

Lire selon Quignard : une microlecture de *Terrasse à Rome*

Chiara FALANGOLA

University of New Brunswick

Orcid: 0009-0003-2404-071X

Résumé: *Terrasse à Rome* (2000), bref roman de Pascal Quignard, impose une lecture fragmentaire, dominée par la description, et fondée sur un mouvement associatif et pluriel. À partir d'une microlecture d'un extrait, cet article examine le statut de la lecture chez Quignard, envisagée à la fois comme geste du-de la lecteur-riche et comme motif thématique lié à l'errance. L'écriture discontinue et mouvante du texte implique un pacte de lecture adapté aux exigences de cette errance scripturale et invite à relever les défis posés par une écriture elliptique qui suggère plus qu'elle n'explique. C'est seulement en lisant *en quignardien* qu'il devient possible de jouir des plaisirs de l'errance et de relier entre eux les motifs du texte en renouvelant le paradigme habituel de lecture.

Mots-clés: pacte de lecture, errance, image, *sordidissimes*, Quignard

Abstract: *Terrasse à Rome* (2000), a short novel by Pascal Quignard, demands a fragmentary mode of reading, one dominated by description and guided by associative, multifaceted movements. Through a close reading of a passage, this article explores the role of reading in Quignard's work both as a readerly gesture and as a recurring thematic motif linked to errancy. The novel's discontinuous and shifting prose calls for a reading pact attuned to the demands of scriptural wandering, challenging the reader with elliptical writing that suggests more than it explains. Only by embracing a "Quignardian" mode of reading can one fully enjoy the pleasures of wandering and connect the motifs of the text, thereby renewing the conventional paradigm of reading.

Keywords: reading pact, errancy, image, *sordidissimes*, Quignard

*Je compte quatre extases temporelles. La volupté. La transe.
La lecture.
La découverte.
Quelle heure est-il ?
L'impossibilité de répondre à la question temporelle est le
fond de la joie.
C'est même sa définition.
Est joie la non-distance au temps ; l'élation est l'imprévisible
synchronie ; être redevenu Jadis jaillissant.
Le joyeux est celui qui est en train de replonger tout entier
dans la source du temps qui déborde.
Quignard 2002b : 59-60.*

Dans l'univers littéraire de Pascal Quignard¹, la lecture a un statut paradigmatique et, en particulier, elle appelle une poétique de l'errance, de la disparition et de l'absence (Spriet 2017). La lecture exigée par le fragmentaire et le descriptif² de *Terrasse à Rome* est un mouvement associatif et multiple. Ce type d'écriture mouvante appelle et suppose un pacte de lecture se pliant aux nécessités de l'errance scripturale et relevant le défi des énigmes créées par son écriture elliptique qui suggère bien des choses plutôt que de les expliquer. Afin de comprendre ce décentrement constant, suivant le désir et la curiosité d'une écriture qui erre de la narration à la sentence, de la description à la digression anecdotique, il faut apprendre à lire selon Quignard. Le pacte de lecture impose que les ellipses soient comblées par les liens intertextuels proposés par le roman et par les échos émanant du reste de l'œuvre de l'auteur. C'est seulement en lisant en *quignardien* qu'il devient possible de jouir des plaisirs de l'errance et de relier entre eux les motifs du texte en renouvelant le paradigme habituel de lecture. Si « [l]e nomade est un chaman dont le voyage concerne l'espace réel » (Quignard 2002b: 45), le lecteur selon Quignard est avant tout celui qui voyage au travers de la page, celui qui dans la solitude et le repos trouve « l'extase [qui] enjoint l'exil » (45) et la jouissance d'une mobilité spatiale dans un monde autre:

Le mot latin de *pagina* dit la demeure la plus vaste où l'âme puisse se mouvoir, voyager, comparer, revenir. C'est le *pagus*, le pays. La « page » est une extension de l'espace actuel (une démultiplication du milieu). C'est une nouvelle dépendance qui s'ajoute à l'espace interne situé à l'intérieur du crâne, à l'arrière des yeux (2002b: 14).

Dans la rêverie étymologique de Quignard, l'espace textuel devient un véritable espace de mouvance et d'exploration, une extension de l'espace réel qui trouve son double dans l'espace du crâne, celui où naissent les images intérieures, source des visions noires de Meaume le Graveur, le personnage principal du roman.

Pour explorer le statut de la lecture comme motif thématique aussi bien que la poétique qui l'accompagne, nous nous pencherons sur *Terrasse à Rome* et sur le pacte de lecture que met en place l'œuvre de Quignard, en l'étudiant non seulement à la lumière de l'analyse du texte, mais aussi à travers les échos que ses thématiques et ses traits stylistiques entretiennent avec le reste de l'œuvre quignardienne. Cette dernière est animée par la constante de la scène originaire et du Jadis, celui-ci étant « ce qui précède toute expérience que l'on peut faire du temps, dans ce qui est plus passé que tout passé » (Vouilloux 2010: 55); celle-là étant « le monde antérieur, pur, non linguistique, absolu,

1 Certains passages de cet article sont adaptés d'une thèse de doctorat non encore publiée.

2 Voir Hamon 1993.

invisible, irréel, à jamais imaginaire, de la scène concevante sexuelle » (Quignard 2002b: 44). Les deux, évidemment, se confondent. La quête et l'imaginaire narratif ressortissant de cette scène originaire se traduisent dans la poétique temporelle du Jadis (autre nom de la scène originaire), et dans les motifs des extases, de l'ombre, des fantômes, des rêves, de l'errance, de la lecture, de la musique et de la peinture.

Publié en 2000, *Terrasse à Rome* invente l'histoire de Meaume le Graveur dans le cadre de la vie d'artistes errants dans l'Europe du XVII^e siècle. Après de premiers chapitres introduisant la vie de Meaume (chapitre I) et relatant la rencontre, l'amour et la perte de la belle Nanni (chapitres II à VII), le récit se caractérise par des prolepses et des analepses et par la multiplication des voix narratives où des chapitres à dominante narrative alternent avec des chapitres purement descriptifs et des chapitres à dominante discursive (*sentencieuse*). Dans la production de Quignard, ce court roman se situe au carrefour des romans et des fictions historiques. Même s'il appartient à la production romanesque, veine plus vouée à la liaison et à l'homogénéité, *Terrasse à Rome* garde les traits de la veine plus ouvertement fragmentaire et discontinue de la production quignardienne, celle des *Petits traités* et de *Dernier royaume*. Comme dans le reste de son œuvre narrative, *Terrasse à Rome* met en scène un personnage mélancolique – Meaume, graveur français du XVII^e siècle – affecté par un manque et ainsi constamment en quête du passé. Le roman est une biographie fictive de l'artiste, bien que Quignard se soit inspiré du graveur Louis de Siegen (1609 ca. – 1680 ca.) et qu'il ait entouré Meaume de figures véridiques comme Claude le Lorrain, Poilly ou Monsieur de Sainte Colombe.

Terrasse à Rome se compose de quarante-sept chapitres très courts. La division en chapitres pourrait faire penser à un récit traditionnel, mais la narration ne suit la chronologie que du chapitre II au chapitre VII, avant de continuer dans la juxtaposition de chapitres décousus. Ces derniers sont constitués par des ekphrasis des gravures de Meaume, des descriptions, des flashes d'images et des pensées, ou du discours direct touchant à la maxime ou au monologue. Le roman s'ouvre sur un incipit assez abrupt qui introduit tout de suite le motif de l'errance et présente le personnage principal au lecteur à travers ses propres mots : « Meaume leur dit : "Je suis né l'année 1617 à Paris. J'ai été apprenti chez Follin à Paris. [...] Maintenant je vis à Rome où je grave ces scènes religieuses et ces cartes choquantes" » (9-10). En un peu plus d'une page, Meaume résume sa vie d'artiste errant et en une suite de phrases juxtaposées donne un bref aperçu de sa vie et de la spécificité de sa parole : le parler bref, un véritable idiolecte par apophtegmes.

La vie de Meaume le Graveur est marquée par son désir pour Nanni Veet Jakobsz, amour qui est narré de manière chronologique du chapitre II au chapitre VII. Meaume rencontre Nanni, fille de l'orfèvre de Bruges,

en 1639. Ils tombent amoureux et se voient en cachette jusqu'au jour où ils sont surpris par l'homme auquel elle a été promise et qui brûlera le visage de Meaume à l'eau-forte. Défiguré et rejeté par Nanni, Meaume commencera l'errance qui l'amènera à Rome, lieu du « maintenant » de l'incipit du roman. Le premier chapitre se pose presque en table de matière et les chapitres qui suivent ne font que développer cette matière posée d'emblée. À la première lecture, la piste interprétative se laisse porter par une modalité narrative traditionnelle – chronologique et causale –, où sont racontées la rencontre entre Nanni et Meaume, la défiguration du graveur et l'errance qui suit sa fuite de Bruges. À la fin du chapitre VII, les attentes lectorales d'un récit linéaire et chronologique, mû par le simple plaisir de conter la vie et les aventures de Meaume le Graveur, sont déçues. Ainsi, à partir du chapitre VIII, la narration suit un rythme discontinu, fait d'allers et de retours chronologiques, de chapitres-ekphrasis, de chapitres-sentences ou de chapitres-scènes.

L'errance lectorale

Une microlecture des chapitres XII à XVIII montre que les matières hétérogènes du récit – aphoristique et iconique – ne sont pas simplement juxtaposées comme dans un collage, mais reliées de manière étroite, à la fois par des liens thématiques relevant de l'axe syntagmatique (enchaînement des chapitres) et par des connexions infratextuelles et intertextuelles relevant de l'axe paradigmatique (dans le roman comme dans l'ensemble de l'œuvre). La séquence textuelle choisie illustre en même temps la discontinuité juxtaposée de la matière narrative, de la matière aphoristique et de la matière descriptive, ainsi que le mouvement de lecture qui lui convient et l'errance inhérente au paradigme « lecture » chez Quignard.

Reprenant la matière narrative des chapitres II à VII, le chapitre XII est à placer dans la période des errances qui est définie comme celle où Meaume « cach[e son] visage hideux dans la falaise qui est au-dessus de Ravello en Italie » (9). C'est un chapitre à dominante narrative qui, après la pause discursive des chapitres VIII à XI, renoue avec le récit de Bruges. C'est la première apparition de Marie Aidelle, personnage qui reviendra tout au long du roman. L'arrivée de Meaume chez ces gens qui vivent sur la falaise semble être attendue : « Le vieil Abraham sera ici avant que finisse ce mois. Nous avons été longs car nous sommes passés par l'Italie » (47) – mais les relations entre les personnages ne sont nullement expliquées. La causalité du récit traditionnel et la création d'un monde fictif où les événements tiennent nécessairement ensemble sont détournées en faveur d'un récit qui se donne pour acquis, réticent dans la manière de se déployer sous les yeux du lecteur.

Le chapitre XIII compte seulement treize lignes et n'est lié au douzième que par l'intermédiaire du personnage de Marie Aidelle :

CHAPITRE XIII

Gravure de Marie Aidelle en taille-douce avec des traits au burin.

Marie est assise sous les arbres, sur la rive de la mare. Elle a ôté ses souliers de bois.

Elle bouge ses orteils dans l'eau.

Elle a remonté sa robe sur ses deux genoux.

Il voit le reflet de ses cuisses blanches dans l'eau étale sous elle.

Soudain la lumière de l'eau qui se reflète dans ses yeux. Cela est gravé. Cela se voit. Cela se voit tellement qu'elle a levé les yeux sur lui et ils luisent doucement, profondément. Il a envie d'elle. Il va s'asseoir près d'elle (49).

Contrairement au chapitre précédent, qui est narratif, celui-ci est un chapitre-ekphrasis, un chapitre-image. Déjà, la typographie l'isole comme une miniature ayant la numération chapitrale comme titre et les blancs de la page comme cadre. De plus, les nombreux alinéas obligent à un rythme de lecture cadencé sur la spatialisation de la scène décrite, un rythme étalé dans l'espace de la scène et dans le temps de la vision. Ce court chapitre est aussi un exemple intéressant d'une transition entre une description qui se fait image et une image qui se fait récit. L'analyse des temps verbaux découvre un mouvement de va-et-vient entre l'image et le contexte référentiel qui la précède et lui a donné vie. La première phrase est nominale ; l'absence de verbe est typique des titres descriptifs des peintures où sont donnés le sujet du tableau et la technique. Le présent, « est assise », lié à l'atemporalité de l'image, est suivi par le passé composé « a ôté », phénomène d'interférence entre l'image et le contexte qui lui a donné forme. Dans les phrases qui suivent, le même effet-interférence entre le temps présent de la gravure (« bouge ») et le passé composé de l'« avant » du référent (« a remonté ») est compliqué par le présent de la focalisation de l'artiste (« il voit »), intermédiaire de deux mondes. Le syntagme « [c]ela est gravé » renvoie au présent de la gravure qui, au lieu de décrire l'image en soi, vient de faire un détournement second, en décrivant le contexte référentiel *avant* qu'il devienne image. Du « [c]ela se voit », le texte passe définitivement dans le contexte référentiel et narratif où Marie Aidelle lève les yeux sur Meaume et celui-ci, épris de la jeune femme, va s'asseoir à ses côtés. Les verbes du contexte référentiel vont du passé (« a levé ») au présent (« luisent », « a envie ») au futur proche (« va s'asseoir »), comme si l'atemporalité de l'image avait contaminé le temps du récit pour lui donner une dimension descriptive plutôt que narrative, où les stimuli visuels produisent du texte en mouvement. La soudure imperceptible entre ces différents niveaux d'énonciation est rendue possible grâce aux anaphores et aux répétitions (« elle », « il voit », « cela », « se voit »,

« il », « d'elle ») qui relient les phrases et donnent au texte une nécessité toute formelle plutôt que purement diégétique. En outre, ce qui semble être au cœur du passage est l'acte de vision en soi, peu importe que ce soit Meaume, le narrateur ou l'impersonnel de « cela se voit ». La portée de l'acte de vision est résumée symboliquement par les yeux de Marie Aidelle qui « luisent doucement [et] profondément » et par la fascination de Meaume qui, en regardant dans ces profondeurs, est attiré par elle. Le *fascinus* des yeux de Marie Aidelle, évoquant le pouvoir d'enchantement du phallus divin³, complique le topos de « Suzanne au bain »⁴ de la même manière que les yeux de la Suzanne de Francesco Hayez (1850). La jeune femme, en surprenant celui qui l'épie, ainsi que le lecteur/spectateur, se réapproprie le regard porté sur elle et le renverse en domptant ce même regard. Cette fascination extatique du regard renvoie également à la trame narrative du Jadis, toujours superposée à celle de Nanni⁵, où le voir a déjà mené Meaume à sa perte et à la défiguration. Ainsi, au-delà de la scène biblique de Suzanne et les vieillards, les effets du voir chez Meaume renvoient au mythe de Diane et Actéon et à cet « espace de miroir » où Michel Foucault place la dynamique du regard dans *Le Bain de Diane* de Pierre Klossowski (1961: 444).

Bien que narratif, le chapitre XIV fait appel à des procédés descriptifs qui en soutiennent le développement. Les verbes, pour la plupart à l'imparfait, racontent la vie de Meaume et de Marie Aidelle sur la falaise et ce que Meaume aimait dessiner et graver. Au beau milieu du chapitre, le récit est interrompu par une intrusion du discours du narrateur, suivie par une longue liste, une des constantes stylistiques du roman⁶:

Il appartenait à l'école des peintres qui peignaient dans une manière très raffinée les choses qui étaient considérées par la plupart des hommes comme les plus grossières: les gueux, les laboureurs, les coureurs de vase, les vendeurs de palourdes, de sourdons, de crabes, de bars tachetés, des jeunes femmes qui se déchaussent, des jeunes femmes à peine habillées qui lisent des lettres ou qui rêvent d'amour, des servantes qui repassent des draps, tous les fruits mûrs ou qui commencent de moisir et qui appellent l'automne, les déchets des repas, [...] les gens qui urinent, d'autres qui défèquent, les vieux, les profils des morts, les bêtes qui ruminent ou qui dorment (51-52).

3 Selon la signification latine du mot « *fascinus* ».

4 Voir, dans les Bibles catholiques et orthodoxes, Daniel 13: 1-64.

5 Dans ce regard obsessif porté sur l'origine et sur le corps de Nanni, le régime du visuel et du désir chez Quignard réinterprète aussi le *Jupiter et Antiope* (1659) de Rembrandt.

6 Liste des lieux où Meaume et Nanni ont fait l'amour (16); listes des lieux de l'errance (27, 60); liste des objets des eaux-fortes (119-120); liste des biens dans un inventaire (121); liste des choses que Meaume refusait d'exécuter (122).

Cette liste de presque une page est une liste de *sordidissimes*. Dans son livre *Albucius*, Quignard explique comment les *sordes* à Rome étaient les choses sales, truculentes, obscènes de la vie humble et quotidienne (1990: 35-39). Spécifiquement, pour Albucius, une *sordidissima* était « une ou deux preuves prélevées dans la zone d'enchantement » (38) et ramenées dans la vie ordinaire. De plus, selon Albucius, le lieu parfait pour ce genre de contes du quotidien était le roman: « "Le seul gîte d'étape au monde où l'hospitalité soit offerte aux *sordidissima*", c'est-à-dire aux mots les plus vils, aux choses les plus basses et aux thèmes les plus inégaux » (37). En somme, les *sordidissima* représentent tout ce qui est infime ou qui est lié aux scènes simples de la vie quotidienne, à cette « zone d'enchantement » (37) qui est représentée tout au long de *Terrasse à Rome* dans les gravures de Meaume, dans ces « minuscule[s] scène[s] de béatitudes » (1986: 70), où « un bout de vie qui se touche comme avec le doigt, [...] permet de revoir avec une sorte de lueur » (70). À l'instar d'Albucius, qui était « poursuivi par les mots vulgaires (*sordida verba*) et qu'il les lui fallait dire » (1990: 39), Meaume est poursuivi par des *sordida imagines* qu'il doit graver, d'autant plus qu'il a « des dispositions incroyables [...] pour représenter les scènes viles, ou humbles, ou honteuses, qu'on n'avait jamais vues » (2000: 28)⁷. Cette leçon du quotidien et de l'insignifiant, l'écriture semble l'apprendre de la peinture, qui, dans *Sordidissimes*, paraît comme l'art sordide par excellence, s'opposant, dit Quignard, « à la rhétorique et à la musique (*artes liberales*) » (2005: 33).

En outre, Meaume, comme maints personnages quignardiens, est un collectionneur, précisément un collectionneur d'extases, de merveilles toutes plus ou moins banales, infimes ou obscènes. Selon Lapeyre-Desmaison, le fragmentaire chez Quignard se rapproche d'une poétique des objets et de la figure du collectionneur, où le petit objet devient la contrepartie référentielle du fragment stylistique, « la forme visible » (2001: 126) du néant. De leur côté, les *sordidissimes* sont « dans le domaine des objets » – et dans le cas particulier de *Terrasse à Rome*, des images – « [la contrepartie] de l'enfance » (Lapeyre-Desmaison 2001: 127), c'est-à-dire, hors de la culture et du côté du silence comme l'*infans*, celui qui ne parle pas. Selon Lapeyre-Desmaisons, les *sordidissimes* sont « la forme la plus radicale » (125) des objets de mémoire chez Quignard:

7 Ce type de scènes rappelle des gravures d'invention de Rembrandt représentant des scènes humbles ou impudiques de la vie quotidienne, comme par exemple *L'homme qui pisse* (1631), *La femme qui pisse* (1631), *Le Vendeur de mort-aux-rats* (1632), *Les Musiciens ambulants* (1635 ca.), *Faiseuse de kouk* (1635), *Femme conversant avec un homme et des enfants dans l'embrasement d'une porte* – *Le Maître d'école* (1641), *Le Lit à la française* (1646), *Le Moine dans le blé* (1646 ca.), *Le Cochon* (1649), *Mendiants à la porte d'une maison* (1648), *Paysage aux trois chaumières* (1650), *La Femme devant la poêle* (1656), *Gueux debout* (sans date), *Gueux assis sur une motte de terre, rassemblant à Rembrandt* (sans date), *Paysage aux trois arbres* (sans date).

[L]e sordide, c'est l'objet privé de sa valeur sociale, économique, d'échange, non plus culturellement prisé, mais abandonné, constituant un rebut, un déchet, parce qu'il est sans valeur autre que celle que le romancier va lui accorder, en le recueillant comme signe et en lui donnant une place au sein de son esthétique romanesque (126).

Terrasse à Rome substitue les moyens de la littérature aux sujets de la peinture : l'élégance, la clarté et l'harmonie du style appliquées au truculent de l'obscène, de l'anecdote, de l'anodin, du scatologique des *sordidissimes*. Ainsi, l'effet produit est celui d'un mélange baroque, par opposition à l'idée classique du style comme hiérarchie⁸.

Le chapitre XV est un court chapitre au passé, où l'action décrite est comme prise *in medias res*, sans véritable référence temporelle. Le narrateur raconte une tranche de la vie quotidienne de Meaume et de Marie Aidelle et clôt le chapitre sur une description mélancolique et languissante :

Le lendemain, au début de la journée, Meaume vint à la rencontre de Marie qui était descendue au village du Perreux. Elle remontait déjà le sentier. Meaume descendit de cheval, remit la bride dans les mains de la jeune femme, prit son panier et fit la route à pied à ses côtés.

Il faisait doux. C'était la fin de l'été. Les buissons étaient pleins de mûres. Les chardons hissaient dans l'air leur tête bleue et leur duvet. Le ruisseau à demi asséché n'avancait presque plus vers la mer. Il s'attardait dans les boucles des minuscules rives. Les papillons, posés partout, ne volant presque plus, vieillissaient (55).

L'usage de l'imparfait dans le dernier paragraphe donne l'impression d'un temps dilué et suspendu, créant une atmosphère de contraste mélancolique où le « [il] faisait doux » de la première phrase se clôt sur le vieillissement des papillons. De cette manière, le minirécit sur Meaume et Marie Aidelle se réabsorbe dans cette atmosphère suspendue de fin d'été et, contrairement au procédé d'animation descriptive du chapitre XIII, s'immobilise, en se fixant comme un tableau.

Le lien de la juxtaposition entre le chapitre XV et le chapitre XVI se fait à travers la continuité entre les personnages (Meaume, Marie Aidelle, Abraham, Oesterer) et la continuité thématique. En apparence simplement juxtaposé et détaché de la séquence précédente, le chapitre XVI sert la réflexion, sombre

8 À ce propos, Philippe Chardin a parlé d'un humour qui met la description au service du paradoxe, présentant des « amalgames paradoxaux comme des simples récapitulations descriptives » (2007 : 501) ; tandis que Jacqueline Risset a parlé « [d']un acte de lecture-écriture qui prend en charge tour à tour le paradisiaque et le sordide, comme moments d'une unique rotation » (2007 : 452), caractérisant le propre de l'écriture fragmentaire chez Quignard comme un processus de définitions successives, comme une liste de lieux et de moments.

et mélancolique, du narrateur sur le temps, le passé et le Jadis. Meaume et les autres personnages se trouvent dans « la galerie des ancêtres » de Monsieur de Sainte Colombe, où « des salamandres, des tritons, des lézards, des tortues, des escargots, des crabes [...] s'entre-dévoraient dans des aquariums couverts de dorures et éclairés doucement aux flambeaux » (56). Les animaux de la liste renvoient à un temps très ancien, un temps où les instincts primordiaux de prédation étaient dominants. Le temps *quignardien*, qui n'est pas proustien, est féroce : « Il y a un âge où on ne rencontre plus la vie, mais le temps. On cesse de voir la vie vivre. On voit le temps qui est en train de dévorer la vie toute crue. Alors le cœur se serre. On se tient à des morceaux de bois pour voir encore un peu le spectacle qui saigne d'un bout à l'autre du monde et pour ne pas y tomber » (2000 : 108). En effet, comme le note Monsieur de Sainte Colombe : « Les aïeux sont là, en train de manger encore. [...] Les vieux sont insatiables » (57), et Marie Aidelle dit détester ce lieu et sortir en hâte. Les motifs de la lutte primordiale et des origines renvoient à la notion de Jadis, thématique mère de la poétique romanesque de Quignard. Chez l'auteur, le Jadis n'est pas exactement le passé, car il hante le passé et le présent, sans qu'ils n'entrent jamais en contact. Au niveau temporel, le Jadis est dans l'ordre du jamais et non de l'autrefois : « C'est ce qui n'est jamais présent dans le présent, jamais visible, jamais souvenu, jamais partie prenante du temps humain » (2000b : 18).

La thématique temporelle et le motif de l'ancêtre sont mis en abyme par la figure de Monsieur de Sainte Colombe, apparition imprévue (narrativement injustifiée), et par la poétique romanesque des revenants. Ce personnage est un véritable revenant, un ancêtre de Meaume dans l'univers romanesque de Pasqual Quignard. C'est le personnage principal du roman *Tous les matins du monde* (1991), un musicien sombre et mélancolique qui vient se poser en double de Meaume le Graveur. Premièrement, à l'instar de Meaume, Sainte Colombe est marqué par la perte et par l'« ambition prométhéenne » (Rabaté 2008 : 52) d'arriver à couvrir toutes les tonalités de la voix humaine par la viole. En effet, si pour le musicien cela veut dire rejoindre l'impossible de la voix d'enfant perdue, la voix originaire d'un avant-le-langage, l'ambition prométhéenne de Meaume consiste dans la recherche de la scène originaire dans le noir de toutes les images qu'il grave ou dont il rêve. Deuxièmement, Sainte Colombe est aussi une mise en abyme thématique : mimant le jaillissement du passé dans le présent, du fantomatique dans le réel, il incarne lui-même l'ancêtre. Le personnage de Sainte Colombe est celui qui vient auparavant, celui qui habite dans le Jadis et qui détient la clé de la salle des ancêtres, lieu symbolique de la survivance du passé dans le présent (Lapeyre-Desmaison 2001 : 160). L'idée du retour du passé et de la réapparition s'inscrit dans un temps cyclique, où des charnières entre ici et ailleurs, maintenant et Jadis, sont possibles : « Le temps n'avance pas,

il s'incruste, s'encercle, s'additionne sans avant ni après » (Quignard 2002b: 41-42).

Le chapitre XVII se détache davantage du filon narratif principal pour se rattacher au personnage de Sainte Colombe, à travers une digression sur la figure d'un autre revenant, cette fois une femme :

Madame de Pont-Carré jouait bien du luth. Même, on faisait porter son luth au parloir afin que l'évêque de Langres pût l'entendre jouer. Son jeu était plein de tristesse, d'âpreté anglaise, de lenteur, de fierté. Elle accompagnait au luth ou au théorbe Monsieur de Sainte Colombe dans les concerts privés qu'il donnait dans sa maison sur la Bièvre. [...] Madame de Pont-Carré était généreuse. Elle donnait asile aux Jansénistes, aux Républicains, aux tyrannicides que les compagnies d'archers recherchaient, aux Juifs, aux Puritains. Elle ouvrait les bras à tout ce qui était persécuté.

Meaume le Graveur et Abraham van Berchem se rendirent à l'hôtel parisien de Madame de Pont-Carré qui était situé rue des Mauvaises-Paroles.

Ils attendirent le célèbre violiste [Sainte Colombe] qui leur avait donné rendez-vous dans ce logis mais il ne vint pas (58-59).

Madame de Pont-Carré est un autre personnage de *Tous les matins du monde*, une apparition momentanée qui, comme Monsieur de Sainte Colombe, est destinée à ne pas avoir de suite dans *Terrasse à Rome*. À l'exception des deux dernières, tout le chapitre est à l'imparfait, décrivant l'être et les habitudes d'un personnage dont la présence dans le roman est complètement arbitraire. Comme le dit Quignard dans *Sur le Jadis*, l'« imparfait est plein de revenants », il « enfantôme tout » (2002b: 292). Ainsi, cette description à l'imparfait n'est pas simplement celle d'un temps des habitudes et d'un état, mais plutôt, symboliquement, celle d'un temps autre, un temps passé fantomatique qui était, qui est et qui revient comme une survivance de ce qui a été. À l'opposé, le passé simple qui clôt la description est plus que le temps d'une action révolue dans le passé, car il représente l'impossibilité du retour et le caractère irréversible du temps: « Le parfait tue. Le temps parfait est parfaitement sans retour. La modalité crue, cruelle, blanchissante, dessiccante du temps » (292). En contraste paradoxal avec l'idée du retour du passé, l'attente beckettienne de Meaume et d'Abraham s'insère dans la poétique temporelle quignardienne, qui, tournée constamment vers le Jadis et la scène originale, est cependant vouée à l'échec, les deux étant insaisissables et directement irréprésentables.

Dans le chapitre XVIII, la narration se focalise sur le parcours de Meaume en tant qu'artiste errant et permet de reconstruire les connexions manquantes entre les différents lieux du roman (Bruges, Ravello, Paris, Rome). Ce chapitre est aussi une variation des chapitres I et VII: si le premier chapitre est un récit des errances à la première personne du point

de vue de Meaume à sa vieillesse (« Maintenant je vis à Rome ») et le chapitre VII est un résumé de ses errances en tant qu'homme défiguré et désespéré, le chapitre XVIII place les errances de Meaume dans sa vie d'artiste : « Telle était la vie des peintres Jadis : une suite de villes. Ils erraient » (60). Le début de ce chapitre est caustique et établit un lien entre peinture, espace et errance, un lien qui, par la causticité qui en émane, semble à la fois indéniable et nécessaire. Pour Quignard, errer signifie être dénué de centre, se perdre et avoir perdu (1986 : 43) ; ainsi, ceux qui errent sont les hommes qui « s'avancent [...] dans le souvenir d'une nuit qui précède la nuit » (2005 : 113). Meaume, en tant que faiseur d'images, est la figure emblématique de celui qui a perdu et qui s'est perdu et, à travers son amour impossible pour Nanni, il revit la perte et l'impossible saisie de son origine, de l'image première, cachée au fond de la nuit du Jadis. De ce fait, sa peinture est ailleurs définie comme une « peinture de perdition » (2000 : 25), une peinture qui, en se déplaçant, cherche l'objet de son propre regard et qui, en cherchant, se perd et s'éloigne indéfiniment de l'objet de son propre désir. Comme pour le Jadis et le phénomène du retour du passé, il y a un paradoxe au cœur de l'errance : elle est quête et perdition en même temps. Incessamment l'errant se déplace – se décentre – en cherchant un centre à jamais atteignable.

La séquence du chapitre XII au chapitre XVIII que nous venons d'analyser, et dont nous venons d'en démontrer l'errance lectorale aussi bien que diégétique, est caractérisée par des chapitres juxtaposés suivant surtout l'harmonie des thèmes et les renvois infratextuels et intertextuels sur l'axe syntagmatique et sur l'axe paradigmatique. À travers différents motifs, de chapitre en chapitre, l'écriture esquisse des mininoyaux de récit qui suggèrent toujours le Jadis et le retour du passé. L'importance de l'intrigue, de la succession des événements ou de l'évolution psychologique des personnages est remplacée par une série de tableaux juxtaposés, composés d'apophtegmes, de listes et de scènes descriptives. Ceux-ci racontent moins une histoire qu'une réflexion sur le statut de l'image et de la vision ainsi que sur le passé, la perte et le caractère paradoxal de la quête.

L'errance de la lecture

Dans un des fragments d'*Ombres errantes*, Quignard décrit la lecture comme un voyage. Le narrateur y évoque le souvenir de ne pas pouvoir profiter de la présence de sa garde-enfant allemande lorsqu'elle plongeait dans la lecture : dès qu'elle touchait au livre, elle était déjà partie ailleurs, « dans un autre royaume » (2002a : 37). Selon la voix énonciative d'un des fragments de *Sur le Jadis*, « [il] y a une lecture en amont de toute écriture » (2002b : 62). En effet, Quignard est un lecteur avant tout : de 1970 à 1994, il travaille comme lecteur chez Gallimard et le premier récit qu'il publie en 1976 s'intitule

Le Lecteur. À juste raison, Dominique Rabaté a défini son écriture comme « le cheminement créatif » d'une « lecture reconvertie, [d'une] lecture poursuivie » (2008 : 18). Dans *Le Lecteur*, Quignard décrit le héros éponyme comme celui qui se tait et celui qui vit « [m]ille vies mortes [...] soit anciennes soit fictives » (1976 : 11). La seule vérité du lecteur, absent à lui-même dans cette « dévoration par les livres » (13), est la lecture même. Chaque roman semble ainsi être le livre d'une disparition, une écriture qui ne s'écrit qu'à et pour cette fin de disparition-perdite du lecteur.

En outre, tout au long de son œuvre, la lecture est décrite selon des traits renvoyant toujours à l'errance, à la disparition et à l'absence. La fonction de la lecture est de « [s]ortir de soi, voyager, fabriquer un chant qui mène dans l'autre monde, drogue, extase, tapis magique, chant chamanique » (Quignard et Lapeyre-Desmaison 2001 : 71), la lecture devient ainsi un mot-paradigme qui accumule les potentialités de ses possibles. La lecture a aussi partie liée avec la vision et la fascination : « c'est une curiosité sexuelle intense, voyeuriste, pour tout ce qui est autre » (71). De plus, elle se situe aussi du côté du silence originaire : c'est un « état de l'audition avant la voix » (71) et, selon une définition de Rabaté, elle « ressuscite des temps anciens, remet en contact avec la part non parlante de soi [...] à la fois perdue et jamais oubliée » (2008 : 21). La lecture est une des manières privilégiées du Jadis : dans cet état d'audition particulier, elle permet le saut temporel qui mène au phénomène des revenants ou au jaillissement du très-passé. Quignard, dans son essai sur *La Bruyère*, sait ce qui se passe lorsqu'il est penché sur son livre : « Je prête l'oreille à un son qui est très loin dans le temps. Je lis » (1986 : 71).

Meaume, une ombre errante

Dans *Terrasse à Rome*, non seulement la lecture est présente en tant que mouvement implicite du destinataire dans la stratégie textuelle du destinataire, mais elle est aussi thématisée à travers le personnage de Meaume ; son regard et son errance partagent les mêmes caractéristiques du lecteur et de cet état autre qu'est la lecture. Dès la première page du roman, un parallèle est instauré entre Meaume et la figure du lecteur : « Les hommes désespérés vivent dans des angles. Tous les hommes amoureux vivent dans des angles. Tous les lecteurs des livres vivent dans des angles. Les hommes désespérés vivent accrochés dans l'espace à la manière des figures qui sont peintes sur les murs, ne respirant pas, sans parler, n'écoutant personne » (9). Dans ce paragraphe paratactique, à travers une série de phrases brèves et sentencieuses, les trois catégories d'hommes, les désespérés, les amoureux et les lecteurs, sont mis sur un pied d'égalité par la reprise séquentielle et anaphorique de la même structure syntaxique et du même syntagme (« Tous les [x] vivent dans des angles »). Meaume est un homme désespéré et amoureux

qui cherche à cacher son visage hideux dans la falaise de Ravello, à l'abri de la présence et du regard d'autrui. À travers son parler aphoristique, le graveur transforme sa condition en vérité générale et, à travers la reprise syntaxique et syntagmatique qui développe l'argument de son discours, il instaure une transitivité des qualités entre lui-même et le lecteur. Premièrement, l'homme amoureux et désespéré et le lecteur des livres partagent l'appartenance à un même lieu : l'angle. Dans son entretien avec Lapeyre-Desmaison, Quignard décrit les angles comme étant le lieu privilégié pour la lecture : l'angle, c'est là où l'on trouve du repos et de la solitude lorsque l'on plonge dans ce voyage extatique, hors de soi qu'est la lecture (2001 : 74). Dans plusieurs chapitres et fragments d'*Ombres errantes* revient l'idée de vivre dans l'angle comme condition de l'ombre, de l'errance et de la solitude : « Vivre dans l'angle – *in angulo* – du monde » (2002a : 58) veut dire vivre « à l'abri de l'ombre, dans le secret » (97). Ainsi le lecteur et l'homme amoureux (qui semble ne pouvoir être que désespéré) mènent une vie d'anachorètes : « Dans l'angle mort – par lequel le visible cesse d'être visible à la vue. Dans l'intervalle mort où les deux rythmes humains (cardiaque puis pulmonaire) s'agrippent et autour duquel ils engendrent l'extase sonore et peut-être la musique et, à partir de la musique, le temps » (2002a : 58-59). Dans l'angle il est impossible de voir ; pourtant, dans le noir de l'angle, il devient possible de retrouver une vie et une perception à la fois intérieures et antérieures. Le lecteur et l'homme amoureux vivent dans l'ombre et se nourrissent de cette ombre, dans un état naturel de fascination devant le noir d'où jaillit le Jadis. La seule condition de cet état de fascination extatique où l'on peut sortir de soi enjoint une recherche de la solitude pour arriver à « des moments qui semblent excepter le temps » (Quignard et Lapeyre-Desmaison 2001 : 8).

Pour Meaume le Graveur, regarder est comme lire ; c'est un lecteur d'images qui, avant tout, est hanté par elles. Il y a une image qui le hante plus que les autres : « Je n'ai jamais plus trouvé de joie auprès d'autres femmes qu'elle. Ce n'est pas cette joie qui me manque. C'est elle [Nanni]. Aussi ai-je dessiné toute ma vie un même corps dans les gestes d'étreinte dont je rêvais toujours » (9-10). Nanni Veet Jakobsz, la fille de l'orfèvre de Bruges, est pour Meaume « le fragment de nuit où il [a] sombr[é] » (15), celui qu'il est condamné à suivre toute sa vie. Derrière chaque carte choquante qu'il grave ou dessine, derrière le noir de chaque gravure au burin qu'il compose, il y a toujours l'image de leur première rencontre dans « l'angle glacé » (13) de l'hôpital de Bruges, « engloutis dans la pénombre brune du mur de soutènement » (13) ou celle de Nanni nue dans l'ombre (32). À son tour, l'image de Nanni, comme toute image provenant de l'ombre, cache le souvenir impossible de l'image première, celle de l'origine, du Jadis.

L'amour impossible pour Nanni fait de Meaume un lecteur voué à la solitude et au silence. Pour Quignard, « [l']amour est une lecture »

(Quignard et Lapeyre-Desmaison 2001: 79): il y a des correspondances entre les deux, « [u]n même regressus de l'acquisition linguistique, une même invention d'un langage non collectif, plus atomique, plus littéral, plus inconfondible » (79). En effet, lors de leur première rencontre, Meaume ne trouve pas de mots à dire à Nanni; tout ce qu'ils peuvent faire, c'est se serrer les mains sans parler, jusqu'à ce qu'ils arrivent à trouver un moyen de communication sans les mots et, dans le regard de Nanni, « ils se touchent » (Quignard 2000: 13). L'impossibilité de leur amour et la fascination suscitée par les yeux de Nanni donnent lieu à l'errance et à la solitude de Meaume. L'image de la jeune femme devient une seconde image du Jadis et cette fascination donne sa direction à l'errance, le perdu à l'envie de la quête.

L'état de solitude, de perdition et d'errance de Meaume coïncide avec le chemin du lecteur modèle chez Quignard, qui se laisse aller au va-et-vient de l'écriture, à ses déplacements inattendus et, surtout, se laisse guider par les images vers la suggestion de l'origine avant la naissance. Perdu dans l'écriture, le lecteur, comme Meaume, ne cherche pas à aboutir, indéfiniment fasciné par le silence de la parole écrite et du Jadis: « Il y a dans lire une attente qui ne cherche pas à aboutir. Lire, c'est errer. La lecture est l'errance » (2002a: 50).

Conclusion

Terrasse à Rome fait de la forme romanesque « une corbeille de jonc où toute chose abandonnée ou plutôt muette [va] être recueillie » (Quignard 1990: 39). Ce roman de détails anodins, d'événements sans événements, d'événements « à peine racontables » (Rabaté 2008: 87) est fidèle à la poétique des *sordidissimes* et de la fascination qu'elles suscitent: le détail, qui se cache dans la *sorde*, la carte impudique ou la scène quotidienne, « vient signifier qu'il y a un reste, un impossible à dire et que c'est cet impossible qui donne tout son poids à ce qui est dit » (Quignard et Lapeyre-Desmaison 2001: 177). Ce que Viart appelle le « choix de l'infime » (2000: 67) est l'« affinité élective pour le détail délaissé[, d]élaissé, mais essentiel » (67). L'énigme du détail, au lieu de donner un sens de clôture, fait que l'écriture et la lecture restent béantes, en quête de ce qui se cache derrière ces petits événements, ces tableaux minutieusement décrits. Les scènes et les images de *Terrasse à Rome* sont des moments suspendus et immobiles – comme dans des *vanités*, où le temps est suspendu dans le présent et guetté par la fin; « [l]e sujet s'absente, il s'évanouit dans le dehors; son point de vue semble dissout, comme s'il était devenu un "non-sujet" » (Rabaté 2008: 87). Par la juxtaposition d'éléments éparés, par la confusion temporelle et le mélange des voix énonciatives, *Terrasse à Rome* est un roman métaphore qui transporte le lecteur hors de lui-même, dans l'ailleurs caché derrière la nuit des

gravures et des rêves de Meaume et des énigmatiques *sordidissimes* (107) et aussi bien qu'au dehors du temps. Le caractère discontinu et *sordide* de la poétique du roman favorise cette qualité errante et chamanique que la lecture et l'écriture recherchent à travers la fascination extatique de l'image : les fragments, les détails des gravures, les *sordidissimes* mettent en scène l'oubli en tant qu'image de l'expérience lectorale.

Bibliographie

- Altmanova, Jana, « *Terrasse à Rome*. Affacciarsi sulla scrittura », *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, XLVII, pp. 191-225.
- Blankeman, Bruno, *Les Récits indécidables*. Jean Échenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000.
- Bonnefis, Philippe et Dolorès Lyotard (éd.), *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Paris, Galilée, 2005.
- Bosman Delzons, Christine, « *Terrasse à Rome* de Pascal Quignard : un portrait en éclats », dans *Territoires et terres d'histoire. Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, éd. Sjeff Houppermans, Christine Bosman Delzons et Danièle de Ruyter-Tognotti, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005, pp. 273-288.
- Chardin, Philippe, « Les graveurs ont l'humour grave », *Critique*, 721-722, juin-juillet 2007, pp. 497-507.
- Declercq, Gilles, « Métamorphoses de l'ekphrasis dans *Terrasse à Rome* », dans *Pascal Quignard. Translations et métamorphoses*, éd. Mireille Calle-Gruber, Jonathan Degenève et Irène Fenoglio, Paris, Hermann, 2015, pp. 367-383.
- Foucault, Michel, « La prose d'Actéon », *La Nouvelle Revue française*, 135, 1964, pp. 444-459.
- Godard, Roger, « Pascal Quignard, *Terrasse à Rome* », dans *Itinéraires du roman contemporain*, éd. Roger Godard, Paris, Armand Colin, 2006, pp. 183-198.
- Hamon, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- Herdt, Irina De, « Pascal Quignard et le bruissement du détail », *Revue critique de fixation française contemporaine XX-XXI*, 1, 2010, pp. 50-61.
- Klossowski, Pierre, *Le Bain de Diane* [1956], Paris, Gallimard, 1980.
- Kristeva, Irena, *Pascal Quignard. La fascination du fragmentaire*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Lapeyre-Desmaison, Chantal, *Mémoires de l'origine*, Paris, Les Flohic Éditeurs, 2001.
- Loignon, Sylvie, « À l'ombre des images : *La Frontière* et *Terrasse à Rome* de Pascal Quignard », *Textimage*, automne 2007, https://www.revue-textimage.com/02_varia/loignon.pdf (consulté le 20 mai 2025).

- Méaux, Danièle, « L'image absente, une figure de la béance du texte », dans *Limites du langage. Indicible ou silence*, éd. Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, Paris/Budapest/Torino, L'Harmattan, 2002, pp. 157-163.
- Mons, Alan, « La vision errante. La trace et l'effacement », *Lendemain* XXX, 117, 2005, pp. 96-103.
- Quignard, Pascal, *Le Lecteur*, Paris, Gallimard, 1976.
- . *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Paris, Fata Morgana, 1986.
- . *Albucius*, Paris, P.O.L., 1990.
- . *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 1991.
- . *Terrasse à Rome*, Paris, Gallimard, 2000.
- . *Ombres errantes (Dernier Royaume I)*, Paris, Grasset, 2002a.
- . *Sur le Jadis (Dernier Royaume II)*, Paris, Grasset, 2002b.
- . *Sordidissimes (Dernier Royaume V)*, Paris, Grasset, 2005.
- Quignard, Pascal et Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, Les Flohic Éditeurs, 2001.
- Rabaté, Dominique, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008.
- Risset, Jacqueline, « Petits fragments de paradis », *Critique*, 721-722, juin-juillet 2007, pp. 443-452.
- Spriet, Stella, « Textualiser l'image: la démarche ekphrastique et herméneutique de Pascal Quignard », dans *Pascal Quignard. Translations et métamorphoses*, éd. Mireille Calle-Gruber, Jonathan Degenève et Irène Fenoglio, Paris, Hermann, 2015, pp. 385-399.
- . « La lecture selon Quignard: de la pratique intime à la transmission », dans *Traversées de Pascal Quignard*, éd. Stéphanie Boulard et Stella Spriet, *Tangence*, 115, 2017, pp. 57-73.
- Viart, Dominique, « Le moindre mot », dans *Pascal Quignard*, éd. Dolorès Lyotard, *Revue des sciences humaines*, 260, 2000, pp. 61-73.
- Vouilloux, Bernard, *La Nuit et le silence des images: penser l'image avec Pascal Quignard*, Paris, Hermann, 2010.
- Werner David, Laurence, « La mémoire la plus lointaine », *Critique*, 721-722, juin-juillet 2007, pp. 508-519.