

Université de Montréal

Le secret de la lecture, la lecture du secret  
dans *Le Lecteur* et *Vie secrète* de Pascal Quignard

par  
Marie-Andrée Clermont

Département d'études françaises  
Faculté des arts et des sciences  
Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade M.A.  
en études françaises

Avril 2004

© Marie-Andrée Clermont



P①

35

U54

2004

V.037

C

C

C

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Le secret de la lecture, la lecture du secret  
dans *Le Lecteur* et *Vie secrète* de Pascal Quignard

présenté par :

Marie-Andrée Clermont

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Gilles Dupuis  
président-rapporteur

Marie-Pascale Huglo  
directrice de recherche

Benoit Melançon  
membre du jury

## Sommaire

Dans la plupart des œuvres de Pascal Quignard, plus particulièrement dans *Le Lecteur et Vie secrète*, une analyse est proposée du lecteur, de la lecture et des liens que ces derniers entretiennent avec le secret.

Une étude plus détaillée des différents sous-thèmes (la passion, l'amour, la fascination, la solitude et le silence) nés de la rencontre des trois principales instances — la lecture, le lecteur et le secret — rend compte de la façon dont l'auteur perçoit l'importance de la lecture silencieuse dans la culture contemporaine.

L'examen attentif de la réflexion mise en œuvre dans *Le Lecteur et Vie secrète* conduit à cette conclusion : pour vivre le secret, le lecteur d'aujourd'hui doit fuir le bruit et le rythme effréné de la société actuelle; il doit aussi, à l'abri des multiples distractions, dans sa solitude *sacrée*, lire des textes anciens et, ainsi, mieux comprendre le monde contemporain.

C'est en rapprochant divers fragments du *Lecteur* et de *Vie secrète* que la lecture de ceux-ci a trouvé un sens. Cette façon de procéder a fait du secret l'assise de ce travail. Elle en a tracé les contours, sans toutefois mener, à la fin du parcours, à son dévoilement ultime.

**Mots-clés :** Pascal Quignard, lecture, secret, amour, silence, fragments, récits contemporains.

## Abstract

In the majority of Pascal Quignard's works, especially in *Le Lecteur* and *Vie secrète*, the analysis is centered on reading. As well, a link between reading, the reader and the secret is a major theme of the books that have been chosen for this project.

Through an analysis of the respective reflections in *Le Lecteur* and *Vie secrète*, the two texts allow the study of other themes such as passion, love, fascination, solitude and silence as they are raised in the three principal instances (reading, reader and secret.) Also, a thematic analysis allows us to learn more about the importance of silent reading in the contemporary culture, as seen by Quignard. A detailed examination of the reflection present in the *Lecteur* and *Vie secrète* leads us to the following conclusion : to read and experience the secret, the contemporary reader should avoid noise as well as the frantic rhythm of modern society; to better understand the world in which he lives, the reader should also read some works written in the past. As such, the temporal distance will create modern reading.

By reading and assembling the different fragments of the work, a true meaning was found. The research procedures demonstrate the basis of Quignard's books. From the works emerge the literacy secrets, in addition to outlining its context without revealing the entire content.

**Keywords** : Pascal Quignard, reader, secret, love, passion, silence, solitude, fragments, contemporary stories.

## Table des matières

Page titre.....	i
Identification du jury.....	ii
Sommaire.....	iii
Abstract.....	iv
Table des matières.....	v
Dédicace.....	vii
Remerciements.....	viii
<b>Introduction.....</b>	<b>1</b>
<b>Chapitre I — Le secret du <i>Lecteur</i>.....</b>	<b>8</b>
<i>Le Lecteur</i> : un héritier du Nouveau Roman.....	10
La secret des personnages.....	15
La présence du secret.....	18
L'image secrète du lecteur.....	21
Le secret et le silence.....	25
La solitude essentielle.....	29
La fascination.....	32
La passion et la lecture.....	34
La passion fusionnelle.....	39
La lecture du secret.....	42
<b>Chapitre II — L'essence du secret.....</b>	<b>45</b>
Le mélange des genres.....	46
Le récit retrouvé.....	49
Lire <i>Vie secrète</i> .....	52
M. la mystérieuse.....	58
Le souvenir de Némie.....	66
La primauté des sens.....	70
L'apprentissage, l'amour, la lecture.....	76
La vie secrète.....	78

<b>Conclusion</b> .....	82
<i>Le Lecteur et Vie secrète</i> : Différences et ressemblances.....	83
La pratique de la lecture silencieuse.....	89
Pour ne pas conclure.....	92
<b>Bibliographie</b> .....	93

*À mes parents, Diane et Marcel  
À ma sœur, Brigitte, et à mon beau-frère, Ron  
À mon amour, Pierre-Alexandre*

## Remerciements

Je n'aurais jamais pu faire ce travail si je n'avais pas été aussi bien entourée.

Je remercie d'abord ma directrice, Marie-Pascale Huglo, qui, par ses nombreuses relectures des différentes versions que je lui ai remises, m'a appris à retravailler et à approfondir sans cesse mon analyse. Madame Huglo, vos remarques et vos commentaires ont tous été très enrichissants. Un grand merci.

Je remercie aussi mes parents, Diane et Marcel, ainsi que ma sœur, Brigitte, mon beau-frère, Ron, et la belle Cassandra. Merci de m'avoir accueillie chez vous dans les moments plus difficiles et surtout, merci d'avoir toujours cru que je terminerais ce travail, même dans les périodes où moi, je n'y croyais plus.

Merci à mes deux colocataires favoris, à mes deux grands amis, Marie-Eve et Marc-André. Je me rappellerai longtemps des réflexions que nous avons eues ensemble toutes aussi... sérieuses les unes que les autres. Elles m'ont plus d'une fois fait rire. Elles m'ont plus d'une fois conduite sur de bonnes pistes. Merci d'être là, toujours prêts à m'aider.

Merci à François et Christine, mes amis, mes collègues, mes modèles, tous les deux maintenant maîtres! Quel long périple, n'est-ce-pas? Je suis heureuse d'avoir traversé celui-ci en votre compagnie. Merci de l'avoir égayé de sourires et de musique.

Merci à mes amies de toujours, Annick, Caroline, Mélissa et Sonia. Merci de m'avoir plus d'une fois rappelé qu'il y avait autre chose que Quignard dans la vie! Depuis le temps que je vous connais, je ne peux penser réussir un projet sans votre support et vos encouragements. Un merci aussi à Édith, qui a été là, tout près, durant une grande partie du parcours de cette maîtrise et qui m'a plus d'une fois remonté le moral, m'encourageant ainsi à persévérer.

Merci au personnel du Centre de communication écrite de l'Université de Montréal avec qui j'apprends beaucoup plus que des règles de grammaire! Merci d'avoir compris l'importance qu'a ce mémoire à mes yeux. Merci aussi de m'avoir accordé tout le temps requis pour le terminer.

Enfin, plus que tout, merci à toi, Pierre-Alexandre. Seul toi as connu et as vécu d'aussi près l'évolution de ce travail. Merci d'avoir traversé avec moi les durs moments. Merci d'avoir partagé la joie des bons. Sans ton appui continu et ton amour, je n'y serais jamais venue à bout.

## **Introduction**

## Introduction

L'œuvre de Pascal Quignard a mis un certain temps à être reconnue et à jouir d'une popularité. Plus de vingt-cinq ans après l'édition de son texte liminaire, le premier ouvrage de textes critiques portant sur des écrits quignardiens est paru<sup>1</sup>. Le succès n'a donc pas été immédiat pour lui et nous croyons que cela lui importe peu : en écrivant, Quignard ne cherche pas à être populaire; il espère plutôt atteindre la plénitude et vivre, ainsi, l'extase<sup>2</sup>.

Depuis les années soixante-dix, l'écrivain a évolué dans le monde littéraire et artistique sans jamais l'abandonner. L'art et la littérature ont toujours fait partie de sa vie :

J'ai commencé à lire professionnellement pour les éditions Gallimard au mois de juillet 1969. En 1976 j'entre au comité de lecture. En 1989 Antoine Gallimard me nomme au comité de direction. En 1990 je deviens secrétaire général des Éditions. Parallèlement à mon travail de lecteur pendant des années j'ai fait des petits travaux d'érudition et d'établissement de texte à la Bibliothèque nationale [...], de traductions du grec [...], du latin [...]. J'enseigne à l'université de Vincennes (Moyen Âge et Renaissance) de 1971 à 1974. J'enseigne à l'École Pratique des Hautes Études (Origine du roman antique) de 1988 à 1990. Musicien amateur (organiste, violoncelliste), en 1988 je deviens conseiller du Centre de Musique Baroque; en 1991 je deviens président du Concert des Nations que dirige Jordi Savall; en 1992 avec François Mitterrand je fonde le Festival d'opéra et de théâtre baroques de Versailles. [...] Début 1994 je dissous le festival d'opéra baroque de Versailles et à la fin d'avril je démissionne des éditions Gallimard. Depuis avril 1994, je ne fais plus que lire et écrire<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Pascal Quignard. La Mise au silence*, Paris, Champ Vallon, 2000. L'ouvrage paru sous la direction d'Adriano Marchetti rassemble des textes critiques sur l'œuvre de Pascal Quignard. Sur la quatrième de couverture, on peut lire : «Ce recueil d'études est le *premier* consacré à l'œuvre de Pascal Quignard. Il est le fruit de l'amitié et de la générosité des romanciers, poètes, critiques qui se sont réunis à Bologne pour la célébrer en 1998 (nous soulignons). »

<sup>2</sup> Il sera question du thème de l'extase aux pages 80 et 81 de ce travail.

<sup>3</sup> Pascal Quignard, « Pascal Quignard par lui-même », *Pascal Quignard. La Mise au silence*, Paris, Champ Vallon, 2000, p. 192.

Ce n'est donc que depuis 1994 que Quignard ne s'occupe que de ses deux passions principales. En fait, la lecture et l'écriture n'ont pas constitué un choix véritable : ces deux univers sont essentiels à l'auteur, car ce sont les seuls qui lui permettent de se rapprocher le plus de son objectif premier, soit de retrouver « la vie ancienne ».

Or il y a une vie plus ancienne que la vie ambitieuse ou amoureuse, une solitude avant la vie sociale. Aujourd'hui, plus que jamais, c'est cette vie-là que je rejoins. Je m'extrait davantage de la fratrie comme de la patrie<sup>4</sup>.

La lecture et l'écriture sont considérées par l'auteur comme des activités permettant à tout être qui s'y adonne de se séparer de la société, pour, comme il est mentionné dans plusieurs de ses textes, renouer avec quelque chose de plus ancien.

La littérature ne représente donc pas pour lui un métier ou un simple divertissement : elle est devenue sa vie. En lisant, il prend contact avec des textes et des réflexions écrits par des auteurs de siècles passés. Par l'entremise de l'écriture, il discute avec les œuvres et permettra à d'autres, ses futurs lecteurs, d'entrer dans cette relation. La littérature, telle que vécue par Quignard, favorise l'établissement de rencontres silencieuses.

D'ailleurs, plus l'activité se rapprochera du silence, plus elle sera appréciée par l'auteur.

Un retour au silence est possible. Il est même inévitable. C'est la mort. Mais à côté de la mort il y a aussi certains tours que peuvent prendre la folie ou l'autisme ou le mutisme. Il y a aussi la plus grande part des rêves nocturnes, les plus beaux étant intensément silencieux. Mais il y a par-dessus tout la littérature, la lecture<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Catherine Argand, « L'entretien. Pascal Quignard », *Lire*, Paris, septembre 2002, p. 98.

<sup>5</sup> Anne Thiery, Martin Belski, « Entretien », *Scherzo*, Paris, n°9, 1999, p. 5-6.

Entre la lecture et l'écriture, c'est donc la première qui lui semble primordiale. C'est elle qui est la clé de la littérature, l'accès premier à cet univers.

Avant de se déclarer écrivain, Pascal Quignard se définit comme un lecteur. Cet énoncé est significatif : il indique que l'auteur prolifique qu'il est s'identifie davantage à cette communauté des seuls<sup>6</sup>, plutôt qu'à celle des écrivains, qu'il considère, à cause des médias et de toute la publicité entourant la parution d'un livre, obligatoirement plus bavarde.

Que représente alors la lecture pour lui? Quelle définition cet auteur en donne-t-il? Voilà les deux prémisses qui sous-tendent notre recherche. En étudiant deux de ses œuvres, *Le Lecteur*<sup>7</sup> et *Vie secrète*<sup>8</sup>, nous avons trouvé quelques clés d'interprétation.

*Le Lecteur* et *Vie secrète* semblent, au premier abord, des œuvres très différentes l'une de l'autre : la structure de l'une est grandement influencée par le Nouveau Roman et l'autre offre, dans un seul livre, un nombre substantiel de genres littéraires différents. Toutefois, les deux possèdent plusieurs points communs : il est même possible d'affirmer que le deuxième livre étudié répond à certaines réflexions

---

<sup>6</sup> Dans son traité « Lire », Quignard écrit : « La lecture est la famille des seuls, des solus, des absolus. Elle est la famille de ceux qui se préservent de la famille, de la société, de la guerre, du langage à l'état universel : c'est-à-dire la parole. » (Pascal Quignard, « Lire. XXXII<sup>e</sup> traité », *Petits traités*, t. VI, Paris, Maeght, 1990, p. 15-16.) C'est à partir de cette affirmation que nous indiquons que les lecteurs forment une communauté de « seuls », de gens qui s'isolent, qui sortent de la société pour lire.

<sup>7</sup> Pascal Quignard, *Le Lecteur*, Paris, Gallimard, 1976.

<sup>8</sup> *Id.*, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998.

présentes dans le premier. En outre, au-delà de la visée esthétique des deux récits, un désir constant de bousculer l'habitude des lecteurs est présent.

Le premier chapitre de ce travail rendra compte de l'analyse du premier récit choisi, soit *Le Lecteur*. Pour ce faire, nous avons d'abord tenté d'identifier le personnage principal du texte, un lecteur disparu dans une œuvre lue. Il a été impossible d'en donner une image « réaliste » puisque au sein de cette œuvre, la notion même de personnage identifiable est remise en question. Cette quête poursuivie en vain nous a toutefois conduite au sein de la structure discontinue de l'œuvre. La fragmentation du texte à lire n'est pas le résultat d'une écriture malhabile. Celle-ci ne laisse rien au hasard et fait même apparaître deux thèmes récurrents : le secret et la lecture. La forme du texte est donc étroitement liée à la thématique développée : *Le Lecteur* ne traite pas seulement du secret, il est composé de telle façon que ce thème devient l'assise même de la structure. C'est l'une des composantes du texte sur laquelle nous nous pencherons.

De plus, celle-ci nous a permis d'habiter les espaces de l'œuvre et de devenir, malgré nous, un personnage important de la diégèse. Se révèle à l'intérieur de ce jeu de relations dont nous sommes prisonniers, jeu mené par le narrateur du récit non linéaire, une façon très personnelle de concevoir la lecture, le lecteur et le livre.

Dans le deuxième chapitre, nous avons cherché à voir si la conception de la lecture proposée dans *Le Lecteur* était la même dans un autre texte, *Vie secrète*, publié plus de vingt ans après. Avant d'établir cette comparaison, il a fallu, encore une fois, tenter de dénouer l'énigme de la structure fragmentaire de l'œuvre et repérer les

différents thèmes issus de celle-ci. Le parcours d'analyse choisi n'est donc pas différent de celui mis en œuvre dans le premier chapitre. Tout comme dans le premier récit, notre attention s'est tournée d'emblée vers les personnages, M. et Némie Satler, les principaux jalons de cette œuvre. L'analyse du lien de ces personnages avec la structure du texte et le narrateur nous a permis de découvrir les thèmes principaux de cette deuxième œuvre (la musique, la lecture, le secret, l'amour et la fascination). L'étude des liens existant entre eux et l'analyse de leurs différentes ramifications nous font constater que la lecture, telle qu'évoquée dans *Vie secrète*, est composée à la fois d'éléments concrets et d'éléments plus figuratifs : pour nous faire « voir » la lecture, le narrateur utilise plusieurs images associées à notre réalité quotidienne; il les mêle aussi à des notions plus « abstraites », ce qui donne à lire une conception très métaphorisée de celle-ci.

Ce qui est présenté aux lecteurs dans *Le Lecteur* et *Vie secrète* peut d'abord sembler aride et décousu. Ce qui s'y trouve est si dense et si riche en interrelations qu'il faut posséder une grande culture et une vaste expérience de la lecture pour relier l'ensemble. Nous croyons toutefois qu'il est impossible pour tout lecteur de comprendre entièrement ces textes, car toujours une partie de ceux-ci reste énigmatique. D'ailleurs, nous pensons que l'énigme et le secret constituent le cœur de l'œuvre de Pascal Quignard.

Le parcours de lecture exigé pour s'en approcher nous a davantage intéressée : ce n'est pas la révélation du secret qui était importante pour nous; nous voulions avant tout proposer une interprétation de ces deux œuvres, se voulant

volontairement secrètes, en établissant les différences et les ressemblances entre les deux. En agissant ainsi, nous avons, à travers la quête du secret quignardien, plongé dans le secret de la lecture. Sans le dévoiler, nous en avons dressé les principaux contours et trouvé, à notre grand bonheur, une nouvelle façon de voir et de percevoir l'importance de la lecture dans le monde de la littérature.

## **Chapitre I**

### **Le secret du *Lecteur***

Être lecteur, *lire*, cela signifie, selon l'étymologie de ce verbe, « ramasser, cueillir, rassembler, recueillir, choisir<sup>9</sup>. » C'est établir des liens entre les textes, leur apporter un sens nouveau, les réinventer. C'est accepter de faire partie du silence, de se laisser pénétrer par cette expérience qui nous fera perdre notre identité à notre insu.

Peut-être Quignard souhaite-t-il vivre dans cet univers silencieux, mais dès son premier récit<sup>10</sup>, il invite ses propres lecteurs à réfléchir sur ce « personnage » étrange, à le placer au centre de débats littéraires pour qu'ils s'interrogent sur leur propre condition de lecteur. Il est alors impossible de réaliser l'un des souhaits du narrateur du *Lecteur* :

Ceux qui n'écrivirent pas, qui pourtant auront passé leur existence dans les livres, qui connurent pour toute passion, pour profession aussi, cette sorte de stupeur que la lecture provoque, que le néant, les chimères rétribuent, qui intime au silence, sont peut-être seuls parmi nous dont la mention doit faire défaut. Que l'oubli les préserve<sup>11</sup> !

On ne peut oublier le lecteur quand ce dernier est interrogé sous tous ses aspects dans une œuvre. Il est difficile de se confiner au silence et de ne pas tenter de découvrir et de comprendre qui est ce personnage qui habite, de manière inusitée, les

---

<sup>9</sup> Alain Rey et al., *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1998, p. 1134.

<sup>10</sup> Avant *Le Lecteur*, Pascal Quignard avait publié cinq essais, dont *L'Être du balbutiement*, *Alexandra de Lycophon*, et *La Parole de la Délie*, aux éditions Mercure de France et Michel Deguy, aux éditions Seghers. *Le Lecteur* est la première œuvre quignardienne considérée comme un récit.

<sup>11</sup> Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 19. Dorénavant, nous renverrons à cette édition par *Le Lecteur*, suivi du numéro de la page.

pages d'un livre quand tout dans un texte nous y ramène. La totalité du *Lecteur* (le titre de l'œuvre, le personnage principal, les réflexions et les hypothèses du narrateur, notre propre situation de lecteur interrogée dans ce livre) tend vers cet « être » énigmatique. En même temps, tout est mis en place pour nous empêcher d'identifier précisément ce dit lecteur : l'œuvre entière résiste à l'interprétation, les divers éléments qui la constituent — et particulièrement le lecteur lui-même, le personnage principal qui est, dès le début de l'œuvre, disparu — s'effacent de plus en plus au fil de la lecture.

### ***Le Lecteur* : héritier du Nouveau Roman**

Un érudit qui posséderait une grande expérience de lecture, une bonne connaissance des textes anciens et qui, de plus, maîtriserait bien le grec et le latin, se retrouverait sans doute plus facilement dans cette œuvre, sachant mieux déceler les références et évaluer la pertinence de chacune. Toutefois, la résistance à l'interprétation et à la représentation serait toujours présente, car ce récit est construit pour tromper nos attentes et fragiliser nos compétences de lecture.

*Le Lecteur* s'oppose clairement à l'idée de lecture qui nous est venue, entre autres, des grands romans du XIX<sup>e</sup> siècle : lire la littérature comme *le reflet* de la réalité. Dans cette perspective, le lecteur s'identifie aux personnages qui prennent vie sous ses yeux ou, du moins, il reconnaît l'environnement dans lequel l'intrigue se déroule :

Tout cela, le roman l'a toujours donné. Et il eût bien fallu voir qu'il s'y refusât! Des censeurs sévères et des lecteurs indignés auraient vite fait de le rappeler à l'ordre : « Il nous faut des personnages vivants. » « Nous voulons revivre une histoire, et de préférence une histoire d'amour. » « Il nous faut une peinture de la société et des mœurs [...] »<sup>12</sup>.

Les romanciers de cette époque ont surtout tenté de représenter dans leurs romans la réalité « objective ». Toute l'intrigue mettait l'accent sur les personnages. Ce sont eux qui devenaient le centre de l'œuvre :

On dit que les personnages sont vivants parce qu'ils agissent, pensent, parlent conformément à la façon dont nous voyons ou croyons voir agir, penser, parler les types humains facilement reconnaissables dont nous nous voyons entourés, que nous a appris à voir une certaine littérature, que nous retrouvons partout et jusque dans les grandes œuvres du passé. Et aussi parce [sic] qu'on leur prête on découvre en eux de grands sentiments facilement discernables, tels que la jalousie, l'amour, la générosité, l'avarice, etc., qu'on peut définir leurs traits de caractère<sup>13</sup>.

Contrairement à ce que, plus tard, les tenants du Nouveau Roman ont pratiqué, les romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle cherchaient surtout à représenter ce qui était visible et non à exprimer ou à donner forme à des sensations ou à des aspects de la vie « invisible ». Selon Sarraute, le modèle balzacien est celui qui a marqué le plus notre vision des romans de cette époque :

Si nous prenons, par exemple, la forme balzacienne, elle comportait des personnages minutieusement décrits, très visibles, des types humains très caractérisés : Grandet incarnait l'avarice, le père Goriot l'amour paternel, Rastignac l'ambition. Ces personnages étaient situés dans un cadre très précis, décrits dans les moindres détails. Cette forme comportait la peinture des milieux sociaux en perpétuelle transformation. Les mouvements de ces personnages, poussés par une sorte de capillarité, les faisaient se déplacer

<sup>12</sup> Nathalie Sarraute, « Le langage dans l'art du roman », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1996, p. 1682.

<sup>13</sup> *Id.*, « Roman et réalité », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1654.

d'une couche à l'autre de la société. Tout cela était exprimé dans un certain langage que je n'ai pas besoin de vous décrire. C'est celui de Balzac<sup>14</sup>.

Toujours selon Sarraute, le roman réaliste aurait forgé nos compétences de lecture : habitués à suivre les péripéties des personnages, à identifier certaines de leurs caractéristiques physiques et psychologiques, à discerner les lieux où l'intrigue se déroule, nous portons sans cesse notre regard sur ce qui est connu dans une œuvre.

Ce n'est qu'après la grande influence exercée par les périodes « réaliste » et « engagée » qu'est né ce qu'on a appelé le Nouveau Roman. Selon Sarraute, ce mouvement désirait reprendre les idées développées au préalable par, entre autres, Proust et Kafka :

Les tenants de ce qu'on a appelé le Nouveau Roman affirmaient que ces œuvres n'étaient pas de simples accidents mais le développement naturel d'un art autonome... Que le roman est un art comme les autres et que, comme les autres, pour vivre et se développer, il doit constamment se transformer, découvrir un nouvel ordre de sensations et de nouvelles formes, abandonner des conventions devenues inutiles, gênantes, et créer de nouvelles conventions qui seraient abandonnées à leur tour<sup>15</sup>.

Contrairement aux mouvements littéraires précédents qui souhaitaient avant tout « incarner » la réalité visible, le Nouveau Roman, tel que perçu par Sarraute, a exprimé davantage de nouvelles dimensions et sensations. Pour ce faire, une autre forme d'écriture a été mise de l'avant et ne pouvait, d'aucune façon, ressembler à l'écriture réaliste. L'élément essentiel de cette dernière n'était plus le personnage ou

<sup>14</sup> *Id.*, « Forme et contenu du roman », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », p. 1671.

<sup>15</sup> *Id.*, « Le langage dans l'art du roman », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1683.

l'intrigue, comme il l'avait été, par exemple, dans le courant réaliste, mais bien le *langage*.

La révolution qui s'est accomplie est de taille : non seulement nous ne considérons plus le monde comme notre bien, notre propriété privée, calquée sur nos besoins et domesticable, mais par surcroît nous ne croyons plus à cette profondeur. Tandis que les conceptions essentialistes de l'homme voyaient leur ruine, l'idée de « condition » remplaçant désormais celle de « nature », la *surface* des choses a cessé d'être pour nous le masque de leur cœur, sentiment qui préluait à tous les « au-delà » de la métaphysique. C'est donc tout le langage littéraire qui devrait changer, qui déjà change. Nous constatons, de jour en jour, la répugnance croissante des plus conscients devant le mot à caractère viscéral, analogique ou incantatoire. Cependant que l'adjectif optique, descriptif, celui qui se contente de mesurer, de situer, de limiter, de définir, montre probablement le chemin difficile d'un nouvel art romanesque<sup>16</sup>.

En fait, le Nouveau Roman tendait lui aussi à décrire une réalité, mais il refusait, selon Robbe-Grillet, de faire de l'essence humaine le centre de l'univers. Ainsi, le point de vue des auteurs s'est déplacé quelque peu. Ces derniers ne cherchaient plus à écrire ce qu'ils voyaient ou ce qui les entourait. Ils ne voulaient pas non plus présenter aux lecteurs une vérité : ils souhaitaient plutôt que chacun la crée.

Le roman moderne [...] est une recherche, mais une recherche qui crée elle-même ses propres significations, au fur et à mesure. [...] Nous ne croyons plus aux significations figées, toutes faites, que livrait à l'homme l'ancien ordre divin, et à sa suite l'ordre rationaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, mais nous reportons sur l'homme tout notre espoir : ce sont les formes qu'il crée qui peuvent apporter des significations au monde<sup>17</sup>.

Le rôle du lecteur et de l'auteur s'est donc modifié au XX<sup>e</sup> siècle : l'un n'était plus perçu comme un être passif qui devait suivre mot à mot ce que lui proposait

<sup>16</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1961, p.22-23.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 120.

l'auteur, tandis que ce dernier n'était plus considéré comme un être inspiré, chargé d'écrire ce qui lui était prodigué par une force suprême.

Les écrivains du Nouveau Roman ont préféré donner le moins d'indices possibles sur les personnages évoqués et forcer leurs lecteurs à porter attention à d'autres détails. Ainsi déconstruit, le personnage ne pouvait plus détourner la concentration du lecteur :

Il faut donc empêcher le lecteur de courir deux lièvres à la fois, et puisque ce que les personnages gagnent en vitalité facile et en vraisemblance, les états psychologiques auxquels ils servent de support le perdent en vérité profonde, il faut éviter qu'ils dispersent son attention et la laisse accaparer par les personnages, et, pour cela, le priver le plus possible de tous les indices dont, malgré lui, par un penchant naturel, il s'empare pour fabriquer des trompe-l'œil. Voilà pourquoi le personnage n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même. C'est à contre-cœur que le romancier lui accorde tout ce qui peut le rendre trop facilement repérable : aspect physique, gestes, actions, sensations, sentiments, courants, depuis longtemps étudiés et connus, qui contribuent à lui donner à si bon compte l'apparence de la vie et offrent une prise si commode au lecteur<sup>18</sup>.

Après la mort de l'auteur, le Nouveau Roman a proclamé, en quelque sorte, la mort du personnage. Dans certains textes, il est même impossible de vraiment identifier ce dernier :

Les lecteurs de romans, dans des perspectives traditionnelles, attendent beaucoup des personnages. Ceux du Nouveau Roman excluent ce type de construction : ils sont souvent à peine identifiables, faute de désignation précise ou stable, leur émergence se réduisant à l'occasion à des pronoms. Ils sont « sans caractères » [...]. Cela se marque dans la morphologie et le lexique par l'omniprésence de la négation, qui suscite des créatures mises à part [...]. Les prédicats à connotation dysphoriques se multiplient, une tonalité sombre se dégage des bribes de destins, même lorsque c'est le processus d'écriture qui est

---

<sup>18</sup> Nathalie Sarraute, « L'Ère du soupçon », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1584-1585.

en cause : on est loin du personnage-narrateur de *À la recherche du temps perdu*<sup>19</sup>.

Le regard du lecteur de ces romans est porté ailleurs : plus question de s'identifier à ce qui est présenté ou à trouver une ressemblance entre le personnage et nous-mêmes ou une autre personne de notre entourage. C'est la construction de l'œuvre et l'esthétique de celle-ci qui captent davantage l'attention.

Ce bref aperçu du changement survenu au cours du XX<sup>e</sup> siècle dans la façon de concevoir le personnage nous amène à nous demander si *Le Lecteur* de Pascal Quignard est un récit qui s'inscrit dans la suite du Nouveau Roman. Une chose est certaine : la réflexion engagée par les écrivains de cette période a influencé grandement l'auteur, car plusieurs aspects de la littérature dite « traditionnelle » sont, chez lui, mis en doute : la fonction du narrateur, le développement de l'intrigue, la cohésion de l'histoire et, bien sûr, la notion de personnage.

### **Le secret des personnages**

Deux personnages principaux ou plutôt, deux « formes » de personnages figurent dans *Le Lecteur* : ces derniers possèdent davantage les caractéristiques du Nouveau Roman que celles de la période réaliste. Aucun des deux protagonistes n'est

---

<sup>19</sup> Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, 2001, p. 94.

décrit physiquement, nous ne savons pas d'où ils viennent, le lien qui les unit véritablement n'est pas clair et, enfin, les indices semés ici et là ne sont pas suffisants pour nous en donner une image réaliste.

Il y a d'abord la présence d'un narrateur que l'on ne peut clairement identifier. Ce narrateur possède une voix et des opinions qu'il n'hésite pas à nous faire entendre. Il n'est pas omniscient, car il ne connaît pas les circonstances entourant la disparition du personnage du lecteur : il ne peut donc pas nous en faire part de manière convaincante. Comme son rôle est tout de même de narrer, il émet tout au long de l'œuvre une série d'hypothèses sur cette mystérieuse disparition.

Outre ce côté troublant du narrateur, ce qui brouille la lecture de ce texte est l'absence d'un personnage principal : on en parle comme d'un mort ou d'un être disparu sans avoir laissé de trace. Il est possible de qualifier ce disparu de « lecteur », car il semble justement avoir perdu son identité au contact d'un livre. Même si ce lecteur est absent de l'œuvre, le narrateur en fait mention du début à la fin : ce sont les dires du narrateur qui le font exister. Grâce à lui, le lecteur *est* en même temps qu'il *n'est pas*.

Pour faire « vivre » ce lecteur disparu, le narrateur nous sollicite. Sans cesse, il nous interroge, nous interpelle. Notre présence est grandement marquée par l'utilisation du « vous » : qu'on le désire ou non, nous devenons ainsi une partie prenante du récit, nous en devenons le narrataire. En tant que « vous », nous sommes confinés à errer dans le texte, à en devenir prisonnier : même la fin du livre ne nous

satisfera pas ni ne nous apportera un certain soulagement face à la disparition du lecteur, qui nous hante, qui nous obsède. Nous aurons l'impression d'avoir lu une série de conjectures, d'avoir pénétré à l'intérieur de chacune d'entre elles sans pourtant avoir réussi à trouver une véritable solution au mystère de la disparition.

*Le Lecteur* est donc un récit aussi difficile à lire qu'à résumer. Dans un de ses traités, « *Lectio* », paru près de vingt-cinq ans après *Le Lecteur*, Quignard synthétise un texte qu'on imagine d'abord fictif, mais qui, par association, pourrait bien être *Le Lecteur* :

Écrire un récit dont le héros serait le lecteur. Un *je* parle à un *vous* d'un *il* qui est disparu sans qu'on le voie. Son auteur n'est au bout de compte qu'un lecteur qui entretient le lecteur qu'il hallucine et qui disparaît à mesure que le livre progresse (à mesure que l'on s'adresse à lui)<sup>20</sup>.

Les trois principales instances de cet extrait (le « je », le « vous », le « il ») équivalent aux trois protagonistes du *Lecteur*. Le « je » représenterait le narrateur, le « vous » nous incarnerait et le « il » référerait au disparu. Tous les trois sont perçus par l'auteur comme des lecteurs. On peut donc considérer ce récit comme un dialogue entre différents lecteurs sur leur place et leur visée dans l'espace littéraire.

En plus de nous interroger sur notre propre condition de lecteur, la structure du texte nous oblige à porter davantage attention au lecteur disparu : tout tourne autour de lui. En suivant les indications du narrateur, nous sommes obligés de placer le personnage manquant au centre de l'œuvre et de tenter de découvrir sa véritable identité. Même si la structure du récit comporte des caractéristiques apparentées au

<sup>20</sup> Pascal Quignard, « *Lectio. XXX<sup>e</sup> traité* », *Petits traités*, Paris, Maeght, 1990, t.V, p. 155.

Nouveau Roman, il reste que c'est le personnage, absent ou non, qui attire notre attention.

### **La présence du secret**

Or, il est quasi impossible d'obtenir des renseignements précis sur le lecteur disparu. *Le Lecteur* procède de la dissimulation, ce qui permet au mystère (Qui est le lecteur? Où est-il disparu? Pourquoi?) de rester à jamais celé.

D'abord, le texte est écrit en fragments, forme d'écriture qui elle-même semble difficile à saisir; la structure même du fragment reste secrète pour plusieurs théoriciens :

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<sup>21</sup>.

Ce travail ne tentera pas ici de définir le fragment selon l'usage qu'en fait Quignard dans ce récit, mais essaiera plutôt de poser quelques jalons qui permettraient d'en comprendre la structure. Une des explications possibles serait la suivante : le fragment permet de faire durer le secret en le diffractant. Le récit ainsi construit donne alors l'impression de lire « en rond » : nous errons dans le texte, nous ne pouvons y

---

<sup>21</sup> Ginette Michaud, *Lire le fragment, transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, 1989, p. 28.

échapper et jamais nous ne découvrirons l'information si bien cachée. Ainsi, l'écriture fragmentaire de ce texte est très liée au « secret », au fait de taire une information.

L'irrésolution s'avère alors la caractéristique principale du secret et, dans le cas présent, du fragment :

L'énigme est une question sémantique, dont l'ouverture fait durer le suspense, maintient le désir du savoir du lecteur, mais qui doit trouver une réponse à l'intérieur du récit. [...] Le secret s'étaye certainement sur une part d'énigme, puisqu'il appelle le déchiffrement mais son fonctionnement [...] produit du reste, relance du secret<sup>22</sup>.

Par l'écriture fragmentaire, nous sommes « mis à part » du secret, puisque cette forme d'écriture secrète toujours un reste ou ajoute une information qui n'est pas en lien avec ce qui a été précédemment mentionné et qui, de fait, ne se laisse pas découvrir.

L'étymologie nous indique également que le terme *secretum* évoque un lieu écarté, la retraite, la solitude. Quant à *secretus*, il renvoie à ce qui est séparé, mis à l'écart, privé de<sup>23</sup>.

Ainsi, le secret dans *Le Lecteur* se trouve dans une situation paradoxale : il constitue le centre de l'œuvre, mais en même temps, il figure à part, il est isolé, puisque aucun protagoniste, ni le narrateur ni nous, les lecteurs du récit, ne réussit à le percer.

Il reste néanmoins que, même si le secret n'est pas dit et maintient ainsi sa nature de secret, le romancier doit indiquer qu'il y a du secret. [...] Mais si le

<sup>22</sup> Dominique Rabaté, « Le secret et la modernité », *Modernités. Dire le secret*, Paris, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 20-21.

<sup>23</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, « Le secret de la source dans l'œuvre de Pascal Quignard », *Modernité. Dire le secret*. Textes réunis et présentés par Dominique Rabaté. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 184.

secret est dit, il s'abolit; si rien ne le signale, il n'est pas. [...] Pour signifier qu'il y a du celé, du caché, le secret doit nécessairement prendre la forme d'un triangle — figure, on s'en doute, qui peut renvoyer au paradigme triangulaire de la psychanalyse : la triade œdipienne, qui serait ainsi à concevoir comme matrice de tout secret. Ce triangle s'organise entre un détenteur, un dépositaire et un tiers exclu. Le secret est donc l'objet d'un dire possible qui ne doit (ne peut) pas être dit à tous. Le secret secrète ainsi un découpage entre ceux qui sont dans le secret et ceux qui sont maintenus en dehors<sup>24</sup>.

Le secret du *Lecteur* est difficile à analyser, car c'est nous-mêmes qui sommes exclus : nous ne savons pas ce qu'il est advenu du disparu. Le narrateur devrait être le dépositaire, certains passages du texte laissant croire qu'il aurait déjà rencontré le lecteur et qu'ensemble, ils auraient discuté :

Vous vous demandez : dans ces instants, quand il se confiait à moi de la sorte, avant qu'il disparût, que faisais-je? Que nous disions-nous? Nous ne pouvions que plaisanter de ces choses si grêles et si futiles au regard de ce qu'on voit, de ce qu'on vit, au jour le jour dans ces villes étouffantes et puantes, marchandes, violentes et malheureuses, que sont les mots, les livres et les problèmes de langage. (*Le Lecteur*, p. 129.)

Le narrateur et ce lecteur se seraient donc croisés, mais n'auraient émis aucun mot sur leur existence extra-littéraire. Leur conversation aurait plutôt porté sur leur condition commune qui se trouve en dehors de notre monde : ensemble, ils ont conversé sur leur « réalité », celle constituée de livres auxquels nous n'avons pas accès. Même si le narrateur et le lecteur ont échangé divers propos, il ne semble pas que le narrateur sache ce qui est arrivé au lecteur disparu. Tout porte à croire que le narrateur, loin d'être dépositaire du secret, en est exclu, comme nous. Or, cette position devient pour lui paradoxale : n'a-t-il pas l'obligation de narrer, de raconter une histoire? Le narrateur prétend nous donner le plus de renseignements possibles sur

---

<sup>24</sup> Dominique Rabaté, *loc. cit.*, p. 20-21.

le lecteur, mais rien n'indique que nous devrions considérer ces indices comme valables. Nous croyons plutôt qu'en nous posant sans cesse des questions et en nous faisant part de ses hypothèses, le narrateur essaie de nous éloigner de la recherche du lecteur disparu, détournant notre attention, l'amenant ailleurs.

### **L'image secrète du lecteur**

Les renseignements fournis sur le lecteur disparu par le narrateur sont donc très vagues. À deux endroits seulement, un « simili portrait » nous en est donné.

Confectionnez de vieux chiffons avec sept, huit pages exfoliées sur un octavo de Plantin à Anvers. Bâissez une tête. Dessinez les yeux d'une encre très âcre et noire. Mêlez d'eau l'encre et peignez faiblement les lèvres entrouvertes comme dénuées de souffle et assez incolores. Refermez sur cette tête chimérique un vieux et grand livre d'ors. Plongez le tout dans une petite chambre froide et sombre. Vous obtenez de lui une image plus vraie, plus vive même que la réalité de son visage vivant. Vous obtenez de moi une métaphore qui est, de façon excessive, filée. (*Le Lecteur*, p. 16.)

Pour nous aider à créer une image la plus vraisemblable possible du lecteur, le narrateur nous demande, ou plutôt exige de nous — puisque c'est l'impératif présent qui est employé —, d'accomplir six gestes concrets : « confectionnez », « dessinez », « mêlez », « peignez », « refermez » et « plongez ». Ces actions ressemblent davantage aux mouvements exécutés par un artiste qu'à ceux d'un lecteur. À la manière d'un peintre qui étale et choisit minutieusement les couleurs pour créer son œuvre — la peinture est la métaphore filée de cette description — le narrateur nous donne une marche à suivre infallible : suivre ces étapes créerait le lecteur.

La dernière tâche demandée, « plongez le tout dans une petite chambre froide et sombre » tranche, par les connotations qui y sont associées, avec les autres. Ce dernier mouvement est plus brusque, « plongez » signifiant non pas déposer, mais immerger brusquement. Les autres termes disposent de valeurs plus douces, probablement parce que les syntagmes qui s'y rapportent connotent la fragilité : les « vieux chiffons » ne semblent pas très résistants, ils rappellent la vieillesse, la saleté et l'usage répété; les « sept, huit pages exfoliées », réfèrent à quelque chose de rare et précieux qui doit être manipulé avec le plus grand soin possible. Le vieux livre, l'encre et le papier sont aussi des objets qui peuvent servir à noter une histoire ancienne. Le personnage décrit n'incarne pas non plus un être nouveau, naissant : il fait partie d'une lignée, il possède déjà un héritage littéraire.

L'endroit où la « construction » doit être « plongée » n'est guère accueillant : la « petite chambre froide et sombre » fait penser à un tombeau ou encore, à une bibliothèque, car pour conserver de vieux livres rares, celle-ci doit être sombre et fraîche. Que l'on croie que l'emplacement réfère à un lieu ou à un autre, cela n'a pas vraiment d'importance. Un lien unit ces deux éléments : la mort. Le tombeau et la bibliothèque rappellent que les gens désormais morts ont déjà vécu et ont laissé, pour ceux qui restent, un legs.

Or, cette mort est tout de même remplie de vie : toutes les tâches accomplies permettent d'obtenir du lecteur disparu une « image plus vraie, plus vive même que la réalité de son visage vivant. » Qu'est-ce qui incarne le mieux cette « mort vivante » ?

La littérature. Cet univers ne donne-t-il pas un dessin d'une certaine réalité formée d'ombres plus vivantes encore que ce qu'on appelle communément la « vraie » vie?

Ainsi, pour décrire le lecteur, le narrateur a pris des éléments appartenant au « réel » (représentation d'une tête humaine, vivante) et les a mêlés avec d'autres, propres à la littérature (représentation d'un lieu où l'imagination possède une place si grande que ce que l'on considère « irréel » peut, dans la littérature, devenir réel). Les membres corporels retenus dans la description ne réfèrent qu'au visage, comme si le lecteur disparu n'était qu'un livre, un miroir qui nous renverrait notre propre image. Les yeux vides, dépourvus de regard, représentent la mort, mais aussi les mots écrits à partir de l'encre, le « sang » de la vie littéraire. Les lèvres ne semblent pas non plus vivantes, puisqu'elles sont démunies de souffle. Leur forme rappelle aussi le livre ouvert, le monde littéraire dans lequel le lecteur plonge et se perd : les lèvres, comme le livre, donnent accès à la vie littéraire. La tête, qualifiée de « chimérique », appartient au fabuleux, au non-vivant. Les chimères, très présentes dans la littérature, deviennent plus vraies que n'importe quelle autre réalité. Finalement, l'eau, symbole de vie et de renaissance, rappelle que l'écriture est un acte de création. Ainsi, tout dans cette description s'apparente davantage à un univers littéraire vivant qu'humain.

Dans un autre passage, le narrateur tente de manière plus explicite de nous donner plus de détails sur le corps du lecteur disparu. Ici encore, la description n'est pas très « réaliste » : « Tracer un à un les traits de sa face, ajouter ombre contrastée, perspective lointaine, volume exact à ses membres, brosser le tout en pied [...] » (*Le Lecteur*, p. 28.) Une fois encore, l'esquisse du disparu ne semble pas avoir été conçue

pour des lecteurs, mais pour des peintres ou des apprentis sculpteurs. Peu de détails nous sont offerts : nous ne savons pas quels traits dessiner, comment et quelle ombre ajouter, quel est le volume exact des membres, etc. Le narrateur laisse le choix à ses lecteurs d'imaginer le disparu comme bon lui semble : « [L]e corps du lecteur s'exclut de ses attraits et de ses dispositions singulières. » (*Le Lecteur*, p. 28.)

Cela vient confirmer ce qui a été écrit précédemment : ce n'est pas la description physique et réaliste qui compte dans ce récit, mais bien l'incarnation du concept de lecteur. Même s'il nous donnait tous les détails imaginables sur son apparence physique, le narrateur rappelle ici que nous n'arriverions jamais à nous représenter le personnage tel qu'il aimerait que nous le percevions. Cette image donnée nous confronte à l'opacité, elle résiste à la représentation réaliste.

La visée de cette « description » n'est pas de se rapprocher le plus possible de la réalité : ce que le narrateur désire en nous imposant ce jeu d'actions est de nous donner de « lui une image plus vraie, plus vive même que la réalité de son visage vivant » et montrer que l'être ici façonné de papier appartient au monde de la littérature.

Voilà une autre donnée qui complexifie davantage l'œuvre : le lecteur est issu du monde littéraire. Même si le narrateur avait voulu nous décrire l'univers dans lequel le lecteur vit, il n'aurait pu le faire de façon concise : la littérature ne peut se décrire en quelques mots et données factuelles. Alors, où peut bien se trouver ce lecteur ? Dans quel coin de la sphère littéraire s'est-il perdu ? Le narrateur ne peut émettre qu'une série d'hypothèses pour qu'à notre tour nous tentions de percer le secret de cette

œuvre. Or, nous le répétons, celui-ci ne pourra pas être décelé. Au contraire, plus le récit avancera, plus le tout se complexifiera, car au lieu de se réduire, les explications et les possibilités se feront de plus en plus nombreuses : au lieu d'élucider le secret, le récit nous fera évoluer autour, sans jamais nous permettre de l'atteindre.

### **Le secret et le silence**

Si le secret n'est jamais divulgué, c'est aussi que son détenteur, le lecteur disparu, ne l'a pas dit à quiconque. La notion de secret est ici grandement liée au fait de se taire, de « rester sans parler, (de) s'abstenir de parler<sup>25</sup> ». Dit autrement, se taire signifie ici faire silence.

Nous ne voulons pas affirmer que *tout* silence est secret. Dans le cas présent, puisqu'une information est dissimulée et non dite, il est possible de considérer ce silence comme une couverture, comme quelque chose qui cacherait une vérité. Ici, le silence est complice du secret. Il s'oppose à la parole entendue, prononcée à voix haute.

Écrire (un récit), c'est au moins autant *ne pas dire* que dire. Par quoi l'écriture est un art de silence. Une certaine rhétorique du récit — à supposer qu'on s'amuse ainsi à mettre de l'ordre dans le puissant foisonnement de la parole narrative — devrait donc tenir dans l'examen des différentes raisons (et façons) qu'on peut avoir de se taire<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Josette Rey-Debove, Alain Rey (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1993, p. 2203.

<sup>26</sup> Dominique Noguez, « Etc. ou les silences du récit », *Tombeau pour la littérature*, Paris, Éditions de la différence, 1991, p. 29.

L'action de « se taire » et l'écriture semblent ici liées. La littérature « écrite » converge davantage vers le silence : ce qui est écrit ne peut pas se dire ni s'entendre de vive voix. En choisissant d'écrire, l'auteur ne rompt pas le silence, il accepte d'y séjourner et de contribuer à son expansion.

Selon Quignard, le silence n'est pas un « élément » qui se crée : c'est une réalité qui est là, toujours présente, que l'on choisit volontairement de partager ou d'interrompre en parlant, en discutant, etc. Cette idée est clairement exprimée dans un de ses *Petits traités* intitulé « Taciturno » :

Nous écrivons autant que nous ne parlons pas, ne tenons de discours, ne confortons de monde, n'ajoutons au sens, ne rompons le silence. Nous écrivons autant que nous ne rompons pas le silence de la langue qui nous adresse. Nous en agrandissons la plaie. Dans la langue, seule, la plaie de l'écrit sonne. Elle ne sonne pas en « défaut », mais en « livre ». Dans le silence du livre<sup>27</sup>.

Ce que le livre fait entendre, c'est le silence. L'objet n'est pas constitué de langage oral, mais plutôt de tout ce qui, de la langue, s'inscrit sans voix. L'écriture inscrite dans le livre contribue aussi à donner une apparence visible au silence. À l'intérieur de celui-là, celui-ci se matérialise.

Le livre se compare aussi à un corps qui peut être blessé, déchiré par la langue non écrite, celle véhiculée par la voix vive. Le livre représente la plaie jaillissante, vivante, qui s'ouvre sur l'infini, dans le silence de la lecture.

En écrivant, l'auteur crée cette plaie. En lisant, le lecteur y pénètre et l'agrandit davantage. Il plonge lui aussi dans le silence, il partage, d'une manière différente, cette

---

<sup>27</sup> Pascal Quignard, « Taciturno. V<sup>e</sup> traité », *Petits traités*, Paris, Maeght, 1990, t.I, p. 104.

part dans laquelle s'est aussi perdu l'écrivain. Sans se rencontrer ni se parler, écrivain et lecteur pourront vivre ensemble un moment unique :

On comprend du même coup comment Quignard peut faire tenir ensemble dans le court-circuit d'un même acte lecture et écriture qui sont historiquement séparées et d'essence traditionnellement contradictoire (l'ordre de l'écriture venant à chaque instant perturber le désordre de la lecture, et inversement, à la manière de l'ordre divin — ou encore celui de la raison, ou de la science — tente de s'opposer au désordre constitutif de l'humanité). Le silence est le lieu de cette rencontre. Non pas la simple absence par parenthèse, de bruits, de bruissements, de voix, de cris, mais leur ensevelissement, leur mise au tombeau dans le noir d'encre des signes écrits<sup>28</sup>.

Le lieu où cette rencontre peut se produire entre le lecteur et l'écrivain est encore une fois le livre. « Le livre est un morceau de silence dans les mains du lecteur. Celui qui écrit se tait. Celui qui lit ne rompt pas ce silence<sup>29</sup>. »

Ce n'est pas parce que le livre est considéré comme la matérialisation parfaite du silence et le lieu de rencontre entre l'auteur et le lecteur qu'il ne s'y passe rien. Au contraire, au contact du livre, et l'écrivain et le lecteur changent, se transportent ailleurs, comme si le livre les amenait à vivre des sensations autres. Nous reviendrons plus tard sur ce point. Pour l'instant, retenons ceci : le livre est l'incarnation visible du silence, un objet du temps qui permet de le partager, de l'éprouver, et même de s'y réfugier, si le cœur nous en dit.

Le silence, jusqu'à présent, a été décrit comme un espace de rapprochement. À certains moments, dans certaines situations, il est aussi considéré comme un lieu d'isolement.

<sup>28</sup> Pierre Lepape, « Chasser, lire, écrire », *Pascal Quignard. La mise au silence*, Paris, Champ Vallon, 2000, p. 82.

<sup>29</sup> Pascal Quignard, « Taciturno », *op. cit.*, p. 99.

Comprenez alors la gêne m'embarrassant la bouche. Convenez que tenir compte d'impossibilités si précises, vécues comme incessantes, ne devrait m'inciter qu'à me taire davantage, et à trouver dans ce supplément de silence la sorte de grâce que le langage, à nous autres, vous et moi, lecteurs, nous aurait faite une fois pour toutes [...] (*Le Lecteur*, p. 20-21).

Cette citation laisse présager entre autres choses qu'un lecteur ne parle jamais vraiment de ses lectures. Si le cas se présente, si des individus partagent leur lecture en dehors du silence ou tentent de comprendre celle d'un autre, ceux-ci ne sont pas des lecteurs, du moins, pas le temps qu'ils séjournent à l'extérieur de la lecture. Dans le silence, les individus sont coupés les uns des autres; ils ne peuvent discuter ensemble puisque la voix vive romprait le silence d'un seul coup. Le silence et le secret sont donc liés : les deux isolent, tiennent à l'écart et excluent du reste du monde celui ou celle qui les « gardent ».

Parmi toutes les informations données par le narrateur, quelques-unes indiquent que le disparu lisait au moment de sa disparition. Pour lire, ce dernier faisait aussi silence : « Il se tait. Du moins avons-nous de lui ce silence. » (*Le Lecteur*, p. 12.) Cette information est donnée d'emblée, dès le premier chapitre. Le narrateur est conscient que le silence vécu par le lecteur ne peut facilement s'expliquer ou s'imaginer : ce dernier est très intime et peut s'avérer différent pour chaque individu. Rien ne peut alors rendre compte « efficacement » du silence :

Le silence ne signifie pas. Rien dans le silence ne répond pour le silence. S'il vient du sommeil, s'il naît de la fatigue, de la peur, de pleurerie ou d'imbécillité, s'il est le fruit d'une entreprise courageuse, la conséquence d'une expérience inouïe, rien en lui ne l'exprime. Dénué de sens plus encore qu'ambigu, il exigerait à tout moment le secours que lui prêteraient le geste ou la voix qui sur-le-champ le détruiraient, s'il prétendait dissimuler une qualité précise, une réticence qualifiée, un désaveu incomparable. (*Le Lecteur*, p. 20.)

Le silence, tout comme le secret, ne peut se rapporter extérieurement : ce sont des « expériences » qui perdent tout leur sens lorsqu'elles sont analysées après coup. Le silence ne s'affirme qu'en faisant silence. Il semble ainsi qu'on ne peut le définir : ce dernier ne peut que se vivre.

### **La solitude essentielle**

Pour faire vivre le silence dans la lecture, le lecteur doit se retirer pour se consacrer entièrement à cette occupation. Nous pouvons déduire que le lecteur « disparu » du texte a fait régner le silence — il a fui, le plus possible, le monde « réel » qui l'entoure — autour de lui avant de plonger dans la lecture du livre dans lequel, semble-t-il, il aurait disparu. Or, l'isolement prétendu et vécu par ce lecteur reflète davantage que le simple repli sur soi ou l'éloignement de la société. Ce retrait ressemble davantage au concept, établi par Blanchot, de « solitude essentielle ».

*L'Espace littéraire* est l'essai dans lequel il est question de cette solitude<sup>30</sup>. Tous les éléments constituant l'espace littéraire sont interrogés : l'écrivain, le lecteur, le livre, la notion de temps, de vide, de « neutre<sup>31</sup> », de solitude, etc. Une parenté indéniable existe entre l'œuvre de Quignard et celle de Blanchot, ne serait-ce que par les thèmes abordés et le vocabulaire utilisé : beaucoup de concepts mis en place par le

---

<sup>30</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

<sup>31</sup> Thème emprunté à Blanchot.

théoricien ont été repris par l'auteur. Ces derniers sont particulièrement présents dans *Le Lecteur*.

Il serait intéressant d'analyser jusqu'à quel point les textes et les thèmes soulevés dans les œuvres quignardiennes s'apparentent à l'écriture blanchotienne, mais ce travail ne sera pas fait ici, car il nous éloignerait de notre sujet principal.

Il n'est pas simple non plus d'expliquer de manière exhaustive ce qu'entend exactement Blanchot par « solitude essentielle ». Dans *L'Espace littéraire*, ce concept est d'abord appliqué à la solitude exigée par l'écrivain qui crée une œuvre. Pour vivre dans le monde présent, en société, une partie de notre être s'efface complètement. Blanchot, inspiré par les théories de Heidegger, affirme que dans ces moments-là, nous sommes séparés de notre « être » :

« Je suis » (dans le monde) tend à signifier que je suis, seulement si je puis me séparer de l'être : nous nions l'être — ou, pour l'éclairer par un cas particulier, nous nions, nous transformons la nature — et, dans cette négation qui est le travail et qui est le temps, les êtres s'accomplissent et les hommes se dressent dans la liberté du « Je suis »<sup>32</sup>.

L'écrivain doit alors vivre la solitude la plus totale : toute communication cessant, il ne sera qu'avec lui-même et retrouvera une partie oubliée de son être avec laquelle il fusionnera totalement.

Celui qui vit dans la dépendance de l'œuvre, soit pour l'écrire, soit pour la lire, appartient à la solitude de ce qui n'exprime que le mot être : mot que le langage abrite en le dissimulant ou fait apparaître en disparaissant dans le vide silencieux de l'œuvre<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 263.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 12.

La solitude essentielle ne représente pas seulement l'éloignement et l'isolement de l'écrivain, mais plutôt le moment où ce dernier fera communion avec toutes les parties qui le constituent.

Cette réflexion de Blanchot appliquée plus particulièrement à l'écrivain pourrait aider à comprendre la solitude et le retrait que vit le lecteur. Il n'est pas clairement mentionné que ce personnage a choisi de s'isoler, de vivre hors du monde pour lire. Par contre, par le silence qu'il habite (et qui l'habite), on peut supposer que ce dernier devait s'acquitter du monde pour plonger dans le livre et dans la lecture :

Je ne sais ce qu'il prétendit provoquer en lui ou sur le monde par le moyen d'une telle défection, par la ténacité, que nous contemplons, d'un pareil retrait. Était-ce tout simplement se préserver de soi et s'abriter du monde? [...] Parce qu'il eût découvert son impuissance à transformer le monde, à mettre sud au nord ou renverser ce ciel gris et humide en celui d'un beau jour, il lui eût refusé l'attention. [...] Il se fût retiré du jeu. Eût cessé de boire et de manger et de bouger. Ne parlant plus, dans le noir d'une main, prit un livre. (*Le Lecteur*, p. 55-56.)

Ici, la lecture se présente comme le lieu où le lecteur peut se retirer de la réalité humaine, celle qui lui demande d'accomplir des gestes essentiels à sa survie. La lecture devient un monde à part, une autre réalité. Ce qui est étonnant, c'est que cette « autre réalité » se trouve dans le noir. Elle se situe du côté des ombres, de la mort, de la littérature, lieu qui, malgré les apparences et une grande contradiction, incarne la vie (souvenons-nous de ce qui a été avancé à ce sujet aux pages 22, 23 et 24 de ce chapitre). Le « noir » réfère encore une fois à l'univers littéraire dans lequel le lecteur plonge pour vivre à l'extérieur de la réalité commune.

Le noir du livre permet aussi au silence d'être atteint. Il amène l'isolement, la séparation du monde. De cette façon, la solitude « essentielle » rejoint le secret. Plus encore, cet isolement fait du lecteur lui-même un « secret » puisqu'il est retiré, à part de la société. Ce secret exerce sur nous une fascination qui prend naissance dans le livre, cette plaie infinie de laquelle jaillit une autre forme de vie, qui peut sembler plus vraie que la vie mondaine. Ainsi, c'est dans cette part silencieuse que plonge le lecteur : il ne désire pas seulement « se préserver » ou « s'abriter du monde », il *pénètre* dans le secret de la littérature, dans ses chimères, dans le noir de ses mots.

### **La fascination**

Jusqu'à présent, la lecture a été définie comme un lieu de silence, un espace qui permet au lecteur de vivre seul et hors du monde une vie aux dimensions littéraires. Pour le lecteur, la lecture n'est pas seulement un abri, un toit contre le monde extérieur. À l'intérieur d'elle, dans le livre, un secret est dissimulé. Le lecteur se transforme alors en orpailleur, en chercheur d'informations précieuses qui changeront à jamais sa vie. Qu'est-ce que la lecture peut révéler de si inestimable? Dans *Le Sexe et l'effroi*, Pascal Quignard propose une réponse à cette question :

L'homme est celui à qui une image manque. Qu'il ferme les yeux et qu'il rêve dans la nuit, qu'il les ouvre et qu'il observe attentivement les choses réelles dans la clarté qu'épanche le soleil, que son regard se dérouté et s'égare, qu'il porte les yeux sur le livre qu'il tient entre ses mains, qu'assis dans le noir il épie le déroulement d'un film, qu'il se laisse absorber dans la contemplation d'une

peinture, l'homme est un regard désirant qui cherche une autre image derrière tout ce qu'il voit<sup>34</sup>.

L'homme, dans la lecture (ou dans toute autre expérience qu'offre l'art), serait donc à la recherche d'une image absente. Il cherche en fait à découvrir LE secret qui lui manque : il essaie de connaître l'Autre qui, toujours, se dérobe. Ce secret, cet attrait pour ce que l'on ne connaît pas et qui nous dépasse exerce alors une grande fascination.

Dans le même traité, Quignard donne aussi une explication de ce que représente la fascination. Il rappelle l'étymologie de ce mot. Dans l'antiquité romaine, le *fascinus* désignait le phallus, l'organe masculin en érection. Ce dernier était l'emblème d'une puissance suprême. Le *fascinus* était aussi considéré comme un symbole de pouvoir qui faisait l'envie de tous, tout en suscitant le désir. Poser le regard sur le *fascinus* figeait celui ou celle qui le faisait.

La fascination et la lecture peuvent ici être jumelées, puisque la personne qui lit se laisse transporter par l'objet qu'elle possède sous les yeux. En ce sens, le lecteur serait victime d'un enchantement, sorte d'événement magique qui l'envoûterait complètement.

Force aux compositions contradictoires qui peut blesser autant qu'elle peut bâtir, la fascination ouvre le lecteur dans l'espace-temps, elle fait de lui une faille, une déchirure née d'une profonde brûlure :

Voué de ce mouvement qui le devance et aussi bien le porte en avant, en sus, qui le bâtit, parce qu'il le blesse, blessé, le trace, dans le temps qu'il s'y ruine et en en figeant la forme, totalement le consume. (*Le Lecteur*, p. 62.)

<sup>34</sup> Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 10.

La brûlure n'a pas qu'une connotation négative, elle peut s'avérer aussi positive : ne dit-on pas que notre cœur brûle d'amour? Le sentiment alors ressenti à la lecture est enivrant, il nous emporte et nous ruine, comme le fait la mort.

La fascination incarne donc l'acte de lire qui fait vivre quelque chose d'effroyable, en même temps qu'exaltant.

L'être fasciné ou, dans le cas présent, l'individu absorbé par la lecture, perd le contrôle de chacun de ses sens, notamment celui de la vue : l'être qui lit ne peut détacher son regard des mots qu'il fait défiler sous ses yeux, il est hypnotisé par le contenu de sa lecture. Pour ceux et celles qui ne vivent pas la lecture en même temps que le lecteur, celui-ci semble mort, attiré vers un autre horizon.

### **La passion et la lecture**

Si la fascination de la lecture nous « rapproche » de la mort, quelle force, quel mouvement de l'âme pourrait nous conduire à la lecture? Le concept qui permet de rassembler à la fois le secret, le silence, la fascination et la mort est sans nul doute la passion, thème important, pour ne pas dire central, du *Lecteur*.

Qu'un soir et dans ce bout de chambre obscure, qu'il habitait, ou, si vous le voulez, sur ces pages sans nombre dans lesquelles à l'aveugle il errait, s'exaltât sa passion. L'eût affecté, sans recours, un pathos tel, brutal. Pour lui, comme elle ne s'est jamais produite, aucune fois exercée, elle eût correspondu à une telle contrainte de dire sa lecture parce que béant à elle, souffle coupé, frappé de satiété brusque, impossible, jusque-là inconnue, — cela ç'aurait été le simple fait d'un livre : livre qui fût là, près de la main, posé sur la table, là, *fermé*. Ultime. (*Le Lecteur*, p. 69.)

À la lecture d'un livre, le lecteur disparu aurait été affecté par un sentiment, ou plutôt par une force extrême, une sorte de maladie, qui aurait à la fois coupé sa voix et son souffle : la passion. L'étude étymologique de ce mot permet de comprendre davantage cette notion et de voir comment Quignard a réussi, dans une même œuvre, à intégrer et à incarner les différents sens de ce terme et à les lier au concept de lecture.

L'étymologie de ce mot permet d'en étudier l'évolution à partir de l'origine latine. Le mot « passio<sup>35</sup> », qui a donné naissance plus tard au mot français « passion », aurait été attesté pour la première fois au II<sup>e</sup> siècle. Il désignait alors le « fait de subir, de souffrir, d'éprouver<sup>36</sup> ». Pendant plusieurs siècles, « passio » a conservé un sens négatif et était employé pour désigner la souffrance physique, la douleur, la maladie. En latin chrétien, « passio » faisait référence aux souffrances vécues par le Christ et par les martyrs. Au III<sup>e</sup> siècle le mot a été utilisé au sens actif pour signifier « mouvement, affection, sentiment de l'âme<sup>37</sup> ».

Ce n'est qu'au XIII<sup>e</sup> siècle que le terme « passion » aurait été employé pour désigner un mal de l'âme. Il serait alors apparu dans l'expression *passion d'amor* qui faisait d'abord référence à l'amour qu'un père éprouvait pour son fils. Au XVI<sup>e</sup> siècle, le mot prend le sens de « souffrance torturante provoquée par l'amour (1569,

---

<sup>35</sup> Alain Rey *et al.*, *loc. cit.*, p. 1443.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 1443.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 1443.

Ronsard)<sup>38</sup> ». Il n'est alors plus question de « passion » mais de « passions ». Ses autres acceptions sont apparues au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles :

*Passion* se dit d'un parti pris [...] en particulier dans *sans passion* (1607) ; il désigne la vive affection que l'on a pour quelque chose (1621, à propos de la liberté), la chaleur, la sensibilité qui anime une œuvre littéraire ou artistique et, par métonymie, l'objet d'affection (1671) en parlant d'une personne<sup>39</sup>.

Des philosophes de tous les temps ont tenté de décrire cette « force » qui affecte soit l'âme, soit le corps. Platon considérait les passions comme une perturbation de l'âme, qui éloigne l'être humain du bien, qui l'empêche de vivre en parfaite harmonie avec sa raison. Les épicuriens voyaient la passion comme une « émotion violente et soudaine, produisant une secousse douloureuse<sup>40</sup> ». Les stoïciens l'ont perçue comme un « consentement de l'âme à l'émotion qui la sollicite et l'assiège, c'est un abaissement, une défaillance et comme une abdication de l'âme<sup>41</sup> ».

Si l'on tient compte de certaines acceptions de ce mot et qu'on les lie au concept de lecture, comme l'a fait Quignard, on comprend alors que la lecture est elle-même considérée comme une passion ravageuse qui prend possession du corps et de l'âme de l'individu.

Vous souvient-il d'un prêche que Claude de Marolles, vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, fit au sujet de la lecture? Il décelait dans la passion de lire un péril mortel pour l'âme du lecteur : la lecture était un rapt d'âme. Cet enlèvement, aux yeux du Créateur, équivalait à une perte totale et ne durât-elle que le temps que durât la lecture, les flammes de l'éternité ne pouvaient laver ce péché (cette métamorphose extraordinaire, monstrueuse, au regard du statut de notre condition), ne pouvaient pas régénérer ce mort. (*Le Lecteur*, p. 29.)

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 1443.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 1443.

<sup>40</sup> Eugène Mailet, *De l'essence des passions : étude psychologique et morale*, Paris, Hachette, 1887, p. 145.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 147.

Ce compte rendu du prêche de Claude de Marolles associe indubitablement la passion et la lecture. Celle-ci n'est pas considérée comme une souffrance physique ou une défaillance quelconque. Dans cette citation, la lecture est comparée à une force maléfique, à une voleuse d'âmes humaines qui altère à jamais le lecteur. Ce dernier est prisonnier de ce monstre horrible qu'est la lecture, il devient sa proie. Le lecteur n'est donc pas tout à fait responsable de la tentation de lire qui l'envahit, car une force — la lecture — a exercé sur lui une certaine influence. Cet acte, cette machination du diable fascine incessamment l'individu curieux.

Par contre, il ne faut pas omettre que la personne qui choisit de lire pose un geste libre, délibéré : à ce moment, aucune force ne l'oblige à lire tel ou tel ouvrage, c'est elle qui pénètre dans la lecture.

Ainsi, la lecture doit être considérée à la fois comme un action, parce que le lecteur choisit de céder à la lecture, et comme un acte passif, parce qu'ensuite, c'est la lecture qui s'empare du lecteur. La lecture est donc *passion* : elle est à la fois un vouloir et un non-vouloir, une volonté et un emportement.

C'est d'ailleurs la passion qui pousse le lecteur à poursuivre sa lecture. Elle devient le « fascinus », le fascinant, qui cache en secret l'image absente qu'il recherche. Cette image, Blanchot la définit ainsi :

Intime est l'image, parce qu'elle fait de notre intimité une puissance extérieure que nous subissons passivement : en dehors de nous, dans le recul du monde qu'elle provoque, traîne, égarée et brillante, la profondeur de nos passions<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Maurice Blanchot, *op. cit.*, p.275.

L'image tant recherchée dans la lecture coïnciderait avec « la profondeur de nos passions ». Celle-ci est le secret le plus puissant, le plus mystérieux que nous cherchons à atteindre. Plus nous lisons, plus nous nous en approchons, mais plus nous nous en approchons, plus il nous échappe. Plus nous lisons, plus nous nous perdons dans cette quête sans fin. C'est ainsi que, en tant que lecteurs, nous sommes confinés à errer autour de l'image absente et du secret, sans jamais pouvoir les identifier, risquant chaque fois de nous y perdre, comme l'a fait le lecteur disparu.

Cette proximité que le lecteur établit avec le secret rendra sa passion vivante, sans toutefois l'amener à la voir, à en produire une représentation matérielle. Tout de même, il la sentira : la passion produit chez le lecteur des conséquences heureuses, mais très souvent, assez douloureuses.

Il faudrait ne s'être jamais observé sous l'assaut des passions pour ne point leur reconnaître ce caractère essentiel d'ondulations imprévues, de gonflements soudain d'une activité qui réside en nous, mais qui nous dépasse et nous déborde. Si tant de personnes inclinent à considérer les passions comme fatales, c'est bien que souvent, en effet, nous les sentons surgir des plus intimes profondeurs de notre être, nous envahir peu à peu, nous submerger. Nous assistons avec inquiétude, avec effroi, à leurs progrès<sup>43</sup>.

Les conséquences de la passion ne sont pas décrites d'une façon aussi détaillée dans *Le Lecteur*, mais elles sont tout de même présentes. On les perçoit dans le résumé que fait le narrateur du prêche qu'a tenu Claude de Marolles : la lecture était alors « perçue comme un rapt d'âme » (revoir la citation des pages 36 de ce travail). De plus, le narrateur indique : « Si le silence de sa lecture bourdonne à ses oreilles, bat les

---

<sup>43</sup> Baldine Saint Girons, « Passion », *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Encyclopédia Universalis, 2000, p. 1347-1348.

tempes, accélère le mouvement de son cœur c'est qu'il fait sonner l'écho du cri de l'abandon. » (*Le Lecteur*, p. 31.) Ainsi, les conséquences physiques de la lecture sont similaires à celles que l'on éprouve dans la passion : celle-ci accélère le rythme cardiaque et fait palpiter le cœur.

Engouffré dans la passion de la lecture, le lecteur n'est plus maître de lui-même. Il doit s'abandonner totalement. À ce moment, tout ce que l'on peut entendre de lui, dans le silence enivrant, est cet abandon, comparé ici à un cri qui prend source dans le silence et qui jamais ne le quitte.

### **La passion fusionnelle**

Dans la lecture, le lecteur est si violemment passionné qu'il devient autre : à l'intérieur du livre, il perd sa propre identité et ne fait qu'un avec sa lecture : « Il fut tout ce qu'il lut. En 1492, en 1519, en 1531 criant " Terre ! " aux rivages d'Amérique, du Mexique, du Pérou, c'était lui. » (*Le Lecteur*, p. 12.) Le jeu de sonorité entre le verbe être au passé simple « fut » et le verbe lire accordé au même temps laisse entendre ici le rapport de fusion<sup>44</sup> que vit l'être dans la lecture. Il permet aussi de rendre compte de l'état absolu que vit le lecteur : ce dernier peut être *tout ce que le*

---

<sup>44</sup> Par fusion, nous entendons ceci : « Se dit du passage d'un corps solide à l'état liquide sous l'action de la chaleur et, par métonymie, de l'état d'un corps liquéfié. Par analogie, le mot s'emploie pour désigner la dissolution d'un corps dans un liquide, et par extension, il signifie " combinaison de deux corps " [...]. Par métaphore, *fusion* désigne l'union résultant de la combinaison ou l'interpénétration de choses ou d'êtres [...]. » Joseyette Rey Debove, Alain Rey (dir.). *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Le Dictionnaire Robert, 1993, p. 856.

royaume des ombres lui apporte. Il serait intéressant d'analyser tous les personnages et les lectures d'autres récits auxquels le lecteur s'identifie. Cela ne sera pas fait ici, car le but de ce travail n'est pas de voir à quoi toutes ces lectures peuvent référer, mais plutôt de montrer qu'une identification profonde a lieu entre le lecteur et ses différentes lectures. Notons seulement, dans le cas présent, que le lecteur fusionne avec trois explorateurs, trois conquérants du XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle : Christophe Colomb, Cortès et Francisco Pizarro. Trois grands aventuriers qui pourraient, selon une remarque de Pierre Lepape, se définir aussi comme des créateurs du monde, qui eux-mêmes ont été façonnés par le monde découvert<sup>45</sup>. Le lecteur, à l'instar de ces découvreurs, crée aussi des mondes par sa lecture : les uns ne pourraient exister sans l'autre.

Plus que de s'identifier aux personnages présents dans les livres, le lecteur *est* livre :

Lecteur il s'ouvre, il est ouvert, l'ouvert, comme son livre est ouvert, il s'ouvre comme une blessure est ouverte, ouvre et s'ouvre, s'ouvre toute sur ce qui la déborde toute, et l'ouvre. Il est Blessure qui est tout ce qu'il est au degré près de la force qui s'y déchire, de la force qui l'ouvre sur ce qui l'ouvre, qui l'entaille, cède sang, gémit, l'écorche vif et tout entier le forme de ces écarts, de ces sanglots bruyants, de ces entailles, tout entier le met à nu et l'ouvre. (*Le Lecteur*, p. 61.)

Par ce phénomène, le lecteur se transforme aussi en blessure, en entaille, en plaie qui envahit le corps. La lecture pourrait s'apparenter à un amour vécu, à une relation sexuelle qui se réaliserait pour la première fois : le corps déchiré de la femme

---

<sup>45</sup> Voir à ce sujet l'article de Pierre Lepape « Chasser, lire, écrire », *op. cit.*, p. 82.

s'ouvre et cède sang après la pénétration. La lecture entre dans le corps, le pénètre, le blesse.

La lecture traverse ainsi le corps du lecteur, car, selon ce qui est proposé dans la citation, le lecteur devient le livre lu. La comparaison « comme son livre est ouvert » et les nombreuses répétitions des syntagmes « ouvre » et « ouvert » disséminés dans tout l'extrait permettent d'associer ces deux « instances », à un tel point que le lecteur et le livre fusionnent ensemble.

Dit autrement, nous pourrions maintenant affirmer que c'est la passion qui ouvre le corps de l'individu, qui le blesse avec vigueur, qui l'altère à jamais. Complètement assujetti, le lecteur lui prête alors son corps et son âme. Il ne pourra échapper à cette force si prenante qu'à la fin du livre, lorsque ce dernier sera complètement lu et bien refermé.

Toutefois, la passion est si captivante que le lecteur, sorti du livre, ne pensera qu'à faire à nouveau corps avec lui. C'est en fait ce qu'a vécu le lecteur disparu :

Lecteur, il attendait les livres. En attente du livre, il le cherchait comme (pardon de dire ainsi) une bête a faim. (*Le Lecteur*, p. 68.)

À l'extérieur du livre, le lecteur ne peut pas vivre, il perd son essence première. Pour la retrouver, il doit retourner le plus rapidement possible dans ce monde qui le perd. Ainsi, à l'extérieur du livre, la passion continue de mobiliser le lecteur. Elle tente sans cesse d'attirer le lecteur dans ses filets. La passion manifestée dans la lecture devient alors un besoin viscéral : sans elle, le lecteur meurt, disparaît; dans la lecture, le lecteur disparaît aussi ou du moins, il perd son identité. À l'intérieur ou à l'extérieur

de la lecture, les lecteurs sont voués à leur perte. Voilà tout le drame entourant la lecture.

Voilà, aussi, tout le mystère entourant la disparition du lecteur. Est-il perdu à l'intérieur d'un livre ou à l'extérieur de celui-ci? S'il a disparu, sous le coup de quel livre est-il tombé? « À la place de quel livre a-t-il brûlé? » (*Le Lecteur*, p. 49.)

### **La lecture du secret**

Ainsi, l'élaboration de certains thèmes (présence du secret, du silence, de la fascination, de la fusion et de la passion) n'a pas aidé à résoudre le mystère entourant la disparition du lecteur. Cela avait été annoncé d'emblée : le récit est écrit de telle façon que jamais, en tant que lecteurs, nous n'en percevrons le secret. Nous sommes condamnés, à notre tour, à errer autour.

Pour nous faire découvrir les rouages qui sous-tendent la lecture — et en même temps, le fonctionnement du secret dans cette œuvre, — le narrateur n'a pas eu d'autres alternatives que de déstabiliser nos habitudes de lecteur et de nous détourner du personnage principal. Lectrice de cette œuvre, nous nous sommes tenue à l'écart de l'intrigue et nous avons réalisé combien celle-ci nous tenait, autant qu'elle nous résistait.

*Le Lecteur* n'est pas une œuvre qui se laisse saisir facilement, comme si elle avait été écrite spécifiquement pour déjouer les attentes et les limites du lecteur. En fait, l'œuvre s'ouvre sur une telle multitude d'horizons qu'il est quasi impossible, à

moins d'être un lecteur aussi érudit que Quignard, d'en comprendre toutes les subtilités.

Enfin, l'étude de ce texte permet de percevoir le lecteur comme une « entité » éphémère, à la fois fragile et dangereuse : éphémère, car aussitôt sorti de la lecture, nous ne sommes plus lecteur, et dangereuse, car la lecture altère notre identité à notre insu.

Peut-être que le secret du *Lecteur* renvoie justement à l'identité du lecteur. Qu'est-ce qu'un lecteur? Répondre à cette question révélerait peut-être tout le mystère entourant l'œuvre. Toutefois, comme un lecteur ne peut véritablement être identifié — puisqu'il existe autant de lecteurs différents que d'individus et que chaque lecteur, au fil de ses lectures, change, se métamorphose — il est impossible de le décrire. Il est même impossible de le nommer : « Ce qui le nommerait d'un nom plus véritable qu'un nom — son nom — ne vient jamais à signifier. » (*Le Lecteur*, p. 12.)

Ce qui aurait disparu ne serait peut-être pas un lecteur, mais, comme le pense Chantal Lapeyre-Desmaison, un nom : « Si disparition il y a, comme l'annonce l'incipit, c'est celle d'un nom qui le nommerait véritablement, c'est-à-dire qui lui assignerait une place donnée<sup>46</sup>. » Toute l'œuvre aurait donc comme centre non pas un personnage, mais plutôt un mot tu qui aurait permis d'identifier clairement le disparu.

Choisir de ne pas nommer est aussi une action liée au secret, puisqu'il s'agit ici de taire une information et de garder silence. Des autres thèmes liés au concept de

---

<sup>46</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine. Un essai sur Pascal Quignard*, Paris, Les Flohic, 2001, p. 288-289.

passion (le silence, la fascination, la mort, etc.), le secret est peut-être celui qui a reçu le plus de visibilité.

Celui-ci paraît même dans le titre de deux autres œuvres de Quignard : *Le Secret du domaine*<sup>47</sup> et *Vie secrète*. Nous avons préféré poursuivre notre réflexion sur la lecture et le lecteur en ne tenant compte que de *Vie secrète*, car cette œuvre a été écrite longtemps après *Le Lecteur* (tandis que *Le Secret du domaine* est paru à peu près à la même époque, soit en 1979.)

Dans *Vie secrète*, toutes les significations du terme « secret » semblent aussi abordées :

Qu'est-ce, en effet, qu'un secret pour Pascal Quignard? L'approche qu'en donne *Vie secrète* couvre presque l'intégralité du champ sémantique de ce terme. C'est tout d'abord un ensemble de connaissances réservées à quelques-uns et qui, en général, ne doivent pas être divulguées. Ces connaissances, ce savoir concernent ici l'amour considéré, par Pascal Quignard, comme le cœur du secret [...]<sup>48</sup>.

Est-ce, comme l'affirme Chantal Lapeyre-Desmaison, l'amour qui est le centre du secret dans toute cette œuvre? Pour comprendre la place qu'il possède et le rôle, en fait, qu'il joue dans ce récit, il serait important de comprendre d'abord toute la structure de cette œuvre.

---

<sup>47</sup> Pascal Quignard, illustrations de Jean Garonnaire, *Le Secret du domaine*, Paris, F.Ruy-Vidal, Éditions de l'Amitié, 1979.

<sup>48</sup> Chantal Lapeyre-Desmaison, « Le secret de la source dans l'œuvre de Pascal Quignard », *Modernité. Dire le secret*. Textes réunis et présentés par Dominique Rabaté. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 184.

## **Chapitre II**

### **L'essence du secret**

La littérature, la lecture et l'amour sont des thèmes développés dans *Vie secrète*. Certaines similitudes sont repérables entre ce récit et celui du *Lecteur*, même si, au premier coup d'œil, il semble y avoir plus de différences que de ressemblances entre les deux œuvres.

Un écart facilement identifiable entre *Le Lecteur* et *Vie secrète* est la présence, dans la deuxième œuvre, d'un récit saisissable. Le narrateur raconte un amour qu'il aurait vécu, plus jeune, avec son professeur de violon, une dame déjà mariée, qu'il a choisi de nommer « Némie Satler ». Pour parler de cette femme, il évoque d'abord un amour plus récent, celui vécu avec M., un personnage assez énigmatique. Les états de toutes les réflexions présentes dans *Vie secrète* sont ces deux histoires. À partir de ces trames narratives, le narrateur réfléchit sur l'amour en général et sur tout ce qui le constitue : le secret, le silence, la passion, la sexualité, la fascination, la séduction, le désir.

### **Le mélange des genres**

La forme privilégiée par le narrateur pour évoquer M. et Némie est la remémoration de souvenirs et le partage de réflexions écrites à la première personne du singulier. Plusieurs études menées sur *Vie secrète* (nous pensons entre autres à

celles de Chantal Lapeyre-Desmaisons<sup>49</sup>, de Bruno Blanckeman<sup>50</sup> et de Martine Broda<sup>51</sup>) ont souligné des parentés entre la vie de l'auteur et certains passages de ce récit. Ce texte est donc souvent présenté par ses divers commentateurs comme une autobiographie :

Comme celle de Renaud Camus, l'œuvre de Pascal Quignard connaît plusieurs registres. [...] L'œuvre n'est cependant pas une forme éclatée ni disparate, les textes communiquent entre eux, quel que soit leur statut. *Vie secrète* (1998) en est une preuve récente : dans cette *autobiographie* se rejoignent et se confondent les diverses formes d'écriture adoptées par l'écrivain<sup>52</sup>.

Même s'il est possible d'y voir une grande part biographique, la visée n'est tout de même pas de « raconter » tous les événements de la vie de l'auteur. En fait, le biographique se trouve ici mêlé à la fiction de telle sorte qu'il est difficile, à moins de bien connaître Pascal Quignard, de discerner les passages qui se rapportent à sa vie privée.

Le recours à la forme romanesque pour dire le biographique ne relève pas seulement d'un « tour de force » esthétique, imposant une contamination d'un genre par un autre, mais d'une prise de conscience de la nature même du biographique. On connaît le succès de la formule proposée par Freud : « *roman familial des névrosés* ». Un tel glissement réintroduit paradoxalement dans le jeu une possibilité interprétative : une vie ne s'interprète pas, elle se constate et se commente. Mais une vie écrite donne lieu à interprétation, dont l'écriture même est le premier acte. Plus que simple narration, le biographique est aussi la tentative / tentation d'un discours<sup>53</sup>.

<sup>49</sup> Chantal Lapeyre-Desmaisons, *Mémoires de l'origine. Un essai sur Pascal Quignard*, Paris, Les Flohic, 2001.

<sup>50</sup> Bruno Blanckeman, « *Vie secrète* ou le titre capital », *Revue des sciences humaines. Pascal Quignard*, n° 260, octobre-décembre 2000, p. 133-145.

<sup>51</sup> Martine Broda, « La passion selon Quignard ». Compte rendu sur *Vie secrète*, [www.maulpoix.net/quignard.htm](http://www.maulpoix.net/quignard.htm) Article consulté la dernière fois le 26 juillet 2004.

<sup>52</sup> Dominique Viart, *Le roman français au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1999, p. 133. Nous soulignons.

<sup>53</sup> *Id.*, « Dis-moi qui te hante », *Revue des sciences humaines. Paradoxes du biographique*, n° 263, mars 2001, p. 17.

D'après cette autre citation de Viart, il serait possible d'affirmer que Quignard n'a pas choisi d'inclure des éléments biographiques nécessairement pour que ses lecteurs le connaissent mieux ou découvrent de lui une partie secrète. Peut-être a-t-il inclus du biographique dans son œuvre simplement pour introduire, dans le cœur de celle-ci, une autre forme de discours :

Je crois que de respecter seulement quelques genres littéraires, la fiction, l'essai à thèse unique, appauvrit la vie, la pensée, le regard qu'on peut avoir sur soi comme sur la société dans laquelle on vit. [...] J'ai besoin de tout ça moi aussi, d'user de toutes les formes pronominales que le langage met à notre disposition [...]<sup>54</sup>.

Ainsi, pour Quignard, le biographique représente une forme discursive à développer. Sa pratique lui permet à la fois d'agrandir son champ de réflexion et de mêler diverses formes littéraires.

Il a été mentionné précédemment qu'il faudrait connaître personnellement l'auteur pour déceler les passages de l'œuvre qui relatent des événements qui lui seraient vraiment arrivés et d'autres qui semblent l'être, mais qui ne le sont pas. Nous n'avons pas, dans ce travail, tenté de faire la part du vrai et du faux. Nous avons traité toutes les parties comme n'appartenant pas au biographique. Le « je », utilisé dans l'œuvre, référera toujours à l'identité du narrateur de *Vie secrète* et non à Quignard

---

<sup>54</sup> Pascal Quignard, entrevue avec Catherine Argand, *Lire*, 1998, article trouvé le 26 juillet 2004 sur le site Web de la revue *Lire* : <http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=33597/idTC=4/idR=201/idG=7>

lui-même : nous avons donc choisi de considérer le biographique de l'œuvre comme n'importe quel autre aspect littéraire.

### **Le récit retrouvé**

Ainsi, un récit, autobiographique ou non, est présent et reconnaissable dans *Vie secrète*. La structure de ce dernier s'apparente grandement à d'autres textes d'auteurs français : *Vie secrète*, s'inscrit, de façon plus large, dans une tendance contemporaine que l'on désigne par « retour au récit ».

Après la crise du récit opérée par le Nouveau Roman et les écrivains rassemblés autour de la revue *Tel Quel*, après le désarroi que ces perturbations ont jeté sur le monde littéraire, les années 80 ont vu le retour et la prolifération de romans qui faisaient la part belle aux « histoires », non sans parfois traiter par la dérision ce qu'ils ressuscitaient. Il s'agit ici de « faire le point » sur la littérature actuelle, en reprenant les choses à la fin de la période dominée par les grands systèmes théoriques du structuralisme de la nouvelle critique, par les expérimentations néoromanesques en tout genre [...]. La narration est à nouveau dominée par le simple désir de raconter. On ne peut toutefois pas considérer qu'il s'agisse d'un retour du « roman » tel que ce terme était entendu avant les années cinquante. Car les récits que proposent les jeunes auteurs sont souvent mêlés d'autobiographie, de conte, de biographie... C'est pourquoi on parlera plus volontiers de récit en laissant à l'étude de tel ou tel auteur d'en préciser les caractéristiques<sup>55</sup>.

*Vie secrète* rappelle que « l'histoire du roman est d'une continuelle appropriation des formes littéraires à son profit [...] »<sup>56</sup>. Le texte met en scène divers genres et formes d'écriture : certains relèvent plus de l'anecdote, d'autres sont

<sup>55</sup> Dominique Viart, « Le récit postmoderne », dans Frank Baert et Dominique Viart, *La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Belgique, Presses universitaires de Louvain, 1993, p. 153.

<sup>56</sup> *Id.*, *Le roman français au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1999, p. 9.

présentés comme des aphorismes, des moments de pure fiction apparaissent dans le texte, ainsi que des passages qui s'apparentent au conte et à l'essai.

Cette œuvre est un exemple contemporain d'intergénéricité : en un seul et même ouvrage, des genres littéraires s'entremêlent sans cesse, comme si le récit composé d'une seule trame narrative ne pouvait plus rendre compte des thèmes et des aspects ici développés.

Dans un sens, cette œuvre est organisée de la même façon qu'une nouvelle :

On comprend mal l'écriture nouvelle si on ne saisit pas l'obsession qui anime le nouvellier de maîtriser des cheminements multiples et diversifiés, voire divergents. [...] La nouvelle est donc réaction contre le semblable et l'esprit de système. Le nouvellier se conserve en vie littéraire au sein de la diversité, et grâce à celle-ci<sup>57</sup>.

Ce que dit André Carpentier sur la nouvelle s'apparente très bien à ce qu'on lit et que l'on retient du roman *Vie secrète*. Par le mélange des genres, Quignard nous plonge dans la discontinuité à un tel point qu'encore une fois, comme dans *Le Lecteur*, nos habitudes de lecture sont perturbées. Nous n'avons pas l'impression de lire un récit fermé, mais plutôt un texte qui est ouvert sur une multitude d'interprétations et d'horizons possibles.

Le narrateur rappelle que cette façon d'écrire en fragments et de penser en discontinuité n'est pas neuve, contrairement à ce qui est proposé par les théoriciens des textes contemporains. En fait, il indique que cette écriture se rapproche de formes

---

<sup>57</sup> André Carpentier, « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinuë dans l'écriture nouvelle », dans Agnès Whitfield et Jacques Cotnam, *La Nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Toronto, Éditions du GREF et XYZ, 1993, p. 40-41.

littéraires pratiquées au cours des siècles passés. La contemporanéité n'aurait rien inventé :

Je cherche à écrire un livre où je songe en lisant. J'ai admiré de façon absolue ce que Montaigne, Rousseau, Stendhal ont tenté. 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<sup>58</sup>

Le narrateur transmet ici un désir qui lui est cher : faire pénétrer son œuvre dans l'héritage littéraire légué depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Pour ce faire, il doit composer des textes dans lesquels se côtoient une grande diversité de thèmes, de structures et de tons.

« Les cinq doigts de la main » peuvent bien sûr incarner un tel travail, mais cette expression réfère aussi au lecteur, qui, pour comprendre le « corps » littéraire qui lui est présenté, doit établir lui-même les liens manquants entre les passages d'une œuvre. C'est donc le lecteur qui saisit les morceaux du récit et les rassemble pour créer une nouvelle unité. Comme dans *Le lecteur*, il nous faut habiter les espaces, les blancs trouvés entre les paragraphes pour reconstituer le sens du texte. Ainsi, selon le narrateur, un corps n'est pas seulement constitué d'éléments cohérents. Il est composé de divers « matériaux » hétérogènes, comme l'est la nouvelle telle que décrite par Carpentier.

---

<sup>58</sup> Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 286. Dorénavant, nous renverrons à cette édition par *VS*, suivi du numéro de la page.

Les morceaux de textes qui s'entrecroisent du début à la fin de *Vie secrète* donnent l'impression que jamais ces derniers ne trouveront une finalité. De fait, aucun ne peut être clairement expliqué, toujours une partie reste énigmatique. Dans *Vie secrète*, tout comme dans *Le Lecteur*, le secret est à l'œuvre. D'ailleurs, c'est lui qui se trouve au cœur de la fragmentation :

Tout d'abord, le discours discontinu actualise sa propre *dispositio* : il n'est pas l'expression seconde d'une pensée antérieure. Bien plus, cette espèce de « dispositio défaite » (fragmentée, trouée, démembrée...), loin d'opacifier ce qui devait être une transparence du sens, en dit au contraire (et en fait percevoir concrètement, formellement) la *nécessité énigmatique*. [...] <sup>59</sup>.

Le narrateur de ce récit nous plonge à l'intérieur du mystère, mais ne prétend pas nous en faire connaître davantage, car le secret n'existerait plus et se transformerait en révélation. Ce que le caractère discontinu de *Vie secrète* met en évidence est d'abord l'irrésolution : aucune lecture ne dévoilera l'énigme du fragment, celle-ci se voulant, évidemment, avant tout secrète.

### **Lire *Vie secrète***

En étudiant les différents thèmes de *Vie secrète*, nous remarquons que l'un d'entre eux rend compte de sa structure lacunaire : la musique. En fait, la composition fragmentée de l'écrit crée une lecture dysphonique, comme si le narrateur nous présentait les événements vécus et ses pensées en suivant une symphonie dont la consonance se voulait volontairement discordante.

---

<sup>59</sup> Ralph Heyndels, *La pensée fragmentée*, Liège, Pierre Margada, 1985, p. 28-29.

Grâce à la structure « musicale », le travail de lecture, comparativement à celui qui doit être exécuté dans *Le Lecteur*, est ici facilité, car l'œuvre est composée de refrains : à l'intérieur de *Vie secrète*, des passages sont des reprises ou des extensions d'autres. Ce jeu de collage et d'assemblage entre les parties de l'œuvre est souhaité par le narrateur :

Le peigne, le chapeau, les gants, la fourchette, la paille, la flûte, 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 premiers 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. (*VS*, p. 204.)

Le narrateur indique d'abord que sa pensée se constitue en établissant des rapports entre des éléments concrets qui, au départ, ne semblent pas du tout corrélés. Pour lui, l'objet le plus commun qui soit, celui qui fait partie de notre quotidien, fait le lien avec d'autres réalités : le peigne sert d'intermédiaire entre nos cheveux et notre main; le chapeau unit notre tête et l'air ambiant, la fourchette fait le « pont » entre la nourriture et notre bouche, etc. Ainsi, tout peut être lié, même des objets familiers éloignés les uns des autres. Cette analogie appliquée à la lecture de *Vie secrète* rappelle au lecteur qu'il doit, pour comprendre toute la portée de l'œuvre, la lire plusieurs fois de différentes façons : d'abord, en entier, suivant l'ordre d'apparition de chaque paragraphe; ensuite, en partie, en assemblant les paragraphes traitant d'un même sujet; finalement, en essayant de trouver le ou les points de ralliement entre chacun d'eux. La deuxième lecture et les mille autres suivantes, — puisqu'il faut lire et

relire cette œuvre plusieurs fois pour en comprendre tous les sens et joindre tous les thèmes abordés — sont réalisables, car des mots et des concepts similaires apparaissent dans d'autres passages de l'œuvre. C'est le rappel de ces derniers qui permet d'établir des ordres nouveaux de lecture. *Vie secrète* possède donc plusieurs leitmotive provenant tous de la même assise : le secret. Nous reviendrons sur ce point.

La présence du thème de la musique n'explique pas seulement la structure de l'œuvre : certains passages l'évoquent en tant que forme d'art qui laisse entrevoir le secret qui nous habite. « Les bons musiciens font sonner la plus vieille maison qui soit dans le corps (la maison précédente, le résonateur, le ventre, la grotte utérine). » (*VS*, p. 80.) La musique trouverait écho en chacun de nous. Elle nous rapproche de notre image manquante. En ce sens, elle rappelle « l'image absente » analysée dans *Le Lecteur*<sup>60</sup>.

Dans un autre passage dans lequel il est aussi question de musique, nous apprenons qu'il n'y pas seulement cette forme d'art qui agit ainsi :

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 pur. (*VS*, p. 57-58.)

Ce passage indique d'abord que la musique constitue la littérature : elle fait entendre une voix intérieure et ancienne à travers l'écriture et la lecture. L'exprimer de manière forte et vive en utilisant la parole humaine pourrait l'altérer, car, la musique,

---

<sup>60</sup> À ce sujet, voir la page 35 de ce travail.

telle qu'évoquée dans ce passage, correspond au silence essentiel à la littérature. La littérature est donc une musique silencieuse, un « Entendre pur », prenant sa source dans un lieu qui, jusqu'à présent, reste inconnu.

On s'attend à ce que la lecture du paragraphe suivant rende compte de ce lieu ou explique mieux le passage en question : Qu'est-ce qu'un « Entendre pur »? À quoi cela réfère-t-il exactement? Quels sont les liens véritables entre la musique et la littérature? Est-ce que notre interprétation s'avère possible? Or, le passage qui suit ne comble pas nos attentes : souvenons-nous que les paragraphes — et même les parties de ceux-ci — qui s'enchaînent dans le texte ne traitent pas nécessairement d'un même sujet. Ainsi, dans ce qui suit, un autre thème qui, à la première lecture n'est lié ni à la musique ni au silence ni à la littérature, fait son apparition.

Comme les tortues nidifient dans le même sable où elles furent pondues par leur mère, et leur mère par leur mère, comme les saumons fraient dans la même source où leurs pères sont venus mourir pour leur donner naissance, ceux qui aiment vraiment n'ont pas honte de rechercher l'ancien amour qui a précédé leur existence singulière, ou du moins autonome. (*VS*, p. 80-81.)

Pourquoi est-il ici question d'animaux marins? Ils semblent très éloignés de la musique et de la littérature. Nous croyons que leur évocation met en place une sorte de parabole dont la morale serait celle-ci : comme les tortues et les saumons, nous devrions sans cesse chercher notre source et toujours y retourner. En produisant un court-circuit entre cette interprétation et les thèmes de la musique et de la littérature, un lien prend forme. La musique et la littérature nous mettent en contact avec « l'ancien amour », la source originale et primitive qui résonne en chacun de nous (d'où la référence dans la citation aux saumons et aux tortues). La musique, la

littérature et l'amour touchent nos sens premiers. Ils représentent des forces de la nature sauvage, innées, que l'on ne peut facilement dompter.

La musique, la littérature, l'amour conduisent tous vers le temps immémorial et archaïque, souvent présenté dans d'autres œuvres quignardiennes comme « le jadis ».

Il faut distinguer jadis, naguère, début, commencement, origine, naissance. Le début, c'est le coït. Ce qui précède le début, tel est le jadis<sup>61</sup>.

Le Jadis est simplement *l'équivalent de l'image pour le temps*. Le Jadis donne le temps à l'homme en lui refusant l'image<sup>62</sup>.

Selon les informations trouvées sur ce concept, nous pouvons d'abord affirmer que le jadis possède un rapport indéniable avec le temps présent avant « l'autrefois », avant tout ce que nous pouvons imaginer. Le jadis ne peut être représenté ou représentable, car l'une de ses principales caractéristiques est cette incapacité à être clairement défini ou appréhendé.

Nous ne croyons pas qu'il y ait une différence formelle entre le « jadis » et le « Jadis » : sans doute le « Jadis » rappelle-t-il le « Temps sacré » tel que le définit Mircea Eliade :

*[L]e Temps sacré est par sa nature même réversible, dans le sens qu'il est, à proprement parler, un Temps mythique primordial rendu présent. [...] Le Temps sacré est par suite indéfiniment récupérable, indéfiniment répétable. D'un certain point de vue, on pourrait dire de lui qu'il ne « coule » pas, qu'il ne constitue pas une « durée » irréversible. C'est un Temps ontologique par excellence, « parménidien » : toujours égal à lui-même, il ne change ni ne s'épuise<sup>63</sup>.*

<sup>61</sup> Pascal Quignard, *Sur le jadis. Dernier royaume II*, Paris, Grasset, 2002, p.35.

<sup>62</sup> Pascal Quignard, « L'image et le Jadis », *Pascal Quignard. Revue des sciences humaines*, Paris, 260, avril 2000, p. 16.

<sup>63</sup> Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/ Essais », 1965, p. 63-64.

Le « jadis » représenterait alors le côté profane du « Jadis », du temps sacré : il s'agirait en fait d'un des sous-ensembles de ce temps « ontologique ».

Le jadis correspond aussi, en quelque sorte, à *l'infans*, à une partie de nous existant avant même que nous soyons venus au monde social, au monde de la parole. Ce terme signifie étymologiquement « qui ne parle pas ». Le parallèle établi entre ce syntagme et le jadis indique également que ce dernier correspond à la partie silencieuse de notre être, à cette part sacrée, chère à Quignard.

En outre, le jadis, tel que perçu par l'auteur, réfère également à l'histoire ancienne (grecque, latine, chinoise, etc.). Souvent, le narrateur présente cette forme de jadis pour évoquer les événements qu'il aurait vécus dans le passé avec M. et Némie. La remémoration de ce temps ancien forme sa mémoire qui lui permet, alors, de (re)composer son histoire.

Il est alors possible d'affirmer que le jadis correspond justement au récit qui nous raconte plusieurs fois de manière différente. Il incarne la mémoire originaire, qui sans cesse s'agrandit, formant un réseau qui à la fois nous habite et nous dépasse. En ce sens, il rejoint ce que Edmond Jabès écrit sur le récit :

Si la vie est un récit, la mort en serait, aussi, un.

Mais la mort est avant la vie.

Il y aurait donc un récit avant le récit; un récit sous le récit qui s'écrit — qui le récrit, peut-être, en s'écrivant. À moins que nous ne vivions simultanément les deux récits, comme un seul : le récit de la vie de notre mort; le récit de la mort de notre vie<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Edmond Jabès, « Le livre (ou les quatre temps d'une naissance) », *Colloque de Saint-Hubert, Le récit et sa représentation*, Paris, Payot, 1978, p. 96.

Nous pouvons alors déduire que le jadis s'identifie aussi à la *Littérature*, ce champ de savoir et d'expériences, composé à la fois d'ombres, de mort et de vie.

Comme le Temps sacré, le « Jadis » s'avère donc immuable et immémorial. Dès l'incipit de *Vie secrète*, il en est question : « 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. » (*VS*, p. 9.) Le futur est une notion inexistante dans l'œuvre quignardienne comme en témoignent ces premières phrases qui mettent l'accent sur l'impalpable, l'immatériel. Les deux principaux éléments sur lesquels s'appuie l'œuvre entière y sont aussi présents : il est question de silence et de retour aux sources, de jadis.

C'est parce que le narrateur a tenté de s'en approcher le plus possible qu'il s'est remémoré des épisodes amoureux vécus avec deux femmes, M. et Némie.

### **M. la mystérieuse**

Plusieurs éléments de l'histoire passionnelle et amoureuse vécue entre le narrateur et M. manquent au récit : une partie de celle-ci reste donc secrète. Dans la description donnée de ce personnage au début du chapitre premier de l'œuvre, il est possible de ressentir une certaine admiration du narrateur envers lui : « M. était plus romaine que les Romains (elle était née à Carthage). Elle était très belle. L'italien qu'elle parlait était magnifique. » (*VS*, p. 10.) À l'exception d'un périple que le narrateur a réalisé avec elle dans la forêt du Henan, (voyage dans lequel il désirait se

recueillir sur la tombe d'un de ses maîtres à penser, Tchouang-tseu, [dans le chapitre XVII]) et d'un épisode dans lequel il est mentionné qu'elle a accompagné le narrateur à l'hôpital lorsque ce dernier a frôlé la mort, M. est presque toujours liée à une époque passée et très souvent, oubliée : avec elle, le narrateur a voyagé dans le temps. Il a, en sa présence, repris contact avec des univers n'ayant laissé que quelques traces visibles de leur passage dans notre monde. Le cas de Carthage, endroit où M. est née, en est d'ailleurs un bon exemple<sup>65</sup>. Avec M., le narrateur a fait revivre, dans le monde contemporain, des temps oubliés. D'une certaine façon, elle a permis au narrateur de renouer avec ce temps immémorial qu'est le jadis.

Peut-être que M. ne partage plus la vie du narrateur — puisque toutes les informations sur elle sont données au passé — mais le souvenir de cette femme est toujours présent et s'inscrit dans l'œuvre du début à la fin.

Contrairement à Némie Satler, qui paraît seulement dans environ 70 pages presque consécutives, M. traverse toute l'œuvre par fragments disséminés. Dès le

---

<sup>65</sup>Avec M. le narrateur a visité plusieurs ruines antiques : « Après les cafés (que M. consommait par dizaines) nous prenions la petite Fiat rouge. Nous suivions la route montagneuse. Nous allions à Naples, à Paestum, à Misène, à Baïes, à Herculanium, à Pompéi, à Oplontis. Nous contemplions un à un des héros qui étaient sur le point d'être engloutis par la scène où ils étaient depuis longtemps partie prenante. » (*VS*, p.14.) Environ 400 pages plus loin, Quignard renchérit sur cette idée, rappelant du même coup le lien existant entre M., cette personne qu'il admire tant, et Carthage, cette cité témoin des vestiges du passé : « M. parlait un italien qui m'émerveillait et par lequel elle commandait de l'encre de seiche plus noire que l'obscurité de la nuit. Les Romains n'avaient pas complètement détruit Carthage. Ils n'avaient pas complètement mis à bas le temple de Jérusalem. Il restait un fragment de pureté noire. Avant que Scipion Émilien ne rasât la cité de Carthage [...] il y avait cette part du temps ancien, cette trace absolue dans le monde qui s'étaient rejointes au plus noir des yeux. » (*VS*, p. 400.) Ce retour des mêmes thèmes développés n'est pas anodin. Cela correspond bien sûr à un trait de l'écriture quignardienne, mais il rappelle aussi que M. incarne elle-même le passé originaire, le jadis.

commencement du récit, elle pose problème et rien, même la fin du texte, ne nous aidera à comprendre qui est cette femme étrange : une ancienne flamme, une compagne de vie, son amante ou tous ces visages à la fois ? Une chose est certaine, *M.* est un grand *Mystère*. En l'évoquant, le narrateur n'a pas trahi sa personnalité ; toujours, dans le récit, elle paraît secrète et insondable.

Son nom reste inconnu. Identifier un personnage par une seule lettre rappelle l'ère du Nouveau Roman : *M.* renvoie peut-être à « quelqu'un » d'accessoire qui n'est là que pour nous amener à réfléchir sur le concept de personnage (un peu comme le lecteur disparu du chapitre précédent). Peut-être aussi que la lettre « *M* » rappelle le verbe « aime <sup>66</sup> », ce qui signifierait que cette femme a été aimée du narrateur.

J'aimais cette jeune femme aussi belle qu'asociale, aussi véhémement que profonde, violentant ses longs cheveux noirs. Nous nous parlions le soir. Nous restions des heures sur les banquettes des bars d'hôtel. Sa sensibilité était extrême. La mort la hantait. Elle se taisait. Soudain ses yeux s'humectaient sans raison. Elle ravalait ses larmes à l'aide de sa toute petite pomme d'Adam. Elle ravalait des sanglots en s'efforçant de ne pas se faire remarquer [...] Je ne saurai jamais tout d'elle. Elle m'apprit la nuit blanche. (*VS*, p. 191-192.)

Ce bref portrait présente d'abord une opposition entre la parole et le silence de *M.* : avec elle, le narrateur peut passer des heures à échanger et autant de temps à rester tout près, à ne rien dire. Dans ces moments, il voit une autre *M.*, plus sombre :

---

<sup>66</sup> Dans *Vie secrète*, le narrateur rappelle l'étymologie du mot « amour » : « Amour vient d'un mot qui cherche la mamelle. Mot de la Rome ancienne qui curieusement hèle l'attribut qui caractérise la classe des mammifères vivipares, apparus au cours de l'ère tertiaire, où se sont formées les conditions les plus singulières de notre destin. *Amor* est un mot qui dérive de *amma*, *mamma*, *mamilla*. Mammaire et maman sont des formes presque indistinctes. L'amour est un mot proche d'une bouche qui parle moins qu'elle ne tète encore spontanément en avançant ses lèvres dans la faim. » (*VS*, p. 12-13.) Outre le lien évident entre le terme amour et le concept de mère, lien dont nous ne tiendrons pas compte dans ce travail, la citation indique bien que dans l'étymologie même du mot « amour », l'allitération de la lettre « m » se fait entendre, ce qui peut prouver que « *M* » a été l'amour du narrateur.

le participe présent « violentant » n'est pas clair, mais il donne l'impression que cette femme brusque dans ses gestes possède une certaine violence qui reflète en quelque sorte son côté « noir », hanté par la mort. Ainsi, au sein d'une même description, le narrateur nous présente deux côtés opposés de M. : l'un plus actif, et l'autre, plus malaisé, silencieux : « En 1993 M. était silencieuse. [...] Mais M. allait avoir trente-trois ans et je me souviens qu'elle était devenue silencieuse. » (*VS*, p. 9-10.)

Dès l'incipit, le silence de M. est proclamé. Pourquoi est-elle devenue silencieuse? Pourquoi M. est-elle triste? Ces questions ne trouveront pas de réponses claires. Quoi qu'il en soit, c'est ce côté sombre, silencieux et mystérieux qui semble avoir capté l'attention du narrateur.

La description de M. l'associe aussi à la « nuit blanche ». Cette expression revient dans plusieurs passages de l'œuvre.

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. (*VS*, p. 206-207. Nous soulignons.)

Dans la première phrase de ce passage, l'amour est personnifié : ce dernier cherche avec les doigts un élément quelconque, il tente de l'atteindre, de le *toucher*<sup>67</sup>. Cette personnification de l'amour cesse pourtant à la fin du passage, comme s'il s'était

---

<sup>67</sup> Nous reviendrons sur l'importance de ce sens dans la naissance de l'amour quand il sera question de Némie.

métamorphosé au fil des phrases en un autre élément. L'amour personnifié est redevenu secret, comme l'indique l'expression « quelque chose de distinct » qui réfère, d'ailleurs, à l'étymologie du terme « secret »<sup>68</sup>. Notons toutefois que, même s'il prend, à la fin de la citation, un aspect plus « immatériel », l'amour est tout de même présent du début à la fin du paragraphe : cette omniprésence rappelle qu'il tourne en rond, qu'il est impossible ou presque, de se départir volontairement de ce sentiment.

Pour identifier l'objet recherché par l'amour, le narrateur utilise cinq anaphores, cinq déclarations péremptoires qui semblent, chacune, représenter la vérité : ce que l'amour cherche, *c'est ceci* et *c'est cela*, rien d'autre. Cette métaphore ne permet toutefois pas de montrer précisément ce vers quoi l'amour tend, au contraire : la diversité présente dans ces phrases met davantage en scène la multiplicité. Un phénomène semblable se produit avec l'adverbe « quand » répété dans deux propositions consécutives. L'amour tend donc vers plusieurs images concrètes, différentes les unes des autres.

Il est aussi difficile d'établir un lien entre « une maison en ruines », « un jour obscur », « une nuit blanche », « une éclipse », « un soleil-lune » et « une nuit de l'orage fulgurant ». Mis à part la « maison en ruines », un élément unit chacune de ces images concrètes : le court-circuit, le contact fulgurant. C'est grâce à lui que

---

<sup>68</sup> À ce sujet, lire la définition du terme « secret » donné par Chantal Laperrière-Desmaison, à la page 19 de ce travail.

l'amour naît et prend forme. Quand des éléments opposés se rencontrent, cela produit des étincelles et cela forme l'amour<sup>69</sup>.

La nuit blanche, représente, peut-être, la personnalité « contradictoire » de M. : cette femme est à la fois sombre et claire, forte et faible, joyeuse<sup>70</sup> et triste.

Ainsi, en jumelant la nuit blanche et M. à l'amour, le narrateur signale que ce sentiment naît d'oppositions violentes : il est composé à la fois d'éléments euphorisants et d'autres plus affligeants. Peu importe si l'issue en est positive ou négative, sa charge est électrique.

Cette « étincelle » amoureuse s'atteint quand deux réalités, qui au départ semblent opposées, trouvent enfin un point de contact.

En utilisant l'expression « nuit blanche », le narrateur invite aussi ses lecteurs à porter leur regard sur la constitution de ce terme, qui est un oxymore : le caractère sombre, pour ne pas dire noir de la nuit s'oppose au qualificatif « blanche ». D'ailleurs, l'expression « nuit blanche » n'est pas seulement liée à M. : le narrateur l'utilise aussi, plus loin dans le texte, dans son sens le plus commun :

Le paradoxe de la lumière enténébrée (voir ne pas voir). Le paradoxe de la nuit blanche (nuit et jour). Noir et blanc. Qu'est-ce que la nuit blanche? [...] En Chine ancienne la première des fêtes était celle de la nuit blanche. La société tout entière s'assemblait pour accueillir la première lune de la nouvelle année. L'hiver était vraiment fini. Les Chinois la nommaient plus couramment la fête de la Nuit originelle. [...] La lune de miel, c'est l'écart asocial rituel. Dans la « nuit blanche », le sommeil est interdit. L'amour n'est pas un songe. L'aimé

<sup>69</sup> Il sera question du court-circuit un peu plus loin dans le texte. Pour l'instant, nous ne voulons que faire remarquer au lecteur que ce phénomène est présent dans l'œuvre. Plus tard, nous avancerons une explication sur ce dernier.

<sup>70</sup> À la page 191 de l'œuvre, un peu avant l'extrait choisi, il est écrit que M. « explosa de joie, [qu'elle] sauta sur ses jambes ». Cet élan de ravissement nous a permis de conclure que parfois, M. pouvait s'avérer heureuse, comblée.

n'est pas un fantasme. La sexualité ne s'évanouit pas dans le sommeil. Aimer n'est ni hallucination ni fascination. (*VS*, p. 372-373.)

La « Chine ancienne » considérait la nuit blanche comme l'Événement originel. Pour le dire autrement, la nuit blanche *serait* la nuit originelle, la source première. En rendant compte de cette tradition, le narrateur inclut donc, dans un même passage, deux acceptions du mot « jadis » : ce Temps correspond à la fois à l'histoire ancienne et au mythe originel. Toutefois, le jadis s'effrite quelque peu (comme la « maison en ruines »), dans le temps présent, car la dimension historio-intemporelle est ici évoquée par le narrateur et non directement vécue par ce dernier. La nuit blanche incarne donc le *souvenir* transmis de générations en générations grâce à la mémoire collective. Celle-ci témoigne d'un événement qui se vit pourtant à deux, à l'écart : la mémoire sociale fait durer à travers les temps le secret. En mentionnant cet épisode historique, le narrateur rappelle, peut-être malgré lui, que dans tout fondement *social* règne le secret, cette forme dite par ailleurs *asociale* qui forme, non seulement le cœur des œuvres littéraires, mais aussi les rites des plus grandes civilisations.

La nuit blanche est aussi une nuit de fête où deux amants échappent au sommeil : c'est la nuit qui marque leur passion. Associée à M., cette expression indique sans doute qu'elle a été l'amante du narrateur, qui a partagé en sa compagnie des nuits de plaisirs. La nuit blanche s'apparente dans l'œuvre davantage à l'amour né de la passion, cet « état » physique que l'on éprouve pour quelqu'un ou quelque chose.

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. (*VS*, p. 10.)

Comme dans *Le Lecteur*, la passion est ici perçue comme une violence physique, une maladie. Elle est comparée à une fièvre sur laquelle nous n'avons aucun contrôle. C'est elle qui nous attaque et nous procure des sensations exaltantes et déplaisantes.

Il y a dans la fièvre, tout comme dans l'orage fulgurant évoqué précédemment, quelque chose d'excessif et de sublime. La fièvre, nous le rappelons, est une « élévation anormale de la température du corps<sup>71</sup> » et l'orage, une augmentation de la température atmosphérique « s'accompagnant de pluie et de vent<sup>72</sup> ». Toutefois, ici, l'excès, l'ascension de la chaleur corporelle, ne produit pas un « court-circuit », comme dans le cas de l'orage, mais marque la fin : elle rappelle la limite de charge émotionnelle que le corps et l'âme peuvent atteindre. Elle est déchirante, non pas parce qu'elle s'infiltré dans le corps, mais plutôt parce qu'elle le quitte, le déserte.

Dans *Vie secrète*, comme dans *Le Lecteur*, la passion est aussi un thème important qui absorbe le narrateur (ou le lecteur disparu) dans un autre univers. Dans *Le Lecteur*, la passion est « personnifiée » par la lecture. Dans cette œuvre-ci, elle est davantage liée à la musique, à la littérature et aux sens, ces fils conducteurs qui ont

---

<sup>71</sup> Alain Rey et collab., *op. cit.*, p. 918.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.1540.

permis au narrateur d'entrer en contact avec M. (et avec Némie, nous le verrons plus loin) et de vivre avec elle un amour immémorial.

Il est difficile de déceler exactement les passages qui ne parlent que de la passion vécue avec M. et ceux dans lesquels il est davantage question d'amour. Même si ces concepts sont différents, ils semblent toujours reliés entre eux : la passion est bel et bien un fondement de l'amour tel qu'évoqué dans *Vie secrète*.

### **Le souvenir de Némie**

Il serait réducteur d'attribuer tout ce qui est passion, amour et jadis à M. puisqu' une autre femme est présente dans *Vie secrète* : Némie Satler. Il semble même que le lien entre la lecture, la passion, l'amour et la littérature s'opère grâce à celle-ci.

Toutes les notions précédentes sont perceptibles de manière un peu différente avec l'évocation de Némie, ce personnage qui semble avoir été connu par le narrateur avant M. En fait, peut-être que cette dernière ne représente qu'un jalon qui nous mène au premier amour du narrateur. Le texte ne fait pas part de ce renseignement, c'est nous qui avançons cette hypothèse.

Les deux personnages possèdent des caractéristiques communes. Tout comme M., Némie est décrite comme un être à la beauté non convenue, comme une personne asociale, sauvage et instinctive. Si l'une, Némie, préfère la musique, l'autre, M., aime davantage la lecture : « Je levai les yeux. M. lisait. Nous nous regardions. Je repoussai la table couverte de livres. » (*VS*, p. 13.) Ainsi, toutes les deux pratiquent une forme

d'art : leur fréquentation a permis au narrateur, d'une façon ou d'une autre, d'entrer dans la vie secrète.

La distance temporelle et le détachement éprouvé maintenant par le narrateur envers Némie l'ont amené à raconter cet épisode avec plus de cohésion et de profondeur.

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 [...] Cette femme que j'ai aimée, il y a des dizaines d'années, ne vit plus dans ce monde — ni dans aucun autre — mais quelque chose qui est son corps circule encore dans le mien. Cette trace vivante (puisque je suis vivant à l'instant où j'écris cette phrase) est *domiciliée* dans le corps qui répond à l'appel de mon nom. (*VS*, p. 15.)

Cette deuxième femme, contrairement à M., possède un prénom et un nom. Par contre, ce dernier a été emprunté à Herr Satler, le logeur qui a hébergé Antonio Vivaldi jusqu'à la fin de ses jours<sup>73</sup>. Le nom de Némie renvoie à une mémoire ancienne, disparue et musicale. Ajouté au prénom inventé, il signifie sans doute que, tout comme l'avait été Herr Satler pour le musicien, Némie a été, pour le narrateur, un abri, un endroit où il a pu se retrouver. Ainsi, le souvenir de Némie a trouvé une demeure dans le corps du narrateur, de même que le corps de ce dernier a aussi trouvé chez elle, lorsqu'il la fréquentait, un domicile.

D'ailleurs, la description de Némie est liée à celle de sa maison. Beaucoup d'éléments matériels sont donnés dans cette description. Ils sont opposés à tous les temps et moments immémoriaux présents dans l'œuvre : ici, c'est le concret, la réalité

---

<sup>73</sup> Information trouvée au chapitre IV de *Vie secrète*, p. 66.

visible qui sont mis en valeur, évoquant du même coup la mémoire détaillée du narrateur qui semble très bien se rappeler des lieux fréquentés alors :

Dans la rue, c'était une porte marron. Le vestibule carrelé de losanges noirs et blancs donnait, directement à droite, sur les deux salons de musique [...] Dans le vestibule, sur la gauche, il y avait la salle à manger, puis la grande cuisine — la salle de bains [...] qui donnait sur le jardin de derrière et dont l'écoulement se déversait, à partir de l'évier de la cuisine, dans les fossés, ce qui posait des problèmes à Némie. (*VS*, p. 20.)

Toutes les couleurs de la maison énumérées dans la citation sont ternes et sombres, comme celles portées par Némie :

Elle portait des bas gris ou fumés. Elle portait des bottines marron à lacets. [...] Elle portait, à l'intérieur, quand elle n'avait pas de leçons, un vieux tailleur en lainage blanc, fermé par une broche. (*VS*, p. 49.)

Comme sa maison, Némie semble vieille. En fait, les seules pièces de son domicile plus éclatantes sont les salons dans lesquels se trouvent les deux pianos.

Le second était beaucoup plus magnifique, lambrissé sur deux mètres de hauteur de chêne clair aux moulures pas trop chargées, datant du début du XIX<sup>e</sup> siècle, une belle cheminée devenue plus jaune que blanche surmontée d'un trumeau, deux grands pianos à queue. (*VS*, p. 20.)

Plusieurs adjectifs à valeur positive (magnifique et belle) sont utilisés pour décrire les salons, comme si ces pièces irradiaient, comparativement aux autres de la maison. Les deux pianos brièvement décrits incarnent, en quelque sorte, le cœur du logis et, en même temps, le cœur de Némie, vouée entièrement à la musique. En fait,

ces pianos sont les seuls à porter un certain air de jeunesse. C'est aussi lorsque Némie joue de la musique que le narrateur oublie que cette femme est plus vieille que lui<sup>74</sup>.

Enfin, la maison est cachée, invisible du pont. Comme Némie, celle-ci semble secrète, peu accessible.

D'elle je ne sus rien. Elle écartait les confidences. Ou plutôt elle les expulsait. Son visage grimaçait. Elle les chassait avec la main d'un coup sec. Je ne sais vraiment rien de sa vie. (*VS*, p. 37.)

Le narrateur n'a pas réussi à percer le secret entourant Némie, même s'il semble l'avoir fréquemment vue, assez en tout cas pour tout de même nous en donner une bonne description. C'est une femme qui d'abord paraît très sévère, qui place la discipline et l'effort en haut de l'échelle de ses valeurs. Cette Némie, le narrateur l'a surtout connue dans l'apprentissage qu'il a fait avec elle de la musique :

C'était une conséquence imprévue de la technique que Némie elle-même m'avait enseignée. 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. (*VS*, p. 65.)

Avec l'enseignement de Némie, le narrateur a appris à ne pas simplement jouer une sonate, mais à renouer avec ce qui sous-tendait cette pièce. En travaillant avec elle, le narrateur a donc appris à entrer en contact avec le jadis et à chercher quelque chose de perdu. Cette idée est aussi présente dans *Le Lecteur* : dans la lecture, le

---

<sup>74</sup> Après leur première étreinte, le narrateur se rappelle quelques pensées de Némie : « Elle me disait à ce moment qu'il fallait cesser que je vienne chez elle, qu'il ne fallait plus que nous nous retrouvions à l'auberge pour déjeuner, *que son âge*, la vie qu'elle s'était faite... » (*VS*, p.30). Cette information ajoutée au fait que Némie soit mariée et ait des enfants nous permet d'affirmer qu'elle est plus vieille que le personnage-narrateur.

disparu cherche ce qu'il a perdu. La grande différence est que dans *Vie secrète*, cette quête ne passe pas par la lecture, mais trouve d'abord chemin par la musique.

Némie a aussi enseigné au narrateur à placer la recherche au cœur de sa pratique musicale. En lui imposant une technique difficile et un apprentissage sévère, elle l'a mis en contact avec un état qui échappe au langage et qui se trouve en deçà de la mémoire individuelle : le silence. La musique, telle que pratiquée par Némie, permet donc de vivre hors du langage et de la réalité immédiate.

Ce professeur a alors eu une grande influence sur la constitution de la pensée du narrateur : elle ne lui aurait pas seulement montré les rudiments du violon, mais elle lui aurait aussi fait découvrir une nouvelle façon de vivre et de concevoir la musique. Nous reviendrons plus tard sur ce phénomène.

### **La primauté des sens**

Némie, comme M., est présentée comme une femme au caractère double; elle est sévère et rigide dans les cours de violon, gourmande et sensuelle à l'extérieur de ceux-ci :

C'est une joie de découvrir devant soi un être dont les yeux s'illuminent devant le plat qu'on lui sert, qui cesse d'écouter ce qu'on est en train de lui dire, dont le regard fuit, qui porte irrésistiblement sa fourchette sur le ruban de cèpe [...] qui est déjà dans l'autre monde de forêt, d'océan, d'animalité, de chasse où la faim l'a reconduite [...], dont les joues se colorent, dont le globe des yeux s'écarquille au point de refléter ce qu'il désire et de le répercuter sur sa substance comme sur la surface d'un miroir; dont la langue pointe, humectant les lèvres très vite [...] qui suce un peu l'arête ou la vertèbre de l'anguille avant de la recracher [...]. Je l'ai décrite. (*VS*, p. 18-19.)

Ici, Némie entretient un rapport amoureux, presque sexuel, avec la nourriture : ses lèvres s'humectent, sa langue pointe, etc. Cette sensualité est aussi incarnée par l'allitération du son « s » présent tout au long du paragraphe. Cette volupté est liée à la nature sauvage et primitive. Elle correspond davantage au côté instinctif et non au cérébral. Comme le font les saumons et les tortues qui remontent le courant pour retrouver leur source première, comme la musique autorise un contact avec notre origine, la nourriture permet à Némie de rejoindre « l'autre monde », celui de la nature sauvage domiciliée en nous.

Lorsqu'elle mange la nourriture, Némie vit dans l'univers de la chasse. Elle est une véritable prédatrice. En même temps, elle succombe à son appétit : ce qu'elle voit, ce qu'elle sent et ce qu'elle goûte la transforment alors en proie. Ce jeu prédateur/proie est très présent dans *Vie secrète*, le narrateur nous rappelant qu'il est difficile d'être totalement l'un ou l'autre : chaque être est rempli d'instincts contradictoires.

L'évocation des sens de Némie et du narrateur prend une place importante dans l'œuvre, indiquant, d'une certaine façon, que l'amour vécu entre les deux protagonistes est né non pas seulement du partage de la musique, mais aussi par la communion de leurs sens.

Les sens de Némie, le goût (avec la nourriture), le toucher, l'odorat et l'ouïe (avec la musique et la voix de Némie), touchent ceux du narrateur et communiquent

avec son âme et son corps. Ce contact vibrant rend leur relation très physique et passionnelle.

Le premier « toucher » entre Némie et le narrateur s'est d'abord effectué par la voix. Celle de Némie a traversé le corps du narrateur et l'a habité ainsi longtemps.

Sa voix était insidieuse et basse. Toujours douce, posée, placide, nullement séductrice, très articulée, sans grande inflexion, toujours déterminée, toujours sensée, explicative, elle ouvrait simplement l'âme, argumentait ou plutôt entraînait en moi ses propres raisons, déposait ses indications, pénétrait en moi avec une évidence que j'étais incapable de contrecarrer. À cette voix, j'obéissais. Du moins, j'y obéis dès que je l'entendis. (VS, p. 23.)

La voix de Némie est ici décrite de manière assez précise. Celle-ci semble d'abord assez douce, presque monotone, mais la force et l'énergie qui s'en dégagent sont à ce point évidentes qu'il est même impossible de s'en détacher : la voix a fasciné le narrateur. Pourtant, elle s'avère non séductrice. Cela est assez étonnant, car l'étymologie même du mot « séduction » s'apparente à la fascination :

*Seducere* est un ancien verbe romain qui veut dire conduire à l'écart. Tirer à soi hors du monde. C'est être *dux* à part. Royaume d'ailleurs. Séduire est le contraire d'épouser. 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, le *secretus*, tout d'abord dans le « hors de chez soi », ensuite dans le « écart des autres hommes. » (VS, p. 219.)

Comme la fascination, la séduction permet à deux êtres de se retrouver « seuls ensemble », à l'écart. Toutes deux permettent d'oublier les autres et la réalité visible pour plonger dans un autre univers où les sens deviennent roi. La différence n'est peut-être que dans la séduction, les deux êtres sont égaux, tandis que dans la

fascination, l'un *attire* l'autre. Un rapport de dominateur et de dominé, de prédateur et de proie est impliqué dans la fascination, ce qui n'est nullement le cas dans la séduction. Toutefois, les fins de la fascination et de la séduction sont les mêmes : les deux permettent aux êtres de vivre à l'écart de la famille et de la société.

Cette voix insidieuse qui s'installe à l'intérieur du corps du narrateur (d'ailleurs, dans le domaine médical, le terme « insidieux » signifie qu'un élément s'installe lentement dans le corps sans que l'on s'en aperçoive, à l'insu d'autrui, sournoisement<sup>75</sup>) s'avère donc non pas séductrice, mais bien dominatrice.

Fait important à distinguer : c'est bien la voix et non la parole qui a traversé le corps du narrateur pour le rejoindre à l'intérieur. La parole, quant à elle, semble créer une distance qui empêche de véritablement communiquer : dans l'œuvre de Quignard, souvenons-nous, ce n'est pas la parole qui rapproche les gens, mais bien le silence. C'est d'ailleurs pour cette raison que les échanges entre Némie et le narrateur se font, la plupart du temps, en silence :

Tout ce qui montait aux lèvres devait périr. En ouvrant la bouche, nous aurions perdu l'animation de l'âme. Même la conscience devait se désoccuper un peu de tout. Elle n'était plus un réservoir de rancœurs ni surtout un dépôt d'armes. Nous perçûmes peu à peu ensemble des choses qui n'avaient pas de nom. Des choses qui ne correspondaient plus exactement à des noms. [...] Très vite nos corps se ressentirent avec une subtilité et une rapidité qui seront sans doute à jamais inimaginables à l'esprit de ceux qui vivent en parlant tout le temps. (*VS*, p. 71.)

---

<sup>75</sup> Définition trouvée le 17 mars 2004 sur le site Web *Le trésor de la langue française* : <http://www.atilf.inalf.fr>

La parole coupe les corps du monde sensible, à la fois invisible et innommable. Elle empêche les deux amants de plonger dans l'Autre et dans l'univers des sens. Elle voile le corps primitif et ancien que Némie et le narrateur cherchent. Tout reste en surface avec la parole, contrairement à la voix et à la musique qui elles, permettent de vivre dans l'immémorial, dans le secret.

La parole et le langage nuisent à la naissance de l'amour et forment une paroi contre celui-ci. Ils n'attirent pas la proximité absolue :

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 dise de nos jours, c'est la guerre. C'est une guerre verbale, à la place d'un duel physique. (*VS*, p. 79.)

Ainsi, le langage ne permet pas la fusion, il agit plutôt du côté de la « défusion ». Il s'oppose à l'amour, au silence et au secret. En cherchant ailleurs que dans le langage à fusionner, il sera alors possible de vivre d'autres sensations et d'atteindre l'amour.

Je cherchais à tirer son corps vers moi. Je la serrais très fort contre moi. Je sentis brusquement ses seins, qu'elle avait très volumineux et beaux qui s'appuyaient sur moi. [...] Mon corps croyait à cette sensation. C'est moi qui ne parvenais pas à croire à ce que j'avais désiré. Je sentis son odeur, l'odeur qui montait de son chemisier et qui est le plus doux parfum que j'aie jamais senti [...] Je sentais la chaleur et le poids de ses seins sur mon torse, je sentais le parfum inimaginable qui montait d'elle. (*VS*, p. 30.)

Quand ce n'est ni la voix ni le toucher, c'est l'odorat qui intervient dans la rencontre amoureuse. Ce dernier a traversé la frontière des deux corps et a permis aux amants de se rapprocher de manière fusionnelle. Toutefois, ici, la fusion n'est pas complète, car le narrateur ne croit pas à ce qu'il ressent : son côté cérébral n'a pas

encore, à ce point, fondu dans le corps et l'âme de Némie. Ce qui est éprouvé par le narrateur à ce moment précis ne peut être nommé puisque d'une part, ce n'est pas complètement ressenti et d'autre part, malgré tout, cette sensation se trouve déjà dans l'en deçà du langage : elle est, d'une certaine façon, impossible à décrire, à concevoir, à imaginer.

Les plus attirantes odeurs n'ont pas de nom. Leur attribution impossible enivre. En plus du parfum merveilleux dont nous nous sentons enveloppés tout à coup elles ajoutent l'énigme de leur source. [...] L'amour c'est d'abord aimer follement l'odeur de l'autre. (*VS*, p. 154-155.)

L'odeur appartient donc à un univers qui existe hors du langage : on ne peut pas le nommer de manière précise, il ne peut que se vivre grâce aux sens présents dans la communion et dans la fusion.

Un seul sens décrit établit une coupure entre Némie et le narrateur : la vue. Par définition, cette dernière nécessite toujours la séparation et l'éloignement puisque, pour bien voir, il faut prendre de la distance.

Je vis les objets dans les caisses en bois qui entouraient le camion de déménagement. Le lit de la chambre était posé contre la grille. Je vis le tapis roulé. Je ne la vis pas. Je vis son dos dans la voiture de son mari. Alors je vis la Simca blanche s'éloigner lentement. Elle doubla le camion de déménagement. Elle tourna à droite puis longea la nef de l'église. Elle prit la route de Paris. Puis elle disparut. (*VS*, p. 96.)

Ce passage est encore une fois marqué par l'anaphore. D'abord, il y a une répétition du verbe « voir » à la première personne du singulier, « vis », qui rime, bien sûr, avec le verbe « vivre ». Ainsi, le fait de voir Némie partir a obligé le narrateur à vivre une séparation avec elle. Sans cet événement, la proximité aurait continué d'être de mise. De plus, Némie n'est jamais nommée dans ce passage. Le narrateur la désigne

toujours par la répétition du pronom « elle », comme si l'évocation de son nom avait rendu la séparation encore plus douloureuse; il est sans doute plus facile pour le narrateur de désigner cet amour qui le quitte d'une façon plus impersonnelle.

### **L'apprentissage, l'amour, la lecture**

Grâce à cette séparation vécue, le narrateur a réfléchi sur cet amour et sur tous les éléments qui l'ont composé. L'analyse de ce souvenir rend compte du réseau sémantique présent dans l'œuvre : la musique et la littérature communiquent avec un monde trop souvent oublié : celui de nos sens et de nos instincts premiers. La rencontre de Némie a permis au narrateur de communier avec sa partie pulsionnelle, tout en pratiquant des activités dites plus rationnelles, comme l'apprentissage de la musique.

Apprendre est un plaisir intense. Apprendre ressortit à naître. Quelque âge qu'on ait, le corps connaît alors une sorte d'expansion. Le sang circule mieux tout d'un coup dans le cerveau, à l'arrière des yeux, au bout des doigts, au haut du torse, dans le bas du ventre, partout. L'univers s'accroît : une porte s'ouvre soudain là où il n'y avait pas de porte et le corps s'ouvre davantage avec la porte elle-même. Le corps ancien devient un autre corps. Un pays inconnu s'étend où on s'avance à toute allure et même on s'agrandit dans ce qui s'agrandit. Tout ce qui était connu prend un sens nouveau, s'attache une nouvelle lumière et tout ce qu'on a quitté fait retour soudain dans la nouvelle terre avec un nouveau relief encore inexprimable parce qu'il n'a pas pu être anticipé. (*VS*, p. 27.)

Dans cet extrait, la répétition du verbe « apprendre » dès les deux premières phrases annonce l'importance de ce phénomène. L'apprentissage est perçu comme un

premier passage dans lequel notre corps et notre âme se métamorphosent. En ce sens, l'apprentissage a un point commun avec l'amour.

Ces activités s'apparentent au plaisir renouvelé, aux sens qui « s'allument » en situation de nouveauté et en terrain inconnu. L'apprenti se transforme en conquérant qui s'aventure dans de nouvelles contrées. Cette donnée nous ramène au *Lecteur* dans lequel le disparu, au fil des lectures, s'est métamorphosé en explorateur de terres nouvelles, en Colomb, Cortès et Pizarro. Ainsi, l'apprentissage et l'amour possèdent des liens indéniables avec la lecture :

Qu'est-ce que l'amour? Il n'y avait pas pour mon esprit, avant que je ne la connusse, un « monde de l'amour » comparable à une expérience fondamentale comme la musique (ou comparable à l'attraction des livres) et dont l'étreinte de la nudité humaine aurait été l'accès. Elle me fit pénétrer dans ce monde de la même façon qu'un hôte fait visiter son pays et le fait découvrir à un ami. Comme un homme qui voyage sur la mer épouse une autre mesure du temps et une autre idée 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. (*VS*, p. 61.)

On note d'abord que l'amour est ici perçu comme une expérience dans laquelle on pénètre par la mise à nu de son corps et de son âme. L'amante ou la forme d'art, selon le cas, se présente alors comme le guide qui connaît le « pays » dans lequel elle conduit l'amant ou l'individu passionné par les arts. La nouveauté qui s'offre alors à lui garde ses sens en alerte. Il s'abandonne, confiant, dans le nouvel espace qui l'interpelle. La traversée est aussi passionnante et inattendue que peut l'être la lecture.

Même s'il existe plusieurs liens communs entre la lecture et l'amour (avec l'apprentissage aussi, mais nous l'incluons dans l'amour, puisque dans *Vie secrète*, l'apprenant et l'amoureux forment le même personnage), certaines nuances sont

perceptibles entre les deux. Il ne faut pas oublier que l'amour est tout de même plus sensuel que la lecture. L'amour se vit dans le sans distance : plus les amoureux se rapprochent, plus la fusion est possible. Le partage de tous les sens permet au corps et à l'âme de l'un de passer dans l'autre.

Dans la lecture, les sens sont aussi importants et la fusion, possible, mais celle-ci se fait plutôt par voie imaginaire : c'est ainsi que le lecteur se laisse transporter dans les histoires. Une différence indéniable existe donc entre les deux. Toutefois, leur finalité reste la même; les deux font vivre la vie secrète.

### **La vie secrète**

Or l'amour c'est cela : la vie secrète, la vie séparée et sacrée, la vie à l'écart de la société. La vie à l'écart de la famille et de la société parce qu'elle rappelle la vie avant la famille et avant la société, avant le jour, avant le langage. Vie vivipare, dans l'ombre, sans voix, ignorant même la naissance. (*VS*, p. 91.)

Tout ce qui a été dit auparavant se trouve ici résumé. D'abord, en très peu de lignes, une caractéristique du style de Quignard peut se remarquer : il y a dans ce passage, présence de plusieurs anaphores (répétition du mot « vie », de la préposition « avant ») et d'allitérations des sons « s » et « v ». De plus, tous les thèmes abordés précédemment (la vie séparée de la société, l'en deçà du langage, le jadis) sont ici reliés et réfèrent à un seul et même élément : la vie secrète. La fin de ce paragraphe indique bien que l'amour correspond aussi à la littérature. N'avons-nous pas mentionné dans le premier chapitre de ce travail que celle-ci est constituée d'ombres plus vivantes que celles présentes dans notre réalité visible? Cette « vie sans voix »

s'apparente donc à la fois à l'amour et à la littérature. D'ailleurs, Quignard lui-même, dans une entrevue accordée à Catherine Argand, affirme qu'il n'y a pas de différences véritables entre ces deux instances.

Il existe des formes de vie, des passages secrets, qui échappent à la médiation sociale. La vie secrète, c'est la vie qui sépare du monde. C'est ça le sujet de mon livre : comment la lecture libère l'âme de l'éducation, comment la littérature émancipe du langage, comment l'amour extirpe de la famille et du groupe<sup>76</sup>.

Selon les propos de l'auteur, la vie secrète serait tout ce qui permet à un individu— ou à un groupe d'individus, selon les cas — de se séparer de la société. Elle touche plusieurs domaines qui correspondent tous au même ensemble : la lecture, la littérature et l'amour forment la vie secrète. Nous ne croyons pas, comme l'affirme Lapeyre-Desmaison (voir la citation de la page 43 de ce travail), que le centre du secret dans cette œuvre est simplement l'amour.

La lecture aussi constituerait le noyau de la vie secrète, puisque, comme l'indique le narrateur tout au long de l'œuvre, aimer et lire, c'est la même chose :

Lire. Aimer. Penser. Le plaisir de lire comme celui d'aimer viennent de l'expérience de la rencontre avec la pensée d'un autre hors de toute rivalité, et hors de tout dessein qui subordonnerait le fonctionnement de l'esprit. (VS, p. 412.)

La lecture et l'amour transforment le savoir cognitif en une expérience imaginaire et sensorielle, libèrent l'individu de ses obligations face à la société. Ils

---

<sup>76</sup> Pascal Quignard, entrevue avec Catherine Argand, *Lire*, 1998, article trouvé le 26 juillet 2004 sur le site Web de la revue *Lire* : <http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=33597/idTC=4/idR=201/idG=7>

l'amènent aussi à vivre dans des endroits qui semblent inaccessibles mais que, grâce à eux, il côtoie.

En ce sens, la lecture et l'amour rapprochent des individus, des vies et des temps différents : la lecture fait renaître dans le présent des événements et des gens trépassés; l'amour permet à un être de sortir de lui-même et de rejoindre l'autre dans sa réalité. Ce qui est important dans la vie secrète, c'est donc le contact, le court-circuit qui se produit quand deux éléments que l'on croit opposés se rencontrent.

La finalité de la lecture et de l'amour rime avec ouverture et déchirure : c'est parce que la lecture et l'amour produisent une entaille dans l'âme et dans le corps de l'individu que ce dernier peut s'ouvrir sur un ailleurs; c'est grâce à celle-ci que l'individu se métamorphose et atteint l'extase :

On est sorti de soi. La sortie de soi se dit en grec *ekstasis*, en latin *existentia*. Ce qui a été partagé n'est pas l'étreinte ni l'orgasme individuel ni la reproduction plus ou moins irrèelle (et pas nécessairement aperçue) mais l'extase. L'extase est beaucoup plus haute que le plaisir. (*VS*, p. 415.)

Nous pouvons affirmer que l'amour produit l'extase quand l'être amoureux s'unit avec une autre personne à un point tel qu'il s'oublie complètement et souhaite ardemment vivre dans cet autre, l'habiter le plus possible. L'extase, d'une certaine façon, amène l'individu à vivre dans une autre réalité que la sienne. Cela rejoint, encore une fois, les notions avancées dans l'analyse du *Lecteur*. Dans cette œuvre, le lecteur a tellement voyagé à l'intérieur de son livre qu'il a disparu aux yeux du monde, séparé de ce dernier.

Dans *Vie secrète*, le narrateur a, au contact des livres, de la musique, de M. et de Némie, vécu dans un univers nouveau plus sensoriel, physique et instinctif. Il est donc sorti de lui, il s'est métamorphosé pour, en même temps, vivre le secret, la vie secrète, dans la mort et dans l'extase.

## **Conclusion**

### ***Le Lecteur* et *Vie secrète* : Différences et ressemblances**

Ce qui est présenté dans *Le Lecteur* ne rejoint pas nécessairement ce qui est évoqué dans *Vie secrète*. À la première lecture, ces deux œuvres sont très différentes l'une de l'autre. D'abord, le narrateur du *Lecteur* ne peut être personnifié comme il l'est dans *Vie secrète* : il incarne davantage un concept qu'un personnage. L'espace ne possède pas de limites dans *Le Lecteur* tandis que dans *Vie secrète*, des lieux reconnaissables sont nommés. Le temps y est aussi davantage repérable, contrairement au *Lecteur* dans lequel aucune ligne temporelle n'est tracée. Les deux écrits sont fragmentés, mais le deuxième, comparativement au premier, possède tout de même une trame narrative identifiable. Cependant, entre les deux œuvres se perçoit un lien indéniable. Il est même possible d'affirmer que *Vie secrète* s'inscrit dans la continuité du *Lecteur*. Le premier texte analysé est construit pour nous amener à chercher dans ses pages un lecteur disparu. Pourtant, à travers le jeu de relations qui se met en place entre nous-mêmes et le narrateur du récit, c'est la lecture, et non le lecteur, qui devient le centre de nos préoccupations. Celle-ci est d'abord décrite comme un lieu de silence profond, capable de capter son lecteur : elle le fait sien, elle le fascine et elle réveille tant ses passions qu'une fois la lecture terminée et le livre fermé, le lecteur ne voudra qu'une chose : renouer avec elle et revivre le déchirement et l'exaltation qu'il aura préalablement vécus. Ce n'est donc pas dans le livre que prend forme l'essence de la lecture, mais bien dans le lecteur.

Toutefois, le livre s'avère un matériau important : c'est lui qui, habituellement, supporte le texte et nous le donne à lire. Rappelons seulement que la lecture ne se vit pas seulement au contact du livre. Parfois, elle trouve sa finalité ailleurs.

C'est ce que l'étude du deuxième livre choisi, *Vie secrète*, nous a permis de constater : quand la lecture se vit hors du livre, elle correspond à l'amour asocial, intense et secret, dont la passion s'avère l'étincelle fulgurante.

Cette œuvre quignardienne répond, en partie, à une hypothèse lancée par le narrateur du *Lecteur* :

Si nous renversions d'un seul coup l'hypothèse, si je vous disais brusquement : « C'est dehors! », sur quoi débouche la lecture, alors sa défection ne devrait pas nécessairement coïncider à cette extase ou mort que dit Hugues, et dont il prétendait que c'est à elle seule, ultime, que le fait d'ouvrir, un jour, un livre, au hasard, dût logiquement aboutir. (*Le Lecteur*, p.41-42.)

Quand la lecture se vit hors le livre, elle peut conduire non seulement à la mort, mais aussi à l'extase. D'ailleurs, au sein de cette citation, ces deux états sont rapprochés à un point tel que l'un pourrait être l'autre. En évoquant cette réalité, le narrateur rappelle que dans l'extase, la mort est présente, et vice-versa. Une dimension de la lecture conduit donc à l'extérieur de soi. Cet état, si grand soit-il, peut se vivre, évidemment, au contact du livre, mais aussi à l'extérieur de celui-ci.

Il n'en reste pas moins que la représentation de la lecture en dehors du livre reste, selon les deux œuvres étudiées, très limitée. Elle ne rejoint pas tout ce que Roland Barthes avance dans l'une de ses théories développées sur le sujet :

(L)e verbe *lire*, apparemment bien plus transitif que le verbe *parler*, peut être saturé, catalysé, de mille compléments d'objets : je lis des textes, des images, des villes, des visages, des gestes, des scènes, etc. Ces objets sont si variés que

je ne puis les unifier sous aucune catégorie substantielle ni même formelle; je puis seulement leur trouver une unité intentionnelle : l'objet que je lis est seulement fondé par mon intention de lire : il est simplement à lire, le *gendum*, relèvent d'une phénoménologie, non d'une sémiologie<sup>77</sup>.

Selon Barthes, la lecture s'apparente alors au décryptage, à l'analyse d'une situation extérieure. Elle permet même de créer notre monde, car en lisant ce qui nous entoure, nous faisons exister tout ce qui s'y trouve. Ce n'est pas seulement le regard qui construit notre univers, c'est plutôt la façon de déchiffrer ce dernier qui prime.

Barthes ouvre ainsi les dimensions de la lecture : elles deviennent plus grandes et touchent davantage d'horizons que ce qui est proposé, par exemple, par Quignard. À aucun endroit dans *Le Lecteur* et *Vie secrète* une telle conception de la lecture n'est donnée : la lecture s'identifie à la découverte du secret que l'on ne pourra jamais déceler, mais que l'on fait exister dès que l'on s'est mis à part d'un groupe. Ce qui est avancé par Barthes sur la lecture ne comporte donc pas la même notion d'intériorité et de sacré que l'on peut associer au secret, tel que le conçoit l'auteur des deux livres étudiés.

Selon Quignard, vivre le secret est aussi perçu comme une expérience dangereuse : toute personne qui en fait l'essai — dans le cas-ci, le lecteur — risque sa perte :

Il y a une part de peur totale dans la lecture. Tout communique et assiège et défie étrangement dans les textes qui sont écrits. Celui qui lit prend le risque de perdre le peu de contrôle qu'il exerce sur lui-même. Il se laisse assujettir totalement pendant le temps de sa lecture, à la limite de la perte d'identité, dans le risque de disparaître. Il prête son âme et son corps<sup>78</sup>.

<sup>77</sup> Roland Barthes, «Sur la lecture», *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 38.

<sup>78</sup> Pascal Quignard, «Lectio», *op. cit.* p. 151.

Nous croyons que ce sont d'abord les mots qui à la fois « communique[nt] , assiège[nt] et défie[nt] » dans la lecture. L'étymologie de chacun d'entre eux nous renvoie à un temps passé avec lequel nous n'avons que très rarement gardé contact. Ce qui nous est alors présenté possède une profondeur vertigineuse, causant la peur.

Vivre la lecture signifie à la fois tomber et plonger dans un univers ancien et oublié. C'est beaucoup plus qu'assembler et recueillir des informations sur un sujet quelconque, comme le rappelle l'étymologie du verbe « lire », c'est prendre contact avec une dimension à la fois indéfinissable et incommensurable : le Jadis.

Ce que l'on croyait facile d'accès, parce que écrit en notre langue, produit alors une faille dans laquelle nous sommes aspirés contre notre gré. Ce qui nous appelle et nous tient, c'est la passion, née de cette perte de contrôle souvent vécue sous le mode de la fascination.

La lecture est une expérience plus profonde, plus radicale, moins volontaire, plus passive, plus transférante, plus désidentifiante, plus folle, plus extatique, plus intemporelle que le fait d'écrire<sup>79</sup>.

Même si Quignard avoue trouver la lecture plus passionnante que l'écriture, il n'en reste pas moins que l'écriture est aussi importante. Elle possède un lien indéniable avec les caractéristiques physiques et sensorielles de la lecture :

Je n'ai jamais eu de direction et de chemin que la passion qui s'use en moi et qui ne se retire pas de mon ventre, du bas de mon ventre, de mes poumons, de mes mains, de ma tête, et qui, alors qu'à chaque instant j'ai la conviction que je suis sur le point d'en être déserté, revient sans cesse comme un ressac. Passion qui est : sonner en silence. Écrire, résonner avec une espèce de fracas dans le silence du corps. Retentir sur l'au-delà de l'eau noire, retentir dans quelque chose qui est comme la nuit de l'ancien monde. [...] Toute œuvre écrite,

<sup>79</sup> Anne Thiery, Martin Belski, « Entretien », *Scherzo*, Paris, n°9, 1999, p. 5-6.

vraiment écrite, est un silence qui parle. C'est frapper un tombeau de soie pour hâler une femme qui se refuse, et faire que le rejet de ce refus tuera<sup>80</sup>.

Pour Quignard, l'écriture, tout comme la lecture, trouve son point de départ dans la passion. Celle-ci produit les mêmes sensations et conduit dans les mêmes lieux silencieux. L'écriture est un mouvement complémentaire à la lecture. Écrire rappelle et fait vivre le silence qui conduit dans le monde des ombres, dans la littérature.

Outre le fait que les deux prennent racine dans la passion et qu'elles ressemblent à l'amour, il semble que les deux entretiennent aussi le même rapport avec la langue parlée. Ce sujet n'a pas été longuement développé dans ce travail. Toutefois, il possède une place considérable dans les deux œuvres choisies :

Il découvrit : le mot aimer ce n'est pas l'amour qui le définit. Invention d'une langue qui a suivi ses règles d'invention, dont tout l'usage ne répond que des conditions que fixe le lexique, auxquelles le soumettent les procédures de grammaire, qu'entraîne sans finir la mémoire, qu'assigne l'histoire. (*Le Lecteur*, p.95.)

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 [...]. La vie fut d'abord à elle-même son expression. Les mots ne constituent pas un visage. La vie peut se passer du langage. La parole est un luxe sans lequel la vie est possible. Quand nous parlons, ce n'est pas la source qui parle : c'est nous qui l'ornons ou qui par elle formons écran, par nos propres détours et notre propre diffluence, à ce qui l'inventa. (*VS*, p.75-76.)

Dans *Le Lecteur* et *Vie secrète*, le langage oral n'est pas chargé de sens et de secrets autant que la langue écrite et lue. À travers ces deux œuvres, Quignard

---

<sup>80</sup> Pascal Quignard, «Traité sur Cordesse. Premier traité» *Petits traités*, T. I, Paris, Maeght, 1990, p.34-35.

rappelle que l'oralité ne repose que sur des conventions. Prononcer un mot de vive voix ne fait que rendre compte d'une réalité et non prendre contact avec celle-ci.

Le langage oral sépare l'individu de sa source. Il est donc opposé au silence, à la solitude essentielle, à la fascination, à la passion, enfin à tout ce qui relève de l'amour et de la lecture. Sans la parole, les corps communiquent autrement. L'expérience alors vécue s'avère différente de celle proposée par l'échange verbal.

Habituellement, à un genre littéraire ou à une production écrite correspond une forme textuelle. Les œuvres produites peuvent se lire en silence par plusieurs personnes différentes justement parce qu'elles respectent certaines conventions culturelles relatives au livre. Les œuvres de Quignard n'échappent pas à ces règles. Elles sont divisées en chapitres, les pages se lisent de gauche à droite, de haut en bas, les différentes notions sont divisées en paragraphes, etc. Ainsi, les textes de Quignard respectent certaines « lois » de l'écriture et de la lecture, lois historiquement circonscrites. Il n'est mentionné, dans aucun passage d'œuvres de Quignard lues pour réaliser ce travail, que l'écriture et la lecture reposent aussi sur des codes, tout comme le langage oral, d'ailleurs. Les narrateurs du *Lecteur* et de *Vie secrète* ne conçoivent pas la lecture et l'écriture comme des activités historiquement et socialement codifiées. Selon eux, la lecture et l'écriture sont d'abord et avant tout perçues comme des expériences fondamentales et essentielles à l'épanouissement de chaque être humain.

## La pratique de la lecture silencieuse

La pratique de la lecture évoquée dans *Le Lecteur et Vie secrète* s'oppose aussi, d'une certaine façon, à notre monde contemporain :

Devant la frénésie de notre vie moderne et la multiplication de nos activités, la lecture n'est pas du même temps ni du même rythme. Elle exige une lenteur et une patience qui siéent mal à nos journées chargées, et en fait une activité étrange, presque surannée<sup>81</sup>.

Quand les narrateurs des œuvres choisies affirment que la lecture est un acte « asocial » qui conduit en dehors de la vraie vie et qui isole, ils indiquent aussi que la lecture échappe à la « frénésie de notre vie moderne ». En nous permettant de fuir le bruit qui nous entoure et la vitesse qu'exigent la plupart des occupations de notre quotidien, la lecture permet de vivre la lenteur. Elle s'oppose au rythme affolant exigé de notre contemporanéité et aux bruits ambiants. Encore aujourd'hui, même si d'autres façons de lire ont été développées (comme la lecture sur écran d'ordinateur ou la lecture que l'on écoute sur support audio), il semble que la lecture silencieuse représente encore le cœur de la modernité et de notre contemporanéité :

La littérature suppose la lecture. La littérature *moderne* suppose la lecture muette et individuelle. La lecture muette et individuelle suppose le retrait, la solitude et le silence. Le retrait, la littérature et le silence supposent une demeure relativement vaste où l'on ait le moyen de se retrancher de la vie et de la voix (de la production et de la société) et supposent des livres que l'on peut soustraire à l'usage d'autrui (des livres d'une certaine manière privés, ou plus ou moins possédés individuellement)<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> Isabelle Daunais, « La lecture comme expérience du temps », *La classe de littérature. Pour former des lecteurs?* Textes réunis par Micheline Cambron, Montréal, CÉTUQ, « Cahiers de recherche », n° 17, 2001, p. 9.

<sup>82</sup> Pascal Quignard, « Chien de lisart. XXVI<sup>e</sup> traité », *Petits traités*, Paris, Maeght, 1990, t. V., p. 29. Nous soulignons.

La lecture moderne s'inscrit dans le retrait, la solitude et le silence. Elle fait naître le secret puisqu'elle se vit à l'écart de tous, loin des regards d'autrui. La lecture moderne est donc beaucoup plus libre que la lecture faite de vive voix : elle permet l'annotation de certains passages et elle suscite des réflexions qui ne seront pas partagées dans l'immédiateté ou dans un cercle social.

Il est vrai que la lecture individuelle et muette n'est pas un phénomène si nouveau. Déjà, dans l'Antiquité, comme le rappelle Alberto Manguel dans son *Histoire de la lecture*<sup>83</sup>, la lecture silencieuse était pratiquée. Pour le démontrer, l'auteur de cet essai nous raconte l'étonnement d'Augustin lorsque ce dernier a vu son maître, Ambroise, lire de manière muette. Toutefois, comme Manguel l'indique, cette façon de lire n'était pas courante. Les gens lisaient plutôt à voix haute, donnant ainsi une voix et un corps au texte lu.

Roger Chartier identifie de manière plus historique ce phénomène :

Si dès l'Antiquité grecque et romaine, les deux manières de lire coexistent, c'est au cours d'un long Moyen Âge, que la possibilité de lire en silence, d'abord réservée aux milieux des scribes monastiques, gagne les milieux universitaires avant de devenir, aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, une pratique commune des aristocraties laïques et des lettrés<sup>84</sup>.

Comme Chartier le rappelle, la lecture silencieuse n'est pas une pratique née au XX<sup>e</sup> siècle : il y a déjà fort longtemps que des gens lisent de cette façon. Toutefois,

---

<sup>83</sup> Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, essai traduit par Christine Le Boëuf, Paris, Actes Sud, « Babel », 1998, p. 60-61.

<sup>84</sup> Roger Chartier, « Révolutions et modèles de la lecture, XV<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles », *Lecteurs, lectures. Le français d'aujourd'hui*, no 112, décembre 1995, p. 7.

cela ne semblait pas être la norme, comme cela l'est devenu aujourd'hui : jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, c'est la lecture à voix haute qui prédominait. Cette façon de lire n'est pas morte à cette époque. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, elle existait encore : il suffit de penser aux salons littéraires où la lecture à voix haute était chose courante. Encore aujourd'hui, des lectures publiques ont lieu lors de certaines rencontres littéraires d'auteurs, de festivals, de happenings, etc.

La lecture perçue par Quignard, si moderne et si silencieuse soit-elle, se vit, dans *Le Lecteur et Vie secrète*, au contact de textes *anciens*. Voilà un de ses paradoxes : sa modernité se crée grâce à la fréquentation de textes écrits dans le passé, dans des mondes n'ayant laissé dans notre contemporanéité que très peu de traces.

Curieuse structure : le passé est toujours neuf. Il n'y a pas de moyen qu'un passé ne soit pas contemporain [...]. Ce n'est pas en tant que passé que le passé se renouvelle. Le passé se renouvelle parce que le présent change<sup>85</sup>.

Ce sont les écrits anciens qui permettent, dans le présent, de créer le nouveau. La lecture telle que conçue dans *Le Lecteur et Vie secrète* favorise donc des rencontres silencieuses et pluri-temporelles. Sans être à l'extérieur de son temps, la lecture, selon Quignard, s'oppose à notre univers culturel où règnent la vitesse et le bruit.

---

<sup>85</sup> Pascal Quignard, « Le tribunal du temps, LIII<sup>e</sup> traité », *Petits traités*, Paris, Maeght, Tome VIII, 1990, p. 113.

Elle crée une résistance face à cet aspect de notre monde, en plus de faire du silence de la lecture un repli asocial, presque sacré.

### **Pour ne pas conclure**

Pouvons-nous, une fois pour toutes, révéler le secret de la lecture? Est-il possible de l'identifier de manière concise? Nous ne croyons pas. Il serait tentant de conclure ici de la même façon qu'Alberto Manguel dans *Une histoire de la lecture* et d'affirmer que « ce n'est pas fini<sup>86</sup> » et que cela ne le sera jamais. La lecture ne se termine pas avec la dernière phrase d'un livre : toujours la fin marque le début d'une autre lecture (ou d'une autre étape) ainsi de suite, jusqu'à l'infini. Le secret de la lecture se cache dans la lecture de ce même secret. Tenter de l'élucider s'avérera toujours impossible, car le secret produira sans cesse un reste qui lui-même restera toujours secret. D'où l'impossibilité de définir exactement ce qu'est la lecture et, en extrapolant cette notion, de définir exactement ce qu'est la littérature. Toutefois, chercher la réponse à ces questions n'est pas vain, car plus nous tenterons d'approcher de ce secret, plus nous serons amenés à lire et à vivre davantage dans la littérature. Et plus nous vivrons dans la littérature, plus nous ferons vivre le secret....

---

<sup>86</sup> *Op. cit.*, p. 375.

**Bibliographie**

### Œuvres à l'étude

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

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

### Autres œuvres lues de Pascal Quignard

QUIGNARD, Pascal. *Le Secret du domaine*, illustrations de Jean Garonnaire, Paris, F.Ruy-Vidal, Éditions de l'Amitié, 1979.

QUIGNARD, Pascal. *Une gêne technique à l'égard des fragments*, St-Clément la rivière, Fata Morgana, 1986.

QUIGNARD, Pascal. « La déprogrammation de la lecture », *Débat*, Paris, 1989, n° 54, p. 77-88.

QUIGNARD, Pascal. « Chien de lisart », *Petits traités*, XXVI<sup>e</sup> traité, Tome V, Paris, Maeght, 1990, p. 23-56.

QUIGNARD, Pascal. « La peur de devenir aveugle », *Petits traités*, XXXI<sup>e</sup> traité, Tome VIII, Paris, Maeght, 1990, p. 175-187.

QUIGNARD, Pascal. « Lectio », *Petits traités*, XXX<sup>e</sup> traité, Tome V, Paris, Maeght, 1990, p. 113-172.

QUIGNARD, Pascal. « Traité sur Cordesse » *Petits traités*, I<sup>e</sup> traité, Tome I, Paris, Maeght, 1990, p.34-35.

QUIGNARD, Pascal. « Tribunal du temps », *Petits traités*, LIII<sup>e</sup> traité, Tome VIII, Paris, Maeght, 1990, p. 87-122.

QUIGNARD, Pascal. « Scènes de lectures abrosiennes », *Petits traités*, XXIV<sup>e</sup> traité, Tome VI, Paris, Maeght, 1990, p. 67-80.

QUIGNARD, Pascal. *Georges de La Tour*, Paris, Les Flohic, 1991.

QUIGNARD, Pascal. « 1540 ». *Scherzo*, Paris, n°9, 1998.

QUIGNARD, Pascal. *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994.

QUIGNARD, Pascal, *Terrasse à Rome*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000.

QUIGNARD, Pascal, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, Gallimard, 2001.

QUIGNARD, Pascal. *Les Ombres errantes. Dernier royaume I*, Paris, Bernard Grasset, 2002.

QUIGNARD, Pascal. *Sur le jadis. Dernier royaume II*, Paris, Bernard Grasset, 2002.

QUIGNARD, Pascal. *Abîmes. Dernier royaume III*, Paris, Bernard Grasset, 2002.

### Ouvrages critiques sur l'œuvre de Pascal Quignard

ARGAND, Catherine. « Pascal Quignard. Entretien », *Lire*, Paris, 1998, <http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=33597/idTC=4/idR=201/idG=7>.

ARGAND, Catherine. « Pascal Quignard. Entretien », *Lire*, Paris, septembre 2003, p. 96-102.

BONNEFIS, Philippe. *Pascal Quignard. Son nom seul*, Paris, Gallilée, 2001.

BLANCKEMAN Bruno. *Les récits indécidables : Jean Échenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2000.

BLANCKEMAN, Bruno. « Vie secrète ou le titre capital », *Revue des Sciences Humaines*. n° 260, « Pascal Quignard », octobre-décembre 2000, p. 133-145.

BRODA, Martine. « La passion selon Quignard ». Compte rendu sur *Vie secrète*, [www.maulpoix.net/quignard.htm](http://www.maulpoix.net/quignard.htm) Article consulté la dernière fois le 26 juillet 2004.

GONIN, François. « Une parole interrompue. Pascal Quignard en son royaume », *Spirale*, n° 189, « La narration de l'art : autour de Walter Benjamin », mars-avril 2003, p. 34-35.

LAPEYRE-DESMAYONS, Chantal. « Le secret et la source dans l'œuvre de Pascal Quignard », *Modernités*, n° 14, « Dire le secret », Paris, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 183-195.

LAPEYRE-DESMAYONS, Chantal. *Mémoires de l'origine. Un essai sur Pascal Quignard*, Paris, Les Flohic, 2001.

MARCHETTI, Adriano *et al.*, *Pascal Quignard : la mise au silence : précédé de la voix*, Seysell, Champ Vallon, 2000.

*Revue des sciences humaines*, n° 260, « Pascal Quignard », Lille, Université de Lille, Faculté des lettres et des sciences humaines, octobre-décembre 2000.

*Scherzo*, n° 9, « Pascal Quignard », octobre-novembre-décembre, Paris, 1999.

### Sur le roman contemporain

BAETENS, Jan. « Crise des romans ou crise du roman ? », *La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines 2*, « État du roman contemporain », Paris, Lettres Modernes, 1999, p. 9-16.

BAKTHINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

BATENS, Jan, Dominique VIART. « État du roman contemporain », *La Revue des lettres Modernes. Écritures contemporaines 2*, « État du roman contemporain », Paris, Lettres Modernes, 1999, p. 3-7.

CARPENTIER, André. « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinue dans l'écriture nouvelle », dans Agnès Whitfield et Jacques Catnam, *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Toronto, Éditions du GREF et XYZ, 1993, p. 40-41.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1961, p. 22-23.

NOGUEZ, Dominique, « Écrivains non-programmables », *L'Infini*, n° 52, 1995.

PORTES-DUGAST, Francine. *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan Université, « fac. Littérature », 2001.

RABATÉ, Dominique. « Mélancolie du roman. La fiction dans l'œuvre de Pascal Quignard », *La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaine 1*, « Mémoires du récit », Paris, Lettres Modernes, 1998, p. 29-45.

SARRAUTE, Nathalie. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

VIART, Dominique. « Le récit postmoderne », dans Frank Baert et Dominique Viart, *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Belgique, Presses universitaires de Louvain, 1993.

VIART, Dominique. « Mémoires du récit. Questions à la modernité », *La Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines 1*, « Mémoires du récit », Paris, Lettres Modernes, 1998.

VIART, Dominique. *Le roman français au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1999.

VIART, Dominique. « Dis moi qui te hante. Paradoxes du biographique », *Revue des Sciences Humaines*, n° 263, « Paradoxes du biographique », Paris, juillet-septembre 2001, p. 7-33.

WEINRICH, Harald. *Le temps, le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 1964.

### Sur la lecture

BARTHES, Roland. « Qu'est-ce que l'écriture? », *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 11-17.

BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

CHARTIER, Roger. « Révolutions et modèles de la lecture, XV<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles », *Lecteurs, lectures. Le français d'aujourd'hui*, n° 112, décembre 1995, p. 6-15.

COMPAGNON, Antoine. « Le lecteur », *Le Démon de la littérature. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 163-194.

CHARPENTIER, Nicolas. *La lecture selon Barthes*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1998.

DAUNAIS, Isabelle. « Une vitesse littéraire : la lenteur », *L'Inconvénient*, n° 1, mars 2000, p. 7-19.

DAUNAIS, Isabelle. « La lecture comme expérience du temps », *La classe de littérature. Pour former des lecteurs?* Textes réunis par Micheline Cambron, Montréal, CÉTUQ, « Cahiers de recherche », n° 17, 2001, p. 9-17.

HEYDELS, Ralph. *La pensée fragmentée*, Liège, Pierre Margada, 1985.

HOTTE, Lucie. *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*, Québec, Nota Bene, 2001.

JABÈS, Edmond. « Le livre (ou les quatre temps d'une naissance) », *Colloque de Saint-Hubert, Le récit et sa représentation*, Paris, Payot, 1978.

MANGUEL, Alberto. *Une histoire de la lecture*, traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Paris, Actes sud, 1998.

MICHAUD, Ginette. *Lire le fragment : transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, LaSalle, Hurtubise HMH, « Brèches », 1989.

RICHARD, Jean-Pierre. *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 1996.

STEINER, Georges. « Le lecteur peu commun », *Passions impunies*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat et Louis Evrard, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1997, p. 11-36.

WEINRICH, Harald. « Pour une histoire littéraire du lecteur », *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1989, p. 39-51.

### **Sur la passion**

ARISTOTE. *Rhétorique des passions*, Paris, éditions Rivages, 1989.

KORICH, Mériam. *Les passions. Textes choisis et présentés*, Paris, Garnier Flammarion, « Corpus », 2000.

LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, France, C. Lacour éditeur, coll. « Reddiva », 1991, (1866-1976).

MAILLET, Eugène. *De l'essence des passions : étude psychologique et morale*, Paris, Hachette, 1877.

REY, Alain. et collab., *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1998, p. 1443.

SAINT GIRONS, Baldine. « Passion », *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Encyclopédia Universalis, 2000, p. 1347-1348

GALIEN, *Traité des passions de l'âme et de ses erreurs*, traduction française de Robert Van Der Elst, Paris, Delagrave, 1914.

