

Préambule

La lecture panoramique des romans publiés par Pascal Quignard à la fin du XX^e siècle (1979-2000) et dans la première décennie du XXI^e siècle (2006) fait découvrir une particularité : la présence constante des produits de l'art visuel qui remplissent une multitude de rôles dans le processus de remémoration.

Dans *Tous les matins du monde* (1991), la toile du peintre Lubin Baugin – le *Dessert de gaufrettes* – sert, d'un côté, à immortaliser le cadre de la première rencontre *post-mortem* du maître de Sainte Colombe et de son épouse et, d'autre côté, à assurer le retour temporaire de la défunte de l'au-delà.

Les gravures de Geoffroy Meaume de *Terrasse à Rome* (2000) contribuent à la reconstitution du parcours existentiel de leur créateur et mettent en évidence le côté fruste, ordinaire de la vie du XVII^e siècle.

Loin d'être la conséquence d'une action insensée, les portraits artistiques que le protagoniste Nathan le Cerf réalise aux têtes coupées dans *L'amour conjugal* (1994) sont l'expression graphique de la victoire définitive contre ses adversaires, Gaillac et le comte d'Anchire.

Les jouets anciens, les couvercles de tabatière, les horloges, les peintures sur bouton, évoqués maintes fois dans *Les escaliers de Chambord* (1989) condamnent le protagoniste à une apparente enfance perpétuelle.

Ces préoccupations quotidiennes, enfantines à l'origine, ne lui permettent que tard, à l'âge adulte, de saisir la raison de la passion inexplicable pour ce qui est petit et inanimé. En même temps, les petits objets d'art constituent autant d'indices discrets de l'existence d'un trauma d'enfance.

Les rôles multiples que Pascal Quignard attribue aux œuvres d'art dans ses romans nécessitent une explicitation préalable. Pour cela, l'auteur choisit la voie la plus simple, même au risque d'être fastidieux : il se lance dans des descriptions vives, axées sur des détails importants, de certaines œuvres d'art. Néanmoins, les mots ne sont pas jetés au hasard pour embellir une image. À contrario, chaque détail constitue un indice précieux pour l'anamnèse. La description détaillée d'un artefact est l'apanage de l'ekphrasis depuis l'Antiquité.

Actuellement, le recours à l'ekphrasis dans un roman peut paraître désuet, vu que l'image est à la portée de tout le monde. Déjà au début du XVIII^e siècle, Lessing soulignait que l'image fixe était globale et immédiate (Melot 2007 : 114). Naturellement, nous nous demandons pourquoi alors l'effort de décrire minutieusement des œuvres d'art auxquelles l'accès direct est si facile ? « En 1979, j'ai écrit que j'espérais être lu en 1640. » (F, 9)¹, avoue Pascal Quignard au début du roman *La frontière* (1992), en affichant délibérément sa préférence pour des époques révolues où seul le passage par le langage fait possible le lien harmonieux entre la mémoire et l'image. Afin de respecter la tradition de l'époque, l'auteur fait recours souvent à la description picturale et surtout à

¹ QUIGNARD, Pascal. *La frontière*. Paris, Chandeigne, 1992. La version citée est apparue en 2007, chez Gallimard. Désormais abrégée F, suivi du numéro de page.

l'ekphrasis envisagée comme moyen efficace de rendre véridique le déroulement de l'action dans bon nombre de romans quignardiens.

L'ekphrasis est une variante particulière d'image, parce qu'elle a besoin du langage pour se concrétiser. Par la suite, elle a un statut ambivalent dans les jeux de la mémoire où cette dernière est conçue en tant que tissu d'événements évoqués dans un ordre logique. C'est un procédé similaire à celui mis en pratique autrefois par Homère en racontant dans l'*Illiade* les scènes qui ornaient le bouclier d'Achille créé par Héphestos (Lapeyre-Desmaison 2001 : 237). Par le nombre important de détails qui l'accompagnent, ce type de description peut appuyer la réminiscence surtout quand il s'agit d'époques lointaines du point de vue temporel et culturel. Il a donc le rôle de présentifier une absence de façon médiate, à travers le langage. De plus, l'ekphrasis en tant qu'art de la présence dans l'absence requiert de la part des lecteurs un minimum d'imagination et un génie de fiction du côté de son réalisateur. En réinventant le tableau, l'ekphrasis libère la création (Dethurens 2009 : 10). En même temps, il est possible que l'ekphrasis empêche la remémoration lorsqu'elle cherche à combler le vide mémoriel par le recours aux stéréotypes. Ceux-ci cantonnent la mémoire dans le général sans apporter d'éclaircissements sur la spécificité de l'expérience à se rappeler.

L'emploi de l'ekphrasis dans l'équation de la mémoire et de l'image pourrait paraître forcée dans l'analyse des romans de Pascal Quignard. Néanmoins, il faut tenir compte de l'affirmation d'Annick Weil-Barais (1999 : 425) qui précise que « les souvenirs ressemblent à un tableau aux perspectives lointaines, à la fois exact mais

terriblement trompeur. ». Nous constatons alors que le trait d'union entre les souvenirs et les œuvres d'art consiste justement en l'image que l'ekphrasis crée à travers la description détaillée. D'ailleurs, la similitude de comportement de l'image graphique et du souvenir a été soulignée dès l'Antiquité par Aristote. Celui-ci précisait que l'image du souvenir est intérieurement sentie comme une copie ou un tableau parce que son objet appartient au passé, de sorte qu'elle indique spontanément l'absence de la chose absente. Le souvenir est donc l'image matérielle de l'immatériel (Brancacci, Gigliotti 2006 : 75-76).

Une question essentielle reste encore à éclaircir : de quel type d'image s'agit-il ? Dans le dictionnaire de Littré cité par Sylvie Deswarte-Rosa, l'image est définie en tant que représentation de quelque chose en sculpture, en peinture, en gravure ou en dessin. Francis Haskell élargit l'acception du mot en en intégrant les peintures rupestres et les obélisques gravés, les sculptures des temples et les fresques des palais, les gigantesques statues de pierre et les minuscules figurines en bronze ou en terre, la poterie décorée, les monnaies, les tableaux d'autel, les monuments funéraires, sans clore ici la liste (Deswarte-Rosa 1994 : 7-8). Tous renvoient à des objets dont la description picturale se préoccupe grâce à leur statut d'artefacts. Par conséquent, cette description restreint son aire d'analyse à une seule forme d'image, notamment l'image-objet.

En même temps, la description picturale opère une autre sous-division à l'intérieur de la catégorie des images-objets, en privilégiant les œuvres d'art. Chez Quignard – qui aime toujours se situer en contrepoint à l'évolution actuelle de diverses catégories esthétiques –

le choix des ouvrages artistiques qui peuplent les romans respecte les principes classiques. C'est la raison pour laquelle on accorde plus d'attention à la description des peintures, des gravures à la manière noire, des sculptures, des faïences peintes, des miniatures, des dessus de tabatière, d'anciens jouets, tandis qu'on mentionne peu et parfois de manière ironique les photos et les affiches. Même s'il est conscient du caractère général de la vérité transmise par ces objets, Quignard y fait appel en raison d'une règle implicite : les œuvres d'art font partie de la mémoire sociale d'une époque en la reflétant souvent de façon plus nette que les notations historiques arides. La règle renvoie aux dires de Maurice Halbwachs (1997 : 5) : « Le plus souvent, si je me souviens, c'est que les autres m'incitent à me souvenir. » Les personnages quignardiens sentent le besoin d'ancrer leurs souvenirs dans un contexte socio-professionnel particulier. Comme la plupart d'entre eux sont impliqués de différentes façons dans le monde artistique, il est naturel que le cadre de la remémoration renvoie à la fréquentation, à la possession, à la création des œuvres d'art. Lors de l'anamnèse, la description minutieuse et expressive de certaines compositions visuelles déclenche la résurrection des souvenirs qu'on avait oubliés.

Une description est une peinture vraie et animée des objets, dit Liliane Louvel (2007 : 479). Par la suite, le mouvement ne peut pas s'absenter de l'ekphrasis. Ce qui particularise l'ekphrasis de Quignard, c'est le mouvement saccadé, discontinu qui anime le souvenir et l'image artistique. Les tableaux, les dessins, les tapisseries, les photos, les miniatures et les sculptures qu'on évoque par l'ekphrasis immortalisent le mouvement le plus intense

d'une certaine action. En revanche, les souvenirs tournent autour d'un point nodal où tout est pur mouvement, mais comme suspendu à l'attente d'une révélation à venir. Chez Quignard, l'ekphrasis garde le trait initial de rupture, mais en éliminant son but décoratif. Si nous envisageons seulement *Terrasse à Rome*, nous constaterons que le propre de l'écriture quignardienne, c'est de peindre les actions comme des tableaux vivants interrompus qui conservent leur énigme en entier. Selon Dominique Rabaté, cette manière d'écrire va de pair avec l'usage dramatisé de courts paragraphes qui produisent de la confusion. S'agit-il d'une séquence réelle du passé d'un personnage ou d'une scène peinte ou gravée ? Pascal Quignard découpe l'anecdote, rompt l'enchaînement du récit, ajoute le texte. Dans tous ses romans, le lecteur est frappé par le caractère inhabituel des liaisons, par les sauts brusques de la narration, qui bifurque vers une question, qui comble un silence de l'Histoire. Selon les moyens qui lui sont spécifiques, l'écriture de l'ekphrasis emprunte à l'art visuel le suspense, la saisie instantanée, la discontinuité qui, paradoxalement, donne l'impression du continuum (Rabaté 2008 : 79-80).

Quels en sont précisément les moyens ? Qu'est-ce qu'une description picturale et surtout une ekphrasis ? Quelles sont leurs fonctions dans les romans de Pascal Quignard ? Nous essayerons de répondre à ces questions dans les pages suivantes.