

Pascal Quignard et le bruissement du détail

Résumé L'article propose une réflexion sur le minuscule dans l'œuvre de Pascal Quignard à partir du point de vue spécifique du détail, envisagé dans une perspective essentiellement picturale qui s'appuie sur la théorie du détail de Daniel Arasse. Il vise à relever une pratique du détail qui cadre avec la pensée de l'origine de Quignard, plutôt que de s'arrêter sur le détail en tant que caractéristique d'écriture. La question du détail sera par conséquent abordée à la lumière des principes visuels de découpage et de rapprochement, et exemplifiée en particulier dans l'essai *Georges de La Tour* et le petit roman *Terrasse à Rome*.

Abstract

Mots-clés Pascal Quignard, le détail, la peinture, le réel, le fond

Qu'est-ce que le détail dans un texte de Pascal Quignard ? La question n'est pas anodine : le détail, selon les lexicologues, serait "chose peu importante", et pourtant la légende littéraire nous apprend que "le bon dieu est dans le détail" ; mais alors comment déceler le divin dans du presque rien ?

Or, une réponse se présente avant même que l'on ait ouvert la plupart des livres de l'écrivain : traditionnellement, les couvertures de ses textes en édition Folio sont composées de "détails" de peinture, comme il est précisé sur les quatrièmes de couverture. Ainsi, les couvertures des deux volumes de *Petits traités* présentent des "femmes fragmentées autour de 1535", pour rappeler le titre d'un de ces petits traités. Des femmes fragmentées, ou plus exactement dé-taillées, car fracture n'est pas coupure, comme cet article vise à souligner : en 1539, pour les jambes et une main cachant le sexe de la *Vénus d'Urbain* de Titien qui constituent l'accroche alléchante des *Petits traités I* ; vers 1560 pour le demi-visage, le sein et la main de la *Dame à sa toilette* du second volume. Voilà au moins pour les détails découpés du premier plan. Les détails rapprochés de l'arrière-plan se font encore davantage écho d'un tableau à l'autre : à gauche un écran qui dissimule une grande partie de la toile, au fond une servante qui cherche une chose invisible, énigmatique, dans un coffre.

C'est justement à partir de ces éléments que nous proposons de développer une réflexion sur le détail. Elle s'appuiera en effet sur la peinture et l'image, omniprésentes dans les textes et la pensée de Quignard, afin de relever les gestes de découpage et de rapprochement qui mettent en lumière la présence de certaines énigmes silencieuses.

L'arrière-plan théorique

Quignard n'a jamais exprimé de réticences à l'égard du détail, c'est-à-dire du "tout petit", contrairement aux réserves manifestes dont il fait preuve envers le "petit tout" qu'est le fragment¹. Mais cela appartient peut-être à la nature même de ces deux entités minuscules que d'être, respectivement, un sujet privilégié de réflexion, du romantisme à la modernité, et un sujet apparemment insignifiant, quelque peu en

marge du discours théorique. Roland Barthes l'a effleuré dans "L'effet de réel" comme une marque du réalisme et un piège de l'analyse structuraliste, tandis que Naomi Schor a l'abordé comme trait distinctif d'une esthétique féminineⁱⁱ. Daniel Arasse, plus significatif pour nos propos, a célébré le détail dans sa dimension picturale, en l'identifiant avant tout comme un instrument de l'interprétation des œuvres d'artⁱⁱⁱ. Il est le petit lieu où se concentrent le plaisir et la nécessité, mais parfois aussi l'échec, de chercher un sens à la peinture.

Or, la prépondérance de la description sur la narration dans tous les textes de Quignard, de même que ses nombreuses *ekphraseis* d'œuvres d'art réelles ou imaginaires, justifient peut-être l'intérêt de l'étude d'Arasse comme toile de fond théorique pour le présent article. Beaucoup de ce qu'Arasse met en lumière dépasse le domaine d'une histoire technique de la mimesis picturale, pour renouer avec des questions qui concernent la représentation artistique en général, et qui se posent aussi avec insistance dans l'œuvre de Quignard.

Le détail selon Daniel Arasse : découpage et rapprochement

Dans l'approche théorique d'Arasse, le détail se situe à la croisée de l'activité du créateur et du spectateur : envisagé du point de vue étymologique, qui est plus révélateur en italien, le *dettaglio* est avant tout la trace visuelle d'un geste de découpage qui les engage tous deux. Le *particolare* par contre désigne une petite partie d'un ensemble, minutieusement copiée dans un dessein mimétique et esthétique (LD : 10). Ainsi, le détail-*dettaglio* fait événement en tant qu'instant dans lequel se cristallisent les actes de la création et de la perception (LD : 15).

Dans le cas de Quignard, cette double dimension du détail est très présente. D'une part, l'écrivain s'impose souvent comme peintre de petits tableaux, d'hypotypeses et d'*ekphraseis*. D'autre part, il se présente aussi comme spectateur qui regarde et enregistre les images d'autrui, notamment dans *La frontière*, *Georges de La Tour* et *La nuit sexuelle*, où ces images accompagnent le texte, ou dans le cadre romanesque de *Terrasse à Rome*. Evidemment, les deux positions sont inextricablement liées dans un contexte littéraire, où les termes d'écrivain et de lecteur se substituent facilement à ceux de peintre et de spectateur, et où les pratiques citationnelle et érudite de Quignard, bien connues, illustrent à merveille le geste de découpage. Elles font écho à l'action du spectateur qui, fasciné, se rapproche des détails de la toile ; le présent article se concentrera toutefois uniquement sur la pratique et le rôle du détail visuel, et non pas sur le détail citationnel.

Dans la peinture, le découpage du détail doit en outre s'accompagner d'un geste de rapprochement ; aussi Arasse souligne-t-il, dans cette "histoire rapprochée de la peinture" qu'est l'histoire du détail, le rôle de la distance entre le spectateur et la toile. Le détail cause littéralement une "dis-location" de l'espace et de la vue d'ensemble dès le moment où le spectateur se déplace et se rapproche de la toile, sidéré par certains détails.

Plus il se rapproche du tableau, plus les détails "iconiques", c'est-à-dire les aspects minuscules de la représentation mimétique, s'estompent pour devenir des taches de peinture qui sont présentes sans représenter et qui montrent l'artifice de l'art. Ces détails "picturaux" ne représentent rien, ou plutôt, ils représentent le rien, c'est-à-dire, étymologiquement, la *res* ou le réel, la matière même de la peinture. Cet "effet

de rien” (LD : 183) des détails picturaux est plus intéressant, car plus propice à la réflexion et à l’interrogation critique, que le simple “effet de réel” qui émane des détails iconiques, et que l’on connaît bien comme parangon d’un réalisme désormais désuet. Il est d’autant plus intéressant qu’il est conforme à une problématique centrale dans toute l’œuvre de Quignard : celle de l’insaisissable réel, la nudité des *res* que cache l’inévitable “robe linguistique”^{iv} des choses. On constate en effet une correspondance remarquable entre certains principes qu’Arasse dévoile dans un contexte esthétique de critique et d’histoire de l’art, et plusieurs idées fondamentales de la vision du monde et de l’existence que Quignard expose au fil de ses textes. Pour gratuite qu’elle soit à première vue, cette correspondance est fascinante justement en raison du rôle fondamental que jouent l’art et l’image dans la pensée quignardienne, et que la question du détail permet d’aborder sous un nouvel angle de vue.

Le bruissement silencieux du réel

Afin de révéler ce va-et-vient entre des principes très similaires, il est nécessaire de préciser d’abord le fonctionnement de l’ “effet de réel” selon Arasse. Il explique comment l’exigence classiciste d’une *ut poesis pictura*, inversion du principe horatien, a abouti à une conception de la peinture comme un Verbe pictural, qui se manifeste justement dans le petit détail silencieux. En brusquant les attentes du spectateur, il est “l’emblème de ce processus par lequel la peinture atteint son comble au point de faire entendre son originel silence créateur”. Par cet effet dislocateur, le détail met à la fois le tableau et le spectateur “en état de défaillance du sens et de l’intelligibilité”, jusqu’au point de faire surgir “la virtualité d’un sens qui n’aurait pas besoin des mots et de leur savoir pour se faire entendre” (LD : 257). Arasse conclut en suggérant que ce paradoxe d’un Verbe pictural silencieux serait l’équivalent en peinture d’un “bruissement”, chaque détail jaillissant comme un “petit bruit” dans ce “bruit confus fait de mille petits bruits” (*ibid.*). La référence barthésienne est claire et mérite un approfondissement, puisqu’elle permet à son tour de renouer avec certaines idées de Quignard.

Comme le bruissement en général est, d’après Barthes, “le bruit de ce qui marche bien”, “le bruit d’une absence de bruit”, le bruissement de la langue en particulier est la situation utopique, car rarement atteinte, de la langue comme un “immense tissu sonore dans lequel l’appareil sémantique se trouverait irréalisé”^v. Le sens, qui habituellement couvre et étouffe le bruissement sonore, ne s’éclipse pourtant pas complètement ; il est relégué à l’horizon, “posé au loin comme un mirage, muni d’un *fond*”, pour citer l’image paysagiste de Barthes. Ainsi, en tant que “point de fuite de la jouissance”^{vi}, le sens, derrière le bruissement de la langue, dit en réalité l’absence de sens, la transparence d’un sens qui n’efface pas la matière sonore sous son poids. Parallèlement, dans le bruissement du “Verbe pictural”, les détails posés au fond de la toile se présentent comme la matière même de la peinture à qui les regarde de près, et ainsi font apparaître un sens qui ne passe pas par la langue. D’où le “bruissement” des détails dans un silence paradoxal et plus signifiant que tout discours censé fournir un sens.

Le bruissement selon Quignard

Dans les deux cas, ces conceptions du bruissement ne sont pas très éloignées de quelques principes fondamentaux de la pensée de Quignard. Ainsi, dans certains de ses premiers textes, l'écrivain désigne "le bruire" comme une couche de la langue qui précède le "significe", c'est-à-dire aussi bien l'éclipse de l'objet derrière les signes, que le même effacement de la matière sonore sous l'influence du sens que dénonce aussi la réflexion de Barthes sur le bruissement^{vii}. De même que la langue en général couvre le réel, de même que l'image mimétique sur la toile obscurcit les coups de pinceau des détails picturaux qui la constituent, l'écran sémantique de la langue occupe habituellement le premier plan, et non pas le fond, pour dissimuler le matériau des sons.

Le sens et la pensée linguistiques occultent donc le réel, au-dessous de la langue, et assourdissent ce bruissement spécifiquement quignardien qu'est le "tarabust", qui "désigne ce groupe des sons asèmes qui toquent la pensée rationnelle à l'intérieur du crâne et qui éveillent ce faisant une mémoire non linguistique"^{viii}. Ce sont les sonorités qui datent "d'avant le langage", tout comme le bruissement des détails picturaux selon Arasse révèle un "originel silence créateur" (LD : 257), à la différence près, bien sûr, que là où Quignard renvoie à l'origine de l'homme, Arasse par contre s'intéresse à celle de l'œuvre d'art.

De surcroît, ce bruissement originaire du "tarabust" trouve dans la pensée de Quignard un équivalent littéraire dans les scènes de "songeart villant", auxquelles l'écrivain revient à plusieurs reprises à travers son œuvre. L'expression, empruntée à Chrétien de Troyes, désigne les scènes romanesques où le héros s'oublie un instant ; ce sont des petits moments fulgurants d'oubli, de "trou" de mémoire, de blanc, de dépossession et de défaillance, que l'écrivain retrouve ailleurs aussi sous l'image bien connue du "nom sur le bout de la langue". Dans un bref instant de reconnaissance extatique, ils révèlent le véritable réel, et donc cette *res* qui en français a abouti au "rien".

Lors de ces moments, le réel se manifeste justement sous forme de signes qui "signifient le fait de signifier lui-même, l'absence même, le vide qui se fait en celui qui s'efface pour désigner"^{ix}, ce qui n'est pas sans rappeler la façon dont Arasse compare le Verbe de la peinture, présent dans les détails de la toile, à ce qui "se formule dans le blanc du discours" (LD : 257). Non porteuses de sens, ces petites scènes sont donc "purement sonores" (HM : 59), de même que le bruissement de la langue, ou que certains détails purement picturaux et dislocateurs en peinture.

A ces derniers s'ajoutent aussi les détails-emblèmes, qui "condense[nt] localement le processus de la représentation" et disloquent l'unité de la peinture, puisque, petits détails brillants qui se détachent de l'ensemble de la toile, ils constituent des découpes au sein d'une démarche mimétique qui se fonde déjà sur la découpe du réel (LD : 151). "[I]nterven[ant] comme un moment fulgurant qui provoque un suspens du regard et de son errance, une stase ou extase" (LD : 160), autrement dit produisant un même effet que les petites scènes de "songeart villant", ces détails-emblèmes inscrivent dans le présent du regard la temporalité originelle de la création.

Évidemment, dans le cas de la peinture, le détail qui de cette façon suspend le regard du spectateur signale l'événement originel et créateur dans un cadre uniquement esthétique. En revanche, dans le cas des petites scènes éblouissantes que Quignard

rencontre dans le détail de certains textes, les enjeux sont véritablement existentiels : en fin de compte, elles renvoient à ces “temps morts” et “perdus” (PTII : 80) que sont le début et la fin de l’existence humaine.

Mais Quignard n’est pas seulement le spectateur des scènes de “songeart villant”, il semble également les peindre dans les “minuscules scènes de béatitude”^x, récurrentes tant dans son œuvre romanesque que dans ses textes plus réflexifs. Il s’agit de ces petits tableaux, vus de l’extérieur, qui, comme l’a remarqué Dominique Rabaté, constituent pour le lecteur un moment d’arrêt du temps, d’oubli de soi, d’extase^{xi}, comparable à ce que ressentent les “songearts villants” de Chrétien de Troyes. En tant que “minuscules évanouissements temporels”, ils fascinent le lecteur et lui inspirent le rêve d’une “pure et impossible jouissance du présent”^{xii}. Figurant souvent des scènes d’écriture ou de lecture, ils constituent des emblèmes de l’activité de Quignard lui-même et reflètent donc aussi le moment de la création de l’œuvre d’art.

La littérature et l’éloignement des lettres

Quignard précise toutefois que de telles scènes de “béatitude” et de “songeart villant” sont rares dans la littérature. Très souvent, celle-ci s’éloigne considérablement de l’origine et de la matière sonore du réel, ce que l’écrivain explique par le biais d’une petite citation extraite de l’œuvre de Lucrèce, particulièrement intéressante en raison de sa dimension picturale. La perspective de la littérature serait en effet celle de la *suavitas*, que le poète latin définit comme le point de vue distant d’où l’on assiste aux événements sans entendre ce qui se passe. Il l’illustre par des images de scènes éloignées au fond du champ visuel. La *suavitas* est donc la conséquence sonore d’un éloignement dans l’espace : en tant que telle, elle est caractéristique de la situation créée par l’écriture, qui étouffe tout bruit sous “le silence des atomes qui pleuvent dans l’espace nocturne et les lettres muettes de l’alphabet alignées sur les *paginae* (les sillons) des *volumen*. L’auctor comme le lector n’entendent pas crier ou aboyer les *litterae*. La *litteratura* est le langage qui se sépare de l’aboi. Telle est la *suavitas*” (HM : 78). L’exemple pictural que Quignard associe à cette distance caractéristique de la situation de *suavitas* renvoie le lecteur aux peintures de Claude Gellée, dit le Lorrain, où “on est toujours trop loin pour entendre”, et où les personnages “sont perdus dans la lumière. Ils parlent vivement et nous n’entendons que le silence et la lumière qui tombe” (HM : 83).

D’une part, cette notion exprime donc le potentiel de la littérature à vivre des moments bouleversants sans y assister pour de vrai, dans le “réel” : “La *suavitas*, c’est l’instant de mort mais c’est l’instant de mort auquel on participe même quand il vous épargne”^{xiii}. D’autre part, l’“aboiement”, autrement dit la substance sonore non sémantique des lettres, indice du réel de la langue et équivalent du détail pictural dans l’art, reste inaperçu dans toute littérature trop “suave”, trop douce. Elle “caresse” et “n’offense pas” (HM : 78), contrairement à l’écriture de l’attaque et de l’inattendu que Quignard ne cesse de revendiquer partout où qu’il met en évidence ses idéaux poétiques. Dans *Une gêne technique à l’égard des fragments* par exemple, où il expose une conception du fragment qui s’appuie sur l’origine étymologique du mot fragment pour souligner le caractère à la fois “cassé et cassant” de la forme fragmentaire. Ou encore dans *Rhétorique spéculative*, où il conçoit le sublime comme une recherche de la “nudité du langage”^{xiv}, avec le langage “conçu comme

arme de jet” et la littérature définie comme “le souci atomique des *litterae*” (RS : 44). Les lettres sont la substance matérielle, non représentative, l’ “aboi” ou le bruissement même de toute expression linguistique. La littérature trop “suave” par contre, non sublime, efface ces atomes constitutifs du langage, comme un détail “iconique” dont le spectateur ne se rapproche pas suffisamment pour en apercevoir l’aspect purement “pictural”, la matière qui seule constitue le réel.

Or, cette esthétique de l’inattendu et de la surprise est aussi décisive dans un aperçu théorique du détail, que Quignard dévoile dans le “Gradus” de *Rhétorique spéculative* et qui précise son approche de l’ “effet de réel” : “La mise en valeur (mais la rareté) des détails extrêmement concrets et leur précision inattendue emportent avec elles plus d’actualité que le bavardage des descriptions, ou que la futilité des discours, ou que la profondeur toujours adjectivale des réflexions. On dit que le trait qui définit l’inconscient est la surprise. L’effet de réel dans le texte, c’est la précision verbale indocile” (RS : 161). Une précision qui se manifeste notamment, à travers toute l’œuvre, dans le goût du mot, du nom, de la couleur ou de la date exacts, dans les petits indices d’identification^{xv}, dans la tendance synecdochique en général : les textes de Quignard se caractérisent en effet par une indéniable esthétique de la particularisation, par une abondance de petits détails surprenants. Tout en cadrant donc avec une poétique de la “non-suavité”, ils ne seront pas davantage mis en évidence dans cette étude-ci, qui, ayant abordé le détail à partir des notions de découpage et de rapprochement, se concentre plutôt sur le détail dans un contexte visuel et pictural. Car quelque manifeste que soit la présence de certains détails au niveau de la forme et dans l’écriture, les aspects de fond révèlent aussi une prédilection prononcée pour les œuvres d’art aux arrière-plans noirs qui englobent tous les détails, et pour les vues de brouillard ou de brume qui dissimule et éclipse tous les détails : “Le brouillard avance sur les hommes comme la nuit [...]. Le brouillard enveloppe les hommes comme la mort”^{xvi}.

La “suite baroque d’images aux sujets incertains”^{xvii} intitulée *Georges de La Tour* ainsi que le petit roman *Terrasse à Rome* mettent justement en évidence de telles images. Il s’agit respectivement de peintures nocturnes et de gravures à la manière noire, dont “la mort est le fond” et dans lesquelles “les détails meurent”, dévorés par “la mâchoire de la mort et son ombre” (GLT : 21). Le noir, équivalent pictural du “tarabust” sonore, exemplifie l’ “effet de rien”, tant dans le sens existentiel de Quignard que dans le sens esthétique d’Arasse, qui souligne comment les fonds noirs dans les scènes de *memento mori* jouent un rôle à la fois iconique et pictural (LD : 183). Aussi peut-il être intéressant d’interroger de plus près le maniement du détail dans la profusion d’images de ces deux opuscules, en y découpant justement quelques petits éléments qui au premier abord semblent insignifiants.

Les peintures coites de Georges de La Tour

En raison de leurs fonds noirs rappelant la mort et de leurs sujets silencieux et énigmatiques, Quignard considère toutes les peintures nocturnes de Georges de La Tour comme des natures mortes, c’est-à-dire, dans le parler plus authentique qu’il préfère, des “peintures coites”. Obscures et dépourvues de détails, elles prennent le contre-pied de l’art lumineux et coloré du Lorrain, le paysagiste contemporain dont les vues panoramiques sont emblématiques de la *suavitas*. Comme elles sont “quittes

du langage^{xviii} et constituent par conséquent une réminiscence du réel au fond de la langue, les peintures coites “se taisent jusque dans leur sens” (GLT : 60) et sont centrales aussi bien dans l’histoire du détail en peinture (LD : 93) que dans la pensée de Quignard. Etant tellement “quiètes” que l’on “en reste coi”, elles inquiètent, parce qu’elles charrient dans toute leur simplicité et trivialité les idées les plus fondamentales et bouleversantes. Aussi les peintures coites, dont La Tour est un maître inégalé, peuvent-elles être considérées comme un autre moyen de rapprochement du réel, au même titre que le “tarabust” et les scènes de “songeart villant”.

Le réel émerge par exemple dans le tableau de La Tour d’une femme qui s’épuce, “[c]omme un papillon ou un scarabée qui rôtit ses ailes à la chandelle”, ou, autrement dit, comme un symbole de *memento mori* typique des peintures coites. Dans le silence de cette scène, on entend “le grésillement du silence”, qui, tel le bruissement paradoxal qui sert de matière sonore à la langue, provoque chez le spectateur une “attention inexplicable” (GLT : 60).

La dernière toile de La Tour que Quignard décrit représente un vieux vieilleur aveugle qui, véritable visualisation de l’oxymore du *silentium loquens* (GLT : 70), crie sans être entendu et est vu sans voir ; à l’origine une expression de Jérôme, ce “silence parlant” est le fondement même de l’écriture littéraire telle que Quignard la conçoit^{xix}. Or, dans le détail iconique d’une petite mouche, égarée sur la vielle et visible seulement à force de se rapprocher, Quignard déchiffre également ce bruissement apparemment dépourvu de sens mais en réalité emblématique de l’origine et de l’existence humaines : “Une grosse mouche bleue s’est posée sur la vielle. / C’est le 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” (GLT : 70).

En fait, cette progression de l’homme dans le temps, en route pour la souffrance et la destruction, n’est pas seulement à l’image du papillon fasciné par la lumière, mais aussi de la chandelle elle-même, qui se consume pour produire de la lumière. Telle est l’extraordinaire “leçon de ténèbres” de cette dernière page de *Georges de La Tour* : “Plus on s’approche du feu, plus on contemple qu’il se résume à la quantité de matière qui vient à manquer dans la flamme. / Ce qui fait la flamme plus brûlante [...] est ce qui devient davantage *rien* en elle. [...] 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” (GLT : 71)^{xx}. Pour Quignard, le bon dieu n’est pas dans le détail, Dieu est le rien même ; c’est la métaphysique du néant à laquelle conclut *Georges de La Tour*.

Encore une fois, le fait de se rapprocher et l’image d’un rien qui repose au cœur même du visible se font donc l’écho existentiel des principes esthétiques et critiques qu’Arasse a étudiés dans l’histoire du détail en peinture. Mais là aussi, la mouche de La Tour n’est pas un simple petit détail anodin : elle constitue également un bel exemple de la difficulté d’interprétation qui est inhérente au détail. Il est en effet impossible de décider si elle s’est posée, dans l’espace fictif de la toile, sur l’instrument du vieilleur, ou si elle a été fictivement placée sur la toile (LD : 144). Dans le dernier cas, la mouche fonctionne comme un de ces détails-emblèmes qui, nous l’avons déjà signalé, représentent le mode même de la représentation, et qui démasquent la mimesis picturale en la portant à son comble.

De toute façon, elle est un motif récurrent dans la peinture à l'époque de La Tour, avec un statut polysémique qui va du trompe-l'œil réaliste au *memento mori* (LD : 82). C'est dans cette dernière qualité qu'elle apparaît aussi à Meaume, le graveur protagoniste de *Terrasse à Rome*, dans une véritable "minuscule scène de béatitude". Meaume, agonisant, entame une conversation avec une mouche qui, comme si elle sortait tout droit d'une toile de son contemporain La Tour, se pose sur le bord de son assiette et souligne qu'elle est réelle et vivante, contrairement à l'homme-fantôme face à elle, au seuil de la mort^{xxi}.

Les paysages vides de Geoffroy Meaume

En général, tous les aspects d'éloignement et de rapprochement, de détail ou d'absence de détail, de lumière et d'obscurité qui jusqu'ici ont été mis en lumière dans des textes essentiellement réflexifs, sont également très présents au sein du contexte romanesque de *Terrasse à Rome*.

Encore une fois, l'écriture de Quignard y omet à première vue les détails, tant dans la narration qui raconte de façon discontinue et fragmentaire la vie du graveur Geoffroy Meaume, que dans les nombreuses descriptions de ses dessins et gravures. En effet, les objets, les personnes ou les paysages représentés dans les estampes et les cartes de l'artiste imaginaire, Quignard les décrit de façon généralement sèche et impersonnelle, à la façon d'un inventaire, en omettant les techniques conventionnelles de l'*ekphrasis* rhétorique. Evoquées dans des paroles sobres et détachées, les créations de Meaume, dont l'art est systématiquement opposé à celui de son ami Claude le Lorrain, donnent une impression dépouillée et étrangement moderne. Elles sont aussi dotées d'un érotisme ouvert qu'on a quelque mal à imaginer au milieu du XVII^e siècle, devançant ainsi la collection des "images immémoriales, magdaléniennes, archétypiques, idolâtres, irrésistibles, hallucinantes, involontaires" (NS : 13) rassemblée par la suite dans *La nuit sexuelle*.

Les enjeux du détail concernent donc de nouveau avant tout les questions de fond, d'éloignement et de rapprochement de ce rien qui est indéniablement le matériau même de l'art de Meaume, puisque c'est exactement ce qu'il répond avec emphase lorsqu'on lui demande ce qu'il lui faut pour travailler : "Rien. Rien" (TR : 48). C'est le même rien qui, au fur et à mesure que son art évolue, s'impose dans ses planches préférées : "Pour son goût, c'étaient toujours 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." (TR : 62).

Or ce minuscule bateau surgit régulièrement, tel un détail insignifiant, au fond des pages de Quignard, comme un bref instant de "songeart villant" vécu par les personnages qu'il a mis en scène, un petit moment de reconnaissance de la mort.

Dans *La frontière* par exemple, l'histoire qui est née des détails de quelques azulejos portugais, le personnage de Mme Oeiras suit du regard, par l'interstice des volets, le chargement d'une barque sur le Tage : "Elle voyait au loin un minuscule marchand qui roulait un dernier tonneau. [...] C'était le roi de la mort"^{xxiii}. Nombreuses sont en effet ces vues de fleuves ou de mers devant lesquelles les personnages se tiennent comme des spectateurs devant une toile de musée, discernant des détails au loin, dont le sens silencieux les bouleverse. Ils y aperçoivent, à l'image du détail du Lorrain reproduit sur la couverture de l'édition Folio de *Terrasse à Rome*, un bateau lointain

qui évoque la fin de la vie. Voire le début, ce qui revient au même : dans le tableau intitulé *Brouillard* de Friedrich “arrivent vers nous, du fond de l’espace, consubstantielles à l’invisible, une caravelle et une petite barque. Une grande chose vague et une toute petite, imprécise. Une mère et son petit. Entre monde des songes et monde des morts. C’est la barque de Charon qui s’est dédoublée en scène d’origine montant du fond de l’eau” (NS : 157).

Mais le narrateur de *Terrasse à Rome* précise aussi que Meaume, outre ces paysages vides, “recopiait encore parfois des combats de musiciens ou des leçons de musique pour le grand public” (TR : 62). Moins singuliers, ces sujets évoquent l’art de la gravure effectivement caractéristique du XVII^e siècle ; certaines descriptions des œuvres de Meaume semblent être constituées de fragments et de détails extraits de diverses gravures d’époque, assemblés toutefois de façon radicalement moderne et originale. Il est notamment possible de reconnaître la pointe du graveur lorrain Jacques Callot derrière les sujets des gravures non érotiques de Meaume, comme les joutes nautiques^{xxiii} ou les vues panoramiques de Paris (TR : 116).

En général, les planches réelles du Callot historique, qu’elles représentent des foires, des scènes de guerre ou des vues urbaines, se caractérisent par de nombreux détails de scènes ordinaires de la vie quotidienne. En fin de compte, ils ne sont pas très éloignés de ces “choses qui étaient considérées par la plupart des hommes comme les plus grossières”, qui apparaissent ailleurs dans l’œuvre de Quignard sous le nom de “sordidissimes” et que Meaume se réjouit de peindre “dans une manière très raffinée” (TR : 51)^{xxiv}. Mais au lieu de les intégrer, à l’instar de Callot, comme des détails en marge d’un sujet englobant, le graveur les découpe et les isole pour en faire des planches à part entière.

De surcroît, l’identification de Meaume avec Callot s’appuie sur leur origine lorraine et sur l’attribution de certaines innovations techniques de l’artiste réel au graveur imaginaire^{xxv}, même si quelques faits de la vie du personnage l’assimilent aussi à la figure de Georges de La Tour^{xxvi}. L’identification paraît d’ailleurs d’autant plus justifiée qu’un savant du XIX^e siècle du nom d’Edouard Meaume a établi l’inventaire de l’œuvre de Callot^{xxvii}, et étudié intensivement le maître et les autres artistes lorrains contemporains. Petit détail sans doute insignifiant et “inutile”, résultat d’une myopie encyclopédique peu intéressante, mais qui, indépendamment d’une intention d’auteur peut-être négligeable, pique la curiosité et incite à l’interprétation, comme le font d’habitude les petits détails. Ainsi, il renforce considérablement une lecture de ce roman atypique comme une imitation de l’écriture érudite^{xxviii}.

L’orfèvre et le chandelier

En dépit de toutes les ressemblances biographiques et artistiques, le personnage de fiction Meaume se distingue aussi de façon explicite du Callot réel et des autres artistes du XVII^e siècle ; la portée de ces différences paraît avant tout symbolique et métaphorique. En fait, en regardant de plus près deux de ces détails qui singularisent le personnage de Meaume il est possible de résumer schématiquement l’essentiel du bruissement du détail dans les textes de Pascal Quignard.

La première différence concerne la technique adoptée pour susciter l’illusion d’ombre dans les gravures : la “taille simple” de Callot s’oppose aux “lettres minuscules” (TR : 122) que Meaume esquisse en guise d’ombre, et que le spectateur ne discerne qu’en

se rapprochant considérablement des estampes. En tant que “détail pictural”, matière même de l’œuvre d’art au même titre que les coups de pinceau dans une peinture, ces traits “comme des étranges lettres d’alphabet” (TR : 52) mettent en évidence la proximité de l’art de Meaume avec celui de l’écrivain, et renforcent l’image de *Terrasse à Rome* comme une véritable “quête poétique”^{xxix}. Le graveur dans l’exécution de son art tient un miroir oblique à l’écrivain, qui à son tour esquisse par le biais de ce petit livre le portrait dissimulé du savant.

Dans le contexte du détail, les lettres minuscules rappellent surtout l’importance du réel, c’est-à-dire de la matière qui fascine au fond de la représentation et dont il faut se rapprocher pour l’apercevoir. Si Arasse a mis en lumière, au sein de l’histoire de la peinture, la dimension essentiellement esthétique et critique de ce rapprochement, les textes de Quignard l’associent plutôt aux enjeux existentiels qui sont le moteur même de son écriture. Souvent illustrés par des renvois à la peinture ou exemplifiés dans des perspectives très picturales, ces enjeux ont ici été relevés à la lumière spécifique du détail – voire de l’absence, également significative, de celui-ci. Les lettres minuscules à l’arrière-plan des gravures ne sont donc pas seulement les atomes constitutifs de l’œuvre d’art, elles font aussi écho aux idées de “bruissement”, de “tarabust”, d’ “aboïement”, récurrentes dans l’œuvre de Quignard et éloignées de la *suavitas* silencieuse des paysages ensoleillés du Lorrain.

Deuxièmement, le personnage de Meaume se démarque aussi par le fait que son père n’aurait pas été orfèvre, comme c’était le cas pour plusieurs graveurs historiques tels que Callot ou Poilly, mais chandelier (TR : 28). Ce petit détail n’est pas si insignifiant qu’il ne paraît, puisque les deux occupations pourraient facilement fonctionner comme deux paradigmes divergents du détail. Le premier emblématiserait alors de façon exemplaire toute tendance à produire des détails ornementaux, des petites choses de “luxe”^{xxx} et sans fonction apparente autre qu’esthétique. L’image du chandelier en revanche est susceptible de représenter la conception du détail comme un geste à la fois de découpage et de rapprochement, qui, à différents niveaux, s’est avérée pertinente aussi bien dans l’histoire de la peinture que dans l’œuvre de Quignard. Dans l’art d’un Georges de La Tour, dont les toiles nocturnes sont l’équivalent pictural des gravures à la “manière noire” caractéristiques de Meaume, mais aussi dans l’art descriptif d’un Pascal Quignard, la chandelle décide de la visibilité des corps et des attributs ; elle éclaire certaines parties et les découpe du noir environnant, qui figure le véritable “réel”.

Jusqu’à un certain degré, une telle distinction entre les détails “d’orfèvre” et “de chandelier” recouperait aussi celle du *particolare* et du *dettaglio*, qu’Arasse propose à partir des deux approches du détail en langue italienne. Il est vrai que l’œuvre de Quignard ne contient guère de baromètres bourgeois, pour reprendre le fameux emblème de l’ “effet de réel” selon Barthes^{xxxi}, ni d’autres *particolari* qui fonctionnent comme la petite partie “orfévrée” d’une représentation à objectif mimétique et que l’on retrouve dans les toiles du Lorrain et non pas de La Tour. Son écriture, empreinte d’un classicisme qui fait l’économie des détails superflus et réalistes, semble avoir hérité de sa prédilection pour les contes le refus du détail non motivé. Les indéniables effets de particularisation sont conformes à une esthétique englobante de l’attaque et du paradoxe, c’est-à-dire de l’inattendu, tout comme Arasse inscrit le fonctionnement des détails picturaux et des détails-emblèmes, qui disloquent le tableau et suspendent le regard, sous le signe du paradoxe (LD : 146).

Sur le plan de la peinture, le mode du paradoxe se manifeste également dans le lien entre le détail et l'interprétation : tout en invitant le spectateur à l'interprétation, le détail, à la fois fascinant et incertain, a aussi tendance à le réduire au silence. La même remarque vaut pour les détails mis en lumière par le chandelier Quignard dans sa recherche de l'origine. Même s'il faut essayer de la reconstituer "grain à grain, au travers des tamis" (NS : 15), elle demeure en fin de compte toujours une énigme, c'est-à-dire "ce qu'on laisse entendre sans le dire" (GLT : 31), et qui caractérise aussi la peinture, de Georges de La Tour ou d'autres artistes. Nous ne pouvons voir ni savoir ce que la servante, dissimulée derrière la *Vénus d'Urbain* et la *Dame à sa toilette*, petit détail au fond de la toile, aperçoit dans le coffre ; mais comme toujours, le plaisir de la recherche compense la distance et l'ignorance.

Irina De Herdt
Ghent University
Ph.D. fellowship FWO Flanders

NOTES

- i Cf. *Une gêne technique à l'égard du fragment*, Paris, Galilée, 2005.
- ii Naomi Schor, *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*, New York, Methuen Press, 1987.
- iii Daniel Arasse, *Le détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992 ; dorénavant LD.
- iv Pascal Quignard, "Préface à Sénèque le Père", in : *Sénèque le Père, Sentences, divisions et couleurs des orateurs*, Paris, Aubier, 1992, p. 15. Pour l'association entre "rien" et "res", voir par exemple Pascal Quignard, *Petits traits I*, Paris, Gallimard, 1997, <Folio>, p. 186.
- v Roland Barthes, *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 94.
- vi *Ibid.*, p. 95.
- vii Pascal Quignard, "Le signifie", in : *Ecrits de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2005, p. 89-104.
- viii Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1997, <Folio>, p. 62 ; dorénavant HM.
- ix Pascal Quignard, *Petits traits I*, p. 79.
- x L'expression est issue d'*Une gêne technique à l'égard des fragments*, où elle désigne une description de La Bruyère lors de sa lecture (*op.cit.*, p.81). Des scènes comparables figurent notamment dans le genre des petits traités.
- xi Dominique Rabaté, "Mélancolie du roman", in : *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, <Les Essais>, p. 271-293.
- xii *Ibid.*, p. 275.
- xiii Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1996, <Folio>, p. 72.
- xiv Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1997, <Folio>, p. 58 ; dorénavant RS.
- xv Ainsi dans *Albucius*, l'écrivain commente la pertinence des "particularités" de vie pour le récit biographique : "Le manteau de César est un de ces détails que la vie, qui se raconte comme les romans, requiert à l'instar d'un indice qui caractérise le héros. C'est le panache blanc d'Henri de Navarre ou la gorge trouée de Guillaume le Taciturne." Pascal Quignard, *Albucius*, Paris, P.O.L., 1990, p. 46.
- xvi Pascal Quignard, *La nuit sexuelle*, Paris, Editions J'ai lu, 2009, p. 156 ; dorénavant NS.
- xvii Pascal Quignard, *Georges de La Tour*, Paris, Galilée, 2005, p. 66 ; dorénavant GLT.
- xviii Albucius, *op. cit.*, p. 12.
- xix Voir notamment *Petits traités I*, *op. cit.*, p. 32 ; *Petits traités II*, *op. cit.*, p. 220, p. 354. La reprise récurrente de cette expression de Jérôme constitue d'ailleurs un bel exemple du fonctionnement du

- détail citationnel, comme il est expliqué dans Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 57.
- ^{xx} Le même fragment figure aussi dans les *Petits traités II*, *op. cit.*, p. 351-352, même si, pour rester dans la sphère du détail, la mention de Dieu à la fin y a été omise.
- ^{xxi} Pascal Quignard, *Terrasse à Rome*, Paris, Gallimard, 2005, <Folio>, p.117 ; dorénavant TR.
- ^{xxii} Pascal Quignard, *La frontière*, Paris, Gallimard, 1993, <Folio>, p. 59.
- ^{xxiii} Un des dessins de Meaume figure “une galère noire sur l’Arno entre le pont della Santa Trinità et le pont Alla Carraia. Quatre rameurs se livrent à des joutes nautiques” (TR : 114), tandis que le narrateur-biographe ne fait nulle part ailleurs état d’un séjour à Florence. Mais parmi les gravures de Callot, on retrouve des scènes semblables, par exemple dans “L’éventail”. Selon la description du catalogue raisonné, celle-ci “représente une fête ou joute, sur l’Arno, donnée à Florence le 25 juillet 1619. Cette joute a lieu entre la corporation des tisserands et celle des teinturiers. La scène se passe entre deux ponts qui sont, ainsi que les quais, couverts d’une multitude de personnages. Dans le fond, on voit la ville de Florence.” (Description empruntée à <http://oeuvrect.free.fr/prof.xml>, page consultée en octobre 2010).
- ^{xxiv} Voir par exemple “L’apprêt du festin” de Callot, dans lequel on observe un homme qui défèque, une femme qui accouche, l’égorgement de la volaille...
- ^{xxv} Tout comme Callot, Meaume n’utilise pas de couleurs (TR : 32, 52). En outre, le roman le crédite d’avoir eu recours le premier au vernis de luthier, mais cette prouesse technique, documentée par Abraham Bosse, doit en réalité être attribuée à Jacques Callot (TR : 123).
- ^{xxvi} Meaume ne serait pas seulement d’origine lunévilloise, mais il aurait aussi, tout comme le peintre, perdu une grande partie de son œuvre dans le feu. Ensuite, il se serait limité à des gravures à la manière noire, équivalentes des “nuits” dans la peinture tardive de La Tour (TR : 87).
- ^{xxvii} Edouard Meaume, *Recherche sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*, Paris, J. Renouard, 1860.
- ^{xxviii} Benoît Reynaud, “Terrasse rom...an”, in : Philippe Bonnefis et Dolores Lyotard (éds.), *Figures d’un lettré*, Paris, Galilée, 2004, p. 99-119.
- ^{xxix} Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire : Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Éditions Les Flohic, 2001, <Les Singuliers Littérature>, p. 50.
- ^{xxx} Roland Barthes, *op. cit.*, p. 168.
- ^{xxxi} *Ibid.*, p. 167.