



HAL
open science

Les paroles perdues de Vie secrète de Pascal Quignard

Brigitte Fontille

► **To cite this version:**

Brigitte Fontille. Les paroles perdues de Vie secrète de Pascal Quignard. Loxias, 2011, “ Qu’il parle maintenant ou se taise à jamais... ”: Les effets du silence dans le processus de la création (2). Mise en art du silence. Sous la direction de Filomena Juncker et Odile Gannier, 33. hal-04529407

HAL Id: hal-04529407

<https://hal.science/hal-04529407v1>

Submitted on 27 Sep 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Les paroles perdues de *Vie secrète* de Pascal Quignard
Brigitte Fontille

Résumé

Comment musique, langage et silence se croisent dans *Vie secrète* de Pascal Quignard ? Le lien intrinsèque se manifeste lorsque la littérature pousse ses limites jusqu'à exprimer ce qu'elle ne peut dire. À cet effet, l'écrivain devient un « phonoclaste » rompant la voix immuable d'une longue tradition orale et le livre un « déserté de la voix » du collectif.

Mots-clés

silence, Quignard (Pascal), *Vie secrète*, origine

France

Période contemporaine

« Le livre est un morceau de silence dans les mains du lecteur.
Celui qui écrit se tait. Celui qui lit ne rompt pas le silence. »
Pascal Quignard, *Petits traités I*¹

L'univers littéraire de Pascal Quignard est hanté par le silence comme en témoignent déjà les titres de plusieurs de ses œuvres : *L'Être et le balbutiement*, *La Parole de la Délie*, *Le Nom sur le bout de la langue*, *Le Vœu de silence*, *La Barque silencieuse*, « Le Murmure » et « La voix perdue ». Mais plus encore, nombre de personnages, figures de musiciens, sont enclins à différents types de silences, qu'il soit sonore par le retrait de la vie musicale, vocal par un mutisme, silence par taciturnité ou encore social par isolation et retrait : *Carus* présente la figure d'un musicien qui s'enferme dans son mutisme ; Charles Chenogne, gambiste, interrompt sa pratique musicale pour se taire et se tourner vers l'écriture ; Ann Hidden, protagoniste musicienne de *Villa Amalia*, disparaît de toute sphère sociale pour une solitude salvatrice ; Sainte-Colombe, dans *Tous les matins du monde*, personnage taciturne et peu doué pour la parole, s'isole et parle à travers sa viole.

Enfin, dans *Vie secrète*, l'expérience musicale et amoureuse entre un étudiant qui a tout de la figure autobiographique de l'auteur et une musicienne, Némie Satler, qui enseigne le violon, donne le coup d'envoi à l'exploration des figures et des enjeux du silence et du lien intrinsèque qu'il tisse avec la musique et le langage. Le pacte de silence qui lie les deux amants et que convoque la leçon de musique permet d'enclencher un parcours initiatique (comme introduction à la connaissance d'un savoir secret, caché) où apprendre la musique et apprendre à aimer se complètent et témoignent d'une expérience analogue. Bien que le silence suggère une expérience d'indicible, le croisement de la musique, du langage et du silence dans *Vie secrète* pousse la littérature à explorer ses limites jusqu'à exprimer ce qu'elle ne peut dire. Ne pouvant s'affranchir de la langue, le livre porte celle-ci à sa « sa limite improférable, jusqu'à en provoquer l'éclat. Et le silence² ».

Cet ouvrage volontairement « omnigénérique³ », autant roman qu'essai, se présente sous la forme d'un texte fragmenté. Aussi, la forme narrative déterminante de l'écriture quignardienne serait, selon Irena Kristeva, l'*anecdote* naissant de « la tensions entre le fragment et la pensée⁴ ». Le discours fragmenté de l'œuvre vient ainsi « tradui[re] la vision quignardienne du monde comme un espace morcelé et de l'écriture comme un discours discontinu⁵ ». C'est précisément cet éclatement qui offre à l'œuvre une dimension intéressante de la problématique du silence qui sous-tend toutes les strates de l'écriture. Car le silence, confie Quignard dans un entretien,

¹ Pascal Quignard, *Petits traités I*, Paris, Gallimard, p. 87.

² Pascal Quignard, *Petits traités I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 90.

³ Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 403.

⁴ Irena Kristeva, *Pascal Quignard, la fascination du fragmentaire*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 19.

⁵ Irena Kristeva, *Pascal Quignard, la fascination du fragmentaire*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 19.

est ce « qui rompt le continu⁶ ». Trois questions se posent devant l'analyse : pourquoi un écrivain mélomane s'intéresse-t-il au silence, comment le silence s'inscrit-il dans le tissu du texte et dans le cours de la narration, quelle est l'aventure de la lecture du silence ? Nous allons examiner ces questions dans les trois espaces où se déploie le silence : la démarche poétique de l'auteur, la thématique de l'œuvre et l'acte de lecture. Cette problématique d'ensemble nous offrira trois approches du concept de silence dans l'œuvre, à savoir le point de vue de l'auteur, du côté du texte et de la réception du lecteur. Nous serons alors en mesure d'identifier les différentes fonctions que le silence exerce dans l'œuvre.

1. L'oralité silencieuse de l'écrivain

La confession de deux expériences de mutisme⁷ vécues par l'écrivain dans son jeune âge permet de comprendre que le silence, pour Quignard, a commencé par une abstention de parole. Parler n'est pas naturel à l'homme ; le langage est acquis : « Nous ne sommes pas du parlant à qui il arriverait incidemment de se taire. Nous sommes du non-parlant qui parle⁸ », explique-t-il dans un entretien avec Chantal Lapeyre-Desmaisons. Nuance importante et surtout éclairante.

D'abord musicien, Quignard trouve dans la musique une manière de s'introduire derrière la surface sociale, derrière le langage social et signifiant. La musique est considérée par l'auteur comme « l'art premier, prélinguistique⁹ ». La musique semble offrir un langage différent permettant d'atteindre ce qui est caché et dissimulé, ce que n'a pas été « assagi en langage¹⁰ » : « La musique est sans doute l'art le plus ancien. L'art qui précède tous les arts. L'art qui joue des rythmes décalés du cœur qui bat et ensanglante la chair et des poumons qui inspirent et expirent l'air sur lequel la bouche peut prélever une petite part pour parler¹¹ ».

Le silence a donc d'abord été un « se taire » jusqu'à ce que Quignard découvre qu'« écrire [lui] permit de dire sans parler¹² ». Lentement, il délaisse alors la musique pour le silence de l'écriture. Cet élan vers la musique ou la littérature n'est toutefois pas une coïncidence fortuite ou un « caprice¹³ », mais un « pacte avec le langage¹⁴ », un geste de survie pour une méfiance à l'égard du langage, à l'égard du groupe : « Je n'écris pas par désir, par habitude, par volonté, par métier. J'ai écrit pour survivre. J'ai écrit parce que c'était la seule façon de parler en se taisant. Parler

⁶ Chantal Lapeyre-Desmaisons, *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, Flohic, 2001, p. 48.

⁷ Sujet de son essai *Le Nom sur le bout de la langue*.

⁸ Chantal Lapeyre-Desmaisons, *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, Flohic, 2001, p. 102.

⁹ Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 321.

¹⁰ Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 347.

¹¹ Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 80.

¹² Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 295.

¹³ Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 75.

¹⁴ Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 148.

mutique, parler muet, guetter le mot qui manque, lire, écrire, c'est le même¹⁵. » Ainsi le silence n'est-il plus un renoncement au langage, il est « l'ombre que le langage porte¹⁶ ». L'écriture serait donc un silence actif plus qu'un tombeau atone comme il est précisé dans la définition que l'auteur donne de « *taciturno* », qui veut dire « j'ai envie de me taire¹⁷ ». L'écrivain est la figure du « *scribo : taciturno*¹⁸ », celui qui écrit par désir d'abstention de parole.

Quignard reprend alors une distinction qu'il tire de la Bible et distingue deux voix : « une voix interne (une voix entendue, retenue dans le silence, lovée dans la proximité des cordes vocales, tapie près de la pomme d'Adam) et une voix sonore (une parole établissant le dialogue, formant société)¹⁹ ». Donc, une « voix de bouche » qui est orale, celle du groupe social, et une « voix de gorge » qui est la voix du dedans, intérieure, intime²⁰. La littérature est pour Quignard cette « oralité silencieuse²¹ » contenue dans le silence du texte. Elle se formule sans son, c'est la voix de la méditation à travers une langue non prononcée qui ne s'articule pas en dialogue, mais qui « se transporte directement de gorge à gorge, d'intérieur à intérieur²² ». Le silence y devient un signifié sans signifiant. L'art est donc « la mise au silence²³ » de la voix sonore qui permet l'interaction sociale et la vie en collectivité pour laisser place à la voix « amuïe » de l'écrivain, singulière et intime : « La littérature est la langue individuelle réduite au silence²⁴ ». L'œuvre littéraire contient donc quelque chose de « guttural (d'imprononçable, d'incisif, d'asocial)²⁵ ».

Le silence et la musique doivent être considérés de concert dans l'œuvre de Quignard. Du silence comme de la musique jaillit un cri qui « hèle » silencieusement les tréfonds d'une mémoire enfouie, inaccessible au langage. C'est ici que silence et musique se rejoignent dans la poétique quignardienne, car ils sont tous deux appeaux de l'*infans*, du temps précédant le langage, de la « grotte utérine », de la nuit noire, du temps d'avant « l'histoire et les premières cités²⁶ ». Musique et silence ouvrent un espace sémantique vertical qui s'oppose à la dimension horizontale de la parole. Ce n'est pas l'espace du sens évident, quotidien, ce n'est pas celui du sens partagé, agencé, déterminé. C'est un espace vertigineux impossible à circonscrire, un espace de dimensions mobiles où l'avant et l'après, l'ici et l'ailleurs, l'intérieur et l'extérieur se disloquent. C'est un abîme où le sens prend son origine dans « un

15 Pascal Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 62.

16 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 148.

17 Pascal Quignard, *Petits traités I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 102.

18 Pascal Quignard, *Les Paradisiaques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 120.

19 Pascal Quignard, *Les Paradisiaques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 118.

20 Expressions que Quignard emprunte à Jean Pouillon. Pascal Quignard, *Les Paradisiaques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 131.

21 Pascal Quignard, *Les Paradisiaques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 108.

22 Pascal Quignard, *Les Paradisiaques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 118.

23 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 215.

24 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 246.

25 Pascal Quignard, *Les Paradisiaques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 118.

26 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 204.

premier monde non pulmoné²⁷ », le « jadis », le premier royaume. L'« oralité silencieuse » de la littérature mène « dans la profondeur verticale de l'expérience "intime"²⁸ ». Musique, littérature et silence sont tous trois la *metaphora* qui offre un transport pour « monter et descendre le temps²⁹ ». L'écrivain tente ainsi d'atteindre « des souvenirs de l'autre monde, du monde sans langage, du monde infini, du monde unique³⁰. Ce monde souterrain inconnu contiendrait (l'auteur parle de *devoir*) les plus « grands chefs-d'œuvre de l'humanité³¹ ». Ceux-ci, comme le concert muet qu'interprète Némie au piano, vivent à l'intérieur de l'individu. Leur absence dans ce monde figure selon Quignard (« C'est ma foi³² ») dans la mémoire des hommes en tant que « carence³³ ».

Cette conviction profonde éclaire bien la démarche poétique de l'auteur. Ainsi tout acte de création, en faisant entendre l'origine, devrait-il, selon Quignard, s'orienter vers le « jaillissement ; le grondement ; la fulguration de la foudre dans le ciel noirci par l'orage ; le débouché de la nuit souterraine ; l'irruption³⁴ ». Le silence, la musique et la littérature deviennent donc des passages secrets vers un espace, un univers émancipé du langage social, libéré de l'éducation familiale et culturelle, extirpé de la collectivité, de la société. Ce sont ces vies secrètes enfouies qui captivent Quignard et qu'il exhume dans son œuvre. Les éléments se rapprochant de la confession autobiographique témoignent d'une interaction et d'une expérience singulière du silence venant instaurer l'autorité de l'auteur et renforcer sa position d'écrivain. Inscrivant sa propre image auprès du lecteur, le procédé rend ainsi compte de l'*éthos* de l'écrivain.

2. *Non voce sed corde canere*

Le premier mouvement de *Vie secrète* suggère un *Künstlerbildungsroman*, c'est-à-dire un roman de formation d'artiste. Ce concept emprunté à Aude Locatelli³⁵ met ici en évidence la spécificité de la formation artistique qui s'apparente symboliquement à l'initiation à l'amour. C'est sous la forme d'un parcours de formation, voire presque du rituel initiatique que s'enlacent deux histoires, la leçon de musique et l'éducation à l'amour. Le fil conducteur de l'œuvre demeure le silence, mais celui-ci possède une valeur double : musique et relation amoureuse. Le narrateur exprime à deux reprises cette impression « d'une leçon, d'une initiation peut-être, qui venait se surajouter aux cours d'interprétation³⁶ » qu'il recevait de

27 Pascal Quignard, *Les Paradisiaques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 131.

28 Pascal Quignard, *Les Paradisiaques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 132.

29 Pascal Quignard, *Les Paradisiaques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 234.

30 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 390.

31 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 64.

32 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 64.

33 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 64.

34 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 56-57.

35 Aude Locatelli, *La lyre, la plume et le temps, figures de musiciens dans le Bildungsroman*, Tübingen, Max Niemeyer, 1998, p. 4.

36 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 85.

Némie. Comme si l'enseignement reçu lui avait « inculqué quelque chose qui n'était pas en [lui] et Némie [le lui] l'avait inculqué à partir de son expérience de musicienne à elle (Circé aussi est dite musicienne)³⁷ ». En accord avec la leçon de chant intérieur que développe le texte se comprend le *non voce sed corde canere* – chanter dans son cœur plutôt qu'à haute voix – de saint Jérôme³⁸.

Ces leçons de musique de Némie se caractérisaient non pas par une attention méticuleuse sur la technique de jeu, mais bien sur un mouvement intérieur :

la possibilité de concentration et de jaillissement irréprouvable au sein du silence. La technique était modifiée par cette concentration. Mais surtout le silence sur le fond duquel pouvait s'éployer la musique en était entièrement affecté, de façon presque dramatique. Le son surgissait dans le silence, du fond de l'instrument, comme le fait de naître³⁹.

L'enseignement de Némie consistait, une fois la partition apprise par cœur, à s'éloigner du morceau pour le rechercher en soi telle « une idée perdue [...] un état que le langage avait divisé et qu'il ne pourrait pas reconnaître⁴⁰ ». La musique se veut donc essentiellement silence, expérience d'un silence précédant le son, le silence avant la musique, le silence avant l'écriture, le silence avant la naissance. Cette approche est illustrée par le « concert muet » de Némie, expérience inoubliable lors de laquelle la musicienne

se tenait immobile, les paupières baissées, nettement penchées en avant sur le clavier, les mains posées symétriquement, chacune sur une cuisse, bombée, ou encore au-dessus des genoux, en suspens, sans être tout à fait à la hauteur du clavier – exactement dans la même attitude que lorsque nous relisons intérieurement, dans le fond de notre corps, l'ensemble de la partition avant de la jouer, comme elle me l'avait enseigné, sauf qu'alors les muscles se bandaient, elle se balançait, le corps était plus présent et beaucoup plus énergique, alors elle dépensait cette énergie. Mais, dans ces cas-là, simplement, la seconde fois n'était pas plus sonore que la première⁴¹.

Cette approche enseignée est une préparation au départ, à un voyage dans le temps, à un plongeon au terme duquel les deux musiciens « se retrouv[aient] ensemble et effarés, sur la rive du réel⁴² ». De cette complicité dans le silence de la

37 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 307.

38 Dujka Smoje, « L'audible et l'inaudible », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Paris, Actes Sud, 2003, p. 290.

39 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 64.

40 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 65.

41 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 54.

42 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 37.

musique, leur cœur commencera à battre à l'unisson. Leur amour se confond avec la musique, avec le point de silence de la musique. Cette alliance musique/amour est poétiquement illustrée dans le petit conte japonais du XVe siècle du tambour de soie du chapitre XVIII. D'abord instrument de silence puisqu'il s'agit d'un tambour non pas recouvert de peau, mais d'un tissu de soie, il se transforme en instrument de musique de l'amour puisque, selon la légende, seul un cœur amoureux peut le faire résonner : « La princesse affirme que si on l'aime vraiment, pour peu qu'on le frappe, un son naîtra du tissu, se propagera et roulera jusqu'au fond du gynécée. Alors elle quittera son lit. Elle sortira du palais. Elle viendra se donner à son amant sur la rive.⁴³ »

Ce point de silence de la musique, de l'amour, se confond avec le « point aveugle social⁴⁴ ». L'expérience amoureuse est initialement une expérience du secret. Des leçons de musique naîtra un amour adultère qui se vivra à l'écart du monde, caché, dans le secret. Car l'amour est essentiellement lié au secret, au monde privé, c'est « le non-collectif et le non-public⁴⁵ ». Un amour vécu « comme le refus du tiers⁴⁶ » rejette inévitablement le langage et engage le couple dans un silence total. L'amour commence donc par un « se taire » social qui va lentement se transformer en « paroi de silence⁴⁷ » entre les deux amants. Le silence musical enseigné par Némie se transpose rapidement à leur relation amoureuse. En accord avec la règle implicite de tous les rites d'initiation, pour Quignard, « le sacrifice du langage est l'injonction la plus profonde organisant le rituel de l'amour humain⁴⁸ ».

L'amour sera vécu comme solitude et parole refoulée. Soumis à la douleur du silence forcé, des « lèvres mordues », du « bec gelé », les amoureux se mirent à « à ravalier les questions ». Cet apprentissage n'est pas sans épreuve, car « [r]ien n'est plus douloureux que ces phrases formées, qu'on a l'appétit de dire, et qu'on doit laisser se dissoudre en soi alors que leur expression est le seul mode connu pour s'en défaire⁴⁹. » Il faut apprendre une nouvelle façon de vivre. Cette souffrance fait place à une découverte inouïe à travers la connivence qui se développe entre les amants. L'acquisition du langage contraindrait la perception sensorielle, qu'elle rejette et enfouit dans un univers « d'avant-humanité⁵⁰ ». Si parler « éloigne la perception sensorielle⁵¹ », le silence, quant à lui, réveille les sensations : « Les odeurs étaient là beaucoup plus nombreuses, dans le silence. Des lueurs jamais vues, des couleurs neuves s'attroupaient⁵². »

43 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 189.

44 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 60.

45 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 91.

46 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 194.

47 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 83.

48 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 193.

49 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 70.

50 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 199.

51 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 199.

52 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 71.

Peu à peu, le désaccord, l'assonance que créait la parole trouve son harmonie dans le silence. La vie dans le mutisme, le « concert muet » quotidien, entraîne la « désocclusion des cinq sens⁵³ » que la naissance avait enfermée. C'est donc avec « volupté » et une émotion absolue que les amants parviennent à toucher « l'inconnu derrière la nudité⁵⁴ ». Le silence devient « une main⁵⁵ » qui permet de franchir les cloisons des mots et de leur sens, de l'appréciation sociale qu'ils contiennent, car « [s]eule l'invisibilité permet d'être tout entier à la sensation intérieure et laisse l'âme être dévorée par son sentiment⁵⁶ ».

L'aire non verbale est l'espace du silence, le « jadis » est son temps. L'expérience du silence conduit à une expérience des sens, une expérience qui peut être tactile, car elle permet de toucher l'originare.

Le mystère de l'amour – « mystérieux veut dire mystique et mystique veut dire silencieux⁵⁷ » précise Quignard – puise

dans le dépôt agissant de l'avant-langage en nous. Car nous avons confié durant des années des traces au dépôt de ce qui précédait la mémoire dans le corps. Ce dépôt est le trésor. Cette aire non verbale est l'espace même du silence. Nous avons appris les langues veut dire : nous n'avons pas toujours parlé⁵⁸.

Le parcours initiatique du silence prend la forme d'une « *unio rhetorica*⁵⁹ » permettant de devenir des « Sire de Se⁶⁰ », vieille formule normande voulant dire « maître de soi ».

Le silence du texte a tout d'abord une fonction qu'on pourrait qualifier de narratologique puisqu'il participe directement de l'avancement du récit ou du développement de l'œuvre. Outre la fonction d'apprentissage et d'initiation, le silence revêt également une fonction herméneutique quand il agit comme un *basso continuo* qui sous-tend l'œuvre et assure une certaine cohésion dans la construction du sens d'une œuvre qui, au premier abord, pourrait sembler disparate et incohérente.

3. *Ascoltando*

53 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 375.

54 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 85.

55 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 84.

56 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 253.

57 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 197.

58 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 81.

59 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 265.

60 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 410.

L'*ascoltando*⁶¹ du lecteur est une lecture réalisée en écoutant le texte, une lecture silencieuse qui fait résonner une voix « gutturale » dans la boîte crânienne. C'est ce que Quignard nomme un « entendre pur » :

Un beau texte s'entend avant de sonner. C'est la littérature. Une belle partition s'entend avant de sonner. C'est la splendeur *préparée* de la musique occidentale. La source de la musique n'est pas dans la production sonore. Elle est dans cet Entendre absolu qui la précède dans la création, que composer entend, avec quoi composer compose, que l'interprétation doit faire surgir non pas comme entendu mais comme entendre. Ce n'est pas un vouloir dire ; ce n'est pas un se montrer. C'est un Entendre pur⁶².

Le parcours initiatique des protagonistes sert également de fonction didactique, guidant le lecteur dans sa lecture. L'auteur pressent une correspondance essentielle « entre expérience de l'amour et expérience de la lecture. Une même privation de l'oralité. Un même *langage privé*⁶³. ». En outre, la lecture permet d'« entendre quelqu'un qui nous parle du dedans⁶⁴ ». Hors de la sphère de la communication orale, le livre véhicule une langue qui passe « directement de gorge à gorge⁶⁵ », communiquant « de monde interne à monde interne⁶⁶ ». Le lecteur interprète le texte à la muette. Car « [t]raduire, lire, interpréter, composer, jouer, écrire⁶⁷ » est la même chose, c'est le même rapport au silence. La même solitude, une même convocation au retrait social, à la sortie du monde visible. À cela, Jankélévitch ajoute :

Envisagé dans son aspect positif, le silence favorise la concentration attentive ; comme aurait dit le Phédon, il est la condition du « recueillement ». Il faut non seulement faire le noir, mais faire silence pour entendre ces « voix intérieures » de la réflexion que Malebranche appelle le Verbe des intelligences⁶⁸.

Or, la problématique du silence du livre pour le lecteur nous amène inévitablement à la question du secret. Rapportant le temps où lire un livre consistait tout d'abord dans le rituel du découpage de ses pages, geste que séparait d'un coup de lame incisif l'intime du social, l'intérieur de l'extérieur, livre et secret se

61 Terme que nous empruntons à Jean-Luc Nancy. *Ascoltando* veut dire « en écoutant ». Jouer, ou ici lire, en écoutant. Jean-Luc Nancy, « Ascoltando », dans Pierre Szendy, *Écoute. Une histoire pour nos oreilles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 7.

62 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 57-58.

63 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 145.

64 Pascal Quignard, *Les Paradisiaques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 131.

65 Pascal Quignard, *Les Paradisiaques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 118.

66 Pascal Quignard, *Les Paradisiaques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 132.

67 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 386.

68 Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 185.

trouvaient ainsi symboliquement liés et, conséquemment, tous deux opposés « au langage oral⁶⁹ », à la société et à la vie publique. Le lecteur doit ainsi parvenir au secret du texte, à son sens profond, c'est-à-dire à comprendre « [c]e que le langage oral ne peut dire⁷⁰ », car « tel est le sujet de la littérature⁷¹ ». Ainsi l'essentiel des faits se trouverait-il dans les paroles silencieuses du texte : « Dans le livre, le silence est visible. Où l'invisible du silence est visible, là est : lisible⁷² ».

L'effet de silence pour le lecteur de *Vie secrète* se manifeste à première vue dans l'organisation du texte avec ses courts chapitres, ses petits paragraphes disposés sous le mode du collage et du contraste, les vastes espaces blancs qui encadrent le noir des lettres dévoilant le style fragmenté du texte, son allure de juxtaposition qui établit une sorte de litote généralisée de l'œuvre. L'écriture fragmentaire et lacunaire qui s'appuie alors sur l'élan de lecture balance du continu au discontinu, du long au bref. Le silence du texte reprend ici sa fonction classique de pause musicale, d'arrêt momentané d'une linéarité, d'une continuité. L'œuvre intègre de larges espaces de silence dans le tissu textuel. Dès lors, ce qui reste de blanc, de vide, dans les espaces laissés entre les paragraphes, entre les mots, entre les incessants retours à la ligne, constitue autant de soupirs et de demi-silences pour le lecteur.

De même, le récit prend une allure très particulière : les actions et les faits ne sont pas rapportés selon le mode habituel de la causalité mais apparaissent plutôt simplement disposés côte à côte. Aucune séquence n'est vraiment racontée chronologiquement, dans un fil narratif continu et logique, mais chacune suit les mouvements d'une pensée intérieure qui évolue sous le mode de la digression. Les nombreux récits détournés maintiennent l'œuvre dans un régime allusif stimulant les propos du texte sans pour autant en fixer l'interprétation. Cette narration fragmentée, déchiquetée visant à rompre le lisse du texte, apparaît ainsi encadrée par des fossés temporels et logiques. Comme Dominique Rabaté le souligne pour une autre œuvre de Quignard, on retrouve également dans *Vie secrète* ce « tic d'écriture » chez Quignard qui donne l'effet d'une parataxe étendue à l'ensemble de l'œuvre dont la valeur poétique se trouve « dans la distension des liens, dans les silences que cela fait naître⁷³ ».

Le silence est ensuite représenté par différentes stratégies stylistiques qui créent un effet d'« arythmie » et d'« irrégularité » qui « peuvent être comparées aux petites suites françaises de l'époque baroque⁷⁴ ». C'est donc sous le mode d'interruption brutale de l'enchaînement syntaxique (aposiopèse), de la rupture dans la suite des dépendances syntaxiques (anacoluthie), de la suppression des mots de liaison (asyndète) et d'un véritable art du raccourci ou du sous-entendu de la pensée (ellipse) que le texte se présente au lecteur. Celui-ci doit déployer une véritable

69 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 214.

70 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 215.

71 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 215.

72 Pascal Quignard, *Petits traités I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 100.

73 Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, coll. « Écrivains au présents », 2008, p. 55.

74 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 73.

stratégie d'interprétation pour donner vie à l'œuvre. Le lecteur se retrouve seul à tenter d'interpréter le texte, tel un musicien devant sa partition. Ce style d'écriture, Quignard l'emprunte au baroque musical, qui privilégie le régime de tension, de contrastes successifs où les éléments s'entrechoquent au lieu de s'harmoniser.

Un autre mécanisme que le récit met en œuvre pour suggérer le silence est la présence d'un narrateur non-omniscient qui révèle son ignorance et ses limites : « je ne sus jamais rien⁷⁵ », « j'aurais voulu pénétrer à l'intérieur de sa tête⁷⁶ », « je comprends mal pourquoi⁷⁷ », « je ne me souviens plus⁷⁸ ». L'effet de silence se prolonge alors au-delà du narratif. De même, lorsque les personnages se taisent, refusent de parler ou s'extrait de la confidence et se retiennent, le silence est perçu tout d'abord comme une absence signifiante. Un manque important, pertinent : « il ne fallait jamais la questionner sur rien⁷⁹ », « elle se tut⁸⁰ », « elle ne répondit pas⁸¹ », « je ne pouvais que me mordre les lèvres⁸² ». En réalité, le lecteur se heurte au mutisme des personnages, lequel produit la sensation d'un refus de révélation. Il s'ajoute à cela la pauvreté des dialogues, inexistants ou brefs, dans ce cas sous la forme de style direct libre qui pourrait alors présenter un récit de parole qui le rendrait plus proche de l'oralité. C'est le style indirect, le discours rapporté qui prédomine largement, suggérant ainsi une « oralité silencieuse ». Le livre devient dès lors un « morceau de silence dans les mains du lecteur⁸³ ».

Le silence en littérature évoque l'idée d'ouverture et d'infini tandis que le langage impose les limites matérielles du signe et les limitations référentielles du sens. Ainsi le silence possède-t-il une valeur double : limite du dicible et promesse de franchir cette limite. L'important n'est pas ce que le récit transmet, mais ce qui reste dans le non-dit, dans le silence de ses propos, suggérant que l'important n'est pas ce qui est visible. 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. Et, comme le note Alain Chestier, « [q]uoi qu'il en soit, la lecture reste un apprentissage du silence⁸⁴ ».

L'appel du silence

Aussi avons-nous risqué l'hypothèse selon laquelle, dans *Vie secrète* de Pascal Quignard, la rencontre avec le silence se déploie dans trois grands champs et dévoile

75 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 45.

76 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 45.

77 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 47.

78 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 31.

79 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 49.

80 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 21 et 31.

81 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 22.

82 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 37.

83 Pascal Quignard, *Petits traités I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 87.

84 Alain Chestier, *La littérature du silence : essai sur Mallarmé, Camus et Beckett*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 181.

trois intentions, trois grands axes de fonction où agit le silence : l'auteur, le texte et le lecteur. Une première intention d'image de soi de la part de l'auteur, où l'anecdotique et l'autobiographique permettent tout d'abord d'établir l'*éthos* de l'écrivain. Ce premier champ de présence de la dialectique du silence pose la poétique de Quignard. Parallèlement, le récit met en scène le silence comme élément thématique de l'œuvre et accordant ainsi au silence une fonction narratologique et herméneutique. En agissant comme *basso continuo* entre les parties disparates et hétérogènes de l'œuvre, le silence intervient comme élément cohérent et relance la narration tout en assurant la construction du sens de l'œuvre. Enfin, la problématique du silence agit inévitablement dans la réception de l'œuvre. Une stratégie d'écriture bien particulière vient mettre en texte un vide, un blanc aussi narratif que syntaxique, offrant conséquemment au lecteur une expérience directe du silence. C'est donc tout d'abord par une intention stylistique que le silence se présente et joue à la fois une fonction didactique et argumentative pour le lecteur. Enfin, une « quatrième intention qui les fonde et qui guide chacune parce que chacune l'ignore » se trouve dans l'appât que figure le silence. La stratégie du silence dans l'œuvre s'offre comme un appel qui hèle « un abîme anthropologique⁸⁵ » enfoui en chacun de nous.

Candidate au doctorat au Département de français de l'Université d'Ottawa, **Brigitte Fontille** consacre ses recherches aux relations entre la littérature et la musique. Son projet de thèse porte sur la présence de la musique dans les œuvres de fiction de Pascal Quignard.

Corpus

QUIGNARD Pascal, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998

Études et textes complémentaires

CHESTIER Alain, *La littérature du silence : essai sur Mallarmé, Camus et Beckett*, Paris, L'Harmattan, 2003

JANKELEVITCH Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Le Seuil, 1983

KRISTEVA Irena, *Pascal Quignard, la fascination du fragmentaire*, Paris, L'Harmattan, 2008

LAPEYRE-DESMAYSON Chantal, *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, Flohic, 2001

LOCATELLI Aude, *La lyre, la plume et le temps, figures de musiciens dans le Bildungsroman*, Tübingen, Max Niemeyer, 1998

NANCY Jean-Luc, « Ascoltando », in SZENDY Pierre, *Écoute. Une histoire pour nos oreilles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, pp. 7-12

QUIGNARD Pascal, *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, Gallimard, 1995, coll. « Folio »

QUIGNARD Pascal, *Petits traités I*, Paris, Gallimard, 2002, coll. « Folio »

QUIGNARD Pascal, *Les Paradisiaques*, Paris, Gallimard, 2007, coll. « Folio »

⁸⁵ Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2007, p. 153.

RABATE Dominique, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008, coll. « Écrivains au présent »
SMOJE Dujka, « L'audible et l'inaudible », in NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Paris, Actes Sud, 2003, pp. 283-322