Fabula / Les Colloques
L'âge classique dans les fictions du XXIe siècle

Le siècle de l'*ars nigra. Terrasse à Rome* de Pascal Quignard

Damien Fortin

Pour citer cet article

Damien Fortin, « Le siècle de l'*ars nigra. Terrasse à Rome* de Pascal Quignard », *Fabula / Les colloques*, « L'âge classique dans les fictions du XXIe siècle », URL : https://www.fabula.org/colloques/document6173.php, article mis en ligne le 07 Mai 2019, consulté le 09 Mai 2025

Ce document a été généré automatiquement le 09 Mai 2025

Le siècle de l'*ars nigra. Terrasse à Rome* de Pascal Quignard

Damien Fortin

Nuict, des nuicts la plus tenebreuse,
Jamais la lampe lumineuse,
Ne te vaincra de sa clarté :
Puisque pour empescher sa flamme,
Tu mesles la nuict de mon ame
Avecque ton obscurité.
Henry Humbert (1592-1635), poète lorrain

Le xvii[e] siècle de P. Quignard est celui des Solitaires, des Vanités et des Ténèbres. La première moitié de ce siècle, il la perçoit comme « une Renaissance poursuivie et une immense vague religieuse [qui] s'élève et s'accroît de la fin des guerres de Religion à la mort de Louis XIII, c'est-à-dire de 1594 à 1643, ou encore jusqu'à la mort de Mazarin, en 1661[1] ». Il retient d'abord et surtout une date considérée comme un temps de l'« avant » : l'année 1640. C'est-à-dire : un moment situé « avant le gallicanisme des Catholiques monarchistes français », « avant le jansénisme persécuté », « avant les libertins brûlés », un temps « avant interdit, avant hérésie, avant État, avant contraintes, persécutions et ordre » ; « prélude à la Fronde. Temps de non-droit, de liberté sauvage, de frontières encore incertaines et montagneuses (Alpes ou Pyrénées) ou nordiques, mer du nord, forêts germaniques, cette atmosphère de *limes* est le temps des contes. *Pre-ludus*. Avant-naissance. Jeu d'avant le jeu. Conception avant l'enfantement. *Prælusere*. *Prælusio* de l'Urzene ». Plus loin, il ajoute : « Qu'est-ce que le monde baroque ? Un prélude sauvage, contrastant, déchirant, intense, présocial, à l'état pur[2] ».

La période d'avant l'absolutisme louis-quatorzien représenterait un univers violemment tourmenté par de puissantes pulsions, un monde élémentaire peuplé de bêtes farouches et d'êtres étranges. Mais l'écriture n'est pas envisagée comme une tentative de conjuration ou d'exorcisme qui consisterait à contrôler les forces

1 Pascal Quignard, *Georges de La Tour*, Paris, Éditions Flohic, 1991, p. 4.

2 P. Quignard, « 1640 », *Scherzo*, n° 9 : « Pascal Quignard », octobre-décembre 1999, p. 11-13. Voir Ch. Lapeyre-Desmaison, « Pascal Quignard, un baroque contemporain », *Pascal Quignard. Littérature hors frontières (avec un texte inédit de Pascal Quignard :* Le hors frontière*)*, sous la dir. d'I. Fenoglio et V. Galíndez-Jorge, Paris, Hermann, 2014, p. 109-129.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

obscures enfouies au cœur d'une nature antérieure à la civilisation en les absorbant et les intégrant[3]. Bien au contraire : P. Quignard est « hélé » par les forces obscures et primordiales du tuf archaïque, ces énergies qui rappellent la nuit originelle et bousculent l'ordre social. Celui qui « espère être lu en 1640[4] » suit la leçon de Walter Benjamin qui dans *Zentralpark* invitait ses lecteurs à adopter devant la vie moderne l'attitude des hommes du xvii[e] siècle devant l'Antiquité. Il explique : « Il faut vivre le présent comme la ruine qu'il prépare. Il faut découvrir le présent comme une ruine dont on recherche le trésor », avant de noter : « La Ruine jaillissante, voilà ce que je nomme le 1640[5]. »

*

Déjà mentionnée au début de *La Frontière* (1992) comme « l'année où le destin du Portugal se joua[6] », cette date constitue une rupture fondamentale dans la vie brisée du graveur imaginaire de *Terrasse à Rome* (2000): Meaume décide en 1640 de fuir le monde après avoir été défiguré par une fiole d'eau-forte jetée par le fiancé de celle qu'il aime. Le coup de foudre inaugural qui renverse le cours de son existence est suivi d'une errance présentée comme la conséquence et la condition de cette expérience amoureuse[7]. Aussi P. Quignard propose-t-il une récriture de l'histoire mythologique de Psyché et Cupidon (Apulée, *Métamorphoses*, v, 23), en opérant un remarquable retournement : dans la fable ancienne, la lumière de la lampe fait naître l'amour, en dévoilant à la fois la beauté du dieu et la trahison de Psyché, tandis que la goutte d'huile sépare les amants ; dans la fiction contemporaine, l'eau-forte qui divise le couple d'amants devient le principe à l'origine de cet art qui permet à Meaume de se remémorer la scène traumatisante[8]. Hanté par le souvenir de son amour, ce graveur, que l'on peut inscrire dans le sillage des artistes solitaires

3 Voir M. Jeanneret, *Versailles : ordre et chaos*, Paris, Gallimard, 2012.

4 P. Quignard, *Petits traités*, Paris, Maeght, 1990, 8 vol., t. I, xiv, p. 174 ; *La Frontière*, Paris, Chandeigne, 1992, p. 9.

5 P. Quignard, *Georges de La Tour*, *op. cit*., p. 11. À cette date sont attachés des faits historiques d'ordre et de portée différents, comme la fondation de l'imprimerie royale au Louvre par Richelieu et Sublet de Noyers et la mise en circulation des premiers louis d'or (*Les Ombres errantes. Dernier royaume I*, Paris, Grasset, 2002, xliii, p. 134) ; la publication posthume à Louvain de l'*Augustinus* de l'évêque C. Jansen, qui « est le premier à avoir affirmé : Tous les ponts sont coupés entre Dieu et l'homme » (*Sur l'idée d'une communauté de solitaires*, Paris, Arléa, 2015, p. 48 ; *Les Ombres errantes*, *op. cit*., xlvi, p. 152) ; la composition d'« un extraordinaire Adonis mort », conservé au musée des Beaux-Arts de Caen et intitulé *Vénus pleurant Adonis* (*ibid.*, p. 7) ; la publication d'un livre intitulé *Le Flambeau du juste* du père capucin Sébastien de Senlis (*Georges de La Tour*, *op. cit.*, p. 52) ; ou encore le moment au cours duquel un homme (La Fontaine ?) aurait « commen[cé] à écrire » (*Abîmes*. *Dernier royaume III*, Paris, Grasset, 2002, i, p. 9). Dans un article consacré à Longin et repris dans *Petits traités* (*op. cit.*, t. VIII, lvi, p. 224-226), P. Quignard rappelle que cette date est à la fois celle d'un enterrement (celui de Francine, la fille que Descartes avait eue d'une servante) et celle d'un épuisement (celui du poète indien Toukârâm, qui avait « compté qu'avant de devenir un petit fœtus dans le ventre de sa mère, cela faisait huit millions quatre cent mille fois qu'il était sorti par la porte d'une matrice humaine » – « et il disait dans d'admirables poèmes qu'il en avait assez. »). Voir en particulier l'étude de G. Declerq, « "Tous les matins du monde sont sans retour". L'image du Grand Siècle dans l'œuvre de Pascal Quignard », *Littératures classiques*, n° 76 : « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (xvie-xviie siècles) », Chr. Biet et M.-M. Fragonard (dir.), 2011, p. 197-212.

6 *La Frontière*, *op. cit*., p. 9.

7 Vers la fin du récit, on découvre qu'Oesterer, dont nous ignorons le lien exact avec le protagoniste, « avait été formé, dans les années 1640, par Abraham Van Berchem à Anvers » (*Terrasse à Rome*, Paris, Gallimard, 2000, xxxiii, p. 121).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

et extravagants de la Renaissance, multiplie la confection d'images considérées comme des empreintes qui marquent à la fois la perte et le contact de l'origine : la narration de sa vie cède la place, semble-t-il, à l'évocation de son œuvre ; « dans chaque rêve, dans chaque image, dans chaque vague, dans tous les paysages [il a] vu quelque chose d'elle [son amante, Nanni] ou qui procédait d'elle[9]. »

Indiquée à l'ouverture et à la clôture du récit, la date de 1617 retenue pour la naissance du protagoniste correspond à une double disparition dans l'histoire artistique et politique : la mort du peintre et graveur néerlandais Hendrik Goltzius, dont la main infirme, grièvement brûlée à l'âge d'un an, est transfigurée en une marque de virtuosité technique dans un célèbre dessin de 1588 (« L'intensité de la vision préoccupait [la] main [de Meaume] et elle n'avait plus de souci pour rien d'autre. Jamais en trente-cinq ans de travail il n'aperçut sa main[10] ») ; l'assassinat du favori de Marie de Médicis, Concino Concini, dont le corps est transporté dans l'église de Saint-Germain l'Auxerrois (un endroit que Marin Marais avait dû quitter au moment de sa mue[11]), avant d'être exhumé par le peuple parisien et traîné dans les rues de la capitale (le baptême sacrilège de Meaume « avec un doigt de sang de Concini » censé « le fortifier[12] » assimile la destinée du protagoniste à celle du personnage historique, tous deux voués à connaître les sommets de la Fortune, ses affres de monstruosité et de déchéance). Ainsi s'établit une chaîne de « solidarités mystérieuses » entre ces figures mutilées et estropiées, martyrs profanes.

Mais la mention de faits historiques, comme la bataille de la Medway (9-14 juin 1667) ou la signature du traité de Cologne-sur-la-Sprée par Louis XIV et l'électeur de Brandebourg (15 décembre 1667)[13], ne doit pas faire illusion : dans ce récit biographique, articulé comme toute Vie d'artiste autour d'un séjour à Rome où le passé surgit perpétuellement dans le présent[14], « le temps n'avance pas, il s'incruste, s'encercle, s'additionne sans avant ni après[15]. » Les dates ne servent pas à cautionner une vérité d'ordre historique ; elles « ne doivent être notifiées, explique

8 Sur l'histoire de Psyché, on peut notamment lire les pages que lui consacre P. Quignard dans *Le Sexe et l'effroi* (Paris, Gallimard, 1994, p. 82) et dans *La Nuit sexuelle* (Paris, Flammarion, 2007, p. 232-237). Voir également la brûlure infligée par le roi à Marie de Hautefort au moyen de pincettes de cheminée pour avoir caché un billet dans sa poitrine (« Cinq scènes de la vie du roi Louis XIII », *Noise*, n° 3, mars 1986, p. 8-10).

9 *Terrasse à Rome*, *op. cit.*, xli, p. 149. « J'ai gardé en moi la femme que j'ai perdue », dit-il plus loin (*ibid.*, xliii, p. 154).

10 *Ibid.*, viii, p. 41. Au cours d'un entretien avec E. de Luca et I. Fenoglio, P. Quignard reprend ce motif de la main coupée déjà présent dans *Albucius* pour définir la pratique littéraire: « Jamais je n'ai vu ma main écrire. » (*Genesis*, n° 25, 2005, p. 136). Voir en particulier C. Bogoya González, *Pascal Quignard : musique et poétique de la défaillance*, thèse de doctorat sous la dir. de M. Dambre, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 115-126.

11 P. Quignard, *La Leçon de musique*, Paris, Hachette, « Textes du xxe siècle », 1987, p. 19; *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 1991, viii et xii, p. 48 et 67.

12 *Terrasse à Rome*, *op. cit.*, xlvii, p. 167 (Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. A. Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. I, p. 76-79). Dans *La Haine de la musique* (Paris, Calmann-Lévy, 1996, p. 90), Concini « est comme Orphée : le corps de Concini fut déchiqueté et mangé cru par le peuple de Paris, toutes cloches carillonnantes. » Voir *Petits traités*, *op. cit.*, t. VII, xlv, p. 111-113.

13 *Terrasse à Rome*, *op. cit.*, xli, p. 147.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

P. Quignard dans *Rhétorique spéculative*, que quand elles ajoutent à l'irréalité, c'est-à-dire quand elles sont totalement inutiles. C'est-à-dire quand le tragique côtoie le rêve. C'est-à-dire quand la précision elle-même devient un fantôme dans l'histoire[16]. » Dans *Albucius*, il note: « Ce qui fut vrai protège mieux le faux et les désirs auxquels le faux cède le passage qu'une simple intrigue anachronique qu'on rapièce et qu'on tire par les cheveux[17]. » Ce qui l'intéresse dans l'histoire, ce sont moins les événements que les us et coutumes, les rites et les pratiques. En recourant à un mode de raisonnement analogique qui consiste à rapprocher des individus, leurs faits et leurs paroles, en vue d'une lecture paradigmatique du passé, il procède à ce que D. Viart appelle « un traitement anthropologique du donné historique[18] » qui implique une érudition « historienne[19] ».

P. Quignard transpose sur un nouveau terrain artistique l'interrogation fondamentale placée au centre de *Tous les matins du monde* : l'art, conçu comme un dialogue avec les morts, surgit d'une blessure originelle. Meaume peut ainsi être considéré comme un double fictionnel du personnage historique de Sainte-Colombe, musicien mélancolique (né en 1640), tous deux étant marqués par la perte et animés par l'« ambition prométhéenne[20] » de retrouver la voix de l'origine : comme le rappelle J.-L. Pautrot, chaque personnage est la « déclinaison multiple d'une figure orphique[21]. » Le graveur pourrait dire ce que le compositeur dit à Marin Marais : « Je hèle, je vous le jure, je hèle avec ma main une chose invisible[22]. » Par l'*expression* de sa colère inextinguible et de sa perpétuelle jalousie[23], Meaume retrouve l'imaginaire de l'invention propre à l'âge classique : le modèle de la purgation des passions et celui de la mélancolie créatrice. Aussi est-il loisible de

14 « Ayant souvent entendu parler des belles choses que l'on voit en Italie », le jeune Callot ressentit « un désir si violent d'y aller, qu'encore qu'il n'eût qu'onze ou douze ans, il résolut de sortir de la maison de son père » et « s'associa avec une troupe de bohémiens qui allaient aussi en Italie » (A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, 2nde éd., Paris, Vve S. Mabre-Cramoisy, 1688, 2 vol., t. II, p. 156). Par ailleurs, la mention de la terrasse (*Terrasse à Rome*, *op. cit*., vii, p. 35 ; xviii, p. 79 ; xix, p. 86 ; xx, p. 87), espace suspendu entre le passé et le présent et tendu vers un horizon, peut se lire comme une allusion à Terracine, ville dominée par le promontoire du mont Circé, situé au bord de la mer Tyrrhénienne au sud du Latium, où l'on pouvait trouver d'après Théophraste (*Histoire des plantes*, v, 8, 3) le tombeau d'Elpénor, seul compagnon d'Ulysse à mourir sur l'île de Circé : le personnage enivré se tue en tombant de la terrasse du palais (*Odyssée*, x).

15 P. Quignard, *Sur le jadis. Dernier royaume* II,Paris, Grasset, 2002, xv, p. 41.

16 P. Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 182.

17 P. Quignard, *Albucius*, Paris, POL, 1990, « Avertissement », p. 7. En quoi P. Quignard rejoint Montaigne pour lequel l'anecdote constitue moins un modèle d'exemplarité paradigmatique qu'une source de réflexion : « Advenu ou non advenu, à Paris ou à Rome, à Jean ou à Pierre, c'est toujours un tour de l'humaine capacité, duquel je suis utilement advisé par ce récit. » (*Essais*, I, 21, éd. P. Villey, Paris, PUF, « Quadrige », 3e éd., 1999, p. 105).

18 D. Viart, « Une "récapitulation de l'Histoire humaine" ? Le traitement de l'Histoire dans *Le Dernier Royaume* », *Europe*, 88e année, nos 976-977, août-septembre 2010, p. 176.

19 M. Deguy, « L'écriture sidérante », *Pascal Quignard, la mise au silence*, A. Marchetti (dir.), Seyssel, Champ Vallon, 2000, p. 53 ; *Revue des sciences humaines*, n° 260 : « Pascal Quignard », D. Lyotard (dir.), 2000/4, p. 224.

20 D. Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008, p. 52.

21 J.-L. Pautrot, *Pascal Quignard*, Paris, Gallimard-Grasset, 2013, p. 51. Après avoir sauté dans l'eau de la rivière, Meaume « remonta sur la boue de la grève. Il ne se retourna pas. Il était ému. » (*Terrasse à Rome*, *op. cit*., xxii, p. 92). Voir *supra*, n. 12.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

repérer et d'analyser les traces explicites de cet imaginaire dans la fiction : la pratique de la gravure pourrait être envisagée comme un exutoire cathartique des rates échauffées ou une purge de l'excès de bile, susceptible d'accabler le personnage s'il ne s'en déchargeait dans son œuvre. La gravure est moins une technique de reproduction censée étendre les capacités de la mémoire qu'un art capable de rendre visibles « les scènes qui nous font[24] » d'après l'expression prêtée à ce graveur défiguré, dont le portrait demeure toujours impossible[25] et qui dessine « des paysages de plus en plus vides, des ruines de plus en plus nocturnes, des mers avec un minuscule bateau au loin, le plus loin possible, comme la barque de la mort[26]. » Cette « écriture de la scène », que l'on peut définir comme « cette façon très particulière d'isoler les gestes, de peindre les actions comme des tableaux vivants suspendus[27] », trouve son prolongement et son parachèvement dans la description morcelée de l'œuvre composée par Meaume.

L'invention et la disposition du récit reposent en partie sur un procédé de gravure historiquement inventé en 1642 par Ludwig von Siegen (1609-1680), pape du landgrave de Hesse-Cassel. L'usage habituel est pris à rebours dans la mesure où la manière noire consiste à faire surgir la lumière de la pénombre : selon un principe de renversement, le graveur ne creuse plus dans la plaque de cuivre les tailles qui accueilleront l'encre ; il « blesse » (c'est-à-dire : marque) la plaque grenée à l'aide d'un outil pour obtenir un niveau qui doit être gratté et poli jusqu'à découvrir en couchant plus ou moins les barbules de métal (en courbes ou à la loupe) une palette de nuances de noir, de gris et de blanc, un subtil dégradé de teintes que ne permettent pas les instruments habituels, comme la pointe sèche, le burin et l'eau-forte.

> Il me semblait que la plus grande part, la meilleure part des graveurs du xvii^e siècle – à part Vaillant – étaient passés à côté de quelque chose d'intense. J'inventais un eau-fortier préalablement défiguré par l'eau-forte : Meaume. Je

22 *Tous les matins du monde*, *op. cit.*, xiv, p. 85. Meaume et Sainte-Colombe (en compagnie d'Abraham Van Berchem, Marie Aidelle et Oesterer) visitèrent « la galerie des ancêtres » composée d'un vivarium avec « des salamandres, des tritons, des lézards, des tortues, des escargots, des crabes qui s'entredévoraient dans des aquariums. » (*Terrasse à Rome*, *op. cit.*, xvi, p. 73). L'imaginaire aquatique implique des rêveries nostalgiques liées à la nuit originelle : « Nous sommes telles des grenouilles échouées sur la terre ferme, et qui n'arrivent pas à remettre la main sur des souvenirs inutilisables, des souvenirs d'eau, de sons ténus et anciens, de formes glauques, traditions sans usage, – des souvenirs de têtards. » (*Petits traités*, *op. cit.*, t. III, xvii, p. 42).

23 *Terrasse à Rome*, *op. cit.*, xxv, p. 99-101 ; xxxv, p. 129.

24 *Ibid.*, i, p. 10. Voir notamment *Le Sexe et l'effroi*, *op. cit.*, « Avant-propos », p. 7 ; *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, xiii, p. 104-141 ; *Sur l'idée d'une communauté de solitaires*, *op. cit.*, p. 13.

25 « Son visage étant brûlé, ceux qui le connaissaient ne pouvaient plus le reconnaître » (*Terrasse à Rome*, *op. cit.*, vi, p. 31) : soit son visage est caché « sous un grand chapeau de paille »(*ibid.*, xi, p. 52), soit l'homme est « vu de dos » (*ibid.*, xxvii, p. 105-106). Voir, par exemple, P. Quignard, *Pour trouver les enfers*, Paris, Galilée, « Lignes fictives », 2005.

26 *Terrasse à Rome*, *op. cit.*, xviii, p. 79. Le passage trouve une belle illustration dans le détail du *Port avec la villa Médicis* du Lorrain (Florence, Musée des Offices) reproduit en couverture de l'édition dans la collection « Folio ». Voir les renvois au *Port d'Ostie avec l'embarquement de sainte Paule* (*ibid.*, viii, p. 36 ; déjà mentionné dans *La Haine de la musique*, *op. cit.*, p. 22).

27 D. Rabaté, *Pascal Quignard, op. cit.*, p. 79.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> l'imaginais fuyant le jour – dégageant de sa plaque de cuivre Héro, au haut de sa tour, presque nue, échevelée, penchée en avant, un sein tombant dans la lumière, tendant une lampe, cherchant à apercevoir dans la mer le corps de son amant mort, nu, sur le dos, la tête violemment projetée vers l'arrière[28].

L'histoire inaccomplie de ce procédé invite P. Quignard à fouiller les maigres vestiges de cet art : la fiction permet de restaurer des pratiques perdues et de rétablir des valeurs inaperçues, tout en dénonçant indirectement l'*infamie* des historiens qui ont laissé dans l'ombre les voix anonymes et les œuvres singulières : « Il faut sans cesse ramener des preuves qu'on part prélever dans le sous-sol de la terre et l'ombre de l'histoire, écrit-il dans *Sur le Jadis*. C'est la friche d'enchantement[29]. » Le protagoniste du récit, « Maître des ténèbres », retient cette technique particulière comme mode d'expression privilégié après sa rencontre avec son compagnon de voyage, Abraham Van Berchem, qui représente une figure paternelle (si défaillante dans cette histoire).

Le xvii[e] siècle lui offre un répertoire de noms de graveurs : d'abord et surtout, Jacques Callot (1592-1635), qui « n'utilisa jamais les couleurs[30] » (comme le graveur nigro-maniériste) ; Gerrit van Honthorst (1592-1656), curieusement présenté comme « un peintre de mauvais renom[31] » chez qui Meaume décède ; Claude Mellan (1598-1688), dont les gravures auraient brûlé le 22 mai 1684 avec celles du protagoniste dans un bûcher dans le Champ des Fleurs[32] ; Abraham Bosse (1604-1676), auquel Meaume aurait enseigné le procédé et « qui l'[aurait] noté dans son livre[33] » ; François et Nicolas de Poilly (1623-1693 et 1626-1696), considérés comme des sources historiques auxquelles se réfère l'écrivain pour élaborer ce récit fondé sur des rebuts, tesselles de la mémoire[34]. Deux personnages féminins sont mentionnés : au chapitre xvii, Madame de Pont-Carré, qui « accompagnait au luth et au théorbe Monsieur de Sainte-Colombe dans les concerts privés qu'il donnait dans sa maison sur la Bièvre » (Meaume et Abraham Van Berchem l'attendaient à son hôtel « situé rue des Mauvaises-Paroles[35] ») ; au chapitre xxxviii, Anne-Thérèse de Marguenar, marquise de Lambert (1647-1733), à qui Meaume doit composer un frontispice pour son *Recueil sur la politesse, la*

28 P. Quignard, « Les Maîtres des ténèbres », *Ars nigra : la gravure en manière noire aux xviie et xviiie siècles (Caen, Musée des beaux-arts, 9 novembre 2002 - 10 février 2003)*, C. Joubert (dir.), Caen, Musée des Beaux-arts, Paris, Somogy, 2002, p. 23 ; *Écrits de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2005, p. 287. Voir aussi *Abîmes*, *op. cit.*, p. 157-158.

29 *Sur le jadis*, *op. cit.*, vii, p. 18. Voir aussi *Boutès*, Paris, Galilée, 2008, p. 29.

30 *Terrasse à Rome*, *op. cit.*, xiv, p. 67.

31 *Ibid.*, xxviii, p. 107.

32 *Ibid.*, xxix, p. 112-113.

33 *Ibid.*, xlv, p. 161.

34 Au cours des chapitres xxvi, xxxii et xxxiii.

35 *Ibid.*, xvii, p. 75. Le personnage est déjà mentionné dans *Tous les matins du monde* (notamment dans les chapitres i, ii et xv).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

volupté, les meurtres et les sentiments agréables (renvoyant à un écrit autrement intitulé et historiquement paru en 1736). Dans cette constellation, on trouve des créatures comme le compagnon de voyage de Meaume, Abraham Van Berchem, dont le nom pourrait résulter de la combinaison de deux noms historiques : Abraham Begeyn (1637-1697), peintre néerlandais connu pour ses paysages italianisants et ses natures mortes ; Nicolaes Pietersz Berchem (1620-1683), peintre, dessinateur et graveur néerlandais, qui fut le maître du premier[36].

Entouré par ces personnages, présentés au sein de la fiction comme des figures périphériques, le protagoniste apparaît comme un fantôme suspendu dans l'histoire. L'œuvre de Geoffroy Meaume se présente comme un écho de celui de Jacques Callot (qui expérimente le procédé des scènes nocturnes vers 1628-1629 dans le « Brelan » et le « Benedicite »). Entre autres exemples, on relève : la gravure de la tentation de saint Antoine, un sujet deux fois dessiné par l'artiste nancéien[37] ; l'œuvre accompli sur papier bleu représentant « une galère noire sur l'Arno entre le pont della Santa Trinità et le pont Alla Carraia », qui renvoie à la gravure intitulée *L'Éventail*[38] ; le « dernier rêve » de Meaume observant « la façade remplie d'ombre du palais du Louvre, la tour de Nesle, le pont, l'eau noire », rappelant la *Grande vue de Paris : Pont Neuf, tour de Nesle* (vers 1629)[39]. Même « le vernis à remordre », qui d'après Meaume « doit présenter la consistance du miel en hiver[40] », évoque la trouvaille de J. Callot, qui en 1617 a l'idée de recouvrir la plaque de cuivre devant être attaquée par l'eau-forte, non plus par ce qu'on appelait alors le « vernis mol » (composé d'un mélange de cire et de bitume), mais par le « vernis dur » des luthiers florentins (à base d'huile, de lin ou de noix), afin de tracer des traits d'une plus grande finesse et de faciliter les bains dans l'acide. Comme ce graveur dévoué aux « sordidissimes », Meaume appartient « 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[41] ».

36 À quoi l'on peut ajouter Jean Heemkers, le maître chez qui Meaume travaille : son nom pourrait s'inspirer de celui d'un conseiller en la Haute cour des Pays-Bas : Jean Heeskerk (1597-1656). Voir M. Siegenbeek, *Précis de l'histoire littéraire des Pays-Bas*, Gand, Vandekerckhove, 1827, p. 135.

37 *Terrasse à Rome*, *op. cit.*, xxvii, p. 104-105 ; É. Meaume, *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*, Paris, Vve J. Renouard, 1860, 2 vol., t. II, p. 92-96, nos 138-139. Au début de la notice biographique qu'il consacre à l'artiste, l'historien dit : « Pour raconter cette noble existence, il n'est pas nécessaire de recourir aux anecdotes controuvées, aux fantaisies du roman. Il suffit d'être simple et vrai. Cependant il n'est aucun artiste sur lequel la verve des romanciers se soit plus constamment exercée. Les excentricités de sa jeunesse ouvraient une mine féconde à l'imagination de ceux qui s'attachent surtout à l'imprévu et à l'extraordinaire ; ils n'ont pas manqué de l'exploiter » (*ibid*., t. II, p. 5). Voir notamment le récent livre de P. Quignard : *La vie n'est pas une biographie*, Paris, Galilée, « Lignes fictives », 2019.

38 *Terrasse à Rome*, *op. cit*., xli, p. 148 ; É. Meaume, *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot, op. cit*., t. II, p. 287-288, n° 617 et p. 384, n° 856.

39 *Terrasse à Rome*, *op. cit*., xlii, p. 151-152 (« Les Maîtres des ténèbres », *op. cit*., p. 23 ; *Écrits de l'éphémère*, *op. cit*., p. 288) ; É. Meaume, *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot, op. cit*., t. II, p. 338-339, nos 713-714.

40 *Terrasse à Rome*, *op. cit*., x, p. 47 (voir aussi *ibid*., xlv, p. 161).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Les sources diverses rendent cette figure moins synthétique que syncrétique : le portrait de Meaume « sous les traits d'un saint Joseph occupé à lire, la main gauche appuyée sur un vieux mur, les doigts couvrant l'oreille[42] » est attribué à François de Poilly, auteur d'une gravure intitulée *La Sainte Famille avec sainte Élisabeth et saint Jean-Baptiste* ; la gravure de Marie Aidelle, représentée assise sous les arbres, la robe remontée, les pieds nus, en train de bouger les orteils, constitue probablement une allusion au célèbre tableau de Rembrandt, *Suzanne au bain*, que P. Quignard décrit dans *Sur le jadis*[43]; « les deux gravures les plus célèbres qui ont été conservées de Meaume[44] », *Saint Jean dans l'île de Pathmos* et *Héro et Léandre*, peuvent respectivement renvoyer aux célèbres toiles de Vélasquez ou de Bosch et de Rubens ou Domenico Fetti ; la gaufre mangée par Meaume est sans doute un hommage à la nature morte, *Le Dessert de gaufrettes*, de Baugin[45]. Des grands peintres de cette période, Quignard ne mentionne que Claude Gellée qui sert de contrepoint esthétique à Meaume, présenté comme « le peintre du refus de la couleur[46] ». La gravure est ainsi opposée à la peinture à partir des deux principaux arguments classiques, l'un métaphysique, l'autre moral, qui condamnent la couleur : en raison de sa matérialité sensible, dans la mesure où la déficience ontologique dont on l'affecte la réduirait à une pure apparence ou à une illusion éphémère ; en raison de son apparence séductrice, car cet ornement cosmétique ne constituerait qu'un fard trompeur. Aussi les graveurs auraient-ils toujours composé « avec plus de feu et plus de liberté que les peintres n'en pouvaient témoigner, asservis qu'ils étaient par la multitude de leurs couleurs et par la tentation de séduire[47]. » À ce titre, la première gravure du livre est la « défiguration » inaugurale qui métamorphose Meaume, dont le visage porte les stigmates de son art, en une ombre de L. von Siegen. Comme le souligne G. Declercq, l'enquête génétique du « roman » ne doit pas conclure à une simple transposition de l'œuvre artistique à l'œuvre littéraire : « la translation ekphrastique est vouée à la perte et à l'altération[48] », précise-t-il, avant de montrer que P. Quignard a tiré profit des descriptions d'œuvres du xvii^{e} siècle par Édouard Meaume (1812-1886), qui offrit le premier inventaire de l'œuvre de J. Callot (sans indiquer les modèles des gravures)[49].

41 *Ibid*., xiv, p. 65-66. À ces personnages misérables J. Callot a consacré une série de vingt-cinq estampes (tirée à Nancy vers 1622-1623). On peut bien sûr consulter les œuvres de Francesco Villamena (1566-1624) : *Rixe de mendiants*, *Paysan tenant un baquet*, *Mendiant appuyé sur un bâton*.

42 *Ibid.*, xlv, p. 160.

43 *Ibid*., xiii, p. 62-63 ; *Sur le jadis*, *op. cit*., xxxiv, p. 88-89.

44 *Terrasse à Rome*, *op. cit.*,xxxi, p. 116. Sur Héro et Léandre, voir *La Nuit sexuelle*, *op. cit*., p. 238-243.

45 *Terrasse à Rome*, *op. cit.*,xlii, p. 152. Voir *Petits traités*, *op. cit.*, 8 vol., t. V, xxvii, p. 71.

46 *Terrasse à Rome*, *op. cit*., xxv, p. 100. Voir *Sur le jadis*, *op. cit*., lxxxvi, p. 253.

47 *Terrasse à Rome*, *op. cit*., xlvi, p. 164.

48 G. Declercq, « Métamorphoses de l'*ekphrasis* dans *Terrasse à Rome* », *Pascal Quignard, translations et métamorphoses*, M. Calle-Gruber, J. Degenève et I. Fenoglio (dir.), Paris, Hermann, 2015, p. 378.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Le protagoniste, dont le nom rappelle la divinité Momus, ce fils de la Nuit et du Sommeil, représente également un double fictionnel de Georges de La Tour : la manière noire serait à la gravure ce que les nuits sont à la peinture (même pauvreté iconographique, même richesse dramatique). L'obscurité envahit un espace composé d'angles et de recoins qui peut rappeler le genre pictural de la nuit, notamment illustré par l'artiste lorrain à partir de 1638-1642[50] : noire est l'ombre de Meaume qui se mêle « à l'ombre noire des porches et à celle plus étroite et plus jaune que projettent derrière elles les colonnes des églises[51] » ; noire est « la colère qui est dans la mélancolie[52] » ; noire est la « nuit irrésistible au fond de l'homme[53] ». Les hommes « ne sont que les jouets de la nuit, menés en laisse par la scène invisible qui les a engendrés et qui porte son ombre partout et sur tout[54]. » Sur ce fond obscur se détachent quelques flammes placées au cœur de certaines « scènes » de la vie de Meaume (dont le père « était chandelier[55] ») :lors du deuxième rendez-vous qui donne lieu à la première étreinte, Meaume suit « une petite bougie piquée dans une coupelle de cuivre dans un corridor », avant que les amants ne « mettent le plus loin qu'ils peuvent d'eux la bougie[56] » ; Marie Aidelle peut contempler la main de Meaume grâce à « la flamme de la lampe dont la lumière se répercutait sur la plaque de cuivre[57] » ; Meaume approche une chandelle « de la grosse grappe de grains de raisin violets », tout en laissant « autant que cela était possible la face complètement dérobée dans le noir[58] ». C'est dans l'un des derniers chapitres que l'ombre de Georges de La Tour est la plus perceptible : le graveur au bord du précipice converse avec une mouche posée « sur le bord de son écuelle ». L'animal rappelle l'insecte peint sur la basque du pourpoint du *Vielleur* et traditionnellement envisagé comme un signe de la virtuosité technique (d'après les

49 P. Quignard pourrait avoir emprunté le prénom de ce personnage au graveur Charles-Michel Geoffroy (1819-1882).

50 Le genre pictural de la nuit, exploité par la *Nuit* du Corrège et les nocturnes des Bassans, est célébré par Gerardo delle Notti (Gérard des Nuits), Gerrit van Honthorst, qui a pu rencontrer G. de La Tour et le Lorrain lors de son séjour à Rome (*Terrasse à Rome*, *op. cit*., xxviii, p. 108).

51 *Ibid.*, ii, p. 14.

52 *Ibid*., xxv, p. 100.

53 *Ibid*., xxxviii, p. 140 (repris dans « Les Maîtres des ténèbres », art. cit., p. 20 ; *Écrits de l'éphémère*, *op. cit*., p. 285).

54 *Terrasse à Rome*, *op. cit*., xxxviii, p. 140.

55 *Ibid.*, vii, p. 35. « Le xviie siècle s'ouvre ainsi. En 1600, à Paris, un homme [M. Duret, le médecin ordinaire du roi Henri IV] ne supportait pas d'être dans la même pièce qu'une flamme ou un feu. En 1600, à Vic, un enfant de sept ans, comme il se tient devant un four de boulanger, ignore qu'il va consacrer sa vie à cela : un tête-à-tête de l'homme avec lui-même à l'aide d'une flamme. » (*Georges de La Tour*, *op. cit*., p. 2 ; voir aussi *Petits traités*, *op. cit*., t. VII, xliii, p. 48). Le parallèle établi entre une anecdote colportée sur le compte d'un célèbre médecin parisien que « les Apoticaires faisoient passer pour fou » (*Historiettes*, *op. cit*., t. I, p. 174) et une supposition relative aux premières années d'un artiste provincial en devenir constitue un coup de force dramatique : aux côtés de l'adulte bizarrement apeuré, l'enfant, ignorant les révélations possibles de la lumière, saisit l'occasion de jouer avec le feu.

56 *Terrasse à Rome*, *op. cit*., iii, p. 17-18.

57 *Ibid.*, xiv, p. 65.

58 *Ibid.*, xv, p. 69.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

anecdotes racontées par Pline dans son *Histoire naturelle*) et unsymbole de la fragilité de l'existence humaine (d'après la lecture allégorique des vanités). Pour P. Quignard, « une grosse mouche bleue […] posée sur la vielle » est comparable à un « papillon qui se brûle à la chandelle » : « Comme les enfants qui naissent : ils sont plus attirés par la passion de la lumière que par la souffrance où ils hurlent[59]. »

*

La manière noire est comprise comme une métaphore de la lecture et de l'écriture[60] : les traits que dessine le graveur sont comparés aux « lettres étranges d'alphabet, pour faire l'ombre[61] » ; le ciseau muni de petites dents rangées en un arc de cercle affuté que l'on appelle un *berceau* est assimilable au *stylus* du lettré. Ce procédé permet de faire apparaître les images qui peuplent les rêves et traversent les souvenirs, qui émergent de la nuit – « la nuit utérine » du premier monde, « la nuit terrestre » et « la nuit infernale » d'où surgissent des images obsédantes qui font dresser le sexe[62]. Il recouvre une fonction maïeutique : « Par la manière noire chaque forme sur la page semble sortir de l'ombre comme un enfant du sexe de sa mère[63]. » P. Quignard distingue « deux positions baroques », incarnées l'une par « Descartes, au service de Guillaume le Taciturne, participant au siège de Breda », et l'autre par « Siegen, lieutenant-colonel au service du Landgrave de Hesse-Cassel », « qui s'inventèrent à même date » : la *tabula rasa* et la manière noire ; soit « on procède du vide », soit « on dérive de la nuit la plus enchevêtrée ». Il ajoute : « D'un côté un progrès qui anéantit la tradition. De l'autre une marée archaïque qui replonge dans l'originaire. » Autrement dit : « D'un côté l'aventure artistique, technique, scientifique, leurs preuves visibles, publiques, sociales. De l'autre la maraude sexuelle qui répète la scène invisible, qui naît du secret, de l'écart social, qui se fabrique dans la pénombre de l'étreinte, dans l'agonie du langage – puis qui sort après des mois et des mois de l'ombre utérine[64]. »

« Pourquoi l'art fut-il, demeure-t-il, sera-t-il une sombre aventure[65] ? » Publié après *Vie secrète* et l'abandon de l'écriture des *Traités*, avant *Les Ombres errantes* (2002) et *La Nuit sexuelle* (2007), *Terrasse à Rome* raconte une expérience de « désarçonnement », prolonge et approfondit une méditation qui parcourt les livres

59 *Georges de La Tour*, *op. cit*., p. 70.

60 « Lire est la manière noire pour écrire. / Puis écrire fut – pour moi – une manière noire pour survivre. Le mot latin *rudis* veut dire grossier, rugueux. Érudir signifie ôter cette rugosité. C'est écraser les grains qui retiennent l'encre. / Plus la plaque est "érudite", plus elle est blanche. » (« Les Maîtres des ténèbres », art. cit., p. 24 ; *Écrits de l'éphémère*, *op. cit*., p. 289).

61 *Terrasse à Rome*, *op. cit.*, xiv, p. 67.

62 *La Nuit sexuelle*, *op. cit.*, 2007, p. 12-13 (voir aussi p. 255-259).

63 *Terrasse à Rome*, *op. cit.*, xxii, p. 94 ; repris dans « Les Maîtres des ténèbres », art. cit., p. 20 ; *Écrits de l'éphémère*, *op. cit*., p. 285.

64 « Les Maîtres des ténèbres », art. cit., p. 23-24 ; *Écrits de l'éphémère*, *op. cit*., p. 288-289.

65 P. Quignard, « L'origine de l'art est la nuit », *Revue de la Ve Biennale du film sur l'art*, Centre Georges Pompidou, octobre 1996 ; repris dans *Écrits de l'éphémère*, *op. cit*., p. 275.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

de P. Quignard et que figure la manière noire : « la mise au monde des fantômes[66] », les « retours des visages au-delà du temps, au-delà des lieux, au-delà de la vie des vivants, au-delà de la mort des morts[67] ». La fin du récit est marquée par le surgissement du passé devant Meaume sous la forme d'un jeune homme qui porte le nom du mari de Nanni, Vanlacre, auteur de la défiguration : le graveur reconnaît son fils parti à la recherche de son père qu'il prend pour le voleur du portrait de sa mère. Comme son père, le fils est un homme à qui il manque une image[68] : l'égorgement du père par le fils répète le geste de la mère qui avait « coupé aux ciseaux la gorge[69] » de son portrait dessiné par Meaume. Au souci de décence répond une pulsion d'*angoisse* (entendue dans son sens étymologique) : la métaphore séminale de la gorge serrée ou tranchée est l'image de ce que la mémoire fait surgir, ce que l'on peut difficilement dire et que l'on peut plus aisément écrire. Aussi l'épisode final rattache-t-il Meaume à la galerie de ces personnages égorgés qui « s'avainissent[70] » dans le monde, comme Guillaume le Taciturne, ou encore le personnage infortuné des *Métamorphoses* d'Apulée que P. Quignard cite dans la traduction de J. de Montlyard (1601)[71]. Ici, la fiction est une plongée dans les ténèbres cimmériennes.

66 *Sur le jadis*, *op. cit*., lxxiii, p. 200. Voir *Abîmes*, *op. cit*., liv, p. 157.

67 P. Quignard, *Les Désarçonnés. Dernier royaume VII*, Paris, Grasset, 2012, xxiv, p. 78. Deux sections inédites de *Terrasse à Rome* y sont insérées (*ibid.*, xxiv, p. 77-79).

68 « L'homme est celui à qui une image manque. »(*Le Sexe et l'effroi*, *op. cit*., « Avant-propos », p. 7 ; *Pascal Quignard le solitaire*. *Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Flohic, 2001, p. 190). Aucun « portrait craché » donc qui marque « la ressemblance entre le visage de l'ensemenceur et la face reproduite de l'ensemencé. » (P. Quignard, *Les Paradisiaques. Dernier royaume IV*, Paris, Grasset, 2005, p. 56 ; voir aussi *Albucius*, *op. cit*., xiv, p. 119-128).

69 *Terrasse à Rome*, *op. cit*., v, p. 26 (voir aussi viii, p. 40). L'image de la gorge égorgée traverse les livres de P. Quignard : voir *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, POL, 1993, p. 61 ; *Sur le jadis*, *op. cit*., i, p. 7.

70 M. Scève, *La Délie*, cxii, v. 1 (P. Quignard, *La Parole de la Délie. Essai sur Maurice Scève*, Paris, Mercure de France, 1974, p. 70).

71 Une tavernière urine sur un voyageur, avant de l'égorger et de substituer au cœur une éponge. Quand la victime libérée étanche sa soif dans un ruisseau, « sa gorge vient à s'ouvrir et l'éponge en sort et va à l'eau qui la développe tandis que le corps s'effondre parmi les herbes » (*Petits traités*, *op. cit.*, t. IV, xxiii, p. 109-110). P. Quignard ajoute : « Le cœur de l'écrivain est cette éponge. Elle cherche à s'imprégner de l'eau première aussi sonore qu'obscure qu'elle restitue. Un livre est une gorge égorgée qui se rouvre » (*ibid*., p. 110).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Damien Fortin
Voir ses autres contributions
Université de Lorraine

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.