

Vie secrète de Pascal Quignard.
L'obscurité qui révèle ou
« Ne rien comprendre à rien
est un organe fabuleux¹. »

Audible et visible; de l'opposition à l'analogie

On convient normalement que le domaine du visible est celui de la certitude, du tangible. L'objet qui est vu existe à coup sûr, et l'idée de douter de sa présence ou de sa nature, sauf en de rares exceptions comme les mirages ou les fantômes, ne se présente pas à l'esprit de celui qui voit.

Cette particularité de la vue oppose le visuel aux autres sens qui, quant à eux, demandent une certaine proximité pour mener à l'identification d'un objet – c'est le cas du goût ou du toucher – ou laissent le sujet

1. Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 72. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *VS*.

dans l'incertitude quant à la présence ou à l'identification de l'objet en question – c'est le cas de l'odorat et surtout de l'ouïe.

Aussi, la perception du monde qui nous entoure passe-t-elle généralement par le visible qui, en cela, s'oppose réellement à l'audible. Or, dans les textes de Quignard, ces deux domaines, qui semblent diamétralement opposés (« l'oreille est le seul sens où l'œil ne voit pas² ») sont pourtant étroitement liés : « Ce fut longtemps après Némie et le bourg de Verneuil que j'éprouvai ce lien qui va du son à l'ombre ». (*VS*, p. 87)

Si un rapprochement est possible entre visible et audible dans l'œuvre de Quignard, c'est grâce à certains éléments qui relèvent de chacun des domaines. Ainsi, lumière et parole, s'apparentant toutes deux à la clarté totale, ont un même fonctionnement pour l'auteur. Il en est de même pour la noirceur et le silence, chacun pouvant être conçu en tant qu'absence totale de clarté. Pour Quignard, ces éléments deviennent équivalents, à la limite presque interchangeables : « Le silence est pour les oreilles ce que la nuit est pour les yeux³. »

Ces analogies sont des plus présentes dans *Vie secrète*. Mais si dans cet ouvrage – qui se veut, selon les dires mêmes de son auteur, une très vaste définition de l'amour –, langage et lumière, tout comme silence et noirceur, vont encore de pair : « Comme dans l'amour, durant le triduum pascal, langage et lumière sont identifiés, nuit et silence sont confondus » (*VS*, p. 73). C'est au niveau de l'analogie entre la pénombre – qui se trouve à mi-chemin entre la noirceur et la lumière – et la musique – qui se trouve à mi-chemin entre le silence et le langage – que l'étude de cette œuvre constitue un apport réel au plan théorique.

Par conséquent, afin de souligner cette relation entre l'audible et le visible dans *Vie secrète* de Pascal Quignard, je propose d'étudier cette œuvre en me référant notamment à la relation amoureuse que le narrateur

2. Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 112.

3. *Ibid.*, p. 281.

a vécue dans sa jeunesse avec Némie, sa professeure de musique. Cette relation se devant d'être tenue secrète de par sa nature adultère, elle ne peut exister que dans l'obscurité et le silence.

I. Ombres et lumières dans *Vie secrète*

La pénombre bénéfique

Le silence ne précède pas la musique ni la langue naturelle.
Il est leur ombre portée⁴.

Pascal Quignard
Vie secrète

La nuit et le silence

Si pour certains auteurs la noirceur prend une connotation négative en raison de la peur et la confusion qu'elle peut générer, il n'en est pas de même chez Pascal Quignard. Dans la plupart des ouvrages de cet auteur, *Vie secrète* inclus, les personnages et les narrateurs apprécient la noirceur et les sensations qu'elle procure : « J'avance encore dans le corridor de la nuit. Le ventre se serre. J'aime cette peur dans l'ombre et que cette ombre accroît. Le cœur bat plus vite. Je progresse dans le secret comme dans l'ombre. » (*VS*, p. 88) Cet amour de la noirceur ne dément pas pour autant l'incapacité qu'a l'homme de rester plongé dans le noir; seulement, elle en souligne les conséquences positives. De fait, dans *Vie secrète* comme dans plusieurs œuvres de l'auteur, c'est parce que l'homme ne tolère pas la noirceur dans laquelle il est plongé qu'elle devient féconde :

Argument du sommeil. Je pense que le sommeil ne veut pas la nuit où il sombre.

Même, je pense qu'on peut dire que les bêtes et les hommes *fui*ent la ténèbre en dormant.

L'hallucination est plus forte que la nuit qui annule l'image, C'est la pensée. C'est aussi l'amour.

Fermer les yeux, rêver, c'est voir encore, c'est voir des images coûte que coûte, c'est ne pas dormir tout à fait (*VS*, p. 133).

4. Chantal Lapeyre-Desmaisons, *Pascal Quignard le solitaire. Pascal Quignard, rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Flohic, 2001, p. 47-48.

Ainsi, non seulement l'intolérance à la nuit est-elle signalée ici, mais Quignard en fait une intolérance prolifique en la posant en tant que fondement du sommeil et du rêve. Entendons ici que le rêve n'est pas conçu dans la même optique qu'en psychanalyse. Il est plutôt le produit de l'imagination du sujet plongé dans le noir; il est le fruit d'un esprit qui ne supporte pas d'être « aveuglé » par l'absence totale de lumière. Ainsi, l'esprit humain qui ne supporterait pas de ne pas voir créerait, tels des mirages, ses propres images, des images internes, à l'intérieur même de l'esprit, par opposition aux images que l'œil peut percevoir en pleine lumière qui, elles, sont extérieures au sujet.

Cependant, l'auteur s'aventure plus loin encore dans la relation images / noirceur. Selon lui : « Les images ne sont pas faites pour la lumière. Tout rêve le sait et chaque nuit le prouve. » (VS, p. 82) Aussi, non seulement des images sont-elles générées dans l'esprit de l'homme par la noirceur, mais la noirceur est le domaine de toutes les images, car l'esprit y est beaucoup plus fertile : « La densité de la pensée dans l'obscurité est voisine de l'intensité de l'excitation dans la gêne. » (VS, p. 60) Encore une fois ici, les images de Quignard semblent aller de pair avec une intériorité. Il en va de même de l'interprétation de pièces musicales dans *Vie secrète* pour lesquelles l'intériorité est essentielle : « Les images sont lucifuges et Némie m'avait appris à jouer les yeux fermés en ne commençant à jouer la partition qu'après que je l'eus perçue un instant comme une seule figure. » (VS, p. 60) Aussi, les images formées par l'esprit humain dans le noir s'apparentent-elles à la musique : elles ne sont plus tangibles et perdent leur matérialité. On peut alors affirmer que pour Quignard, voir dans le noir, voir les yeux fermés, c'est voir autrement, d'une façon qui se rapproche beaucoup plus de l'audible.

En contrepartie, la perception du monde éclairé est, selon Pascal Quignard, trompeuse : « Tous les rituels visuels décalent et jouent là où la nuit estompe, indistingue, fusionne, absorbe, engloutit ceux qui n'ont pas peur du noir intégral à sa source. » (VS, p. 204) Car avec la pleine lumière revient tout ce qui est extérieur à l'homme et que ce dernier tient pour des certitudes. Or, pour Quignard, tout ce qui arrache aux sensations ne peut qu'être trompeur. Cela est vrai pour la lumière comme

pour le langage : « Jusqu'à l'audition elle-même du langage, qui exige des yeux ouverts, c'est-à-dire qui détachent de tout ce qui est ressenti. » (VS, p. 77) Le langage pour Quignard ne dit pas ou dit mal : « On ne peut pas communiquer à partir du langage⁵. » Ce que recherchent les amants de *Vie secrète*, c'est l'union intime, voire la fusion physique, ne pouvant s'atteindre qu'en passant par le « mieux voir » de l'obscurité ou de la pénombre et le « mieux communiquer » du silence. Ce « mieux » dont il est question passe tout simplement par ce qui fait appel à une vie intérieure, une vie affective, une vie d'imagination.

Pénombre et amour

On aura donc compris que silence et noirceur, en plongeant le sujet dans son univers intérieur, sont, à la limite, équivalents dans *Vie secrète*. Cela devient encore plus évident en utilisant la définition du silence élaborée par Quignard : « Le silence ne définit en rien la carence sonore : il définit l'état où l'oreille est le plus en alerte⁶. » Or, tel que l'écrit l'auteur dans *La haine de la musique* : « L'état où l'oreille est le plus en alerte est le seuil de la nuit⁷. » Aussi, le silence comme la noirceur placent-ils le sujet en alerte. Ils le placent également dans un état d'ouverture aux perceptions, car, que ce soit dans l'obscurité – « l'affût est lié aux ténèbres » (VS, p. 82), ou dans le silence – « le silence est comme un chiffon humide : il ôte la poussière sans qu'il la fasse voler. Dans le silence la surface de l'étagère noire brillait. La surface du miroir luit, ses yeux sont agrandis, la peau de son torse boit la lumière, tout attend » (VS, p. 78) –, le sujet attend. C'est ainsi que la mise en attente plonge l'amant dans une attitude d'ouverture à l'autre, état nécessaire au rapprochement de deux êtres. Aussi, le langage ne dévoile rien, il confond, éloigne, laisse place à la mésentente.

5. Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 181.

6. Pascal Quignard, *La haine de la musique*, *op. cit.*, p. 135.

7. *Ibid.*

Si je parle je touche encore le pourtour d'une couverture dont l'usage puéril est risible. L'usage du langage fait rire. L'incompréhensible s'accroît. Tout sidère de plus en plus. Rien ne s'exprime vraiment à l'aide du langage. Plus on vieillit, rien ne s'éclaire. Chaque plante, chaque animal, chaque odeur, chaque lueur, chaque mot, chaque prénom, chaque printemps devient plus déroutant (VS, p. 208).

Le silence, quant à lui, devient nécessaire à l'intimité des amants. De là, on remarquera que, puisqu'on voit mieux dans la noirceur et qu'on écoute mieux dans le silence, « on ne peut envisager de s'approcher de l'autre en parlant de soi à son oreille. Le silence permet d'écouter et de ne pas occuper l'espace qu'il laisse nu dans l'âme de l'autre » (VS, p. 83). Ainsi, par le silence, c'est le langage qui se dénude et mène à une « nudité de l'âme » : « Plus nous nous écartons du langage, plus nous pénétrons dans cet ailleurs qui n'est nullement un double de ce monde. Qui est une chambre d'écho du langage où son défaut s'émancipe. » (VS, p. 363)

Cette « nudité » de l'âme amenée par le silence et reliée, de toute évidence, au domaine affectif de l'être devient une « nudité » totale de par la pénombre, cet état entre la lumière et le noir total. De fait, « la nudité et l'ombre sont collatérales » (VS, p. 82). Pour Quignard, on ne peut être nu que dans une obscurité au moins partielle : « La nudité illuminée par la lampe ou dont la chair apprêtée brille dans l'espace social n'est pas nue. » (VS, p. 82) Ainsi, la « nudité éclairée » n'existe pas, car elle est dépourvue de sensualité, de sentiments. Elle est tel « [un] haut-parleur qui réussit à faire taire toutes les autres voix et à supprimer ainsi toute possibilité de conversation [qui] n'est plus écouté du tout, c'est pourquoi il perd sa propre voix et devient un pur bruit⁸ ». En somme, la lumière pure et aveuglante finit par ne plus faire voir du tout et camoufle plus qu'elle ne révèle. Les amants ne se trouvent nus que dans l'intimité et la sensualité que leur procure la pénombre :

Tout ce qui se dépouille de sa forme va vers la nudité. Au contraire tout ce qui s'exhibe se précise, réclame le regard, se

8. Jean-Paul Carse, *Jeux finis, jeux infinis*, Paris, Seuil, 1988, p. 179.

montre, affirme une volonté d'apparaître qui est le contraire de la nudité, ou du moins qui est le contraire du dénudement de ce que l'on cache (VS, p. 82-83).

Encore une fois, la « perception juste » pour Quignard se trouve ici dans l'indétermination, le flou. Elle se trouve entre la lumière trop crue (l'éclat) et la noirceur totale. Elle se trouve dans la pénombre qui n'est ni nuit, ni jour. De la même façon, si le silence laisse une place à l'autre dans l'esprit de l'amant, par la pénombre on en arrive à une autre phase de la fusion; celle qui passe par le rapprochement des corps : se « livrer nu ».

Si nudité (de l'âme et du corps) et lumière sont incompatibles dans *Vie secrète*, il en va de même pour amour et lumière. De toute évidence, pour Quignard, « [l']amour entraîne dans la nuit (la grotte, la vulve, le crâne à l'arrière des yeux) où tout disparaît pour se résorber en effet de source » (VS, p. 207). Dans la lumière, l'acte de reproduction, comme l'amour physique, devient impossible :

Les étreintes qui rassemblent les femmes aux hommes recherchent l'ombre comme les objets fascinants mendient celle des fissures. Les amants la rechercheraient comme les parties génitales l'exigent afin que semences et œufs invisibles fusionnent à l'écart de la clarté et de la violence du soleil et à l'abri de l'envie des congénères⁹.

Plus encore qu'un empêchement, de par la nature adultère de la relation entre Némie et le narrateur, la lumière prend la forme d'une menace dans *Vie secrète* : « Nous nous réveillions à la hâte. Nous ne pouvions pas allumer la lumière sans péril. C'est à peine si nous nous vîmes. À peine si nous pûmes nous voir. Nous ne nous sommes sans doute vus que le temps de tomber amoureux l'un de l'autre. » (VS, p. 89) Mettre au jour cette relation amoureuse racontée dans les premières pages de l'ouvrage équivaldrait donc à y mettre un terme. Par ce fait, l'obscurité se rend complice des amants, elle permet le secret, car, comme l'écrit Quignard : « *Non manifeste sed in occulto*. [...] Ce fut ainsi que nous nous aimions. Non pas ouvertement mais en cachette. » (VS, p. 43) Mais le

9. Chantal Lapeyre-Desmaisons, *op. cit.*, p. 61.

silence a, lui aussi, un rôle important à jouer dans la continuité de la relation : « Ce refus de toute révélation à nous-mêmes et aux autres de ce que nous vivions absorba dans sa nuit les rôles, les modes qui avaient cours à l'époque, les fidélités requises ou attendues, nos âges. » (VS, p. 85) Introduire l'intellect, les pensées et les jugements des autres ou mêmes ceux des amants eux-mêmes dans la relation équivaldrait à rompre le climat de sensualité instauré par le rapprochement des corps et des esprits. De l'obligation de cacher la relation résulte donc une libération face à ce que la société pourrait penser des amants et, de cette façon, l'absence de lumière comme celle de mots dans *Vie secrète* sont en fait des « noirs libérateurs ». En revanche, l'éclat – de la lumière comme de la parole –, pris au sens que lui donne Fontanille, en raison de sa trop grande violence, empêche les relations de se développer et les amoureux de se découvrir. De là, Quignard en arrive à une partie de définition de l'amour : « Reste l'amour. Voilà ce qu'est l'amour : ce reste indicible et immontrable. De là les deux tabous du langage et de la lumière. Indicible : le langage est interdit. Immontrable : le visible est taboué. » (VS, p. 223-224)

Qu'en est-il exactement de la musique dans *Vie secrète*? Pour Quignard, le lien qui unit la noirceur, la pénombre et la lumière est le même que celui qui se trace entre le silence, la musique et la parole. La musique, comme la pénombre, se trouve entre deux extrêmes. Si la pénombre laisse place à l'imagination en ne donnant pas tout à voir, la musique laisse, quant à elle, place à l'interprétation de son auditeur vis-à-vis du sens qu'elle déploie¹⁰. Aussi, il n'est pas étonnant que les amants de *Vie secrète*, en plus de vivre leur relation dans la pénombre qui laisse place aux sentiments et aux sensations, se rejoignent – plus profondément que dans toute relation à en croire le narrateur – dans cette activité commune que constitue la musique et qui abolit toutes les limites et toutes les frontières que dressent la morale et la société.

10. Voir à ce propos les théories de Susan K. Langer, « On Significance in Music », *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge, Massachusetts, E.-U., Harvard University Press, 1967 [1942], p. 239.

II. L'éclat du fragment

Le lieu le plus sombre est toujours sous la lampe.

Proverbe chinois

Le fragment; concentré d'idées

Si les thématiques de noirceur et de lumière sont très développées dans *Vie secrète*, on peut également découvrir des occurrences des théories sur la lumière – plus particulièrement de certains des termes définis par Fontanille – en étudiant la forme même de l'ouvrage.

Pascal Quignard utilise l'écriture en fragments dans un grand nombre de ses œuvres, dont *Vie secrète*. S'il est indéniable que les fragments apportent un rythme au livre, on peut ajouter que ce rythme est comparable à celui du jour et de la nuit : « Le rythme de la nuit et du jour lui aussi comme celui des vagues et des marées s'épousent, s'ajustent, se disloquent, bondissent, débordent, recommencent. » (*VS*, p. 189) Il en va de même pour les fragments qui se complètent, se répètent, se contredisent, changent brusquement de sujet et reviennent à un thème déjà abordé.

Mais l'image serait faible si elle s'arrêtait là. L'auteur, par plusieurs de ses fragments, instaure un système « d'arguments » et de « corollaires ». Au tout début de *Vie secrète*, il spécifie : « Argument est un mot ancien qui veut dire la blancheur de l'aube. C'est tout ce qui s'éclaircit et se discerne dans cette pâleur qui survient en quelques instants. » (*VS*, p. 10) L'argument serait donc un éclairage porté sur un sujet. Chacun des fragments développant une idée bien précise, cela porte à penser qu'ils constitueraient en fait un de ces éclairages, une sorte de « flash » ou, pour reprendre le terme de Fontanille, un « éclat » : « l'éclat se caractérise toujours par une concentration de l'énergie, dont la destinée est de se réduire à un point; si la zone éclatante est une plage entière, elle sera organisée, en tant qu'éclat, autour d'un centre où l'éclat est maximal, entouré de bords où il décroît¹¹ ». Et le fragment ne diverge en rien de

11. Jacques Fontanille, « Comment le sens vient à la lumière », *Sémiotique du visible*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 30.

cette définition de l'éclat, tant par sa forme concise que par son contenu : une concentration de pensée qui décroît jusqu'au blanc. Quignard en parle d'ailleurs en ces termes dans un essai portant sur l'écriture fragmentée : « Le fragment est conçu ici comme concentration, noyau de pensée, plénitude essentielle, idéale, platonicienne, limée¹². » Force est donc de constater que c'est par ce procédé de « flashes », d'éclats successifs que l'auteur transmet son texte au lecteur.

Encore une fois, il serait facile d'en rester là. Or, on l'a vu plus haut, pour Quignard, la lumière peut être trompeuse; elle « décale » et « joue ». En conséquence, la théorie des éclats dévoilant les idées, sans être mauvaise, est quelque peu réductrice. On admettra aisément qu'à l'image de la pensée humaine, la forme fragmentaire n'est pas une forme suivie :

La discontinuité de l'opération de penser est réelle [...] Que la brièveté de ce soudain et minuscule effort nerveux soit portée à s'exprimer sous la forme d'un petit spasme rhétorique – une manière de court-circuit, de brusque paradoxe ou d'ellipse –, cette considération paraît avoir pour elle un haut degré de vraisemblance¹³.

De ce fait, chaque fragment pris isolément n'a que très peu de sens; il faut lui en attribuer un en l'associant aux autres fragments. C'est ce que le lecteur privé de sens concret fera, car : « Il semble que la tête humaine requière l'intelligibilité ou du moins l'impression de totaliser les éléments épars qui l'assaillent de toutes parts sur un rythme imprévisible¹⁴. » Le lecteur – en attente d'un sens comme l'est le chasseur à l'affût – tissera donc des liens entre chacune des parties du texte, car « [l]'absence de l'autre [tout comme l'absence de sens lui] tient la tête sous l'eau : peu à peu [il] étouffe, [s]on air se raréfie : c'est par cette asphyxie [qu'il] reconstitue [s]a "vérité" »¹⁵. Par conséquent, c'est au lecteur de faire une

12. Pascal Quignard, *Une gène technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 38.

13. *Ibid.*, p. 26.

14. *Ibid.*, p. 24.

15. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 24.

partie du chemin pour en arriver à un ensemble cohérent. Cela est en accord avec les théories de Susan Langer que relate Jean Fisette à propos du sens de la musique :

On pourrait ici se reporter à la distinction que proposait Nelson Goodman entre les arts autographiques [...] ne donnant cours qu'à des reproductions, et les arts allographiques – et la musique en représente le cas typique – qui nécessitent une interprétation pour se réaliser ou être consommés. [...] La musique, saisie à son plus haut niveau, bien qu'elle soit clairement une forme symbolique, est un symbole non consommé. L'articulation est sa vie, mais non l'assertion; l'expressivité, mais non l'expression. La fonction immédiate du sens, qui repose sur un contenu fixe, n'est pas remplie; car l'affectation d'un sens plutôt qu'un autre n'est jamais explicitement faite. Il s'ensuit que la musique est une « forme signifiante », au sens particulier que Messieurs Bell et Fry donnent à « signifiant » lorsqu'ils maintiennent qu'ils peuvent le saisir ou le sentir, mais non le définir; une telle signification est implicite mais non conventionnellement fixée¹⁶.

Aussi, pour obtenir un sens provenant des différents « flashes », des éclats, il incombe au lecteur de faire un travail d'interprétation, voire de construction, à partir de ce qui est montré pour se rendre à ce qui ne l'est pas : « il faut toujours que le lecteur des fragments saute, fasse un : "pas au-delà", d'une économie où la différence est encore visible, à une autre, où la différence se fait plus fine¹⁷ ».

Par conséquent, on remarquera que ce n'est pas ce qui est en pleine lumière qui importe le plus (quoique les idées amenées dans chaque fragment soient tout de même essentielles), mais plutôt ce qui se passe dans l'ombre, entre chaque « flash ». Si l'éclat peut aveugler par sa trop grande concentration d'idées, le noir (le blanc) entre les différents morceaux de texte, ce « silence, le blanc, [qui] est la plus forte ponctuation¹⁸ », quant à lui, laisse place à l'interprétation et à l'imagination. Car, telle une

16. Jean Fisette, « Faire parler la musique. À propos de "Tous les Matins du monde" », *Protée*, vol. 25, n° 2 automne 1997, Chicoutimi (Canada), 1997, p. 87.

17. Ginette Michaud, *Lire le fragment*, Montréal, Hurtubise HMH, 1989, p. 19.

18. Pascal Quignard, *Une gène technique à l'égard des fragments*, op. cit., p. 31.

lumière blanche qui contient toutes les couleurs, le fragment aveugle par la quantité d'interprétations qui peuvent lui être attribuées. Néanmoins, c'est en passant par le prisme de « l'entre fragments » que les différentes interprétations sont percevables, que la masse d'informations est décomposable et qu'on voit les différentes couleurs du texte apparaître. Sans « l'entre fragments », le fragment ne reste qu'un bloc massif d'idées, alors que, grâce à « l'entre fragment », chaque parcelle de texte renferme tout un monde, comme l'écrit d'une si belle façon Quignard :

[Les fragments] sont comparables à ces petites flaques d'eau qui sont déposées sur le chemin après l'averse, et que la terre n'a pas bues. Chacune d'entre elles reflète tout le ciel, les nuages qui se sont déchirés et qui passent, le soleil qui luit de nouveau. Une grande mare, ou tout l'océan, n'auraient répété le ciel qu'une fois!¹⁹

Ainsi, tout comme la pénombre chez Quignard, « l'écriture en fragments privilégie toujours la relance du questionnement et excite l'insatisfaction qui, elle, déplace, bouleverse, transforme les modélisations idéologico-textuelles préalables ou différées²⁰ », laissant l'esprit du lecteur dans l'attente et lui permettant par son imagination d'en arriver à la création, à l'élaboration d'un sens.

Des fragments qui convergent

S'il est possible de dépeindre chacun des fragments comme étant un éclat, on doit également examiner ceux-ci comme une totalité, car ne pas le faire équivaldrait à attribuer au hasard le fait que ces fragments forment un seul et même ouvrage. Pascal Quignard résume l'intention qu'il avait en écrivant *Vie secrète* en une phrase : « Certains trouveront sans importance, et négligeable, qu'un homme écrive ce qu'il entend par amour. » (*VS*, p. 458) Mais les quatre cent soixante pages qui constituent *Vie secrète* le prouvent, chez Quignard, l'amour comme la musique ne sont pas des concepts ayant un sens fixe, un sens fini :

19. *Ibid.*, p. 48-49.

20. Ralph Heyndels, *La pensée fragmentée*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeurs, 1985, p. 14.

Its message is not an immutable abstraction, a bare, unambiguous, fixed concept, as a lesson in the higher mathematics of feeling should be. It is always new, no matter how well or long we have known it, or loses its meaning; it is not transparent but iridescent. Its value crowd each other, its symbols are inexhaustible²¹.

Aussi, on peut percevoir chaque fragment, chaque éclat, comme l'ajout d'un aspect à la définition de l'amour et, de cette façon, tous les éclats convergent, tels des rayons lumineux, pour venir éclairer un point central qui est cette définition de l'amour. Puisque « le fragment permet de renouveler sans cesse 1) la posture du narrateur, 2) l'éclat bouleversant de l'attaque²² », l'éclat peut provenir de différentes sources (notamment des contes anciens, des récits historiques, des légendes amérindiennes, des réflexions philosophiques, un récit de voyage, etc.) sans pour autant perdre de sa force ou, tel que le conçoit Fontanille, de sa tension, de son intensité. Aussi, comme cela peut s'avérer le cas lorsque des rayons lumineux éclairent un même point, certains des fragments jaillissent de sources opposées (allant même parfois jusqu'à se contredire carrément). Certains sont très proches, se confondent presque, se recourent alors que d'autres amènent des teintes différentes à la définition (teintes auxquelles le lecteur donnera plus ou moins d'importance selon le cas pour en venir à donner son propre sens au mot « amour »), etc. Dans tous les cas, c'est au concept de concentration qu'on peut rattacher cette métaphore : « Avec la *concentration*, la lumière se trouve réduite à un effet ponctuel, interprété comme éclat, l'intensité de l'éclat étant proportionnelle à la concentration²³. » Le point éclairé, la définition de l'amour, reçoit donc la lumière de la multitude de fragments – ayant chacun une haute intensité – qui forment *Vie secrète*. Toutefois, il reste à souligner que l'étendue

21. « Le message de la musique n'est pas une abstraction ni un concept fixe comme le serait une leçon de mathématiques. La musique n'est pas transparente mais chatoyante [*iridescent*]. Ses valeurs se superposent constamment, ses symboles sont inépuisables. » (Susan K. Langer, « On Significance in Music », traduction de Jean Fisette dans « Parler du virtuel. La musique comme cas exemplaire de l'icône », *Protée*, vol. 26, n° 3, hiver 1999, Chicoutimi [Canada], 1999, p. 45-54)

22. Pascal Quignard, *Une gène technique à l'égard des fragments*, *op. cit.*, p. 54.

23. Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 44.

de cette zone éclairée reste très large. En effet, la définition de l'amour ne pouvant être réduite ici à un seul point parce que son sens n'est pas fixe, la surface éclairée par Quignard – les quatre cent soixante pages de définitions dont est constitué *Vie secrète*, auxquelles il faut ajouter les interprétations qu'en tirent les lecteurs – est infiniment vaste. Ce qu'écrit Quignard dans *Une gène technique à l'égard des fragments* se vérifie donc ici : « D'emblée le fragment pose une double difficulté qu'on ne surmonte pas commodément : son insistance sature l'attention, sa multiplication édulcore l'effet que sa brièveté prépare²⁴. »

Vie secrète a été créé à l'image de ce qu'annonce son titre :

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)

L'amour est donc ici une vie cachée, qui se vit « dans l'ombre ». Par ce fait, il n'est pas étonnant que l'auteur fasse l'apologie de la noirceur (ou plutôt de la pénombre) puisque c'est par elle, et par le silence (ou la musique puisque cette musique est un prétexte aux rencontres avec Némie), que subsistent le secret nécessaire à l'évolution de la relation amoureuse. En cela, il s'accorde avec Fontanille : « Aussi, d'un côté, la confusion des paraîtres devient-elle pure douleur, et l'accès à la valeur est une affaire de résistance [...]; de l'autre, l'obscurité gagne en densité, et laisse toute la place au croire, à la sensibilité fiduciaire²⁵. » C'est ainsi que, dans *Vie secrète*, le noir et la pénombre se font libérateurs. Ils libèrent à la fois des images (par le rêve), de la musique (selon l'enseignement de Némie) et de l'amour (en permettant le rapprochement des amants). Bien plus encore, le noir et la pénombre de *Vie secrète* libèrent le sens du texte, car être en attente de perception d'un sens auquel se fixer est la plus grande des perceptions.

24. Pascal Quignard, *Une gène technique à l'égard des fragments*, op. cit., p. 20-21.

25. Jacques Fontanille, op. cit., p. 47.