ne nous affranchirons de la faim. Jamais du sommeil. Nous n'avons pas choisi d'uriner. Nous n'avons pas choisi d'être les hôtes d'images nocturnes. Nous n'avons pas choisi d'être fascinés. Nous sommes fascinés dans la plus totale dépendance des premiers mois. (*Vie secrète* : 128)

Mais déjà à ce point, le sujet du texte ne semble plus le même; si on parle encore ici de ce qui contraint l'être humain, l'auteur cesse déjà de parler explicitement des constellations dont il avait été question jusqu'ici. Ce faisant, l'auteur accomplit ce qui avait été mentionné plus haut : il amène le lecteur vers un autre sujet, fait prendre au texte et à la réflexion une autre direction et reporte le sens du texte, rendant ce sens, selon le terme utilisé par Quignard, « inatteignable ». Bien que le lecteur puisse toujours poursuivre une certaine réflexion sur le sujet précédent, il ne pourra s'y fixer définitivement et les nouveaux éléments s'offrant à lui le placeront sur une nouvelle voie. Aussi, le lecteur, comme l'écrit Quignard dans le chapitre XXIII, sera, en quelque sorte, séduit et amené sur une autre piste :

Se-ducere, c'est conduire à l'écart. D'un monde à l'autre. Du porte-parole à l'Autre. Le sujet, c'est l'ailleurs, le point incognito inaccessible à l'autre. Le sujet, c'est l'oubli de lui-même. C'est l'invisible, l'inouï. Le sujet n'est rien du tout. C'est l'imprononçable parce que c'est celui qui prononce. (*Vie secrète* : 225)

C'est là ce que laisse entendre cette idée de séduction : le texte se déplace ainsi entre les deux pôles que représentent la distance et la fusion : le lecteur se promène lui aussi entre ces pôles, étant constamment amené à l'écart d'un sens auquel il commençait à s'attacher pour être séduit par ce nouveau sens auquel il adhèrera jusqu'à la prochaine rupture.

Un tel déplacement ne peut être rendu possible qu'à partir d'une certaine dynamique entre les différents intervenants de la lecture. Quignard résume d'ailleurs très bien ce qui se passe dans le texte en de telles circonstances :

Il y a trois intentions qui s'affrontent dans un livre et qui ne se superposent jamais :

1. *Intentio auctoris*;
2. *Intentio operis*;
3. *Intentio lectoris*.

Plus la quatrième intention qui les fonde et qui guide chacune parce que chacune (l'auteur dans les deux intentions d'effet de texte et d'image de soi qui le possèdent, l'œuvre dans la consistance imaginaire autonome qu'elle développe, le lecteur dans la curiosité qui l'a poussé à lire) l'ignore. (*Rhétorique spéculative* : 147)

Aussi, le lecteur s'il détient certaines libertés concernant la signification qu'il attribue au texte ne les détient pas toutes; il doit aussi tenir compte des deux autres « intentions » présentes, tout comme l'humain qui fait ses choix de vie reste obligé à certaines *sidera* qui viendront le séduire, modifier sa route: « Ensuite nous ne choisirons jamais que les différentes vies qui ne nous sépareront pas complètement du hasard » (*Vie secrète* : 127).

Cela dit, dès le fragment suivant, la thématique sur laquelle porte le texte a continué d'évoluer pour revenir au thème de l'amour déjà présent en début d'extrait. C'est donc dire que, encore une fois ici, le lecteur est en présence d'un cycle et qu'un thème déjà abordé revient dans l'œuvre. À ce point, Quignard développe la thématique de l'amour en traitant du rapport de l'enfant à la mère : « Qu'est-ce que l'amour? La sexualité nous captive tous. Mais dix fois plus que la sexualité, l'emprise, la dépendance originaires, le passé nous captivent » (*Vie secrète* : 128). Si on a déjà établi précédemment que l'amour et la lecture d'une forme fragmentaire peuvent être perçus d'une façon équivalente dans *Vie secrète*, cette fin de chapitre vient nous le démontrer de nouveau, cette fois-ci en ajoutant ce qui a été dit sur les *sidera* à la réflexion déjà transmise en début d'extrait. Il en résulte ce que Quignard désigne sous l'appellation de « dépendance originaires ». Cette dépendance découle de la fascination qu'exerce la mère sur l'enfant, cette même fascination qui permettra à l'enfant d'apprendre à parler :

Capere est le verbe des chasseurs. L'amour captive, l'emprise capte, la langue capture, la dépendance familiale accapare comme les lèvres de la mère celles de l'enfant, ses regards son regard, l'aliment et enfin le curieux aliment nommé langage qui s'introduit lui aussi dans leur bouche et passe de lèvres à lèvres faute que nous puissions dévorer tout le jour. (*Vie secrète* : 129)

Cette fascination de l'enfant pour la mère – figure maternelle que Quignard compare au ciel – est la même que celle que le lecteur éprouve pour l'œuvre. Puisque le lecteur dépend de ce qui est écrit pour accéder au sens de l'œuvre et qu'il y implique même son identité, on peut considérer le lecteur comme séduit, sinon capturé, par le texte, de même, on peut se le représenter, lui aussi, sous l'effet de la dépendance originaire :

J'appelle dépendance originaire les conditions de la condition, imaginaire, symbolique, linguistique, sexuelle, mammifère, naissante, mortelle, humaine. J'appelle passé l'emprise affectée du langage devenu langue et supportant la mémoire et l'identité. (*Vie secrète* : 128-129)

Or, puisque dans le cas d'une œuvre fragmentaire et plus encore dans le cas de *Vie secrète* étant donné l'usage du langage qu'y fait Quignard, le sens n'est jamais fixé, qu'il est constamment reporté, cette fascination – qui peut, dans ce cas, être considérée comme de l'inapaisement – perdure. Aussi, le lecteur qui va d'un fragment à l'autre pour trouver le sens du texte est-il comme l'enfant qui regarde le visage de sa mère pour savoir quoi penser et comme l'homme qui interroge le ciel pour connaître le temps qu'il fera :

Qui ne lève la tête en se levant tous les jours de sa vie comme à l'instant de naître et n'y recherche une expression?

Qui n'interroge la météo céleste et n'y lit le visage du jour à venir?

Ciel, vous changez de visage!

Parfois ce n'est pas le ciel, c'est l'humeur même de la vie qui change de visage.

Ciel, comme vous avez changé tout à coup de visage!

Vous ne m'aimez plus?

Toute les impressions de l'âme se peignant sur un visage comme la journée qui va venir est peinte dans le ciel quand on se lève et qu'on ouvre la fenêtre, qu'on pousse les volets, qu'on lève le visage vers lui. (*Vie secrète* : 130)

À chaque fragment, et même plusieurs fois à l'intérieur d'un même fragment, le ciel – voire le sens – change, modifiant ainsi le temps qu'il fait dans *Vie secrète*. Le lecteur de cette œuvre devient alors cet homme qui lève le visage et qui interroge afin de savoir, de comprendre.

Enfin, vers la toute fin de son chapitre, Quignard rattache ce thème de l'amour maternel à la thématique de la mer abordée dans le premier chapitre :

Les désirs avancent et se retirent comme les flots qui périodiquement débordent sur la rive. On ne marche que sur un remblai. La digue est rompue depuis la naissance. Avant d'expulser ce qui sera séparé d'elle sous la forme de son enfant, celle qui porte cela-qui-est-encore-son-corps perd ses eaux. (*Vie secrète* : 131)

Cette fin de chapitre semblera probablement un peu brusque au lecteur par la façon qu'elle a de trancher avec ce qui était dit dans les fragments précédents. Or, en plus d'être une annonce – une des nombreuses *sidera* présentes dans le texte - de ce dont sera constitué le chapitre suivant, cet extrait reporte encore une fois le sens du texte en remettant en jeu l'identité du destinataire. Considérant que le lecteur, par son inapaisement, par le besoin qu'il a de trouver un sens au texte, se voit dépendant de ce texte voire, passionné par cette lecture - où rien n'est totalement défini, où tout reste vague – il l'interroge sans cesse. Aussi la dernière phrase du chapitre trouve-t-elle tout son sens puisque dans une relation amoureuse comme dans la lecture d'une œuvre comme *Vie secrète* : « Personne n'est délivré de l'océan de sa propre passion pour toujours » (*Vie secrète* : 131).

3.2.3 La force « autogénératrice » des mots et du sens : « J'ai longtemps cherché l'autre pôle... » (Chapitre XVI)

Jusqu'ici, les exemples donnés de procédés empêchant le texte de *Vie secrète* de se fixer se rattachent davantage à la forme fragmentaire de l'œuvre or il ne faut pas sous-estimer le rôle que joue la rhétorique spéculative dans ce processus. En effet, le travail que fait Quignard à partir des mots utilisés dans *Vie secrète* n'est pas moins fondamental que la forme du texte. Rappelons, à ce propos, ce que dit Kristeva à propos de la langue dans la littérature musiquée :

Se référer à la musique au sujet d'une pratique translinguistique veut dire écarter l'unicité du signifié et la monovalence de la métalangue ou de toute pratique de langage en tant que simplement dénotative. (Kristeva : 188)

En fait, non seulement le signifié n'est-il plus unique dans une telle littérature mais il est mis de côté, relégué au deuxième plan pour laisser plus de liberté au texte, aux mots qui le forment et aux réflexions qui en découlent :

La littérature cherche à égaler la musique en s'autonomisant du signifié, du signe, voire de la grammaticalité, et en augmentant ainsi la participation du destinataire qui se constitue, au besoin, son signifié à lui. (Kristeva : 188)

Le troisième extrait étudié pour cette analyse approfondie de l'œuvre de Quignard est particulièrement approprié pour comprendre de quelle façon ces théories peuvent s'appliquer. Pour en arriver là toutefois, il est essentiel de suivre pas à pas le chemin que Quignard fait parcourir au lecteur, un chemin ponctué d'une multitude d'étapes.

Le chapitre XVI de *Vie secrète*, chapitre duquel l'extrait présenté est tiré, s'amorce par une réflexion menée sur le terme « fascination », mot pour lequel Quignard dit avoir « longtemps cherché l'autre pôle » (*Vie secrète* : 64). Cette réflexion mène rapidement à une affirmation : « Voici la thèse que je veux défendre : c'est, très étrangement, le désir, à Rome, qui tient le pôle négatif. C'est le désir lui-même qu'il fallait opposer à la fascination » (*Vie secrète* : 165). Cette affirmation est en soi le point de départ d'une véritable chaîne de mots qui sont tous liés les uns aux autres. Ainsi, si Quignard avait déjà associé quelques termes au mot fascination en début de chapitre – défasciner, fascisme – c'est à partir de l'introduction du mot « désir » que tout s'enchaîne, décuplant du même coup la signification de chaque mot qui fait partie de cette séquence. Ainsi, tout d'abord, un sens est attribué au désir : il est ce qui « nie la fascination » (*Vie secrète* : 165). Par le fait même de cette négation et aussi par sa forme – il est le dé-sir - comme le dit Quignard : « le désir est négatif » (*Vie secrète* : 165), il « désidère », défait la sidération. Immédiatement, donc, une autre idée est introduite et vient de se greffer à celle du désir qui s'oppose à la fascination. Cette idée, c'est celle de la sidération qui passe plus spécifiquement par le thème des *sidera*. Quignard utilise donc tout

d'abord le terme au singulier (*sidus*), et le relie à l'idée de l'empereur, celui qui préside (*prae-sidus*), qui, une fois mort, rejoint les étoiles. Puis, le thème des *sidera* est ramené, cette fois-ci d'une toute autre façon que celle privilégiée par Quignard dans le chapitre XIII. En effet, si la définition des *sidera* reste sensiblement la même : « Ce sont [d]es étoiles mouvantes, zodiacales, qui font figure entre elles et surviennent et s'en vont le long de l'écliptique » (*Vie secrète* : 166), l'auteur ajoute à cette signification en reliant le terme avec la *desideratio* – étant présenté comme l'effacement des *sidera* qui correspond à l'arrivée du printemps – et avec le verbe *prae-siderare* – qui, par cette explication, n'est plus seulement l'action de gouverner mais également celle d'annoncer le printemps voire, de décider du moment de sa venue.

Quignard ayant donné la base de ce qui s'avère un jeu avec les mots, avec les signifiants, il poursuit en ajoutant toujours davantage de termes qui, en plus d'être reliés avec les mots qui constituaient le point de départ du jeu, interagissent également entre eux. Le texte fourmille ainsi de significations diverses que le lecteur pourra déchiffrer en jouant le jeu et en s'appuyant sur les définitions données par Quignard. Par exemple, s'il sait déjà que *con-siderare* se rapporte à considérer, le lecteur verra bientôt apparaître un second sens proposé par Quignard : « *Con-siderare*, c'est examiner ensemble l'ensemble des *sidera* (ou des *co-sidera*) qui forment la figure animale astrale, avec le respect (*re-spectio*), avec répétition dans le voir, le spectacle des astres qui influent, qui veillent dans la nuit, qui gardent et regardent les activités des hommes » (*Vie secrète* : 167). Seulement dans cet extrait, en plus du mot *con-sidare* qui fait l'objet de la définition, les mots *sidera*, *re-spectio*, gardent et regardent sont des mots chargés de significations quelque peu modifiées que Quignard a développées ou développera plus loin dans le texte. Le lecteur placé face à cet extrait ne s'arrêtera donc pas seulement au sens premier des mots, tels qu'ils sont utilisés dans la vie quotidienne, il partira plutôt à la recherche de ramifications possibles pour attribuer de nouveaux sens. Ainsi, ce qui était, à la base, une réflexion sur le terme fascination s'est donc modifié pour devenir quelque chose de complètement différent soit, un réseau de significations qui fonctionnent par une sorte d'autogénération exponentielle des mots et du sens. Ce réseau se tisse à partir de la sonorité des mots ou de leur étymologie et va d'un mot à l'autre à la manière d'un jeu

de dominos. Une fois tous les mots reliés par Quignard et par son lecteur qui n'a d'autre choix que de compléter les liens, la signification de chaque terme, maintenant mise en relation avec celle des autres termes se voit élargie, devenant ce faisant plus vague, plus infinie.

L'exemple de cette chaîne de mots ramène également avec lui la question des fausses étymologies présentes dans les œuvres de Quignard, question à laquelle on a brièvement fait allusion dans le premier chapitre de ce mémoire. En effet, le sens que Quignard attribue à certains mots découle d'étymologies latines authentiques; on peut donner comme exemples: *desidero, desiderare*: désirer; *sidus, sidera*: étoiles et, accessoirement, le destin lié à l'étoile ayant présidé à la naissance; *considerare* composé de *cum*: avec, et *sidera*: étoiles: pour le marin qui trouve son chemin en examinant les étoiles; le terme a fini par signifier: «examiner avec soin»; *praesidare* composé de *sidare*: être assis, et *prae*: à l'avant; «être assis à l'avant ou présider». Or souvent, Quignard opère des glissements fondés sur des similarités de l'ordre du signifiant mais qui, malgré ses suggestions, ne correspondent pas à des étymologies authentiques. C'est le cas, par exemple, de l'usage qu'il fait de *praesidare*. Quignard introduit d'abord des mots appartenant à la famille de *sidus, sidera* et reprenant les sens découlant d'«étoiles»; puis il ajoute *considerare* dans le sens indiqué plus haut. De là, il opère un glissement à partir de *sidera* qui conduit au mot *praesidare*, associant l'autorité d'un président d'assemblée au pouvoir de détermination d'une étoile même si, comme on l'a indiqué, il n'y a aucune parenté étymologique entre ces deux mots. Il en est de même pour *desideratio* (désir) qui n'a aucune parenté étymologique avec *sidus, sidera*, même si *sidera* figure, à la façon d'un paragramme, dans le mot *deSIDERatio*. Or, avec le néologisme «désidère », Quignard suggère une étymologie non fondée, en reliant les mots *étoiles* et *désir*, jouant alors avec le sens de ces termes à partir de leur signifiant; c'est ainsi qu'il apporte des éléments étrangers à la valeur sémantique des mots, en ne s'appuyant que sur leur seule consonance.

Cette analyse est suffisante pour constater que par ces procédés qui décuplent le sens des mots, le fonctionnement de *Vie secrète* est à l'image de ce que Quignard appelle la « folie du bronze » dans le chapitre XXV :

Parfois le clocher résonnait. On aurait pu appeler cela la folie du bronze. La folie qui affole le bronze. Il fallait qu'un certain nombre de conditions fussent réunies. Soudain l'harmonique d'une note que je venais de jouer sur l'orgue familial gagnait les trois cloches dans le clocher de l'église de Bergheim, malgré les abat-sons de bois verts. Une fois que la vibration les avait prises, sans que les cloches sonnassent pour autant, une résonance de rhombe naissait d'elles, insupportable, s'accroissant de façon autonome, augmentant non seulement de volume mais aussi, progressivement, de tonalité. Il n'y avait plus rien à faire. Il fallait cesser brusquement de jouer de l'orgue, arracher ses pieds et ses mains aux claviers, à la stupeur du prêtre et à la réprobation justifiée des fidèles.

Il fallait attendre que la matière du bronze se fût reposée, longuement calmée, il fallait demeurer silencieux jusqu'à ce que le son se soit complètement effrité à l'intérieur de la voûte de la cloche, avant de pouvoir reprendre sans qu'il y eût de séquelles sonores à cette crise de panique du bronze née presque animale devant tel rythme, ou telle résonance particulière, ou tel vestige inscrit dans la fonte du bronze, à la fois jadis, maintenant et soudain. (*Vie secrète* : 326-328)

Ainsi, chacun des mots du texte s'apparente à une de ces cloches. Quignard, en leur attribuant un sens différent de celui qu'on leur connaît habituellement, un sens tenant du « vestige » des mots en question, les fait vibrer. Sans que les mots soient utilisés comme à l'accoutumé, sans que les cloches sonnent, le sens émerge alors du texte, d'une façon presque aussi autonome que le son le fait des cloches, s'accroissant lui aussi comme le volume de la résonance et changeant peu à peu de ton, se modifiant constamment. Tout comme c'est le cas pour la folie du bronze, le texte, en sa qualité de texte infini, ne s'arrêtera pas de résonner tant que le lecteur n'aura pas mis un terme à sa lecture.

De la même façon, pour en revenir au chapitre XVI, quand le lecteur arrivera à la phrase-quelque peu frappante il faut l'avouer : « Le désir, c'est le désastre » (*Vie secrète* : 169), il n'y verra pas seulement l'idée que le désir mène à la catastrophe. De fait, Quignard ayant écrit : « Si *considerare* veille, guette, surveillance, *desiderare* cesse de voir. Le *desiderium* a à voir exactement avec cela : des astres qui brillent par leur absence » (*Vie secrète* : 167). Ainsi, même si Quignard affirmait un peu plus haut :

Il est étrange que le mot romain du désir soit exactement de la même source à laquelle deux mille ans plus tard le français a puisé (une nouvelle fois de l'autre côté des montagnes des Alpes) pour former le mot français du désastre.

Le *desastroso* est né sous une mauvaise étoile. (*Vie secrète* : 169)

Le lecteur rendu à ce point créera ses propres liens et comprendra qu'en plus de cette signification, le désir est aussi l'absence des astres, des *sidera*. Il saisira que ce désir consiste, par exemple, en l'espoir, au beau milieu de l'hiver – un hiver sans astre donc, désastreux mais aussi un hiver qui représente la fin d'un cycle, la mort, le malheur - de voir s'annoncer le printemps par le retour des *sidera*, et par le fait même, par la fin du désastre. Puis, il relancera sa réflexion à l'aide des autres termes présentés par Quignard et laissera la réflexion évoluer et progresser à la façon d'un jeu infini, s'évertuant sans cesse à trouver un sens au texte.

Si l'on poursuit toujours sur cette piste du désir qui est en fait l'absence d'astre, on pourra ajouter, comme le fait Quignard que le désir, d'un façon plus générale : « C'est ne pas voir. C'est chercher. C'est regretter l'absence, espérer, rêver, attendre » (*Vie secrète* : 169). Or, cette absence, ce manque, pour Quignard n'est pas aussi négatif qu'on pourrait le croire. Ainsi, il déclare :

Désidérer, déflorer, décapiter, découvrir, ces négatifs ne sont pas des négatifs artificiels. Ce sont des mots encore polarisés par l'autre pôle : ce sont aussi des symboliques.

Désirer, c'est ne pas trouver. C'est chercher. C'est voir ce qui n'est pas dans le vu. C'est se dissimulariser au réel. C'est se désolidariser de soi, de la société, du langage, du Jadis, de la mère, de ce dont on est issu, de l'autre qui incorpore.

Être sidéré, c'est avoir trouvé, c'est être cloué, c'est avoir trouvé de quoi fusionner, c'est avoir trouvé son incorporant. C'est avoir trouvé sa mort. (*Vie secrète* : 170)

Qu'ajouter de plus si ce n'est que, compte tenu de ce qui est dit dans ce dernier fragment du troisième extrait, désirer c'est aussi chercher le sens du texte, un sens dont l'élaboration est momentanément rompue, suspendue par le blanc du fragment, mais toujours reportée, un sens qui se modifie sans cesse par l'écriture ludique de Quignard. Désirer, c'est donc aller vers l'infini alors qu'être sidéré, c'est fixer un sens au texte, c'est transformer ce texte un objet fini, c'est mettre fin au jeu.

3.2.4 Le « pas au-delà » du lecteur de fragments : « Le peigne, le chapeau, les gants... » (Chapitre XXI)

L'analyse des extraits précédents aura fait valoir que le sujet, à travers sa lecture de *Vie secrète*, tente constamment d'attribuer un sens au texte sans jamais y arriver définitivement. Or, la façon pour le lecteur d'arriver à construire le sens de l'œuvre même si ce sens est perpétuellement reporté, si elle n'a pas encore fait l'objet d'une étude plus approfondie dans ce chapitre, mérite également qu'on s'y attarde. À ce propos, Michaud questionne à deux reprises:

Comment faire entrer dans un ordre – la lecture est nécessairement organisation – la rupture du fragment? Comment lire le lacunaire, sa présence fragile, sans le récupérer dans une nouvelle totalité? (Michaud 1989 : 21)

L'énigme majeure soulevée par le texte fragmentaire était celle du « comment lire » un texte organisé comme une continuité de coupures, comme le système structuré de la répétition des ruptures, un texte où la coupure constitue paradoxalement le principe même de l'enchaînement. (Michaud 1989 : 284)

Aussi, la réponse de la théoricienne du fragment est-elle fondamentale :

Parce que le fragment est essentiellement équivoque, il exige du lecteur qu'il le suive toujours sur deux fils, l'un pratique, l'autre théorique; il faut toujours que le lecteur des fragments saute, fasse un « pas au-delà », d'une économie où la différence est encore visible, à l'autre, où la différence se fait plus fine. (Michaud 1989 : 19)

Ainsi, la création de sens dans un texte comme *Vie secrète* ne peut se faire sans que le lecteur « saute » d'un fragment à l'autre, établissant lui-même les liens entre les différents segments de texte, bâtissant lui-même les ponts qui vont d'un sujet à l'autre. Cette idée va donc dans le même sens que les écrits de Bachelard pour qui : « Les sensations ne sont pas liées; c'est notre âme qui les lie » (Bachelard 1950 : 114) ainsi que ce que dit et fait Quignard dans le chapitre XXI de *Vie secrète*, chapitre qui compose le prochain extrait à analyser.

Le chapitre XXI s'ouvre sur énumération d'objets qui présentent tous, pour Quignard, la même particularité :

Le peigne, le chapeau, les gants, la fourchette, la paille, le tambour et le violoncelle sont hantés. Ce sont des ponts conçus de telle sorte que les pôles qui sont en conflit ne se touchent pas mais communiquent. Il en va ainsi des arcs. Puis ce furent les bateaux. (*Vie secrète* : 204)

Cette liste regroupe donc des objets qui sont composés de parties, de tiges, qui ne se touchent pas, voire, qui s'opposent, mais qu'un élément commun relie. Aussi, si la présentation d'une telle énumération est, au premier abord quelque peu curieuse, Quignard en justifie la présentation en la rattachant à un sujet des plus significatifs :

Conséquence : ma façon de penser est peut-être fondée. Ma façon de méditer sans concepts, mon désir de ne porter mon attention que sur les relations polarisées, angoissantes, intenses qui animent les rêves et qui vivent sous les mots, plus contradictoires même qu'ambivalentes, renvoient aux temps qui ont précédé l'histoire et les premières cités.

Ainsi, la pensée même de Quignard serait formée de ces éléments polarisés, elle errerait entre les pôles tel le bateau qui va d'un quai à l'autre. Cela explique, en quelque sorte, la forme fragmentaire de *Vie secrète* et d'autres livres de Quignard comme, par exemple, ses *Petits traités*. En effet, puisque « le fragment permet de renouveler sans cesse [...] la posture du narrateur » (*Une gêne technique à l'égard des fragments* : 54), le texte fragmentaire pourra transmettre ces idées très différentes les unes des autres voire parfois contradictoires. Le lecteur de ces œuvres écrites en suivant le modèle de la pensée de Quignard, ce lecteur qui est en fait l'élément commun à tous ces segments de texte, reliera les différents éléments en cours de lecture. Certains objecteront peut-être que Quignard aurait pu, lui-même, relier les idées contenues dans l'œuvre en écrivant un texte suivi. En fait, il n'en est rien puisque, de cette façon, un sens aurait été fixé au texte et le jeu infini s'en serait trouvé compromis alors qu'en laissant des silences, des blancs entre les différents fragments, les ponts restent toujours à construire et peuvent être modifiés au fil de la lecture au gré des réflexions du lecteur et des idées suggérées par l'auteur.

En poursuivant la lecture de ce premier fragment du chapitre XXI, on constatera que c'est aussi parce qu'il fixe le sens des mots, de ce qui est dit, que le langage, comme on l'avait déjà proposé lors du premier chapitre de ce mémoire, n'est pas apte à la transmission de la pensée :

Le langage aussi est un médiateur. Le langage aussi est un peigne, un chapeau, un gant, une flûte, un propulseur, un arc, un bateau. Aussi comme tout ce qui médiatise, le langage déconnecte. Et aussitôt, après coup, après usage, après que son pouvoir a été débranché, il semble qu'il dissimule un secret. Il est un vêtement entre le regard et la nudité comme la paille s'interpose entre la bouche et l'eau.

Le langage est comme la fourchette qui avance entre les dents et la chair sanglante.

Le langage est un tambour fait de la peau de la bête tuée sous les doigts qui la hêlent sans cesse, qui tambourinent nerveusement. Qui la rappellent. (*Vie secrète* : 204-205)

De ce point de vue, bien que le langage soit un pont qui relie deux individus à travers une conversation, ce pont ne réussit pas à transmettre la totalité de la pensée de chacun à la personne à qui il s'adresse. En fait, en tant que médiateur, le langage, s'il relie les deux personnes, ne leur permet pas de se rejoindre ni de se toucher; le langage reste toujours « entre eux ».

Le deuxième fragment du chapitre XXI tranche catégoriquement avec le premier, les deux fragments semblant n'avoir rien en commun. De fait, quel rapport pourrait-on bien établir entre un fragment portant sur les objets « polarisés » et cette histoire d'un grand prêtre qui perd ses bras au-dessus du lit funèbre de la Sainte Vierge :

La Vierge Marie mourut à l'âge de soixante-douze ans.

Le grand prêtre s'approche du grabat; il tend ses mains au-dessus du corps de la Vieille Vierge mais ses deux mains sèchent aussitôt. Dans un premier temps elles deviennent comme des feuilles mortes.

Puis elles s'arrachent soudain de ses bras et restent suspendues au lit funèbre.

On va chercher Pierre.

L'apôtre s'approche, salue le grand prêtre et dit :

- Tu ne pourras jamais recouvrir tes mains vivantes si tu n'embrasses (*osculeris*) le corps de la perpétuellement vierge (*corpus perpetuae virginis*).

Le grand prêtre approche ses lèvres des lèvres du cadavre de la sainte Vierge.

Ses mains se décollent et rejoignent les coudes.

Elles remuent au bout de ses bras.

Le grand prêtre les joint aussitôt afin de les toucher. Il croise les doigts. Il invente la prière à mains jointes. (*Vie secrète* : 205-206)

Par ce fragment, le lecteur est donc mis en contact avec un fragment qui « renouvelle la posture du narrateur ». Premier et deuxième fragments différents, entrent en conflit à un point tel qu'on pourrait croire que Quignard a décidé de ne pas poursuivre la réflexion entamée en début de chapitre. Puis arrive le troisième fragment :

L'amour veut toucher.

L'amour veut se perdre dans le sans distance. Or la vision exige la distance.

L'ouïe, l'odorat, le toucher sont le sans distance.

Le corps est affecté aussitôt à l'intérieur de lui-même par le hurlement. Comme il l'est par le silence soudain. Tel est le sans distance.

Le corps par les narines frémissantes est affecté immédiatement par la puanteur des cabinets.

L'âme est enivrée sans un instant de cesse, à toute allure, par le parfum splendide du chèvrefeuille qui monte sur l'auvent.

Les doigts sont affectés à l'instant par la plaque électrique brûlante sur laquelle ils collent tout à coup.

Apaisés à l'instant par la bordure de satin à l'extrémité de la couverture qui borde le lit comme une peau lisse, plus tendue, plus bleue, plus impudique, plus aimée. (*Vie secrète* : 206)

À partir de ce nouvel élément, le lecteur peut faire le saut allant du premier au deuxième fragment. De fait, à la lecture de cet extrait, une nouvelle avenue se présente devant le sujet : le lien entre le premier et le deuxième fragment se rapporte au toucher, au « sans distance » pour reprendre les termes utilisés par l'auteur, thème qui apparaît à la fois dans ce que dit Quignard des objets et des relations « polarisées » et dans l'histoire du prêtre dont les bras se collent au lit funèbre de la Vierge. Ayant construit ce pont, le lecteur pourra poursuivre en tissant d'autres liens tant entre ces trois fragments qu'avec ce qui figure dans les autres chapitres.

Ce processus peut paraître un peu flou, aussi, une image contenue dans le chapitre L pourra contribuer à l'illustrer et à le rendre plus compréhensible :

On appelle meurtrières les fenêtres très étroites des églises qui ont été fortifiées autrefois. Mot très cru pour dire l'office que rendent les fenêtres percées dans la paroi des maisons et le dessein qu'ont les yeux de certains mammifères quand leurs paupières se soulèvent.

Meurtrière est ce livre sur une part confuse de ma vie. (*Vie secrète* : 458)

Chaque fragment du texte est une de ces meurtrières. Chaque segment est, lui aussi, une fenêtre très étroite donnant sur un sujet particulier. En juxtaposant ce qui est perçu à travers chaque fenêtre, le lecteur se voit placé devant un tout considérable. Néanmoins, certaines parties de ce qui se trouve à l'extérieur ne sont pas perçues à travers les meurtrières. Le rôle du lecteur est alors d'imaginer ce qui se trouve entre les meurtrières afin de composer un paysage plus complet. De cette façon, même si le paysage perçu à travers une de ces fenêtres ne semble rien avoir en commun avec celui des meurtrières qui l'entourent, le lecteur fait le « pas au-delà » nécessaire afin de comprendre ce qu'il perçoit exactement dans ce fragment de paysage. Le sujet peut ainsi établir des liens afin d'avoir une vue globale – quoique partiellement fictive - du paysage, même si cette perception, cette vue, est appelée à changer d'une meurtrière à l'autre à cause des différences de points de vue et des nouveaux éléments qui s'ajouteront.

Si on revient maintenant au chapitre XXI, il est désormais possible de voir concrètement ce fonctionnement dans le texte à l'aide des quatre derniers fragments:

L'amour cherche des doigts dans la nuit.

Ce que l'amour cherche avec ses doigts, dans la nuit, c'est ce qui interrompt le langage.

C'est une maison en ruines, un jour obscur, une nuit blanche. C'est M. C'est ce dont je parle. C'est l'éclipse, le soleil-lune. C'est la nuit de l'orage fulgurant. Tout ce qui est court-circuit, quand un homme et une femme se touchent, quand les taboués se touchent, suspendant le désir témoigne de l'existence de quelque chose de distinct que l'on nomme l'amour.

*

Trois contre-mondes se dégagent peu à peu des fictions que les femmes et les hommes ont inventées sur leur amour (sur l'amour excessif qui les menace, sur l'amour fou qui les capture) : la nuit, le silence, l'absence de songes.

C'est ainsi que l'amour passionnel est lié à un très ancien, préhistorique, mystérieux iconoclasme.

*

Tous les rituels visuels décalent et jouent là où la nuit estompe, indistingue, fusionne, absorbe, engloutit ceux qui n'ont pas peur du noir intégral à sa source. Qui est leur source. L'amour entraîne dans la nuit (la grotte, la vulve, le crâne à l'arrière des yeux) où tout disparaît pour se résorber en effet de source.

*

Remonter à la nuit vivipare où ceux qui ont été formés au cours de la copulation, puis de la conception, puis de la gestation comme le saumon le fait circulairement en direction de la source où il a été frayé.

Je préfère le mot de frayère au mot de source.

Si je parle je touche encore le pourtour d'une couverture dont l'usage puéril est risible.

L'usage du langage fait rire.

L'incompréhensible s'accroît. Tout sidère de plus en plus. Rien ne s'exprime vraiment à l'aide du langage. Plus on vieillit, rien ne s'éclaire. Chaque plante, chaque animal, chaque odeur, chaque leur, chaque mot, chaque prénom, chaque printemps devient plus déroutant. (*Vie secrète* : 204-208)

Rappelons tout d'abord ce que Quignard disait avec *Vie secrète* vouloir: «écri[re] sur ce qu'il entend par amour » (*Vie secrète* : 458). Aussi, il n'est pas étonnant de constater que chacun des fragments y fait allusion. Toutefois, un autre thème semble prévaloir dans cette fin de chapitre; celui de la nuit, pris tant en son sens propre qu'en son sens figuré en tant que « ce qui interrompt le langage » (*Vie secrète* : 206). Ces deux thèmes sont en fait complémentaires ici. De fait, si ces quatre fragments, et, à plus grande échelle, *Vie secrète*, sont un portrait, voire, pour reprendre les termes utilisés plus haut, un paysage, de ce qu'est l'amour, ce sentiment ne peut jamais être défini complètement. Il est comme le dit Quignard dans un autre chapitre: « ce reste indicible et immontrable. De là les deux tabous du langage et de la lumière. Indicible : le langage est interdit. Immontrable : le visible est taboué » (*Vie secrète* : 223-224). Aussi, la nuit dont parle Quignard en fin de chapitre vient servir ce côté immontrable de l'amour : « Tous les rituels visuels décalent et jouent là où la nuit estompe, indistingue, fusionne, absorbe, engloutit ceux qui n'ont pas peur du noir intégral à sa source » (*Vie secrète* : 207). Ce faisant, la nuit rapproche les amants permet leur union, leur fusion. Mais plus encore, la nuit vient également, au sens figuré, servir l'aspect indicible de l'amour puisque, là où le fragment échoue à donner une définition complète, là où le texte est incapable de dire, là où le langage devient impuissant :

Si je parle je touche encore le pourtour d'une couverture dont l'usage puéril est risible.

L'usage du langage fait rire.

L'incompréhensible s'accroît. Tout sidère de plus en plus. Rien ne s'exprime vraiment à l'aide du langage. Plus on vieillit, rien ne s'éclaire. Chaque plante, chaque animal, chaque odeur, chaque leur, chaque mot, chaque prénom, chaque printemps devient plus déroutant. (*Vie secrète* : 204-208)

Le noir se pose sous forme de silences, d'espaces entre les fragments. C'est ce noir qui permettra au lecteur de faire le saut, de construire les ponts entre les différents éléments et ainsi, d'obtenir une définition de l'amour beaucoup plus complète, parce que constamment en train de se modifier, en un mot une définition de l'amour qui soit infinie.

3.2.5 Une errance entre la fin et le commencement : « Les peintres? Les cartons vert épinard... » (Chapitre LIII)

Ce cinquième extrait, le plus court de ceux qui auront été étudiés dans ce chapitre, constitue en fait le tout dernier chapitre et, du même coup, le tout dernier fragment de *Vie secrète*. Sa lecture se posera en tant que conclusion de ce chapitre.

Le début du Chapitre LIII reste flou, indéfini, voire presque énigmatique. La série de termes qui s'enchaînent dans les premières lignes mystifie : « Les peintres? Les cartons vert épinard. Les musiciens? Les boîtes noires et luisantes. Les écrivains? Les mains vides. Les mains invisibles » (*Vie secrète* : 464). Si ces mots sont donnés sous forme de questions et de réponses, le lecteur saisit difficilement à quoi ils font référence. Il peut, tout au plus déduire que, comme le reste du fragment traite de communication, ces éléments sont probablement aussi liés à ce domaine.

Quignard poursuit le chapitre en touchant la question de la communication:

La nature communique. Le temps communique. Les animaux communiquent. Les êtres humains aussi communiquent entre eux de façon singulière et qui n'est pas celle que leur propose le langage qu'ils parlent et qui les assujettit à l'ordre propre à chaque société, laquelle n'est pas un ordre mais un réflexe aussi fasciné que carnivore (que perpétuellement sanglant).

Les femmes et les hommes ne communiquent pas par les points où ils le croient. [...] (*Vie secrète* : 464)

Si Quignard a ramené ce thème mainte fois dans *Vie secrète*, dont plusieurs fois en déclarant, comme il le fait ici, que le langage ne communique pas réellement et qu'il asservit l'individu à la société, une très belle image termine toutefois cette réflexion:

Il est possible que notre souffrance ne se confonde jamais tout à fait avec la souffrance de ceux que nous aimons. Nos malheurs ne peuvent toucher entièrement l'autre. Nos douleurs ne peuvent toucher directement l'autre. Nos mains le peuvent. La force traverse la paroi, la pensée la caisse caverneuse de la tête, la volupté le sac de la peau, l'eau les yeux. (*Vie secrète* : 464)

Cela dit, on aura remarqué, à ce point, que ce fragment, pris isolément et sur un plan strictement thématique, ne figure pas parmi les fragments donnant beaucoup à analyser. Or, on l'a déjà mentionné, l'intérêt d'une œuvre comme *Vie secrète* ne tient pas uniquement à ce qui y est écrit mais également et, dans ce cas-ci, principalement, à son fonctionnement. Pour comprendre ce fonctionnement, ramenons un extrait de *Vie secrète*, extrait qui suit le récit d'un pèlerinage que le narrateur avait fait devant la tombe de Tchouang-tseu :

J'avais saisi avec mes mains l'inconsistance. J'avais pénétré le torrent. J'étais entré en contact avec sa mort. À la place de ce que les hommes acceptaient de nommer un vestige pour complaire à leur hôte et à son entêtement, je découvris l'absence de pôle. (*Vie secrète* : 188)

Vie secrète est à l'image de la découverte faite lors de ce voyage : elle est l'absence de pôle. On le sait désormais, *Vie secrète* n'a pas un seul sens, une seule signification mais bien une multitude de sens qui sont en attente d'être complétés par le lecteur, aussi, le texte ne converge-t-il pas vers un point particulier de focalisation mais subit un éclatement des sens. De ce fait, comme on l'a déjà vu, l'esprit du lecteur va d'une pensée à l'autre sans jamais pouvoir se fixer. Aussi, on peut affirmer que la réflexion, dans *Vie secrète*, est errance, qu'elle vagabonde sans jamais se diriger vers un endroit précis, voire, en évitant ces endroits précis où tout se fige et se fixe, tel un enfant qui fait l'école buissonnière et qui déambule à sa guise entre la maison et l'école sans jamais se présenter ni à l'un ni à l'autre de ces lieux d'attache.

Dans cette optique, le début du chapitre, avec sa suite d'éléments qui restaient indéchiffrables, devient éloquent: chacun des éléments alimentant une recherche de sens qui est en fait un jeu de l'esprit qui se perpétuera probablement longtemps après la fin de la lecture. De même, le passage sur la communication qui s'effectue autrement que par le langage et l'énumération qui termine le chapitre sont autant de pistes de réflexion que le lecteur pourra poursuivre même après avoir refermé le livre, autant de chemins où l'esprit pourra errer à l'infini, où il pourra continuellement éviter de se fixer, de « retomber sur ses pieds » selon l'expression qu'utilise Némie:

Son enseignement était celui d'une espèce d'autohypnose de la pièce à jouer qui devait porter sur le corps. C'était un voyage sans retour. Je me souviens que l'expression – qui peut passer parfois pour laudative – de « retomber sur ses pieds » était dans sa bouche la pire insulte qu'elle pût trouver pour critiquer votre jeu. Les ailes de son nez frémissaient. Ses narines délicates, un peu camuses, retroussées, s'entrouvraient alors qu'elle disait méchamment :

- Ce que vous avez joué, ce n'était en aucune façon un chant. Vous n'implorez rien. Vous ne vous êtes pas élancé. Vous... *retomez toujours sur vos pieds!* (*Vie secrète* : 25)

Par conséquent, si ce chapitre constitue la fin du livre, il ne s'avère ni une conclusion, ni un achèvement. Il est en fait, comme l'était le tout premier fragment de *Vie secrète*, une ouverture qui prolonge le jeu et permet à l'œuvre de progresser dans l'infini, qui lui permet d'exister en dehors du livre et de devenir un texte infini par l'errance de la pensée. De même, si « La force traverse la paroi, la pensée la caisse cavernieuse de la tête, la volupté le sac de la peau, l'eau les yeux » (*Vie secrète* : 464), on peut aussi affirmer que par cette ouverture du texte et ce vagabondage entre les pôles, les idées contenues dans *Vie secrète* traversent les limites du livre pour tendre vers l'infini.

CONCLUSION

Pour le lecteur comme pour l'auteur, dès l'instant où le livre est refermé, la nuit doit être plus noire qu'elle l'était avant de l'ouvrir ou plus noire qu'elle l'était avant de l'écrire.

Le langage n'est que la lampe. L'intonation n'est que le monde devenu désirant. Ni la seconde ni le premier ne sont la flamme.

Les romans abritent autre chose qu'un monde fait de langage.

(*Rhétorique spéculative* : 152)

Elle me fit pénétrer dans ce monde de la même façon qu'un hôte fait visiter son pays et le fait découvrir à son ami. Comme un homme qui voyage sur la mer épouse une autre mesure du temps et une autre idées de la nature que celles qui s'éprouvent à partir du sol plus fixe et plus stable de la terre et des arbres ou des montagnes qui entourent son village, lorsque la traversée dure des mois.

(*Vie secrète* : 61)

Quignard, de son propre aveu, dit écrire avec l'aide de la musique, en ayant toujours en tête des pièces musicales à partir desquelles son processus d'écriture s'enclenche. Cette écriture, qu'on peut qualifier de « musiquée », constitue une porte d'entrée dans un univers où la musique et la littérature – tout comme la musique et l'écriture - sont liées. À partir de ce point, la problématique, élaborée par Kristeva, autour de la proposition d'une « littérature musiquée » pouvait être introduite.

Ce faisant, la question de la représentation d'une telle littérature se posait. Aussi, l'hypothèse que, dans *Vie secrète* de Pascal Quignard, l'aspect musiqué du texte était redevable à la fois à l'écriture ludique de l'auteur et à la forme fragmentaire du texte a été émise. Par conséquent, il fut décidé de consacrer un chapitre à chacun de ces procédés d'écriture afin de comprendre en quoi ils font de *Vie secrète* une « œuvre littéraire musiquée ».

Avant d'aller plus loin, il faut rappeler que si Pascal Quignard utilise divers procédés d'écriture à l'intérieur de ses ouvrages, il lui arrive fréquemment de théoriser ces procédés en les commentant, en les examinant et en analysant les effets. Ce faisant, les procédés en question deviennent le sujet du texte où ils sont mis en pratique. C'est ainsi que plusieurs œuvres de Quignard fournissent en elles-mêmes les outils nécessaires à leur propre analyse tout aussi bien qu'à l'analyse des autres œuvres de l'auteur. Aussi, il faut noter que les deux chapitres générés respectivement par l'écriture ludique de Quignard et par la présence de la forme fragmentaire dans *Vie secrète* ont été réalisés en prenant principalement appui sur des théories de Quignard – qui sont soutenues quant à elles par celles d'autres théoriciens – provenant notamment de ses ouvrages *Rhétorique spéculative* et *Une gêne technique à l'égard des fragment*, sans oublier *Vie secrète* où le texte fournit à lui seul son lot de théories.

Si le premier chapitre devait se rapporter principalement à l'idée d'écriture ludique, il ne pouvait en être ainsi sans donner, préalablement la définition de certains termes et de certaines notions nécessaires à l'élaboration du texte et, par le fait même, du mémoire. C'était le cas notamment des théories sur la signification de la musique de Langer, qui, il faut le rappeler, représentait cette signification comme un symbole non-consommé, qui reste à compléter par l'auditeur de la pièce musicale. Cette représentation, rappelons-le s'accordait en tout point avec la conception du texte selon Quignard : « L'intrigue n'est ni dans l'œuvre ni dans le lecteur comme une sensation, n'est ni dans le senti ni dans le sentant : elle est leur œuvre commune. » (*Rhétorique spéculative* : 169) Vint ensuite, à proprement parler, la proposition de « littérature musiquée » de Kristeva, une littérature où « Nous sommes en présence d'une constellation de signifiants : d'une sériation du signifiant où le sens ultime est suspendu (non pas éliminé) au nom de l'opération ou mieux, du fonctionnement. » (Kristeva 1977 : 188). Ces faits établis, il était désormais possible de passer à la question du langage tel qu'abordé par Quignard. Selon l'auteur :

Jamais le langage ne peut dire directement. Sans qu'il puisse connaître un instant de pause, il se transporte, s'arrache, jaillit, passe. Nous transmettons des mots auxquels le visage est impossible : la révélation ne séjourne pas dans le langage, qui manifeste en se transportant, en se déplaçant, en disparaissant sous des vestiges, en s'enfuyant sans cesse entre les pierres descellées de sa ruine, décontextualisant toute unité. (*Rhétorique spéculative* : 24)

Aussi, on se souviendra que le langage dans sa fonction sociale - entendons par là le langage dont le sens est figé, surfait – ne parvient pas, selon Quignard, à exprimer quoique ce soit. Par contre, un langage dont le sens est laissé plus ouvert, comme c'est le cas pour la rhétorique spéculative, donne accès à un partage des idées et des sentiments.

Mais comment la rhétorique spéculative, qui est le principal procédé d'écriture ludique utilisé par Quignard contribue-t-il à faire de *Vie secrète* une « oeuvre littéraire musiquée »? Pour mieux le comprendre, il fallait faire un détour par la théorie des jeux de J.P. Carse. Aussi, en posant le procédé de rhétorique spéculative en tant que jeu infini – par opposition au jeu fini où les joueurs veulent terminer la partie en déterminant un gagnant – le lien s'établit entre ce procédé où l'auteur, retirant les mots de leur contexte habituel où leur sens est figé, ne cesse d'ajouter à la signification des mots pour qu'elle ne se fixe jamais et ce jeu où les joueurs jouent uniquement pour jouer et n'ont pour but que de ne jamais laisser se terminer la partie. Aussi, le procédé de rhétorique spéculative se posant en tant que jeu infini dans *Vie secrète* met fin à l'unicité du signifié et amène une pluralité de sens permettant ainsi au texte de devenir une « œuvre littéraire musiquée ».

Le deuxième chapitre abordait quant à lui la question du fragment. Si cette forme littéraire se distingue en se présentant sous forme de morceaux de texte entrecoupés par des blancs, des silences, sa définition pose toutefois problème. En effet, s'il s'avéra impossible de définir exhaustivement la forme fragmentaire, et qu'il n'y eut d'autre choix que d'accepter cet inachèvement du texte fragmentaire tant au niveau de la définition que de la signification, cette contrainte fut toutefois contournée en faisant porter notre attention sur le fonctionnement même du texte. De ce fait, cette étude se trouva séparée en quatre parties.

Dans la première partie portant sur le fragment en tant que « noyau de pensées » représentatif du fonctionnement de la pensée humaine, il fut déterminé que chaque fragment est un texte autonome, existant par lui-même comme le sont les différentes pensées présentes dans notre esprit. Cette multitude de segments de textes, décrits comme des noyaux étant donné la densité de matière qu'ils contiennent, n'attendent que l'interprétation du lecteur, qui tissera des liens entre les fragments, afin que leur sens éclate littéralement. Aussi, chacun de

ces noyaux est-il un élément qui apporte une continuité à la réflexion déjà entamée, il est une addition qui permet au jeu infini de se poursuivre.

La deuxième partie de l'étude présentait quant à elle le « blanc » du fragment comme élément essentiel à l'œuvre. Si ce blanc a vite été déterminé en tant qu'élément complémentaire des noyaux de textes, c'est parce qu'il permet à la pensée de prendre l'ampleur nécessaire afin que chacun de ces noyaux devienne une pensée cohérente et développée; en cela, il est donc essentiel à la signification du texte. De plus, il a été déterminé qu'en obligeant le lecteur à tisser des liens entre les éléments rendus épars de par sa présence, le blanc apporte le rythme – selon la vision qu'en a Bachelard - à l'œuvre.

Le troisième élément caractéristique du fonctionnement du texte en fragments introduisait l'idée que le mélange des genres favorisé par l'écriture fragmentée crée dans le texte un « effet de polyphonie » tout en amplifiant la pluralité de sens déjà présente par l'utilisation de la rhétorique spéculative. Aussi, il a été déterminé que, selon les voix que le lecteur aura choisi d'écouter ou celles qu'il aura su déceler, le texte prendra des significations différentes, un aspect différent, tout comme le ferait une pièce musicale.

Enfin, l'effet que produit la lecture de fragments, dont fait notamment partie l'idée d'« inapaisement » suggérée par Quignard, faisait l'objet de la dernière partie de l'étude. Cet « inapaisement », provoqué par l'absence de détails et par le sens de l'œuvre qui n'est que partiel et reste toujours à compléter, se traduit pour le lecteur par la recherche incessante d'une signification de l'œuvre. Or, on a pu conclure que, puisqu'un sens définitif ne sera jamais atteint, l'« inapaisement » relancera à l'infini le jeu de la recherche du sens, rendant le fonctionnement du texte tout aussi important, sinon plus, que son contenu.

Le troisième chapitre du mémoire est particulier. En effet, il n'a plus été question dans ce dernier chapitre d'effectuer une étude en partant des théories existantes, mais bien, afin de mieux comprendre l'œuvre étudiée et son fonctionnement, d'effectuer une lecture qui reste très proche du texte. Cette lecture, qu'on a qualifiée d'« à ras de texte », portait sur cinq extraits de *Vie secrète* et a permis de comprendre le fonctionnement de l'œuvre à travers ses

ruptures et les inconséquences de lecture qui en résultent. Chacun des cinq extraits illustre un des points déjà abordés dans les deux premiers chapitres, parmi lesquels on retrouvait un exemple d'ouverture du texte, une démonstration du fonctionnement du sens de l'œuvre qui se trouve constamment reporté, une mise en pratique de la rhétorique spéculative menant à une effervescence de signification et de nouveaux termes, un aperçu des liens que doit créer le sujet lors de sa lecture de *Vie secrète* afin d'accéder à de la signification, puis, finalement, une illustration de la réflexion en tant qu'errance dans le texte. Les conclusions auxquelles menait chacune des lectures se sont toutes avérées importantes pour la compréhension de *Vie secrète* à la fois en tant qu'œuvre infinie – selon le sens qu'en donne Carse - et en tant qu'« œuvre littéraire musiquée » - selon la proposition de Kristeva.

Mais plus encore, on remarquera que le chapitre III, si on considère le mémoire d'une façon globale, apporte beaucoup plus qu'une simple lecture à ras de texte. En effet, on le sait déjà, la façon d'écrire de Quignard oscille toujours entre deux pôles, un texte comme *Vie secrète* exigeant, comme l'amour dans cette citation, que rien ne soit jamais figé, radical : « [...] L'amour en tant que sexualité désirée impose la pénombre (mi-jour mi-nuit), le chuchotement (mi-langage mi-silence), etc. Tous les mi et tous les ambi. » (*Vie secrète* : 445) Aussi, comme on l'a déjà mentionné, par cette oscillation, Quignard passe constamment d'une théorie à la mise en pratique de cette théorie, d'une réflexion sur le texte à l'accomplissement de cette réflexion. Ce troisième chapitre vient réaliser ce procédé au sein même de ce mémoire. De fait, si des théories, des propositions portant sur *Vie secrète* ont été présentées dans les deux premiers chapitres, le troisième chapitre, en tant qu'image inversée et que contrepartie complémentaire, les met en pratique.

En terminant, selon toutes ces considérations, on peut maintenant affirmer que *Vie secrète*, fruit d'une « écriture musiquée » et œuvre parlant de musique, est bel et bien une représentation de la « littérature musiquée ». Cependant, cette œuvre se place au milieu d'un réseau d'autres œuvres de Quignard – dont les sujets varient de la musique à l'écriture – qui, entre elles, se font écho, s'entremêlent, se répondent, se complètent. Ces livres, parmi lesquels on retrouve notamment *La haine de la musique*, *Le salon du Wurtemberg*, *La leçon de musique* mais aussi *Rhétorique spéculative* et *Le nom sur le bout de la langue*, une fois

interprétés par le lecteur, gagnent en signification lorsqu'on les met en commun. Aussi, de ce point de vue, l'œuvre qui a été étudiée ici n'est-elle qu'un élément de ce grand réseau que constituent les ouvrages de Quignard, elle n'est qu'un « fragment » qui interagit avec les autres œuvres de l'auteur, faisant de tous les écrits de Quignard une vaste « littérature musiquée »!

ANNEXE

1. Le jeu d'une ouverture vers l'infini

CHAPITRE PREMIER

Les fleuves s'enfoncent perpétuellement dans la mer. Ma vie dans le silence. Tout âge est aspiré dans son passé comme la fumée dans le ciel.

En juin 1993 M. et moi vivions à Atrani. Ce port minuscule est situé le long de la côte amalfitaine, sous Ravello. C'est à peine si l'on peut dire que c'est un port. À peine une anse.

Il fallait monter cent cinquante-sept marches sur le flanc de la falaise. On entrait dans un ancien oratoire édifié par l'ordre de Malte et doté de deux terrasses en angle qui donnaient sur la mer. On ne voyait que la mer. On ne percevait partout que la mer blanche, mouvante, vivante, froide du printemps.

Tout droit, en face, de l'autre côté du golfe, dans l'aube, parfois, de très rares fois, on apercevait la pointe Paestum et les colonnes de ses temples qui cherchaient à s'élever, sur la ligne fictive de l'horizon, dans la brume et dans l'inconsistance.

En 1993 M. était silencieuse.

M. était plus romaine que les Romains (elle était née à Carthage). Elle était belle. L'italien qu'elle parlait était magnifique. Mais M. allait avoir 33 ans et je me souviens qu'elle était devenue silencieuse.

Il y a dans toute passion un point de rassasiement qui est effroyable.

Quand on arrive à ce point, on sait soudain qu'impuissant à augmenter la fièvre de ce qu'on est en train de vivre, ou même incapable de la perpétuer, elle va mourir. On pleure à l'avance, brusquement, à part soi, dans un coin de rue, en hâte, pris par la crainte de se porter malheur à soi-même, mais aussi par prophylaxie, dans l'espoir de dérouter ou de retarder le destin.

Argument est un mot ancien qui veut dire la blancheur de l'aube. C'est tout ce qui s'éclaircit et se discerne dans cette pâleur qui survient en quelques instants. Péremptoire est l'argument : il n'est jamais possible de détourner le fleuve juste à l'instant de sa crue.

Pas plus qu'il n'est facile d'arrêter le jour dans son aube.

On attend.

On attend sans pouvoir rien faire, tout à coup, dans une contemplation devenue malheureuse.

Ou bien l'amour surgira de la passion, ou il ne naîtra jamais.

Il est vrai qu'il n'est pas aisé de désensorceler ce moment pétrifié. Chacun doit franchir cette passe étrange où tout ce qui était découverte au fond de l'âme découvre qu'il ne découvrira plus.

Où tout se met à reconnaître. (*Vie secrète* : 9 -11)

2. Sur la piste d'un sens « inatteignable »

Notre proche dans l'amour ne nous est pas proche. Il est le plus loin. Il est aussi lointain que la scène inatteignable dont nous sommes le produit (le reproduit). Il est antiquissime.

Il est l'Ancien entre les jambes.

Plus lointain même est ce que nous sentons, et plus lointaine encore est l'*autre* nudité, la nudité que nous découvrons sur autrui la première fois où nous le dénudons.

*

Pourquoi l'amour ne s'éprouve-t-il que dans la violence de la perte?

Parce que sa source est l'expérience de la perte.

Naître, c'est perdre sa mère.

C'est quitter la maison de sa mère. Sa trace est « toutes choses perdues ». Tout perdu commémore l'amour *comme au premier instant*.

Parce que son aube est le perdu (la mère perdue dans le premier instant, dans le premier cri).

Je définis comme amour tout ce qui en nous renouvelle le *nascor*, le découvrir pur, la violence de l'obscurité perdue, le spasme et l'inspiration du corps, la nudité expulsée dans l'air.

*

Dans l'amour l'impression d'avoir déjà connu et vécu ce qui survient est une perception exacte. La mémoire n'a pu garder en elle le souvenir de la première fusion, et le langage ne l'a pas distinguée, faute d'avoir été, l'un comme l'autre, constitués alors. Ce retour de la fusion (qui a été vécue mais qui n'a pas été perçue par une identité qui puisse la nommer ou la redécouvrir, adhérence qui est donc immémoriale) angoisse car dans la sensation de l'unité, dans la con-fusion, dans la fascination, la seule chose qui puisse faire retour est l'arrachement qui lui succède et où naît la mémoire et où s'engendre le langage, l'expulsion qui fut nous-même, le rejet auquel la mère a donné lieu de toutes ses forces pour que nous apparaissions dans le jour et que nous devenions nous-mêmes. Le désuni crie au plus près de ce qu'il a déchiré pour être et s'effare dans le perdu.

Chez les espèces sexuées le pôle inverse de la fascination est la parturition : le moment où la forme unique se dédouble en sortant du sexe maternel.

La fascination rend compte des coïncidences merveilleuses qui peuplent les débuts de l'amour. La fascination est un non-voir qui précède le voir personnel, un voir agglutinatif, un être-englouti par le regard de l'autre qui déclenche le désir de voir à n'importe quel prix ce qui lui arrive. C'est un voir qui n'a pas de conscience et qui est plus *continu*, au point d'être fusionnel à l'état cru et jusque dans la violence mortelle dans la carnivorie.

*

Il existe des mouvements auxquels nous résistons violemment mais dont l'emprise est si puissante qu'ils nous engagent brusquement dans des situations qui ne nous attirent pas. Nous

cédons contre notre gré. Nous cédonns comme une levée cède. Ce sont les plus vieux astres en nous qui nous attirent toujours dans leur orbite passionnée. Ces astres sont nos palais haïssables.

Ces astres les Romains les appelaient *sidera*. Ils les opposaient aux étoiles (*stellae*) comme des groupes de *stellae* faisant image entre elles, formant des « constellations », une série de signes qui se suivent, qui surviennent puis se retirent du fond nocturne au cours de l'hiver : un rhinocéros, un chasseur, un bison, les pléiades. Ces quatre *sidera* étaient les astres qui culminaient à la fin de l'hiver et qui disaient sur le fond noir de la voute céleste l'imminence du printemps, le retour des petits, des pousses et des couleurs, la renaissance du *Primus tempus*, l'imminence de la chasse dès que les portées vivipares étaient achevées.

*

Ces astres, nous considérant lors de notre naissance, sidèrent le temps des hommes et prescrivent les joies, les accouchements, les sacrifices des prémices et des premiers-nés, les cueillettes, les prédatons renouvelées, les rites assurant le retour annuel (la survie annuelle) de toutes choses.

Ces astres sidèrent les animaux, sidèrent leurs montes, sidèrent le parcours du soleil, sidèrent les pluies, sidèrent les bourgeons, sidèrent les fleurs, sidèrent les fruits, nous sidèrent.

*

L'un de ces astres, et l'un des tout premiers, est un geste féminin inexorable, et qui est inexorablement impudique.

Le premier geste des femmes, quelque puritaines qu'elles puissent être, avant même que soit coupé le cordon qui lie au souvenir de leur monde intérieur l'enfant qu'elles viennent de projeter dans l'air et la lumière, consiste à ouvrir ses jambes pour découvrir son sexe.

Nous sommes toujours une chose qui crie, c'est-à-dire qui ne parle pas, observée dès le premier regard à partir de sa différence sexuelle, et non sur son visage.

Puis nous sommes confiés à ce regard qui a vu, qui se met à parler d'une certaine manière à partir de ce qu'il a vu, prénomme à partir de ce qu'il a vu, commence d'énoncer une langue incompréhensible et la suppose en nous comme nôtre à partir du premier signe qu'il a noté. C'est ce que les naturalistes comme les sociologues appellent l'empreinte. Mais reste ce reste sans langage, ce brusque geste initial qu'il n'est pas possible d'oublier : nos jambes ouvertes avec violence et ce regard avide et rapide qui classe à partir du sexe dénudé qu'il y découvre, qui prénomme, c'est-à-dire qui, à partir de ce moment – qui est peut-être le plus violemment sexuel de tous ceux que nous pourrons éprouver -, parle à jamais en nous pour nous.

*

Ensuite nous ne choisirons jamais que les différentes vies qui ne nous sépareront pas complètement du hasard.

Nous ne sommes pas conçus.

Aucun être humain n'a été conçu.

Personne ne conçoit l'à-venir dans le couple qui s'étreint lorsque, par après coup, nous avons été conçus. Le prétendrait-on que ce qui aurait été conçu ne correspondrait nullement à ce qui serait engendré. Durant trois millions d'années la copulation des femmes et des hommes n'était pas un acte qui décidait une conception et anticipait à dix lunes d'elle un accouchement sanglant.

En étreignant leurs nudités les corps étanchent une soif qui précède et ils assouissent une excitation qui ignore sa fin.

La naissance n'est pas un choix.

La possibilité de mourir n'est pas un choix.

Nos aïeux ne sont pas un choix.

La langue qui nous imprègne avant que nous la parlions n'est pas un choix. Notre nationalité n'est pas un choix. Nous ne pouvons rien contre le jour, la semaine, les lunes, les saisons, l'année, le vieillissement, le temps. Jamais nous ne nous affranchirons de la faim. Jamais du sommeil. Nous n'avons pas choisi d'uriner. Nous n'avons pas choisi d'être les hôtes d'images nocturnes. Nous n'avons pas choisi d'être fascinés. Nous sommes fascinés dans la plus totale dépendance des premiers mois.

*

Qu'est-ce que l'amour? La sexualité nous captive tous. Mais dix fois plus que la sexualité, l'emprise, la dépendance originaire, le passé nous captivent. J'appelle emprise la trace avant la mémoire. J'appelle dépendance originaire les conditions de la condition, imaginaire, symbolique, linguistique, sexuelle, mammifère, naissante, mortelle, humaine. J'appelle passé l'emprise affectée du langage devenu langue et supportant la mémoire et l'identité.

Pourquoi l'emprise sans mémoire persiste-t-elle à nous captiver de façon irrémédiable, immémoriale, anhistorique? Parce qu'elle nous a déjà capturés. C'est-à-dire par fascination.

Elle ignore le temps parce qu'elle est avant le temps.

[...]

*

Capere est le verbe des chasseurs. L'amour captive, l'emprise capte, la langue capture, la dépendance familiale accapare comme les lèvres de la mère celles de l'enfant, ses regards son regard, l'aliment et enfin le curieux aliment nommé langage qui s'introduit lui aussi dans leur bouche et passe de lèvres à lèvres faite que nous puissions dévorer tout le jour.

*

Les yeux de notre mère sont le premier visage.

Quand le ciel devint-il un visage?

(Le ciel a persisté à être un visage de mère. Les émissions de météorologie dans les pays les moins agricoles, les plus industrialisés, rassemblent les plus grandes audiences devant les postes de visions lointaines, de « télé-vision ». Plus que les religions, les sports, les guerres, les mythes, est., les « pré-visions » du soleil et des nuages obtiennent les audiences sans concurrence.)

Qui ne lève la tête en se levant tous les jours de sa vie comme à l'instant de naître et n'y recherche un expression?

Qui n'interroge la météo céleste et n'y lit le visage du jour à venir?

Ciel, vous changez de visage!

Parfois ce n'est pas le ciel, c'est l'humeur même de la vie qui change de visage.

Ciel, comme vous avez changé tout à coup de visage!

Vous ne m'aimez plus?

Toute les impressions de l'âme se peignant sur un visage comme la journée qui va venir est peinte dans le ciel quand on se lève et qu'on ouvre la fenêtre, qu'on pousse les volets, qu'on lève le visage vers lui.

*

Les désirs avancent et se retirent comme les flots qui périodiquement débordent sur la rive. On ne marche que sur un remblai. La digue est rompue depuis la naissance. Avant d'expulser ce qui sera séparé d'elle sous la forme de son enfant, celle qui porte cela-qui-est-encore-son-corps perds ses eaux.

*

Personne n'est délivré de l'océan de sa propre passion pour toujours. . (*Vie secrète* : 123-131)

3. La force « autogénératrice » des mots et du sens

CHAPITRE XVI

Desiderium

J'ai longtemps cherché l'autre pôle de la fascination propre à la peinture romaine dans la poésie et dans la pensée latines sans l'y trouver. Quel pouvait être le pôle anti-magique qui s'opposerait à la fascination? Qu'est-ce qui était capable de défasciner la sexualité romaine? Qu'est-ce qui était capable de défasciner le fascisme? Qu'est-ce qui était capable de défasciner le destin audio-visuel (l'évolution obéissante-fascinée) de l'humain moderne dans lequel l'empire romain et le christianisme avaient englouti peu à peu la plus grande part des autres civilisations de l'humanité après qu'ils en eurent ouvert les marchés, assujetti les mœurs, contaminé les âmes? Tout dans les textes que je lisais et dans les scènes que j'allais contempler avec M. chaque après-midi dans une petite Fiat rouge louée à l'aéroport de Naples, souvent vues pour la première fois, tout affirmait cette volonté religieuse de détourner la force subjugante. Tout présentait ce caractère apotropaïque et s'employait à se protéger à la va comme je te pousse de la fascination émerveillante et de la sidération angoissante. Tout dans la littérature romaine ancienne emprisonnait dans l'enchantement dont on se défendait, dans la peur qu'on niait, dans la crainte des démons qu'on multipliait – les fantômes, la honte, l'avant-programme du péché chrétien, les fiascos.

Non seulement Ovide : aussi bien Lucrèce ou Suétone, ou Tacite.

Deux ans s'écoulèrent.

Tout à coup, plus de deux années plus tard, avec une curieuse sensation de détresse qui se mêlait à l'évidence, je découvris que j'avais fouillé, que j'avais voyagé, que j'avais exploré en vain les sites antiques. Je surpris que je n'avais pas à chercher ce qui n'était pas à chercher. L'autre pôle était sous mes yeux.

Voici la thèse que je veux défendre : c'est, très étrangement, le désir, à Rome, qui tient le pôle négatif.

C'est le désir lui-même qu'il fallait opposer à la fascination.

Là aussi, comme pour le mot *fascinus*, il suffisait d'écouter le mot lui-même. Le mot qui me paraissait à moi, moderne – et moderne constamment fasciné par les thèses modernes – le plus positif qui pût être : le désir est négatif.

Le désir n'est pas seulement un mot dont la morphologie est négative. Le désir nie la fascination.

Le mot romain de *desiderium* est un nom négatif mystérieux.

Désirer désidère.

Sidus est la constellation présidant à la fin de l'hiver.

(Présider, le *prae-sidus* est l'étoile qui mène le troupeau d'étoiles. Qui détermine la figure d'étoiles.)

Sidus s'oppose à *stella* comme la constellation d'étoiles formant figure s'oppose à l'étoile isolée. De là la forme si rare de ce mot au singulier (sauf quand les empereurs meurent, alors les citoyens voient leur *sidus* quitter la toge souillée de sang et s'élever au-dessus d'eux dans le ciel de l'*Urbs*). Le pluriel – *sidera* – est la forme régulière. Ce sont les étoiles mouvantes, zodiacales, qui font figure entre elles et surviennent et s'en vont le long de l'écliptique.

La constellation de la fin de l'hiver est le signe du printemps. Son effacement – en latin la *de-sideratio* de ses *sidera* – correspond à la floraison des fleurs, à l'éclosion des œufs, à la parturition des mammifères, à l'interdiction de chasse le temps que les portées se dressent, s'étoffent de chair et de fourrures, s'émancipent de leur mère, s'enfoncent dans la forêt, etc. Ce sont les images qui meuvent la *Prima Ver*. On ne sait si les *sidera* la meuvent ou s'ils l'attirent. Les astres influents influent. Les *sidera* pré-sident. *Prae-siderare* sur la saison, sur le temps, sur le nouveau temps, sur la source renouvelée, sur le *primus tempus*. Premier temps, printemps, unique temps fort de la battue du monde annuel, unique pas du temps considéré, cyclique, circulaire qui fut l'unique temps humain pendant des dizaines de millénaires.

De là d'une même façon pour chaque homme, à sa propre « portée », les *sidera natalicia*, la naissance étant le *primus tempus* du petit être reproduit et du vieux nom qu'il porte et qu'il renouvelle.

Sideratus a le même sens que *fanaticus* : frappé par un astre, frappé par la foudre et devenant un *fanum* (un temple). C'est le même indice : le fanatique est l'homme frappé par le coup de foudre.

À Rome le *templum* est un espace rectangulaire que le prêtre découpe dans le ciel et qu'il con-sidère.

Con-siderare, c'est examiner ensemble l'ensemble des *sidera* (ou des *co-sidera*) qui forment la figure animale astrale, avec le respect (*re-spectio*), avec répétition dans le voir, le spectacle des astres qui influent, qui veillent dans la nuit, qui gardent et regardent les activités des hommes. *Spectare* et *respectare* vont en latin comme en français « gard » et « regard ». On comprend pourquoi con-templer le ciel nocturne, c'est veiller sur les signes qui le constellent et qui président à l'année, au retour des deux temps du temps, positif et négatif, printanier et non printanier, au retour des saisons.

*

Si *considerare* veille, guette, surveillance, *desiderare* cesse de voir.

Le *desiderium* a à voir exactement avec cela : des astres qui brillent par leur absence.

Constater l'absence des *sidera*, regretter, les voir dans l'attente de les voir (halluciner), désirer.

Desiderium (Cicéron préférerait dire *desideratio*) s'articule dans le non-regard qui tient l'homme. Le non-voir de l'hiver. (L'hiver, ce n'est pas seulement la *de-spectatio* du visible mais c'est aussi la mort de ses spectateurs.) La pensée humaine, à partir du rêve chez les mammifères vivipares, est hallucination de ce qui se mange ou se boit ou réchauffe ou se désire. Ce que le regard con-sidère, supplie dans son attention, accentue dans la présence, printanise dans la vie des plantes et des bêtes, à l'envers le désidéré s'abandonne à l'absence, souffre. C'est le déprintanisé : c'est l'automne-hiver. Mais l'automne-hiver, c'est le regret de ce qui doit venir, c'est le printemps anticipé, précipité, ritualisé, halluciné, symbolisé.

Pourquoi ce cercle? Parce que c'est saisonnier. Ce qui va venir, c'est ce qui est venu l'an dernier. Pendant des dizaines de millénaires l'avenir des sociétés était le passé régulier, la régularité hémisphérique du passage des *sidera*, le cercle à rendre régulier autant qu'à rendre circulaire.

Pendant des millénaires le passé des sociétés a été annuel. Pendant des millénaires l'avenir des sociétés annuelles a été le printemps comme renaissance de l'année.

Le désirable et le considérable sont le même : les astres qui président le *primus tempus* du temps sempiternel viennent à consteller entre eux, sidérant l'avenir.

*

Désirer est un verbe incompréhensible. C'est ne pas voir. C'est chercher. C'est regretter l'absence, espérer, rêver, attendre.

Siderare et *desiderare* : pression et dépression. La sève monte et se retire (comme la mer afflue puis reflue).

Il est étrange que le mot romain du désir soit exactement de la même source à laquelle deux mille ans plus tard le français a puisé (une nouvelle fois de l'autre côté des montagnes des Alpes) pour former le mot français du désastre.

Le *desastroso* est né sous une mauvaise étoile.

*

Le désir, c'est le désastre.

*

Dériver s'écarte de la rive. Désirer s'écarte de l'astre.

Désidérer s'oppose à considérer comme désoler s'oppose à consoler, comme décevoir à concevoir, comme détruire à construire.

Déluré est très proche de désiré : déleurré, détrompé. Le désir déleurre un homme.

Le sidéré est l'intact. (La fascination est première.)

Le dé-sidéré et le dé-floré, ces deux mots romains négatifs si étranges se font face, si imagés, l'un polarisé dans la fleur, l'autre dans l'astre dont la disparition efface l'hiver. Ils sont tous deux de même saison. Le caractère printanier persiste au-delà des millénaires. Constellation particulière d'astres et coloration des fleurs chuchotent toujours derrière la copulation humaine.

*

Désidérer, déflorer, décapiter, découvrir, ces négatifs ne sont pas des négatifs artificiels. Ce sont des mots encore polarisés par l'autre pôle : ce sont aussi des symboliques.

Désirer, c'est ne pas trouver. C'est chercher. C'est voir ce qui n'est pas dans le vu. C'est se dissimulariser au réel. C'est se désolidariser de soi, de la société, du langage, du Jadis, de la mère, de ce dont on est issu, de l'autre qui incorpore.

Être sidéré, c'est avoir trouvé, c'est être cloué, c'est avoir trouvée de quoi fusionner, c'est avoir trouvé son incorporant. C'est avoir trouvé sa mort. (*Vie secrète* : 164-170)

4. Le « pas au-delà » du lecteur de fragments

CHAPITRE XXI

Le peigne, le chapeau, les gants, la fourchette, la paille, le tambour et le violoncelle sont hantés. Ce sont des ponts conçus de telle sorte que les pôles qui sont en conflit ne se touchent pas mais communiquent. Il en va ainsi des arcs. Puis ce furent les bateaux. Conséquence : ma façon de penser est peut-être fondée. Ma façon de méditer sans concepts, mon désir de ne porter mon attention que sur les relations polarisées, angoissantes, intenses qui animent les rêves et qui vivent sous les mots, plus contradictoires même qu'ambivalentes, renvoient aux temps qui ont précédé l'histoire et les premières cités. Ces tiers étranges, ces outils, ces médiations compliquées sont obsédés par la crainte de ne pas court-circuiter la vie qui se perpétue tant bien que mal au travers de la culture artificielle du monde. Il ne faut pas faire exploser sans cesse des tonnerres et des déluges. Le langage aussi est un médiateur. Le langage aussi est un peigne, un chapeau, un gant, une flûte, un propulseur, un arc, un bateau. Aussi comme tout ce qui médiatise, le langage déconnecte. Et aussitôt, après coup, après usage, après que son pouvoir a été débranché, il semble qu'il dissimule un secret. Il est un vêtement entre le regard et la nudité comme la paille s'interpose entre la bouche et l'eau.

Le langage est comme la fourchette qui avance entre les dents et la chair sanglante.

Le langage est un tambour fait de la peau de la bête tuée sous les doigts qui la hêlent sans cesse, qui tambourinent nerveusement. Qui la rappellent.

*

La Vierge Marie mourut à l'âge de soixante-douze ans.

Le grand prêtre s'approche du grabat; il tend ses mains au-dessus du corps de la Vieille Vierge mais ses deux mains sèchent aussitôt. Dans un premier temps elles deviennent comme des feuilles mortes.

Puis elles s'arrachent soudain de ses bras et restent suspendues au lit funèbre.

On va chercher Pierre.

L'apôtre s'approche, salue le grand prêtre et dit :

- Tu ne pourras jamais recouvrer tes mains vivantes si tu n'embrasses (*osculeris*) le corps de la perpétuellement vierge (*corpus perpetuae virginis*).

Le grand prêtre approche ses lèvres des lèvres du cadavre de la sainte Vierge.

Ses mains se décollent et rejoignent les coudes.

Elles remuent au bout de ses bras.

Le grand prêtre les joint aussitôt afin de les toucher. Il croise les doigts. Il invente la prière à mains jointes.

*

L'amour veut toucher.

L'amour veut se perdre dans le sans distance. Or la vision exige la distance.

L'ouïe, l'odorat, le toucher sont le sans distance.

Le corps est affecté aussitôt à l'intérieur de lui-même par le hurlement. Comme il l'est par le silence soudain. Tel est le sans distance.

Le corps par les narines frémissantes est affecté immédiatement par la puanteur des cabinets.

L'âme est enivrée sans un instant de cesse, à toute allure, par le parfum splendide du chèvrefeuille qui monte sur l'auvent.

Les doigts sont affectés à l'instant par la plaque électrique brûlante sur laquelle ils collent tout à coup.

Apaisés à l'instant par la bordure de satin à l'extrémité de la couverture qui borde le lit comme une peau lisse, plus tendue, plus bleue, plus impudique, plus aimée.

*

L'amour cherche des doigts dans la nuit.

Ce que l'amour cherche avec ses doigts, dans la nuit, c'est ce qui interrompt le langage.

C'est une maison en ruines, un jour obscur, une nuit blanche. C'est M. C'est ce dont je parle. C'est l'éclipse, le soleil-lune. C'est la nuit de l'orage fulgurant. Tout ce qui est court-circuit, quand une homme et une femme se touchent, quand les taboués se touchent, suspendant le désir, témoigne de l'existence de quelque chose de distinct que l'on nomme l'amour.

*

[...]

*

Tous les rituels visuels décalent et jouent là où la nuit estompe, indistingue, fusionne, absorbe, engloutit ceux qui n'ont pas peur du noir intégral à sa source. Qui est leur source. L'amour entraîne dans la nuit (la grotte, la vulve, le crâne à l'arrière des yeux) où tout disparaît pour se résorber en effet de source.

*

Remonter à la nuit vivipare où ceux qui ont été formés au cours de la copulation, puis de la conception, puis de la gestation comme le saumon le fait circulairement en direction de la source où il a été frayé.

Je préfère le mot de frayère au mot de source.

Si je parle je touche encore le pourtour d'une couverture dont l'usage puéril est risible.

L'usage du langage fait rire.

L'incompréhensible s'accroît. Tout sidère de plus en plus. Rien ne s'exprime vraiment à l'aide du langage. Plus on vieillit, rien ne s'éclaire. Chaque plante, chaque animal, chaque odeur, chaque lueur, chaque mot, chaque prénom, chaque printemps devient plus déroutant. (*Vie secrète* : 204-208)

5. Une errance entre la fin et le commencement

CHAPITRE LIII

Les peintres? Les cartons vert épinard. Les musiciens? Les boîtes noires et luisantes. Les écrivains? Les mains vides.

Les mains invisibles.

La nature communique. Le temps communique. Les animaux communiquent. Les êtres humains aussi communiquent entre eux de façon singulière et qui n'est pas celle que leur propose le langage qu'ils parlent et qui les assujettit à l'ordre propre à chaque société, laquelle n'est pas un ordre mais un réflexe aussi fasciné que carnivore (que perpétuellement sanglant).

Les femmes et les hommes ne communiquent pas par les points où ils le croient. Il est possible que notre souffrance ne se confonde jamais tout à fait avec la souffrance de ceux que nous aimons. Nos malheurs ne peuvent toucher entièrement l'autre. Nos douleurs ne peuvent toucher directement l'autre. Nos mains le peuvent. La force traverse la paroi, la pensée la caisse caverneuse de la tête, la volupté le sac de la peau, l'eau les yeux. (*Vie secrète* : 464)

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre étudiée

QUIGNARD, Pascal (1998), *Vie Secrète*, Paris, Gallimard, 465 pages.

Œuvres référées

QUIGNARD, Pascal (1986), *Le salon du Wurtemberg*, Paris, Gallimard, 368 pages.

QUIGNARD, Pascal (1986), *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Fata Morgana, 70 pages.

QUIGNARD, Pascal (1987), *La leçon de musique*, Paris, Hachette, 135 pages.

QUIGNARD, Pascal (1991), *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, (« Folio »), 1998, 117 pages.

QUIGNARD, Pascal (1993), *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, Gallimard, (« Folio »-2698), 113 pages.

QUIGNARD, Pascal (1995), *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, (« Folio »-3007), 208 pages.

QUIGNARD, Pascal (1996). *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, (« Folio »-3008), 304 pages.

Ouvrages théoriques

BACHELARD, Gaston (1950), *La dialectique de la durée*, Paris, Presses universitaires de France, 153 pages.

BACKÈS Jean-Louis (1994) *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, P.U.F., (« Perspectives littéraires »), 285 pages.

BARTHES, Roland (1977) *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, (« Tel Quel »), 280 pages.

BARTHES, Roland (1982) « Le corps de la musique » dans *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, (Points-Essais »-239), pages 217-277.

- BOUCOURECHLIEV, André (1994), *Le langage musical*, Paris, Fayard, 186 pages.
- CARSE, James P. (1988) *Jeux finis, jeux infinis : le pari métaphysique du joueur*, Paris, Seuil, 185 pages.
- CHABANON, Michel (1785) *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Genève, Slatkine, 1969, 450 pages.
- ESCAL, Françoise (1988), « Le thème en musique classique », dans *Communications* 47 « Variation sur le thème », Paris, Seuil, pages 93- 117.
- FISSETTE, Jean (1996) «De l'imaginaire au musement. Quelques occurrences de la métaphore musicale dans le texte de Peirce», dans *Textes*, 17-18, Toronto, pages 33-57.
- FISSETTE, Jean (1997) « Faire parler la musique. À propos de 'Tous les Matins du monde' », dans *Protée* 25-2 automne 1997, « Musique et procès de sens », Chicoutimi, pages 85-97.
- FISSETTE, Jean (1999) «Parler du virtuel. La musique comme cas exemplaire de l'icône», dans *Protée* 26-3, («Logique de l'icône»), Chicoutimi, pages 45-54.
- HANSLICK, Édouard (1854) *Du beau dans la musique*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986, 177p.
- HEYNDELS, Ralph (1985), *La pensée fragmentée*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeurs, 208 pages.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1961) *La musique et l'ineffable*, Paris 1983, Seuil, 1994 pages.
- KRISTEVA, Julia (1977), « La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du "Neveu de Rameau" », dans *Langues et Langages de Leibniz à L'Encyclopédie*, sous la direction de Duchet, Michèle et Michèle Jaley, Paris, Union Générale d'Éditions (« 10-18 »), pages 184-203.
- LANGER, Suzanne K. (1942) « On Significance in Music », dans *Philosophy in a New Key a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge, Mass., 1967, Harvard University Press, pages 204-245.
- LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal, (2001), *Pascal Quignard le solitaire, Pascal Quignard / rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*. Paris, Les Flohic éditeurs, 248 pages.
- MARÉCHAUX, Pierre (1995) « Silences des Sages et Musique des sphères. Postface », dans *Comment écouter*, Paris, Payot et Rivages, (« Rivages Poche / Petite Bibliothèque » -150) pages 149-158.
- MICHAUD, Ginette (1989), *Lire le fragment*, Montréal, Hurtubise HMH, 320 pages.

PARRET, Herman (1999) *L'esthétique de la communication : l'au-delà de la pragmatique*, Bruxelles, Ousia, 231 pages.

PROULX, Caroline (2003), *La fragmentation comme processus d'écriture dans "Une trop bruyante solitude" de Bohumil Hrabal*, Montréal Université du Québec à Montréal, 109 pages.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1781) *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Garnier-Flammarion, 1993, pages 53-126.

SAUVANET, Pierre (1999), *Le rythme grec. D'Héraclite à Aristote*, Paris, Presses universitaires de France, 127 pages.

SAUVANET, Pierre (1998), « Le rythme : encore une définition! » dans, *Les Rythmes. Lectures et théories*, Actes du colloque de Cerisy-La-Salle, sous la direction de Jean-Jacques Wunenburger, Paris, L'Harmattan, (« Conversciences »-11), pages 233-240.

STRAVINSKI, Igor (1935) *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël-Gonthier, (« Méditations »), 1971, 201 pages.

WAGNER, Richard (1864) « Lettre sur la musique », dans *Une communication à mes amis*, Paris, Mercure de France, 1976, pages 163-233.

Ouvrage de référence

Dictionnaire du littéraire, sous la direction de Paul Aron, Jean-Jacques Denis, Viala Alain et Marie-Andrée Beaudet, Paris, P.U.F., 2002, 634 pages.