

LE REGARD ET LE SILENCE : *TERRASSE À ROME* DE PASCAL QUIGNARD

À certains égards, Pascal Quignard pourrait passer pour un écrivain du paradoxe. À l'égard de la musique, en tout cas. Auditeur averti et savant, expert en musique baroque, auteur de romans dans lesquels elle tient la première place (*Le salon du Wurtemberg*, *Tous les matins du monde*, pour ne mentionner que les plus notoires), il consacra tout un volume de ses *Petits traités* à vitupérer la musique, qui fut l'un des instruments des camps de la mort, et que notre époque diffuse sans discontinuer à nos oreilles saturées¹. Obligés d'**entendre**, nous ne parvenons plus à **voir**, nous ne parvenons même plus à **dire**, comme la mère du narrateur qui, dans *Petit traité sur Méduse*, réclame le silence pour chercher le mot qui lui manque :

« Nous l'aidions de notre silence – de toute la force de notre silence. Nous savions qu'elle allait faire revenir le mot qui la désespérait. Elle hélait, hallucinée, sa masse vacillante dans l'air.

Et son visage s'épanouissait. Elle le retrouvait : elle le prononçait comme une merveille. C'était une merveille. Tout mot retrouvé est une merveille. »²

De même que le mot essentiel ne peut se retrouver que dans l'effacement des sons diffus, l'image ne peut apparaître que dans le silence de la page blanche :

« La poésie, le mot retrouvé, c'est le langage qui redonne à voir le monde, qui fait réapparaître l'image intransmissible qui se dissimule derrière n'importe quelle image, qui fait réapparaître le mot dans son blanc, qui réanime le regret du foyer toujours trop absent dans le langage qui l'aveugle ».³

Cette écriture du silence et de l'image, Pascal Quignard l'inscrit en noir et blanc dans les 47 chapitres de *Terrasse à Rome*⁴. Histoire d'un artiste du XVIIe siècle, ce roman de la gravure est à coup sûr plus que cela : bien plus qu'une biographie, bien plus qu'un document historique ou technique, il s'agit d'une tentative pour retrouver par le langage littéraire l'esthétique de l'eau-forte mise en œuvre par le protagoniste.

¹ *La haine de la musique*, Calmann-Lévy, 1996.

² *Le nom sur le bout de la langue*, 1993, Folio p. 56.

³ *Ibid.* p. 74.

⁴ *Terrasse à Rome*, Gallimard, 2000. Les numéros de pages indiqués font référence à cette édition.

La gravure, on le sait, prend ses origines au XVe siècle et s'épanouit peu à peu au XVIe dans toute l'Europe, du nord au sud, des Pays-Bas à l'Italie, avant d'être pratiquée par presque tous les peintres du XVIIe siècle et des suivants. À la fois mode de reproduction et mode d'expression, elle a la particularité d'être une forme artistique qui, s'adaptant à toutes sortes de styles, de la renaissance au classicisme en passant par le maniérisme et le baroque, n'occulte pas la diversité des techniques particulières auxquelles elle se soumet. Démonstration en est faite par le roman :

« La manière noire est une gravure à l'envers.

Dans la manière noire la planche est originellement et entièrement gravée. Il s'agit d'écraser le grain pour faire venir le blanc. Le paysage précède la figure. Ce fut en 1642 que Ludwig von Siegen inventa la manière noire. En 1653, à Bruxelles, Siegen révéla son secret à Ruprecht du Palatinat qui l'introduisit en Angleterre en 1656. On compte seulement vingt-quatre gravures de Meaume à la manière noire qui datent toutes d'après Abraham.

On appelle berceau la masse qui graine toute la planche pour la manière noire.

Par la manière noire chaque forme sur la page semble sortir de l'ombre comme un enfant du sexe de sa mère. » (p. 93-94)

Un graveur européen.

Meaume est né à Paris en 1617, les premières lignes nous l'apprennent de la bouche même du protagoniste, dont le roman apparaît au premier degré comme la biographie, une biographie fragmentaire, composée de scènes successives, d'images en marqueterie. Meaume l'aquafortiste (l'eau-fortier, disait-on), marqué à vie dès sa jeunesse par le matériau de son art, l'acide nitrique que lui lance au visage un rival en amour, délaissé par la femme qu'il aime, va parcourir les routes de Bruges à Rome, de Venise à Toulouse, de Bologne à Paris, fixant sur ses plaques les paysages et les humains qu'il observe. Aventures initiatiques d'un artiste européen du XVIIe siècle. Aventures d'un être dont le nom sonne comme l'eau, comme le verbe aimer, comme l'âme, comme l'homme même. Curieusement, ou par un fait exprès, un Meaume figure dans l'histoire de la gravure : auteur de *Recherche sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot* (Paris, 1860), il a recensé les œuvres d'un artiste dont la destinée a quelque ressemblance avec le personnage fictif, et dont ce personnage fictif est comme un frère cadet.

À plusieurs reprises, le roman offre à la curiosité du lecteur des renseignements précis sur l'art de la gravure, les matériaux et les gestes nécessaires : la consistance du « vernis à remordre » et son application (p. 47), l'incision du cuivre par le « stylus d'acier » (p. 65), les traits tracés par l'artiste, « lettres étranges d'alphabet », sortes de logogrammes mystérieux (p. 67), le jet de l'eau-forte allant mordre la plaque et son mode de pénétration dans le métal à l'aide d'« une plume de pigeon » (p. 163)... Art des ombres et des lumières, du noir et du blanc, la gravure à l'eau-forte se distingue de la peinture non seulement par les méthodes utilisées, par la discrétion des teintes, par la facilité de reproduction, mais aussi par les possibilités qu'elle offre : le savoureux chapitre XXIX raconte l'utilisation qui fut faite de « trente-deux cartes obscènes » gravées par Meaume, dans les vaines tentatives faites par un médecin romain pour donner vigueur virile à un jeune homme de bonne famille. Contemporain possible d'illustres peintres et graveurs de l'âge classique (Jacques Callot donc, mais aussi Nicolas Poussin, Rembrandt...), Meaume séjourna longtemps à Rome, comme beaucoup d'artistes de l'époque (Callot et Poussin, mais aussi Jean de Boulogne dit Valentin, Lubin Baugin, Simon Vouet et maints autres) ; c'est avec Claude Gellée, dit Le Lorrain, qu'il « apprit à graver les paysages en arrivant à Rome l'année 1643 » (p. 40-41). Au cours de ses périples à travers l'Europe, il rencontra Madame de Pont-Carré et Monsieur de Sainte-Colombe (le musicien de *Tous les matins du monde*), d'autres personnalités encore, dont la présence dans le récit, ajoutée à celle des détails didactiques sur les techniques de l'eau-forte et de la « manière noire », ancre le personnage dans l'histoire de l'art, et fixe son art sur une surface référentielle que l'histoire définit. Ainsi se grave en profondeur, dans l'épaisseur du roman, la vie et l'œuvre d'un homme dont la vérité lumineuse et mystérieuse, au-delà de tout souci « réaliste », s'impose au lecteur.

Des yeux pour un visage.

Meaume le Graveur, dont le destin est scellé en 50 ans (1617-1667), conservera jusqu'à sa mort, derrière son visage « tendu et étrange » (p. 167), l'énigme de ses sentiments. Il aura toujours la préoccupation de se cacher, et son visage brûlé en sera la justification. À partir de son défigurement, comme « ceux qui le connaissaient ne pouvaient plus le reconnaître », il cache son visage dans la solitude de la falaise de Ravello, ou « sous un grand chapeau de paille » (mention récurrente), ou encore, le plus souvent, dans l'ombre et dans la nuit. Lui-

même se « défigure », et se dérobe à son propre regard : « Franchement vous ne vous voyez pas ! », lui lance celle qui ne veut plus de lui, Nanni de Bruges, fille du juge électif Jacob Veet Jakobsz, celle dont le regard hante ses rêves et certaines de ses gravures. L'image regardante et muette de ce premier et seul véritable amour le suit tout au long de ses errances : « Ce regard sur lui, toute sa vie, vécu en lui » (p. 13). C'est dans le silence persistant du premier regard que s'accomplit l'œuvre du graveur, et que se grave en lui la marque ironique du destin. Meaume, homme sans visage, n'aura de cesse que de regarder pour créer des visages. Lorsqu'un jeune homme tente de l'égorger dans la campagne romaine, c'est toujours dans le silence du regard, doublé d'une référence artistique, que s'effectue la reconnaissance tacite, et qui ne sera jamais avouée, du fils que, sans le savoir, il eut de Nanni, ce fils qui, sans le savoir lui non plus, refaisant et défaisant le geste du rival d'autrefois, a failli arracher à son père ce que celui-ci mettait tant de soin à cacher.

« Il lève les yeux sur le visage du jeune homme qui l'égorge. Il le regarde : il est bouleversé par ses traits. Il le contemple. Il ne crie pas. Curieusement il pense à une gravure sur bois de Jean Heemkers, qui était son maître à Bruges. Dans cette gravure Hildebrand se trouve devant Hadubrand qui lève son arme. Le père voit son fils qui s'apprête à le tuer. Il voit que son fils ne le reconnaît pas. Il voit le geste fatal qui se prépare dans le regard de son fils. Mais le père ne dit rien. » (p. 127)

Tout se passe dans le regard, métaphore de la lecture silencieuse. « Ainsi l'eau-fortier restait-il caché dans son ombre » (p. 132), comme le lecteur reste caché derrière le livre, sans manifestation extérieure particulière. Meaume est comme le lecteur de son propre monde, le déchiffreur des images qui l'entourent, et qu'il livre telles quelles. De même que les sentiments sont évoqués indirectement, par le seul truchement des effets qu'ils suscitent (« Les larmes sont montées tout à l'heure à mes paupières quand, après le déjeuner, mon regard est tombé sur votre lettre et sur ce petit portrait de moi que vous avez bien voulu faire » – p. 26), de même narrations et descriptions sont présentées par témoins interposés, par attestations visuelles, comme des tableaux ou des gravures : témoignages de Claude Gellée Le Lorrain ou de Grünebogen, invocations d'actes notariés, de rapports de police ou de documents comme les « Inventaires du Sieur Meaumus, Citoyen Romain et sculpteur en Eau-forte »... Il s'agit pour l'auteur non seulement de donner à son personnage une épaisseur « réelle », dans une perspective « réaliste » en trompe-l'œil, en fournissant des preuves matérielles de son existence, mais aussi et surtout de donner à cette existence une consistance

visuelle indéniable et indélébile ; en tant que lecteurs, nous sommes voués à assister aux apparitions successives de Meaume, à ses passages de l'ombre à la lumière et de la lumière à l'ombre, aux scènes diverses de sa vie en morceaux choisis, comme on visite une galerie ou un musée. Tout est là, sous nos yeux, il n'y a qu'à voir. Le regard est métaphore de la lecture, la lecture métaphore du regard.

Regard muet, qui n'exclut pas l'appel à d'autres sens que la vue, en complément à celle-ci :

L'apprenti graveur ne trouve pas des mots à dire à la fille unique du juge électif. Alors il touche avec ses doigts timidement son bras. Elle glisse sa main dans ses mains. Elle donne sa main toute fraîche à ses mains. C'est tout. Il serre sa main. Leurs mains deviennent chaudes, puis brûlantes. Ils ne parlent pas. Elle tient sa tête penchée. Puis elle le regarde directement, dans les yeux. Elle ouvre ses grands yeux en le dévisageant. Ils se touchent dans ce regard.

(p. 15)

C'est au bout du compte, après la sensation tactile, toujours le regard qui importe, celui que se portent mutuellement les personnages, celui que le lecteur porte sur la scène, qui transforme la scène en gravure, qui grave l'attitude des personnages sur la page blanche, et qui en cela inclut le toucher dans sa présence. Ailleurs, c'est la métaphore musicale qui, paradoxalement, vient nourrir le silence du vagabondage artistique : « J'allais porter mon pauvre chant ailleurs. Comme il y a une musique de perdition, il y a une peinture de perdition. » (p. 31). Parfois, c'est l'odorat qui introduit le regard, celui d'Abraham Van Berchem fuyant vers la berge du lac d'Annecy :

« Abraham avait dit à Meaume qu'il avait tout à coup senti l'odeur extrême et fraîche et délicieuse des pins parasols dans le matin. À cet instant il avait nagé.

Il gravit la berge silencieuse. Tout était silencieux et bleu. » (p. 84),

ou celui de Meaume sur le corps de Marie Aidelle :

« Marie sentait une odeur merveilleuse de forêt noire, de fougères, de champignons.

L'épaule ronde et pâle. » (p. 95).

Dans tous les cas, l'ouïe, le toucher, l'odorat restent un recours, comme ils sont un recours dans le discours sur les arts plastiques. Comment « expliquer » un tableau, une gravure, sinon en utilisant le langage métaphorique des sens ? Dans *Terrasse à Rome*, les sens autres que la vue permettent de porter un regard plus aigu sur les tableaux en demi-teintes, en ombres et lumières que symbolisent d'une manière récurrente les scènes partiellement éclairées par la flamme d'une bougie : Meaume suivant un corridor vers l'amour de Nanni (p. 18), une nature morte – grappe de raisins éclairée par une chandelle (p. 69), un détail de gravure licencieuse (p. 105) etc. Voilà qui rappelle les commentaires faits par Pascal Quignard sur des toiles de Georges de la Tour⁵, en accord singulier avec l'atmosphère de certaines gravures de *Terrasse à Rome* : « Devant La Tour, le Verbe lui-même est dans la nuit. Le silence est devenu la Passion du silence. C'est le dernier silence ».⁶ « Les peintures ne racontent pas un récit : elles font silence en demeurant à son affût. Elles transforment la vie en son résumé ».⁷

Fixation – narration.

Conformément à ce qu'écrit l'auteur à propos de l'art pictural, si *Terrasse à Rome* est bien un roman, voire une biographie, ce n'est paradoxalement ni un récit au sens traditionnel du terme ni une œuvre relevant de ce qu'on appela le « nouveau roman ». La narration cède le pas à l'évocation, sinon à la description. Les deux pages du chapitre premier, laissant la parole à Meaume, figurent un résumé biographique bref, contenant en germe les développements à venir. Parallèlement le dernier chapitre, plus brièvement encore, reprend un condensé du destin de Meaume, mêlant naissance et mort, goût du vin noir et énigme du visage. À l'intérieur de ce cadre narratif à la fois léger et marqué, quelques autres moments où s'accélérent les trajets, par exemple de Bruges à Mayence en passant par Anvers (p. 31-32), de Mayence à Ravello en passant par les Alpes, Rome, Naples, avant le retour et l'installation durable à Rome (p. 34-35)... Parcours spatiaux et tabulaires, traces narratives en va-et-vient sur une surface bien encadrée, entre les quatre coins de l'Europe précédant la halte entre ceux d'une terrasse.

« Telle était la vie des peintres jadis : une suite de villes. Ils erraient. Meaume se rendit de Paris à Lavour puis Toulouse, Lunéville, Bruges. Dans cet ordre. Le troisième voyage, dans la

⁵ *Georges de la Tour et Pascal Quignard*, éditions Flohic, 1991.

⁶ *Ibid.* p. 10.

hâte et la douleur, fut le lac de Côme, le Milanais, la République de Venise, les duchés de Parme, Bologne. À Bologne il s'était fait peintre de vitraux. Après Bologne ce fut la terrible solitude de Ravello. Puis Rome. Puis l'Espagne, Le Perreux, Quend, Paris, Anvers. Puis Londres et Utrecht. À Rome il faisait des gravures de colportage. » (p. 77-78)

Les va-et-vient successifs, épuisement de l'homme et tentatives d'épuisement d'une surface donnée, se présentent comme la recherche vaine d'un refuge, d'une fixation définitive comme est fixée la forme gravée sur la plaque, recherche répercutée en écho dans la masse du roman par le motif récurrent de la prédilection pour les angles et les coins sombres : « Les hommes désespérés vivent dans les angles » (p. 9). C'est dans un « angle glacé » que se déroule la rencontre amoureuse et silencieuse entre Meaume et Nanni (p. 14-15), et la terrasse romaine du graveur, surface plane et anguleuse envahie par la lumière, offre toujours l'ombre de son auvent. Dans le récit l'ombre et la lumière se croisent sans s'annuler, selon une partition quasiment dialectique, comme dans « les deux gravures les plus célèbres » de Meaume, *Saint Jean dans l'île de Pathmos* et *Héro et Léandre*⁸ :

« Saint Jean dans l'île de Patmos se trouve au haut d'une montagne. Il est assis à l'ombre d'un arbre, adossé à un rocher. Il écrit l'Apocalypse. À gauche de l'eau-forte allongée et étroite, un aigle, les serres agrippant le rebord de la crête, reçoit en ses immenses ailes déployées la lumière du soleil qui meurt.

Héro et Léandre est une manière noire. Au sommet d'une tour gothique battue par les flots que la tempête soulève encore, Héro presque nue et échevelée, penchée en avant, un sein tombant dans la lumière, tendant une lampe romaine dont la mèche est allumée dans sa main droite, cherche à apercevoir dans la mer le corps de son amant mort, nu, sur le dos, la tête violemment jetée en arrière, que les vagues roulent comme une branche d'arbre rompue. » (p. 116-117)

Le rapprochement descriptif des deux gravures n'est pas fortuit ; l'ombre et la lumière, la mort et la vie s'y succèdent en chiasme, dans une figure cruciforme et rectangulaire : Saint Jean assis à l'ombre à côté de l'aigle lumineux, puis Héro dans la lumière d'une lampe et

⁷ *Ibid.* p. 48.

⁸ Si le propos de cette étude était de trouver des « modèles » aux descriptions faites par Pascal Quignard, on pourrait rapprocher la première soit du fameux *Paysage avec Saint Jean à Patmos* de Nicolas Poussin (huile sur toile), soit de *Saint Jean sur l'île de Patmos*, gravure de Jacques Callot, la seconde de *Héro et Léandre*, huile sur toile de Jean-Joseph Taillasson, ou éventuellement, sous le même titre, de la gravure de Laugier (d'après un tableau de Delorme), plusieurs fois mentionnée dans *César Birotteau* de Balzac. Dans tous les cas, même si certains détails attestent que le romancier connaît bien ces œuvres (et d'autres non mentionnées ici), les différences sont assez patentes pour qu'on range ces descriptions dans le registre littéraire, et non dans celui des catalogues d'expositions ou de musées.

Léandre roulant dans le précipice. Dans le cadre unique d'un court chapitre, les deux gravures n'en font qu'une, tout en se présentant chacune comme l'inverse de l'autre : la première eau-forte vue en un mouvement de l'ombre à la lumière, du bas vers le haut, la seconde, « manière noire » (donc gravée à l'envers, comme superposable à la précédente), en un mouvement de la lumière à l'ombre, du haut vers le bas.

À l'intérieur du cadre romanesque s'inscrivent en profondeur et en relief, comme des instantanés, des scènes gravées en noir et blanc dans la vie même de Meaume. Le chapitre VIII évoque, entrecoupées de silences immobiles, les « huit extases » de l'artiste, parmi lesquelles une toile de Claude Gellée, une tapisserie, un dessin, une « gravure à la manière noire » voisinent, notamment, avec un rêve amoureux. L'œuvre d'art vivante, narrative, sensuelle, fait partie intégrante de la vie des personnages, à tel point que la confusion s'installe parfois entre le récit ou la description biographiques directs et l'analyse des gravures :

« Les deux ombres arrivent dans la nef noire. De multiples et petits éclats jonchent le sol. Sous les pieds les vitraux jaunes tombés à terre se mettent à craquer ou, indemnes, ce sont les semelles des bottes qui les brisent. C'est comme une croisée chez un traiteur dont la boutique est située sur un petit canal. Il n'y a pas de Dieu.

[...]

Le vent siffle parfois.

Les étoiles, tombant en lambeaux sur les murailles, bougeaient brusquement, par à-coups, comme si elles étaient vivantes à l'intérieur de la nef. » (p. 53)

Si quelques précisions telles que « sur la gravure » ou « dans ce petit dessin d'église noire » ne venaient placer le lecteur en position de spectateur indirect, il pourrait assimiler ces scènes successives à la linéarité romanesque, intégrant les diverses sensations (vue, toucher, ouïe) de personnages doublement fictifs (la fiction de la gravure, celle du roman) qui reviennent comme par enchantement à la surface du récit proprement dit :

« Sur la cinquième gravure noire ils repartent. Ils redescendent dans la vallée. La chaleur est torride, les feuilles des arbres immobiles, le silence serré. L'air ne bouge plus. C'est presque un miel ou un lait épais, pâteux de silence. C'est une masse blanchâtre sans un signe.

Plus d'hommes sur terre. Abraham et Meaume en profitent pour marcher à découvert.

Toute la journée ils suivirent une route vide et couverte de mirages qui ondulait comme de l'eau devant eux. » (p. 54-55)

Le glissement progressif de l'art figuratif (tabulaire) vers la narration (linéaire), et inversement, installe le roman de Quignard dans un processus structurel de va-et-vient incessant, d'interaction entre la gravure et l'écriture, entre le mirage et le signe. La vie de Meaume, lui-même marqué au visage, on s'en souvient, par l'acide, est une succession d'eaux-fortes gravées dans la matière romanesque.

Le lien étroit qui se tisse entre création artistique et création littéraire, la mise en abîme d'une forme esthétique dans une autre sont confirmés par le choix d'un style propre à entretenir l'ambiguïté : la brièveté des phrases ou unités syntaxiques (à l'instar de la brièveté des chapitres), l'emploi du présent de narration (par exemple dans le récit de l'agression de Meaume par son rival, p. 21-22), l'utilisation de phrases nominales (par exemple dans la description d'une silhouette « sur une terrasse, à Rome », p. 87), divers procédés stylistiques incitent à embrasser d'un seul coup d'œil, comme on le fait d'œuvres plastiques, les séquences romanesques. Au lecteur, ensuite, de reconstituer le puzzle littéraire, de faire la synthèse entre les tableaux de l'exposition⁹.

L'image mise au monde.

L'assimilation entre gravure statique et écriture dynamique se double d'une convergence dans l'optique de la découverte et de la création. Le chapitre XLVI, qui débute par quelques détails sur le travail des graveurs, oppose celui-ci à l'art des peintres :

« On doit regarder les graveurs comme des traducteurs qui font passer les beautés d'une langue riche et magnifique dans une autre qui l'est moins à la vérité, mais qui a plus de violence. Cette violence impose aussitôt son silence à celui qui y est confronté. »

(p. 163-134)

⁹ Cette gymnastique est celle que doit déployer, d'une manière plus systématique, le lecteur de Georges Perec, par exemple dans *La vie mode d'emploi* ou, en phase plus directe avec l'art pictural, *Un cabinet d'amateur*.

La violence et le silence : voilà ce qui fait que la gravure est considérée par ceux qui la pratiquent comme plus libre et plus profonde que la peinture. Il est au fil du texte des évocations comparables à de véritables gravures, et qui en tiennent lieu, offrant des perspectives sur les mystères du monde. C'est le cas pour la description d'une falaise « si blanche et haute » (p. 90) que regardent de concert Abraham et Meaume, faisant naître dans l'esprit de celui-ci cette méditation :

« Il y a dans le monde des endroits qui datent de l'origine. Ces espaces sont des instants où le Jadis s'est figé. Tout y conflue avec l'ancienne rage. C'est le visage de Dieu. » (p. 91)

Tout devient art : les éléments de la nature, mais aussi les rêves, les absences mêmes, qui se gravent dans le temps et la mémoire :

« Les grandes absentes sont toujours là. Les grandes absentes sont de jour en jour plus hautes et l'ombre qu'elles portent plus opaque. » (p. 150)

La mort se fait présence, comme le « grand cimetière d'or » au milieu duquel, cachant son visage comme toujours, l'eau-fortier déambule (p. 51-52), comme les paysages vides et les ruines nocturnes qu'il signe toujours du même « Meaumus sculpsit » ; présence récurrente et obsessionnelle, comme les trois mentions (au moins) de la mort de Meaume : la précision objective et historique (p. 107), le tableau du moribond soutenu et aimé par Marie Aidelle (p. 150), les visions et cauchemars de l'agonie (p. 153 à 155). La disparition au monde se métamorphose en apparition, en « un apparaître qui est propre à ce monde » (p. 50). Abraham Van Berchem, avant de mourir, dit à Meaume : « Un jour le paysage me traversera ». Ainsi traversé, ainsi transformé en image de la nature, Abraham mourut ; et c'est après la disparition de son ami que Meaume créa 24 gravures « à la manière noire », gravures qui sont une nouvelle naissance : préparées avec le « berceau », c'est-à-dire « la masse qui graine toute la planche » (p. 93), les formes en surgissent « comme un enfant du sexe de sa mère » (p. 94). C'est de la mort que naît la création ; le jeune homme qui, par suite d'une méprise, attaque Meaume dans la campagne romaine et tente de l'étrangler est justement son fils, ce fils ignoré qui ressemble trait pour trait à la femme aimée, sa mère Nanni, ce fils qui porte en lui à la fois l'amour et la mort, le commencement et la fin, et dont l'acte violent provoque chez son père une joie que celui-ci ne s'explique pas. C'est après cette confrontation que Meaume peut se dire : « J'ai vu deux ou trois choses pour la première fois. » (p. 141)

Voir, contempler, découvrir par le regard silencieux, sans pouvoir et sans vouloir comprendre ; c'est découvrir la vie, et c'est créer en un langage qui échappe aux mots, saisir par les sens et dans le geste artistique les énigmes du monde, et par ce geste même participer à la création du monde. Sur la terrasse où il se cache, le graveur, sollicité par son compagnon, dévoile avec gravité une part de sa cosmogonie : « C'est la matière qui imagine le ciel. Puis c'est le ciel qui imagine la vie. Puis c'est la vie qui imagine la nature. » (p. 42-43). Le travail de l'artiste est de modeler cette matière qui est à l'origine, qu'elle soit la plaque de métal entamée par l'eau-forte ou la masse verbale sillonnée par le récit.

*

Terrasse à Rome n'est pas un roman historique ; ce n'est pas non plus un document sur le maniement du burin, l'utilisation du vernis et le jet de l'eau-forte. Le livre ne se prête pas à l'élucidation d'une biographie livrée par fragments. Les détails narratifs, descriptifs, techniques, bien réels, s'insèrent dans une trame, un réseau où l'écriture, comme la gravure, ne porte pas le lecteur à trouver du sens, mais bien plutôt à atteindre les limites de l'intelligible par la perception d'un geste, d'une parole, d'une attitude, d'une forme, d'une lueur, d'une ombre... Une écriture discontinue, lapidaire, où le tacite et le blanc ont autant à dire que les mots. Une écriture de l'esquisse, où le travail de reconstitution et d'élaboration effectué par le lecteur doit lui permettre de retrouver le langage profond de l'être, dans le silence de la lecture.

Roman poétique ? D'une poésie qui doit beaucoup aux figures, aux images, aux graphismes des gravures baroques et classiques du XVIII^e siècle, non seulement par l'évocation des sujets, mais encore par la structure même de la prose. Pascal Quignard bâtit une œuvre résolument moderne fondée sur des traditions retrouvées, renouvelées, remodelées, un peu comme Aloysius Bertrand composant son *Gaspard de la Nuit*, « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot »¹⁰ ; titre modeste, qui ne dit pas toute la portée (formelle et signifiante) de l'œuvre. Le maçon ou l'alchimiste de Bertrand tentent de construire leur univers comme Meaume, Claude Gellée ou Quignard élaborent le leur, avec leurs techniques respectives, leurs moyens matériels propres à servir l'éternelle quête d'un absolu. Dans une perspective

¹⁰ *Gaspard de la Nuit*, publié en 1842. Voir l'édition présentée, établie et annotée par Max Milner, Poésie/Gallimard.

différente, toutes proportions gardées et à des degrés divers, *Terrasse à Rome* offre au genre romanesque ce que *Gaspard de la Nuit* a offert au genre poétique. Les 47 courts chapitres de Pascal Quignard, poèmes gravés dans la tradition romanesque, peuvent être mis en parallèle avec la soixantaine de textes d'Aloysius Bertrand, proses brèves gravées dans l'histoire de la poésie.

Jean-Pierre Longre