



## *Varia 1*

- Sylvie Loignon

### À l'ombre des images : *La Frontière et Terrasse à Rome* de Pascal Quignard

Toute œuvre qui ne défie pas  
son rêve dans l'expression de son rêve  
est une œuvre morne.

Un roman n'est pas dans le  
langage. Parce que le rêve n'est jamais  
dans le langage (Pascal Quignard)<sup>1</sup>.

« Être, c'est Voir », tel serait l'axiome du baroque, selon Christine Buci-Glucksman<sup>2</sup>. Or, par l'inscription de la diégèse dans le XVIIe siècle, il s'agit dans *La Frontière et Terrasse à Rome* de Pascal Quignard de mettre en scène cette « folie du voir » propre au baroque. Ainsi, si le Palais de Fronteira est « l'illustration la plus remarquable de l'éclosion du baroque portugais », ses jardins ouvrent avant tout à ce que José Meco appelle « un monde infini, fantastique et bouleversé »<sup>3</sup>. Ce « monde

---

<sup>1</sup> P. Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Calmann-Lévy [1995], Gallimard, « Folio », 1997, p. 150 et p. 186.

<sup>2</sup> C. Buci-Glucksman, *La Folie du voir, une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002, p. 92.

<sup>3</sup> P. Quignard, *La Frontière, azulejos du Palais Fronteira*, photographiés par Nicolas Sapiéha et Paulo Cintra, note historique de José Meco, Paris, Editions Chandeigne, 1992, respectivement p. 113 et p. 141.

infini, fantastique et bouleversé » est instauré par les *azulejos* du palais et de ses jardins, *azulejos* à partir desquels le récit de *La Frontière* s'élabore. Les *azulejos*, ces petits carreaux de faïence peints, constituent une vaste entreprise de tromperie, dans la mesure d'abord où ils évoquent la trahison de Monsieur de Jaume, assassinant Monsieur d'Oeiras pendant une chasse au sanglier afin de conquérir l'épouse de ce dernier. De plus, ils témoignent de la vengeance de Madame d'Oeiras émasculant Monsieur de Jaume après avoir été sa maîtresse. Les *azulejos* condensent donc les scènes-clés de l'histoire racontée dans *La Frontière* et c'est au visiteur du palais de reconstituer l'histoire, de combler les manques.

Or, ce livre s'accompagne précisément d'une reproduction des *azulejos* toujours visibles dans le Palais de Fronteira : en donnant à voir les images des petits carreaux de faïence enfermés dans un palais (Fronteira) qui est aussi le titre du récit de Quignard, en franchissant la frontière entre dire et voir, et en instaurant la reconstitution comme mode d'appréhension d'une image à l'autre, c'est-à-dire en établissant de fait une relation (à tous les sens du terme) d'un *azulejo* à l'autre, un tel dispositif participe bien à la mise en abyme du fonctionnement du récit, dans lequel l'histoire racontée évoque à son tour une histoire qu'on ne peut pas dire mais voir – ce qui éclaire aussi la relation d'ensemble entre texte et image. Enfin, ces *azulejos* franchissent sous une forme ludique et indirecte l'interdit fixé par le roi – à la fin du récit – au futur marquis de Fronteira, ami de Monsieur de Jaume, interdit selon lequel le marquis ne doit pas dire un mot de l'histoire.

Le roi Pierre fit venir sur l'heure au palais le comte commandant de Mascarenhas. (...) Le roi éleva la voix alors, afin que tous l'entendissent : « (...) Je vous demande, Monsieur, à mon tour comme votre ami, que vous me sacrifiiez votre ressentiment. Je ne veux pas entendre un mot de votre bouche concernant une histoire qui nous a donné tant de peine ».

Le marquis de Fronteira tint parole. Pas un mot ne sortit de sa bouche. Il fit venir des artisans auxquels il commanda des *azulejos* (...). En silence, il leur donna quelques dessins de sa main, qu'il avait faits sur du papier des Indes. (...) Sa nouvelle demeure terminée, il y reçut comme il en avait fait son habitude. Les dessins de faïence firent frissonner. La cour se précipita pour se rendre au palais et les voir et en goûta les allusions autant qu'elle en comprit la haine<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> P. Quignard, *La Frontière*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, pp. 82-84.

Si le récit prend son titre d'un lieu (Palais de la Fronteira) et semble donc s'y tenir enclos, la « frontière » ne cesse de pointer précisément le lieu de la transgression, le franchissement temporel et spatial, grâce à l'image. Et le livre lui-même devient le jeu d'une mise en regard du texte et de l'image ; il raconte deux fois l'histoire : par la relation elle-même et par la présence des reproductions d'*azulejos*, comme s'il s'agissait d'explicitier ce que les images donnent à voir, ce qu'elles détiennent, et paradoxalement d'invalider de ce fait tout pouvoir auctorial, la parole étant *in fine* reléguée au secret et au silence.

De fait, dans ce récit, l'image est bien « l'interdit du dire ». C'est donc aussi sous la forme d'un récit d'investigation que peut se lire l'œuvre. Si l'énigme principale de *La Frontière* semble résolue (le dévoilement de l'histoire de la vengeance à travers les *azulejos*), une autre demeure : l'énigme du tatouage effectué sur le pubis de Luisa (Madame d'Oeiras), miroir de celui qui se trouve sur le pénis de Monsieur de Jaume. C'est bien la seule image manquante du récit (le tatouage de Luisa) qui fait pendant à la seule anamorphose de *La Frontière* (le tatouage de Monsieur de Jaume). En effet, l'anamorphose semble révéler ce qui ne peut être dit : elle confronte la vérité et la vanité tout autant qu'elle convoque Eros et Thanatos. Précisément, l'image a ici à voir avec le manque (l'émasculatation) et l'inscription (le tatouage) ; la sexualité et la mort. L'image de ce double tatouage évoquée par le récit fait ici figure d'anamorphose, « projection de formes hors d'elles-mêmes » selon le mot de Jurgis Baltrusaitis<sup>5</sup>. Elle oscille entre déformation et altération, anéantissement et apparition.

Si « l'œil baroque » est un « regard anamorphique »<sup>6</sup>, l'anamorphose relève de cette « tension » qui définit pour Quignard le baroque. Or, cette tension propre au baroque est aussi la « forme de l'énigme »<sup>7</sup>. Ainsi les deux récits qui nous occupent se présentent-ils comme l'exposition d'une énigme, qui se conjugue à l'histoire d'une vengeance. Dans *Terrasse à Rome* en effet, une vengeance ouvre le récit : le jeune Meaume devient l'amant de Nanni, fille de Jacob Veet Jakobsz, promise à un commis de ruelle nommé Vanlacre. Ce dernier surprend les amants et jette au visage de Meaume

---

<sup>5</sup> J. Baltrusaitis, *Anamorphoses, ou Thaumaturgus opticus, Les Perspectives dépravées II*, Paris, Flammarion, « Champs », 1996, p. 8.

<sup>6</sup> C. Buci-Glucksmann, *La Folie du voir, op. cit.*, p. 100.

<sup>7</sup> P. Quignard, *La nuit et le silence*, Paris, Éditions Les Flohic, 1997, p. 67.

de l'eau-forte, ce qui le défigure. La vengeance, pour Quignard, n'est qu'une histoire de prédation à son état le plus raffiné<sup>8</sup>. Si la prédation est présente en tant que motif constitutif des deux œuvres, bien plus, l'écriture elle-même est définie par l'auteur comme étant tissée de *metaphora*, ces transports qui trouvent leur origine dans la transformation des herbivores en grands carnivores<sup>9</sup>. Parce qu'il est question de retracer des histoires de vengeance et de prédation, des histoires de désir, et parce qu'il faut utiliser pour cela les *metaphora*, la narration pour Quignard consiste à lier des images.

Or, si tout récit est une histoire de désir et de chasse, l'auteur devient lui-même le chasseur et la proie, comme le montre Philippe Bonnefis dans son étude sur le « nom seul » de Quignard<sup>10</sup> : l'auteur est ce solitaire, sanglier pourchassé dans *La Frontière*, aussi bien que ce « rencogné », ce chasseur. Cette expression renvoie aussi à l'image de l'homme seul dans un angle, le désespéré, l'amoureux, le lecteur, qui est, de fait, l'autoportrait de Meaume dans l'incipit de *Terrasse à Rome* :

[...] À Bruges j'aimais une femme et mon visage fut entièrement brûlé. Pendant deux ans j'ai caché un visage hideux dans la falaise qui est au-dessus des Ravello en Italie. Les hommes désespérés vivent dans des angles. Tous les hommes amoureux vivent dans des angles. Tous les lecteurs des livres vivent dans des angles<sup>11</sup>.

Les *metaphora* qui tissent leur filet sur ce qui n'est pas, seraient peut-être bien des images revisitées et énigmatiques de la mélancolie au miroir...

L'énigme de *La Frontière* semble condensée dans l'évocation des corps : celle-ci rend compte d'un affolement des signes, d'un jeu sur l'identité, particulièrement l'identité sexuelle, présent dans la mélancolie et son traitement à l'âge baroque. Ainsi, le tatouage inscrit sur le corps de Luisa et sur celui de Monsieur de Jaume renvoie à une pratique transgressive, analysée par Bernadette Rey Mimoso-Ruiz : « appliqué sur un sexe masculin, le tatouage signifiait qu'il renonçait à sa virilité et se plaçait, par sa

---

<sup>8</sup> « Toujours, il s'agit d'une histoire de prédation. C'est une intrigue de désir ou de chasse. Quand cette prédation atteint son état le plus raffiné, il s'agit d'une histoire de vengeance (désir des hommes entre eux) ou de guerre (chasse des hommes entre eux) » (P. Quignard, *Rhétorique spéculative, op. cit.*, p. 141).

<sup>9</sup> « La chasse dévastant la cueillette transforma un herbivore en mammifère nécrophage des restes des grands carnivores qu'il guettait, aux côtés des rapaces et des loups. Puis ces anciens herbivores devenus nécrophages se transformèrent en carnivores eux-mêmes. Ces transports sont les premières *metaphora*. Les hommes se transportèrent en ceux qu'ils imitaient et qu'ils dévoraient » (*Ibid.*, pp. 37-38).

<sup>10</sup> P. Bonnefis, *Pascal Quignard son nom seul*, Paris, Galilée, 2001.

<sup>11</sup> P. Quignard, *Terrasse à Rome*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p. 9.

souffrance, du côté du masochisme attribué aux femmes »<sup>12</sup>. De même, la beauté de Luisa entraîne une tension entre profane et sacré, virginité et sensualité : elle est comparée aussi bien à Marie qu'à Vénus. Bien plus, couverte de voiles pour mieux séduire Monsieur de Jaume, et munie d'un flambeau instaurant un clair-obscur, elle prend les traits de Salomé, lors de la scène d'émascation de ce dernier, rejouant ainsi la décollation de Jean-Baptiste. Or, cette émascation était préfigurée par le regard indirect porté par Monsieur de Jaume sur Luisa à travers un petit miroir dont la valve représente Judith en train de trancher le cou d'Holopherne endormi. Bien plus, c'est l'ombre de Monsieur d'Oeiras, apparaissant devant Luisa, qui semble jouer de cette incertitude identitaire. Monsieur d'Oeiras apparaît à sa veuve

la joue ouverte au point que Madame d'Oeiras eut l'impression que Monsieur d'Oeiras avait deux bouches sur la figure, et quatre lèvres qui lui parlaient<sup>13</sup>.

Si ces deux bouches peuvent évoquer la trahison, l'infidélité dont il est deux fois victime (amitié trompeuse de Monsieur de Jaume, abandon de Luisa à ce dernier après sa mort), les quatre lèvres font davantage penser au sexe féminin, dont la béance révèle tout l'effroi. De fait, le tatouage qui constitue l'image manquante du récit, est présent dans la reproduction des *azulejos* qui accompagne l'édition première du texte : il s'agit d'une femme tatouée au pubis, mais ce tatouage n'est rien d'autre qu'un « visage » oscillant entre l'animalité et l'humanité, deux yeux ouverts sur une réalité qui échappe.

De même, dans *Terrasse à Rome*, la première déformation, la première altération n'est autre que la défiguration subie par Meaume. Après cette « défiguration », le graveur cache son visage dans l'ombre, l'obscurité. C'est que cette défiguration initiale, à l'eau-forte, n'est rien moins que la toute première gravure à la manière noire de Meaume, lui-même ombre fictive du graveur Louis de Siegen, à moins qu'il ne soit celle de l'écrivain...

À l'époque baroque, deux grandes inventions s'opposent. D'un côté, l'idée romantique d'une création venue de rien, comme le dieu chrétien, l'idée de la table rase (*tabula rasa*) de Descartes pour qui tout s'inscrit sur papier blanc. Et de l'autre, la

---

<sup>12</sup> B. Rey Mimoso-Ruiz, « Interdits et iconologie, Pasolini/Quignard », dans *Littérature et interdits*, sous la direction de J. Dugast et F. Mouret, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998, pp. 308-309.

<sup>13</sup> P. Quignard, *La Frontière*, *op. cit.*, p. 63.

manière noire qui considère que tout est soumis au chaos du passé, que la plaque de cuivre sur laquelle nous travaillons est entièrement rayée par les traditions historiques, ethnologiques, animales. Un homme comme moi peut seulement appuyer un peu sur une rayure pour que là où tout était noir un peu de blanc apparaisse...<sup>14</sup>

Le récit est d'ailleurs marqué par le clair-obscur, et permet ce déplacement propre à l'anamorphose de l'espace géométrique à l'espace pulsionnel, de l'œil au regard. Ainsi, la première étreinte entre Meaume et Nanni a lieu à la lumière d'une bougie, ce qui rappelle les compositions peintes par de La Tour. De plus, l'histoire de Meaume est ponctuée par la description de Vanités, dont les symboles reviennent : bougie, gaufre, miroir, comme c'était déjà le cas dans *La Frontière*, au moment notamment où le désir de Monsieur de Jaume pour Luisa se fait le plus pressant<sup>15</sup>. Ce sont aussi les dessins de ruine qui convoquent la temporalité propre au baroque, l'éphémère : image d'une église en ruines, traversée par la seule lumière ; ville en ruines (chapitre XI) dont le cimetière est peu à peu recouvert par la nature, ce qui n'est pas sans rappeler d'ailleurs le dernier chapitre des *Misérables*, « L'Herbe cache et la pluie efface »...

De fait, les vanités qui traversent les deux récits esquissent cette « mimétique du rien », selon l'expression de Christine Buci-Glucksmann, construite par le baroque. Ainsi, à propos de Georges de La Tour, Quignard écrit :

Ce qui fait la flamme plus brûlante, la braise plus rouge, l'éclat plus lumineux est ce qui devient davantage « rien » en elle. C'est ce qui se précipite pour ne devenir « plus rien » au cœur de la fournaise qui gondole comme une illusion en elle, dans l'air tremblé et translucide de la chaleur. C'est ce « plus rien » qui crie dans le crépitement. C'est ce « plus rien » qui est blanc au cœur des flammes et dont on ne peut approcher le visage sans hurler de douleur. C'est Dieu<sup>16</sup>.

Si « la nuit et le silence » caractérisent la peinture de Georges de La Tour, c'est bien de nuit et de silence qu'est composé *Terrasse à Rome*. En effet, au silence de Nanni répond

---

<sup>14</sup> « Quignard, Goncourt 2002 », entretien de P. Quignard avec C. Argand, *Lire*, septembre 2002.

<sup>15</sup> « Vanités : Dans un ovale. La main droite sortant d'une manchette de dentelle tend ses doigts, l'index étant replié, vers un sexe d'homme violemment tendu juste devant le miroir où se reflète la chandelle qui les éclaire. Le miroir et la chandelle sont posés sur une petite table au-dessus de marqueterie » (*Ibid.*, p. 81). « Dans le miroir les yeux de Monsieur de Jaume quittèrent son reflet. Il regarda les girandoles d'argent où s'égouttaient les bougies, le flacon de vin et les trois verres de cristal qui l'entouraient » (*Ibid.*, p. 36).

<sup>16</sup> P. Quignard, *La nuit et le silence*, op. cit., p. 81.

celui de Meaume, perdu dans ses songes. Le récit inscrit les rêves de Meaume au même titre que ses visions ou que la description de ses gravures, dans un brouillage constant des limites. Bien plus, il ne sort de son silence que pour énoncer des énigmes, empruntant le biais de la métaphore, de l'image donc, verbale cette fois-ci, tout comme l'ombre de Monsieur d'Oeiras énonce à sa veuve la vérité dans un dire métaphorique et énigmatique – la métaphore n'étant peut-être rien d'autre qu'une « anamorphose de la pensée », si l'on en croit Christine Buci-Glucksmann<sup>17</sup>. Or, si *Terrasse à Rome* retrace la vie imaginaire de Meaume, son parcours, son errance, sa rencontre avec des personnages réels, tels Le Lorrain ou l'inventeur de la manière noire Louis de Siegen, le récit déporte sans cesse le lecteur vers une image manquante. Absente, l'image l'est à double titre : d'abord parce qu'il ne s'agit pas d'un texte illustré (à la différence de l'édition première de *La Frontière*). Mais elle est absente surtout parce que, n'existant qu'à travers son *ekphrasis*, elle conserve cette part énigmatique, cette part d'ombre qui la traverse et la déforme. L'*ekphrasis* elle-même devient ici anamorphose.

La « folie du voir » affole donc la description des gravures qui glisse insensiblement vers le narratif. Il y a ici une confusion entre la mobilité du voyage, dont les gravures tracent les différentes étapes, et celle du récit – constitué de fait d'un flux d'images, entre la continuité de la narration et la discontinuité (la pause) de la description. Ainsi, à propos du voyage de Meaume et d'Abraham Van Berchem, Quignard écrit : « sur la cinquième gravure noire, ils repartent ». L'emploi du présent ici est ambigu, puisqu'il permet de faire durer l'action évoquée, comme si finalement la gravure permettait d'étirer le temps et non pas de l'arrêter sur une action précise. Dès lors, cette *ekphrasis* n'a de cesse de donner à voir de véritables scènes dont la durée semble indéterminée, et de faire miroiter les paysages eux-mêmes mobiles : « Toute la journée ils suivirent une route vide et couverte de mirages qui ondulait comme de l'eau devant eux »<sup>18</sup>. C'est donc non seulement la gravure qui semble devenir anamorphique, mais aussi sa description proprement dite, fondée sur l'ambiguïté et l'illusion, redoublée ici par l'allusion aux mirages. Or, les paysages semblent refléter l'âme des hommes qui les traversent, au point que le parcours de la vie trouverait son achèvement dans la

---

<sup>17</sup> C. Buci-Glucksmann, *La Folie du voir*, *op. cit.*, p. 169.

<sup>18</sup> P. Quignard, *Terrasse à Rome*, *op. cit.*, p. 43.

traversée de l'homme par le paysage lui-même. Aussi bien les visages des hommes deviennent-ils des paysages aux allures incertaines :

C'était très intense mais il était impossible de dire si la douleur, ou si la faim, ou si l'angoisse, ou si la colère déchirante habitaient derrière ses yeux. La blessure sur son visage ajoutait à l'incertitude de ses expressions<sup>19</sup>.

À en croire l'étymologie, l'anamorphose est une remontée de la forme vers sa préhistoire. Or, chez Quignard, l'art du récit doit naître de courts-circuits temporels. Les deux récits s'emploient à déchirer le temps vers le « jadis », cet avant-monde : ainsi, dans *La Frontière*<sup>20</sup>, les jardins du palais de Fronteira sont plus que jamais une « genèse », non seulement parce que le marquis de Fronteira, en inscrivant sur la faïence des *azulejos* l'histoire de cette vengeance, invite son contemporain à aller les voir, mais aussi parce qu'il reproduit ainsi le geste même de l'auteur visitant ces jardins qui sont la véritable source de son récit. Or, ce « jadis » est « l'inattingible », c'est le temps de cette scène première et invisible, celle de la conception, où nous devenons le « portrait craché »<sup>21</sup> de nos pères, si tant est que le petit pinceau et le petit pénis viennent du même mot (*penicillum*).

De fait, ce sont ici les images qui permettent ce court-circuit temporel et érotique. De même, « par la manière noire chaque forme sur la page semble sortir de l'ombre comme un enfant du sexe de sa mère », écrit Quignard<sup>22</sup>. La manière noire est ainsi une « gravure à l'envers », et le récit adopte cette inversion puisqu'il réunit au dernier chapitre la mort et la naissance de Meaume. De même, au chapitre VIII, sont évoqués non seulement les huit extases de Meaume, mais aussi l'inventaire de ce que l'on trouva à sa mort. Ainsi, est citée la présence d'une oreille humaine dans un bocal, dont l'histoire est là encore une histoire de vengeance, racontée au chapitre XXXIII. Ce qui prévaut, c'est le tracé de la courbe, du détour : un cheminement hors du droit chemin, propre à la séduction, dans la mesure où séduire est justement rejoindre l'avant-monde.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>20</sup> P. Quignard, *La Frontière*, *op. cit.*, p. 188.

<sup>21</sup> Voir P. Quignard, « Portraits crachés », préface aux *Histoires d'amour du temps jadis*, Paris, Edition Philippe Picquier, 1998.

<sup>22</sup> P. Quignard, *Terrasse à Rome*, *op. cit.*, p. 72.



Il faut dès lors au récit créer des déchirures dans le temps et l'espace, « faire des étincelles » en court-circuitant la diégèse par le transport d'autres matériaux, issus du passé<sup>23</sup>. C'est le cas dans *La Frontière* avec la convocation du livre VIII de *L'Âne d'or* d'Apulée (histoire de Thrasyllé, Tlépolémos et Charité). Bien plus, c'est peut-être dans les bouleversements chronologiques qui caractérisent les deux récits que l'histoire est « prise de court, court-circuitée », et peut ainsi laisser surgir le sublime, ou encore « une vision digne de toute époque »<sup>24</sup>, c'est-à-dire digne de cet avant-monde qu'est le « jadis ». En effet, l'incipit de *La Frontière* rappelle le vœu énoncé par Quignard dans ses *Petits Traités*, d'être lu en 1640, alors que l'histoire de Meaume commence en 1639 par sa rencontre avec Nanni. Or, ce court-circuitage serait avant tout assuré dans les récits qui nous occupent, par l'image, si tant est qu'elle ne soit plus un support extérieur au récit, mais qu'elle soit constitutive de son écriture :

Une œuvre écrite doit se développer excessivement, à l'intérieur de celui qui l'écrit, comme la flamme jaillit du briquet. Celui qui écrit doit voir les scènes soudain, sans écran, sans théorie, sans préméditation, mais surtout : sans langage.

Il doit les voir comme s'il rêvait<sup>25</sup>.

C'est que les deux récits renvoient à la mise en mots des images qui assaillent non pas seulement les protagonistes (tels le marquis de Fronteira ou Meaume), mais l'écrivain. De fait, Quignard affirme, dans un entretien avec Chantal Lapeyre-Desmaison, que *Terrasse à Rome* est « un art poétique quant à l'écriture », et que sa manière est semblable à la manière noire de Louis de Siegen. Cette mise en mots trouverait donc son paradigme dans le récit de rêves. Il faut entendre cette expression dans le sens où tout récit est tissé de rêves : il n'y a de récit que de rêves. Le récit est un rêve, il échappe par là au langage, c'est-à-dire qu'il repose sur l'association d'images, la poursuite de celles-ci, et leur rencontre paradoxale<sup>26</sup> :

---

<sup>23</sup> « Stendhal prétendait qu'écrire s'attachait à réparer des déchirures impossibles dans le temps et dans l'espace. Ses livres sont remplis des étincelles merveilleuses dues à ces courts-circuits. Dans le même temps où il s'emploie à rendre incicatrisable la plaie, inconsolable la sexuation, il panse et il console chez les morts » (P. Quignard, *Rhétorique spéculative*, op. cit., p. 172).

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 59.

Le rêve hallucine une bête, un mort, un objet, une femme, et les métamorphose. Une course qui est impatiente, ou qui est concupiscente, ou qui est dévoratrice trompe la faim, abuse le désir, protège le sommeil au cours d'une succession animée d'images<sup>27</sup>].

L'image de la chasse comme prédation et désir fait retour. Le récit est la chasse et la rencontre de ces images énigmatiques des rêves, qui font dresser le sexe du rêveur et du lecteur. Les images, constitutives des rêves, permettent cette rencontre avec la vérité qui dénude, dévoile, dans la mesure où désirer, « c'est ne pas voir. C'est chercher. C'est regretter l'absence, espérer, rêver, attendre »<sup>28</sup>.

Dès lors, il n'est guère étonnant que la mise en mots des images corresponde à une écriture érotique, faite de « court-circuits » qui révèlent les failles du réel, sa nature déceptive. Comme le souligne Quignard :

Il y a eros dès que surgit la possibilité du contact direct avec la vérité (avec la dénudation, avec la désidération) : intuition ineffable revenant comme un jadis, paroi devenue livre ouvert, court-circuit soudain<sup>29</sup>.

C'est donc non seulement un motif de l'écriture quignardienne que cette dénudation liée à l'image, mais aussi son fonctionnement même. Cet « eros » est sans doute inscrit dans la conception même du roman, issu, comme nous le rappelle l'auteur, de la *satura*<sup>30</sup>, ce roman antique dont le sujet est sexuel et obscène, à l'image du *Satiricon*. Il s'agit d'un « pot-pourri de nature érotique ou indécente »<sup>31</sup>. On retrouve dans *La Frontière* comme dans *Terrasse à Rome* cette idée d'un « pot-pourri », d'un mélange des tons et des genres, notamment dans la fragmentation extrême du second récit, qui fait passer du conte, au dialogue, à l'inventaire, ou encore à l'*ekphrasis*.

De plus, le roman selon Quignard doit accueillir les *sordidissima* c'est-à-dire les « mots les plus vils, [les] choses les plus basses et [les] thèmes les plus inégaux »<sup>32</sup>. Ainsi, les deux récits proposent des scènes de défécation : l'une où Monsieur de Jaume surprend Luisa à son insu dans les jardins du palais, ce qui sera la scène inaugurale de

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>28</sup> P. Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999, p. 173.

<sup>29</sup> C. Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, Edition Les Flohic, 2001, p. 152.

<sup>30</sup> P. Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p. 11.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>32</sup> P. Quignard, *Albucius*, Paris, Le Livre de poche, « Biblio », 2001, p. 37.

son désir pour Luisa et l'une des scènes-clés représentées par les *azulejos*, et l'autre où Meaume, au cours de sa traversée de l'Espagne, se retourne sur une religieuse avec laquelle il vient de parler, et la voit dans une étrange posture à l'ombre de la forêt. L'érotisme se conjugue à un regard interdit – ce que signalait déjà le dispositif de *La Frontière*.

Accueillant les *sordidissima*, jouant de la perte (jusque dans les déchets ou les excréments), le récit quignardien érotise le rapport à l'autre. Dès lors, c'est aussi le corps de l'autre, à l'état d'ombre errante, qui hante le récit, comme il hante les personnages. Ce sont donc des histoires d'ombre dont il est question ici : les protagonistes sont en effet hantés par les ombres de l'aimé. Bien plus, si l'ombre trace les contours de l'intrigue, elle définit une sorte d'anéantissement ontologique :

Nous sommes des ombres qui se frottent et se rencognent dans l'ombre de nos demeures et sous les draps qui couvrent nos lits, face à cette lumière qui transmigre de vivants en vivants<sup>33</sup>.

Il s'agit d'un singulier renversement : ce n'est plus l'homme qui trace des ombres sur un mur (c'est là le mythe fondateur de la peinture, retracé notamment par Derrida dans *Mémoires d'aveugle*<sup>34</sup>), c'est l'ombre qui dessine la forme déformée de l'homme. C'est elle qui nous livre l'énigme de son désir en ce qu'il a à voir avec la mort, comme le souligne cette évocation de Meaume :

Hors de sa maison sur le mont Aventin, il portait un grand chapeau de paille sous lequel son visage perdait toute apparence. Les longues murailles de Rome, à l'ombre bleue comme les requins, guidaient ses pas. Et l'ombre, selon l'heure, dessinait son tour<sup>35</sup>.

De même, dans *La Frontière*, la clé des *azulejos* tient sans doute dans ces ombres bleues qui les traversent. Ainsi, lors de la visite de Cosme de Médicis, des jardins, au palais de Fronteira, le roi Pierre énonce ces paroles qui cachent et révèlent tout à la fois la signification dernière des carreaux de faïence : « Le désir nous affole

---

<sup>33</sup> P. Quignard, *La Frontière*, *op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>34</sup> J. Derrida, *Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.

<sup>35</sup> P. Quignard, *Terrasse à Rome*, *op. cit.*, p. 61.

tous les jours et sa carence nous abandonne aux ombres »<sup>36</sup>. Ainsi, les gravures de Meaume se découpent sur l'ombre. Elles donnent à voir le sublime et le *furor* propres à l'esthétique baroque puisqu'elles effectuent cette rencontre inattendue – *paradoxon* – avec l'irreprésentable :

Il fallait que ce qu'il voyait au fond de son crâne, derrière ses yeux, surgît. La vision se découpait sur l'ombre, sortait du fond, s'arrachait à une nuit qui ne connaissait pas la lumière. Meaume aurait été la nature, il n'aurait fait que les éclairs ou la lune ou les vagues écumeuses de l'océan en tempête déferlant sur les roches noires de la rive. Ou la nudité dévoilée par hasard sous l'étoffe. Ou un os de bête ou un trognon de silex qu'on trouve dans la terre<sup>37</sup>.

Or, cet irreprésentable est sans cesse associé à la présence du corps désirant. Les visions de Meaume pointent aussi ce manque, ce « rien » d'où surgit le regard anamorphique, fait d'ombre et de lumière, dans son « travail », c'est-à-dire, comme dans le rêve, « son aptitude à la figurabilité, à la mise en scène »<sup>38</sup>. Les visions de Meaume sont autant d'étreintes rêvées avec Nanni, quelle que soit la gravure obtenue : et c'est bien là « la sale supercherie », dont parle Marie Aidelle, la seconde compagne de Meaume : l'image sublime n'a de cesse de faire apparaître le corps qui la sous-tend. De même, si une « gorge égorgée qui se rouvre » est la définition que donne Quignard du livre, Meaume, égorgé par son propre fils, par son portrait craché – qui plus est, le fils conserve avec lui un portrait de sa mère fait par son père -, nous donne une singulière leçon de choses et de ténèbres !

Sous l'érotisme de l'écriture quignardienne, sous l'apparence trompeuse des images déformées et anamorphosées qui peuplent *La Frontière* et *Terrasse à Rome*, affleure donc toujours une dimension tragique, si tant est que le tragique ait à voir avec Dionysos, ce dieu du sacrifice tragique du bouc, qui « rompt le langage », qui « court-circuite toute sublimation », qui « déchire tout vêtement sur la nudité originnaire »<sup>39</sup>. Or, l'image extérieure au texte (peintures, gravures, *azulejos* – réels ou fictifs), ou créée par lui (*metaphora*) participe de cette dénudation. Bien plus, il y aurait dans ces deux œuvres une ostentation tragique du récit impossible d'un face-à-face avec l'icône : être,

---

<sup>36</sup> P. Quignard, *La Frontière*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>37</sup> P. Quignard, *Terrasse à Rome*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>38</sup> Voir à ce sujet C. Buci-Glucksmann, *La Folie du voir*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>39</sup> P. Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, *op. cit.*, p. 327.

c'est voir ; lire, c'est voir ; mais voir, c'est déjà perdre la face, être déplacé vers le point lumineux et mortel de notre regard. La défiguration de Meaume ou le tatouage de Luisa et de Monsieur de Jaume renvoient à cette vision impossible – et à cette impossible image qui hante le récit – : elle est cet autoportrait de l'écrivain et du lecteur, pris dans les chimères de leurs désirs.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.