

Colloquium Helveticum

**Cahiers suisses
de littérature générale et comparée**

**51
2022**

**Schweizer Hefte
für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft**

**Quaderni svizzeri
di letteratura generale e comparata**

**Swiss Review
of General and Comparative Literature**

Literarische Glokalisierung Glocalisation littéraire Literary Glocalization

Herausgegeben von / Dirigé par
Philippe P. Haensler
Stefanie Heine
Sandro Zanetti

AISTHESIS VERLAG

Cahiers suisses de littérature générale et comparée
Schweizer Hefte für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Swiss Review of General and Comparative Literature

Revue publiée par l'Association suisse de littérature générale et comparée
Herausgegeben von der Schweizerischen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
A cura dell'Associazione svizzera di letteratura generale e comparata
Published by the Swiss Association of General and Comparative Literature

Präsidium:

Thomas Hunkeler, Université de Fribourg, Département de Français,
Av. de Beauregard 13, CH-1700 Fribourg
(thomas.hunkeler@unifr.ch)

Sekretariat:

Julian Reidy, Attinghausenstrasse 29, CH-3014 Bern (julian.reidy@me.com)

Wissenschaftlicher Beirat:

Arnd Beise (Fribourg), Evelyn Dueck (Genève), Corinne Fournier Kiss (Bern),
Nicola Gess (Basel), Sabine Haupt (Fribourg), Ute Heidmann (Lausanne), Martine
Hennard Dutheil (Lausanne), Sophie Jaussi (Fribourg), Edith Anna Kunz (St. Gal-
len), Joëlle Légeret (Lausanne), Stefanie Leuenberger (Zürich), Oliver Lubrich
(Bern), Dagmar Reichardt (Riga), Michel Viegnès (Fribourg), Markus Winkler
(Genève), Sandro Zanetti (Zürich)

Das *Colloquium Helveticum* erscheint jährlich. Die Zeitschrift gibt einen Überblick
über die wissenschaftlichen Debatten im Bereich der Allgemeinen und Vergleichenden
Literaturwissenschaft in der Schweiz und im Ausland und informiert über Neuer-
scheinungen auf diesem Gebiet.

Beiträge zu der Sektion Varia können beim Sekretariat eingereicht werden. Über die
Publikation entscheidet die Redaktion auf der Grundlage eines Peer-Review.

Für alle weiteren Informationen zum Colloquium Helveticum sowie zu einer Mit-
gliedschaft bei der SGAVL besuchen Sie bitte die folgende Webseite:
<https://sagw.ch/sgavl/>.

Colloquium Helveticum

Herausgegeben von der Schweizerischen
Gesellschaft für Allgemeine und
Vergleichende Literaturwissenschaft

Unter der Leitung von Thomas Hunkeler

Publié par l'Association Suisse de
Littérature Générale et Comparée

Sous la direction de Thomas Hunkeler

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022

Avec le soutien de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales
Mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und
Sozialwissenschaften
Con il contributo dell'Accademia svizzera di scienze umane e sociali
With support of the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Accademia svizra da ciencias humanas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Publiziert von
Aisthesis Verlag Bielefeld 2022
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1683-4
Print ISBN 978-3-8498-1837-1
E-Book ISBN 978-3-8498-1838-8
ISSN 0179-3780
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-
Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Colloquium Helveticum

Cahiers suisses de littérature générale et comparée
Schweizer Hefte für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Swiss Review of General and Comparative Literature

51/2022

Literarische Glokalisierung Glocalisation littéraire Literary Glocalization

Herausgegeben von / Dirigé par
Philippe P. Haensler
Stefanie Heine
Sandro Zanetti

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022

Maxime Cartron

« Par-delà la présence »

La nature morte de Lubin Baugin dans *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard¹

Published in 1991, *Tous les matins du monde* of Pascal Quignard made to appear a real still life from Lubin Baugin called *Le Dessert de gaufrettes* (Musée du Louvre). The importance of this painting in the novel – both narrative and symbolic – is crucial. Baugin's painting constitutes indeed a genetic matrix that must be examined in order to better understand the trajectory of *Tous les matins du monde*, insofar as it incites and initiates writing, thereby acquiring a singular hermeneutic depth.

Dans son œuvre, Pascal Quignard porte un intérêt soutenu aux natures mortes. Ainsi, dans le premier volume de *Dernier royaume*, intitulé *Les Ombres errantes*, peut-on lire ceci :

Monsieur de Saint-Cyran, après qu'il fut élargi de sa prison l'année 1643, évoquait les vanités du monde à la façon dont les peintres avaient pris l'habitude de les représenter sur leurs tableaux ;

verres de vin à demi pleins ;

luths brun et rouge ;

chandelles et cartes à jouer blanchâtres ;

pelures de citron qui penchent au bord des tables ;

miroirs avec reflets ;

miroirs sans reflet.

De tous ces objets il disait qu'il s'était passé avec aisance dans le cachot.

Même de l'image de ce qu'on n'a pas, on se passe.

Les rêves suffisent à pourvoir de l'ersatz pour tout ce dont le corps est privé.²

S'il semble à première vue évident que la vanité des choses de ce monde, dont la matérialité même signale la finitude, rejoint la perspective augustinienne chère à Quignard, leur disposition en liste-poème³ attire l'attention sur un

1 Cet article doit beaucoup aux échanges avec les étudiantes et les étudiants de l'Université de Fribourg qui suivaient mon séminaire sur « Pascal Quignard : traditions, ruptures et modernités » au semestre d'automne 2021, je les en remercie ici très chaleureusement : Loïc Burki, Céline Gilgien, Marianna Grynychuk, Nicolas Horvath, Loris Kolly, Alexis Salamin et Meagane Zurfluh.

2 Pascal Quignard, *Les Ombres errantes. Dernier royaume I*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002, p. 127.

3 « Si la critique a souvent noté la fusion inédite, dans son écriture, entre récit et poésie, c'est dans *Dernier royaume* qu'elle s'affirme avec le plus d'évidence. Il suffit

autre aspect de l'écriture de l'auteur de *Tous les matins du monde*, roman narrant le deuil du violiste Monsieur de Sainte-Colombe, incapable de se résoudre au décès de son épouse : celui des *sordidae* que l'écrivain, sur les brisées du rhéteur latin Albius, envisage comme choses viles et infâmes, au double sens du terme. Il convient donc d'appréhender la question de la nature morte chez Quignard à la lumière de cette double détermination, qui ouvre sur une dimension autre ; celle de la peinture de vanité comme peinture du silence des choses :

Sous Louis XIII on ne disait pas « nature morte » mais « peinture coite » parce que ces objets ordinaires et à demi obscurs étaient quittes du langage dans la nuit où ils paraissaient sur le point de s'ensevelir.⁴

Un passage des *Petits traités*, également parus en 1990, soit un an avant *Tous les matins du monde*, étend la portée de cette assertion :

Aux XVI^e et XVII^e siècles, on ne disait pas « nature morte ». C'était alors l'époque de la grande production des tableaux nocturnes, qui représentaient dans leur nuit des victuailles ou des objets de la vie ordinaire. Les Hollandais disaient des « vies immobiles ». Les Espagnols disaient des « peintures de caves où on vend le vin et les jambons ». Les Français disaient des « vies coyees », des « vies silencieuses ». Coyee était une forme plus usuelle que le féminin « coite », qui est formé sur la forme latine et savante « quète ». Le lecteur est une nature « morte ». C'est une vie coyee. Quand, en 1609, Aemar Hennequin dit qu'Ambroise lisait à recoy, il songe à ces peintures coyees qui ont envahi toute l'Europe. Il y a une vie en cachette du monde ; elle est indépendante de la parole qui « entretient » les hommes entre eux sous la forme de sociétés. Il y a une part « à part soi » de l'âme à quoi un langage silencieux correspond. Les lèvres ne frémissent plus : elles sont comme des fleurs et des petits animaux morts. Comme des huîtres. Comme des luths muets. Comme des chandelles. Elles sont comme des cartes ou des gaufres.⁵

La « peinture coite » exprime le silence originel : comme la musique, elle atteint les territoires lointains qui dépassent l'homme – l'avant et l'après de la vie – et permet de ressaisir l'éphémère⁶. Par conséquent, les natures mortes deviennent, dans l'imaginaire quignardien, des emblèmes du silence associé au retrait du monde, dont Saint-Cyran, évoqué dans *Les Ombres errantes*, est

pour cela de simplement feuilleter les volumes pour y trouver des dispositions de blancs qui évoquent celles du poème » (Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, « Écrivains au présent », 2008, p. 118).

4 P. Quignard, *Albius*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 8.

5 P. Quignard, « XXVII^e traité : Augustinus », *Petits traités II* [1990], Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p. 62-63.

6 On rappellera à cet égard les débuts de Quignard à la revue *L'Éphémère*.

la figure tutélaire. Si l'on ouvre *Vie secrète*, on remarque que pour Quignard l'amour relève exactement de cette attitude existentielle :

L'amour c'est cela : la vie secrète, la vie séparée et sacrée, la vie à l'écart de la société. La vie à l'écart de la famille et de la société parce qu'elle rappelle la vie avant la famille et avant la société, avant le jour, avant le langage. Vie vivipare, dans l'ombre, sans voix, ignorant même la naissance.⁷

À bien des égards, on peut penser que cette déclaration constitue un prolongement de ce qu'exprime le personnage de Sainte-Colombe se jetant à corps perdu, par amour pour sa femme décédée, dans le retrait des choses et du monde. Or dans *Tous les matins du monde*, il est question à plusieurs reprises d'un tableau de Lubin Baugin (1610-1663) connu sous le nom de *Dessert de gaufrettes*, un des chefs-d'œuvre du genre pictural de la nature morte, dont le peintre français était l'un des maîtres⁸ (fig. 1) :



Fig. 1 : Lubin Baugin, *Le Dessert de gaufrettes*, huile sur bois, 41 x 52 cm, Paris, Musée du Louvre, vers 1630-1635

⁷ P. Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, « Folio », 1998, p. 93.

⁸ Sur son œuvre, on pourra consulter Nathalie Delosme, *Lubin Baugin*, mémoire de maîtrise, Antoine Schnapper (dir.), Université Paris Sorbonne, 1991 ; *Lubin Baugin : le monde poétique des formes*, Dijon, Faton, 2002 ; *Lubin Baugin*, Orléans, Musée des beaux-arts, 21 février-19 mai 2002 ; Toulouse, Musée des Augustins, Musée des beaux-arts, 8 juin-9 septembre 2002, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.

Opposé dans la diégèse à Philippe de Champaigne, que Sainte-Colombe n'aime pas – « Monsieur de Sainte Colombe ne louait pas la peinture que faisait alors Monsieur de Champaigne. Il la jugeait moins grave que triste, et moins sobre que pauvre »⁹ – Baugin apparaît dans la scène de l'atelier, où il est occupé à peindre le tableau que l'on connaît sous le nom de *Nature morte à l'échiquier* (fig. 2) :

Ils se retrouvèrent près du poêle dans l'atelier de Monsieur Baugin. Le peintre était occupé à peindre une table : un verre à moitié plein de vin rouge, un luth couché, un cahier de musique, une bourse de velours noir, des cartes à jouer dont la première était un valet de trèfle, un échiquier sur lequel étaient disposés un vase avec trois œillets et un miroir octogonal appuyé contre le mur de l'atelier.¹⁰



Fig. 2 : Lubin Baugin, *Nature morte à l'échiquier*, huile sur bois, 55 x 73 cm, Paris, Musée du Louvre, vers 1631.

Le récent don de ses archives à la BnF par Quignard, qui a occasionné la publication de *Sur le geste de l'abandon*¹¹, permet de développer de nouvelles

9 P. Quignard, *Tous les matins du monde* [1991], Paris, Gallimard, « Folio plus classiques », 2010, chap. II, p. 12.

10 *Ibid.*, chap. XII, p. 40.

11 P. Quignard, *Sur le geste de l'abandon*, Paris, Hermann, 2020.

perspectives de recherche sur le rapport de l'écrivain à l'image¹², puisque dans la section intitulée « Images pour écrire » de cet ouvrage, on peut voir des dessins préparatoires pour des textes tels que *Terrasse à Rome* ou *Tous les matins du monde*. Fait troublant, le tableau de Baugin est présent sous la forme du dessin suivant (fig. 3) :



Fig. 3 : Dessin préparatoire à *Tous les matins du monde*, p. 36 du manuscrit (1989) conservé à la BnF. Cette image est reproduite p. 75 de *Sur le geste de l'abandon*.

Si l'importance de cette nature morte dans le roman – aussi bien sur le plan narratif que symbolique – restait à établir, ce dessin de l'écrivain suffirait à le faire. Le tableau de Baugin constitue en effet une matrice génétique qu'il importe d'interroger pour mieux comprendre la trajectoire de *Tous les matins du monde*, dans la mesure où il incite et lance l'écriture, acquérant par là une épaisseur herméneutique singulière.

Dans le roman, l'existence du tableau est intimement liée à la première apparition du fantôme de Madame de Sainte-Colombe. Le récit de cette *nekuia* se trouve au chapitre VI :

12 Sur cette question, on se reportera à Bernard Vouilloux, *La Nuit et le silence des images : penser l'image avec Pascal Quignard*, Paris, Hermann, « Savoir Lettres », 2010 ; *Image et médium : sur une hypothèse de Pascal Quignard*, Paris, Les Belles Lettres, « Essais », 2018. Voir aussi Agnès Cousin de Ravel, « La peinture, prétexte à l'écriture chez Pascal Quignard », *L'Esprit Créateur*, vol. 52, n°1, printemps 2012, p. 48-58.

Un jour qu'il concentrait son regard sur les vagues de l'onde, s'assoupissant, il rêva qu'il pénétrait dans l'eau obscure et qu'il y séjournait. Il avait renoncé à toutes les choses qu'il aimait sur cette terre, les instruments, les fleurs, les pâtisseries, les partitions roulées, les cerfs-volants, les visages, les plats d'étain, les vins. Sorti de son songe, il se souvint du Tombeau des Regrets qu'il avait composé quand son épouse l'avait quitté une nuit pour rejoindre la mort, il eut très soif aussi. Il se leva, monta sur la rive en s'accrochant aux branches, partit chercher sous les voûtes de la cave une carafe de vin cuit entourée de paille tressée. Il versa sur la terre battue la couche d'huile qui préservait le vin du contact de l'air. Dans la nuit de la cave, il prit un verre et il le goûta. Il gagna la cabane du jardin où il s'exerçait à la viole, moins, pour dire toute la vérité, dans l'inquiétude de donner de la gêne à ses filles que dans le souci où il était de n'être à portée d'aucune oreille et de pouvoir essayer les positions de la main et tous les mouvements possibles de son archet sans que personne au monde pût porter quelque jugement que ce fût sur ce qu'il lui prenait envie de faire. Il posa sur le tapis bleu clair qui recouvrait la table où il déplaçait son pupitre la carafe de vin garnie de paille, le verre à vin à pied qu'il remplit, un plat d'étain contenant quelques gaufrettes enroulées et il joua le Tombeau des Regrets.¹³

Le tableau n'est pas encore présent, mais les choses qui y seront peintes – élues parmi les autres *sordidae* évoquées dans ce passage – et leur disposition le sont déjà, ce qui marque leur rapport étroit avec la manifestation du spectre et avec la musique, qui l'a suscitée :

Il n'eut pas besoin de se reporter à son livre. Sa main se dirigeait d'elle-même sur la touche de son instrument et il se prit à pleurer. Tandis que le chant montait, près de la porte une femme très pâle apparut qui lui souriait tout en posant le doigt sur son sourire en signe qu'elle ne parlerait pas et qu'il ne se dérangeât pas de ce qu'il était en train de faire. Elle contourna en silence le pupitre de Monsieur de Sainte Colombe. Elle s'assit sur le coffre à musique qui était dans le coin auprès de la table et du flacon de vin et elle l'écouta. C'était sa femme et ses larmes coulaient. Quand il leva les paupières, après qu'il eut terminé d'interpréter son morceau, elle n'était plus là. Il posa sa viole et, comme il tendait la main vers le plat d'étain, aux côtés de la fiasque, il vit le verre à moitié vide et il s'étonna qu'à côté de lui, sur le tapis bleu, une gaufrette fût à demi rongée.¹⁴

Avec un art consommé de la transition, Quignard ferme ce chapitre sur l'évidence figurale de la gaufrette « à demi rongée », qui semble attester du passage effectif de Madame de Sainte-Colombe. Si le lecteur comprend immédiatement que la musique est responsable de cet étrange phénomène, il se trouve également que le chapitre suivant débute par ces mots :

Cette visite ne fut pas seule. Monsieur de Sainte Colombe, après avoir craint qu'il pût être fou, considéra que si c'était folie, elle lui donnait du bonheur, si

13 P. Quignard, *Tous les matins du monde*, op. cit., chap. VI, p. 24-25.

14 *Ibid.*, p. 25.

c'était vérité, c'était un miracle. L'amour que lui portait sa femme était plus grand encore que le sien puisqu'elle venait jusqu'à lui et qu'il était impuissant à lui rendre la pareille. Il prit un crayon et il demanda à un ami appartenant à la corporation des peintres, Monsieur Baugin, qu'il fit un sujet qui représentât la table à écrire près de laquelle sa femme était apparue. Mais il ne parla de cette visitation à personne. Même Madeleine, même Toinette ne surent rien. Il se confiait simplement à sa viole et parfois recopiait sur son cahier en maroquin, sur lequel Toinette avait tiré à la règle des portées, les thèmes que ses entretiens ou que ses rêveries lui avaient inspirés.¹⁵

Pourquoi Sainte-Colombe demande-t-il à Baugin de reproduire exactement le lieu dans lequel cet évènement s'est produit et non, par exemple, un portrait de Madame de Sainte-Colombe ? Ou encore, pourquoi ne demande-t-il pas au peintre d'inclure une représentation de cette dernière dans son tableau ? L'explication tient à un besoin de complémentarité du sensible, que la relation musique-peinture serait susceptible de provoquer : pour que les yeux du violiste se remémorent le miracle que les sons tirés de son instrument ont engendré, il faut que les choses – les gaufrettes, le verre de vin... – lui soient *re-présentées* afin de devenir des reliques affectives chargées de la présence de son épouse.¹⁶ Dans cette perspective, la peinture et la musique, authentiques offrandes pour tenter les morts¹⁷, font revenir le Perdu, mais chacune selon des modalités différentes :

« Pourquoi venez-vous de temps à autre ? Pourquoi ne venez-vous pas toujours ? – Je ne sais pas, dit l'ombre en rougissant. Je suis venue parce que ce que vous jouiez m'a émue. Je suis venue parce que vous avez eu la bonté de m'offrir à boire et quelques gâteaux à grignoter.¹⁸

15 *Ibid.*, chap. VII, p. 26.

16 Selon Mathieu Messenger et François Mouttapa, le tableau exprime le « désir de conserver un moment de vie que rien ne peut retenir » (*Tous les matins du monde*, Paris, Ellipses, 2010, p. 65). Cf. aussi Arlette Bouloumié : « On pourrait voir dans cette peinture coïte, ainsi qu'on appelait autrefois les natures mortes, une commémoration de l'hallucination du violiste, désignant, au-delà des objets visibles, la présence absente de Madame de Sainte-Colombe, le monde de l'invisible, monde des souvenirs. Le représenté fait pressentir l'irreprésentable » (« Un rituel d'évocation des morts dans *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard », *Les Lettres romanes*, vol. 67, n°1-2, 2013, p. 102).

17 Je prends ici le contrepied d'une formule de *La Leçon de musique* : « la musique est faite pour tenter le vivant » (P. Quignard, « Un épisode tiré de la vie de Marin Marais », dans *La Leçon de musique*, Paris, Gallimard, « Folio », 1987, p. 73). D'après M. Messenger et F. Mouttapa, « la valeur symbolique des objets s'étoffe davantage et passe du statut de *petits riens* à celui d'*objets sacrés*, porteurs d'une offrande aux morts » (*op. cit.*, p. 68).

18 P. Quignard, *Tous les matins du monde*, *op. cit.*, chap. IX, p. 33.

Ce n'est pas uniquement la musique, mais aussi les choses de ce monde, dévolues au plaisir sensible du goût, et plus exactement leur alliance, qui provoque le retour du fantôme de Madame de Sainte-Colombe. À la lumière de cette observation, on comprend que le tableau de Baugin a, dans l'esprit de Sainte-Colombe, pour mission de rappeler le moment unique qui a eu lieu, et de le réintensifier : si l'art musical a le pouvoir de faire revenir le Perdu, la peinture a celui de le remémorer, par la présence figurale des *sordidae* ayant tenté Madame de Sainte-Colombe ; le tableau de Baugin devient alors une *icône* sensible.

Du reste, le lien intime qu'entretiennent le visible et l'audible est attesté juste avant la première apparition de Madame de Sainte-Colombe :

Les jours où l'humeur et le temps qu'il faisait lui en laissaient le loisir, il allait à sa barque et, accroché à la rive, dans son ruisseau, il rêvait. Sa barque était vieille et prenait l'eau : elle avait été faite quand le surintendant réorganisait les canaux et était peinte en blanc, encore que les années eussent écaillé la peinture qui la recouvrait. La barque avait l'apparence d'une grande viole que Monsieur Pardoux aurait ouverte.¹⁹

Tout se passe comme si la barque, qui s'évanouira du reste bientôt sur le plan physique comme symbolique²⁰, perdait sa substance iconique au profit du tableau, sur lequel se reporte l'association du son et de la vue, Sainte-Colombe l'intégrant tout de suite à son quotidien en l'unissant au carnet où il note ses compositions :

Dans sa chambre, dont il fermait la porte à clef parce que le désir et le souvenir de sa femme le poussaient parfois à descendre ses braies et à se donner du plaisir avec la main, il posait côté à côté, sur la table près de la fenêtre, sur le mur qui faisait face au grand lit à baldaquin qu'il avait partagé douze années durant avec sa femme, le livre de musique en maroquin rouge et la petite toile qu'il avait commandée à son ami, entourée d'un cadre noir. Il éprouvait en la voyant du bonheur. Il était moins souvent courroucé et ses deux filles le remarquèrent mais n'osèrent pas le lui dire. Au fond de lui, il avait le sentiment que quelque chose s'était achevé. Il avait l'air plus quiet.²¹

Le tableau vient remplir un besoin d'incarnation sensible, l'adjectif « quiet », employé pour désigner le musicien, étant identique à celui utilisé par Quignard pour définir la peinture de vanité (« coi ») : Sainte-Colombe s'identifie

19 *Ibid.*, chap. VI, p. 23-24.

20 « Il ne vit pas que la barque avait disparu » (*Ibid.*, chap. XV, p. 53). Voir aussi au chap. XX : « Votre barque est pourrie depuis longtemps dans la rivière. L'autre monde n'est pas plus étanche que ne l'était votre embarcation » (*Ibid.*, p. 61).

21 *Ibid.*, chap. VII, p. 26-27.

progressivement au tableau, il devient la peinture même, cette assimilation métaphorique marquant son renoncement aux choses de ce monde, mais non dans le but de se rapprocher de Dieu comme dans la doctrine augustinienne ; il s'agit bien davantage de se rapprocher du monde des morts qu'habite son épouse. C'est pourquoi le tableau est disposé dans la chambre du musicien : selon un rapport de consubstantialité, il devient sa vie même. Sainte-Colombe se sert de lui pour entretenir sa dévotion à sa femme, ce qui transforme la nature morte de Baugin en un objet liturgique purement séculier.

La scène dans l'atelier du peintre permet également de maintenir actif, dans la diégèse, le rôle du tableau :

Monsieur de Sainte Colombe demanda au peintre s'il pouvait recouvrir la toile qu'il lui avait empruntée : le peintre avait voulu la montrer à un marchand des Flandres qui en avait tiré une copie. Monsieur Baugin fit un signe à la vieille femme qui portait la coiffe en pointe sur le front ; elle s'inclina et alla chercher les gaufrettes entourées d'ébène. Il le montra à Monsieur Marais, pointant du doigt le verre à pied et sur l'enroulement des petites pâtisseries jaunes. Puis la vieille femme impassible s'occupa à l'envelopper de chiffons et de cordes.²²

« Les gaufrettes entourées d'ébène » : cette périphrase implique quasiment que le tableau, plus que d'incarner les choses du monde, *est en effet* ces choses, la puissance de convocation des *realia* de la peinture de vanité se dévoilant ici.²³ Dès lors, on comprend d'autant mieux le geste d'admoniteur de Sainte-Colombe indiquant à Marais ce qu'il faut regarder ; le maître cherche déjà à faire comprendre par l'image à son élève ce qu'il entendra un peu plus loin par « l'invisible »²⁴, cette volonté de transmission étant, du fait de la nature du mystère à révéler, nécessairement énigmatique²⁵ :

22 *Ibid.*, chap. XII, p. 40-41.

23 Selon M. Messager et F. Mouttapa, grâce au tableau Sainte-Colombe peut « ressentir une présence dans la représentation de l'absence » (*op. cit.*, p. 65). En effet, à leurs yeux, les objets du tableau « vont incarner la liaison entre la musique et le monde des morts. Ayant su réveiller les appétits de la défunte, Sainte-Colombe leur confère une puissance sacrée de résurrection. Voir le tableau représentant ces objets devient pour lui une source de joie inexprimable car derrière l'absence de la nature morte se profilent les traits de la femme absente » (*op. cit.*, p. 68).

Il me semble au contraire que la force picturale de la nature morte concourt, tout comme la musique, à rendre présente l'absence.

24 « Je hèle, je vous le jure, je hèle avec ma main une chose invisible » (*Ibid.*).

25 « Vous parlez par énigmes. Je n'aurai jamais bien compris ce que vous vouliez dire », déclare Marais à son maître (P. Quignard, *Tous les matins du monde*, *op. cit.*, chap. XIV, p. 50).

« Tout ce que la mort ôtera est dans sa nuit », souffla Sainte Colombe dans l'oreille de son élève. « Ce sont tous les plaisirs du monde qui se retirent en nous disant adieu ». ²⁶

Fondamental, ce passage l'est en ce qu'il permet d'affermir la résolution de Sainte-Colombe par l'accentuation de la force évocatoire du Perdu, ce que la scène suivante rend effectif :

La neuvième fois où il sentit près de lui que son épouse était venue le rejoindre, c'était au printemps. C'était lors de la grande persécution de juin 1679. Il avait sorti le vin et le plat de gaufrettes sur la table à musique. Il jouait dans la cabane. ²⁷

La disposition à l'identique des *sordidae* et l'emploi de l'imparfait, inaccompli, figurent un rituel ²⁸, et plus encore, une boucle temporelle dans laquelle Sainte-Colombe s'élance en attendant la mort pour rejoindre son épouse. La suite du texte confirme cette intrication des *sordidae*, de leur représentation picturale et du processus de survivance ²⁹ instauré par l'art musical :

Elle se tut encore. Elle regardait les mains de son mari, qu'il avait posées sur le bois rouge de la viole.

« Comme vous ne savez pas parler ! dit-elle. Que voulez-vous, mon ami ? Jouez.

– Que regardiez-vous en vous taisant ?

– Jouez donc ! Je regardais votre main vieillie sur le bois de la viole ».

Il s'immobilisa. Il regarda son épouse puis, pour la première fois de sa vie, ou du moins comme s'il ne l'avait jamais vue jusque-là, il regarda sa main émaciée, jaune, à la peau desséchée en effet. Il mit devant lui ses deux mains. Elles étaient tachées par la mort et il en fut heureux. Ces marques de vieillesse le rapprochaient d'elle ou de son état. Son cœur battait à rompre par la joie qu'il éprouvait et ses doigts tremblaient.

« Mes mains, disait-il. Vous parlez de mes mains ! ». ³⁰

La main « jaune » du musicien renvoie directement à son portrait initial, où il est décrit comme suit : « jaune comme un coing ». ³¹ De plus, les gaufrettes

²⁶ *Ibid.*, chap. XII, p. 40.

²⁷ *Ibid.*, chap. XX, p. 61.

²⁸ « La scène de musique s'enrichit progressivement d'un rituel préalable qui cherche à disposer les objets à l'attention des morts » (M. Messager et F. Mouttapa, *op. cit.*, p. 68). Voir aussi A. Bouloumié, art. cit.

²⁹ Voir Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2002.

³⁰ P. Quignard, *Tous les matins du monde*, *op. cit.*, chap. XX, p. 61-62.

³¹ *Ibid.*, chap. II, p. 10.

sont également désignées *via* la périphrase « petites pâtisseries jaunes »³². Par la grâce d'une forme toute laïque de transsubstantiation, le corps de Sainte-Colombe se réverbère dans celui des *realia* attirant le fantôme de Madame de Sainte-Colombe, tandis que, du fait de l'action sensible de la musique, le tableau remplit l'office d'interface figurale provoquant ce processus icono-corporel :

Tous les matins du monde sont sans retour. Les années étaient passées. Monsieur de Sainte Colombe, à son lever, caressait de la main la toile de Monsieur Baugin et passait sa chemise. Il allait épousseter sa cabane. C'était un vieil homme. Il entretenait aussi des fleurs et des arbustes qu'avait plantés sa fille aînée, avant qu'elle se pendit. Puis il allait allumer le feu et faire chauffer le lait. Il sortait une assiette creuse en grosse faïence où il écrasait sa bouillie.³³

En caressant le tableau, Sainte-Colombe réalise le premier d'une série de gestes rituels – on note à nouveau la valeur itérative de l'imparfait – organisant son quotidien. Un phénomène de complétude du sensible est ici consommé : le goût et l'audition ont donné naissance au tableau, qu'il ne s'agit à présent plus seulement de voir, mais de toucher, comme on toucherait l'invisible ; la nature morte de Baugin pallie l'impossibilité de toucher Madame de Sainte-Colombe.³⁴

Plus encore, cette scène forme un diptyque avec celle du chapitre VII³⁵, qui expose le besoin corporel de masturbation du musicien devant le souvenir de sa femme s'imposant impérieusement à lui. Nul besoin ici de s'exciter, puisque le détachement matériel du monde est à présent accompli dans sa « quiétude » : à une caresse toute physique succède une caresse pratiquement immatérielle, qui signale l'entrée prochaine de Sainte-Colombe dans le monde des morts. La nature imaginaire de l'évènement ainsi décrit s'éclaire, me semble-t-il, à la lecture de ce passage de *Vie secrète* :

Qu'est-ce que l'amour ? Ce n'est pas l'excitation sexuelle. C'est le besoin de se trouver tous les jours dans la compagnie d'un corps qui n'est pas le sien. Dans l'angle de son regard. A portée de sa voix. (A portée même imaginaire. Même sous forme d'image interne. Beaucoup d'hommes, beaucoup de femmes ont éprouvé qu'on peut aimer un mort. C'est même cette possibilité d'attache par-delà la présence qui définit l'amour).³⁶

32 *Loc. cit.*, chap. XII, p. 40.

33 P. Quignard, *Tous les matins du monde, op. cit.*, chap. XXVI, p. 74.

34 Voir à cet égard les scènes des chap. IX (p. 33-34), XV (p. 51-53) et XX (p. 61-62), la dernière culminant dans ce simple échange : « – Je souffre, Madame, de ne pas vous toucher. – Il n'y a rien, Monsieur, à toucher que du vent » (p. 61).

35 *Loc. cit.*, p. 26-27.

36 P. Quignard, *Vie secrète, op. cit.*, p. 302.

Le tableau de Baugin a rempli exactement ce rôle auprès de Sainte-Colombe : celui d'une interface sensible vers le Perdu, dont il exalte la mémorialité. Dès lors, la scène finale peut intervenir et restaurer le lien auparavant brisé entre Sainte-Colombe et son élève Marin Marais :

Monsieur de Sainte Colombe remplit une assiette en étain avec quelques gaufrettes enroulées. Ils revinrent tous deux à la cabane avec la fiasque, la viole, les verres et l'assiette. Tandis que Monsieur Marais ôtait sa cape noire et sa peau retournée et les jetait par terre, Monsieur de Sainte Colombe fit de la place et mit au centre de la cabane, près de la lucarne par où on voyait la lune blanche, la table à écrire. Il essuya avec son doigt humide de salive, après qu'il l'eut passé sur ses lèvres, deux gouttes de vin rouge qui étaient tombées de la carafe enveloppée de paille, à côté de l'assiette. Monsieur de Sainte Colombe retrouva le cahier de musique en maroquin tandis que Monsieur Marais versait un peu de vin cuit et rouge dans son verre. Monsieur Marais approcha la chandelle du livre de musique. Ils regardèrent, refermèrent le livre, s'assirent, s'accordèrent.³⁷

Finissant par comprendre ce que Sainte-Colombe entend par « l'invisible », Marais est à présent apte à procéder au rituel musical, qui est dans le même temps, on l'a vu, iconique ; la disposition des choses est à nouveau identique, et la musique vient pour ainsi dire s'incarner dans la peinture, qui se confond avec les choses qu'elle représente :

C'est ainsi qu'ils jouèrent les Pleurs. A l'instant où le chant des deux violes monte, ils se regardèrent. Ils pleuraient. La lumière qui pénétrait dans la cabane par la lucarne qui y était percée était devenue jaune. Tandis que leurs larmes lentement coulaient sur leur nez, sur leurs joues, sur leurs lèvres, ils s'adressèrent en même temps un sourire. Ce n'est qu'à l'aube que Monsieur Marais s'en retourna à Versailles.³⁸

Le maillage isotopique de la couleur jaune est l'indice de l'accomplissement recherché par Sainte-Colombe, qui pourrait à présent mourir en paix : du visage du musicien à sa main en passant par les gaufrettes, le rapport d'incarnation phénoménologique est ici transcendé par la « lumière », elle aussi « jaune », qui décrit l'eucharistie musicale à l'œuvre. En effet, le montage des temps – passé simple, présent, passé simple, imparfait – exprime la transmutation du visible et de l'audible en extase³⁹ ; en passant du rituel à la sortie

37 P. Quignard, *Tous les matins du monde*, op. cit., chap. XXVII, p. 79-80.

38 *Ibid.*, chap. XXVII, p. 80.

39 « Par le mot *extase* j'évoque enfin tous les courts-circuits possibles, aussi bien symboliques que désymbolisants, même dissociants, quelque difficiles qu'ils soient à qualifier au sein de l'exercice de penser. Les breakdown, les crève-cœur, les colères aussi peuvent être des extases. On quitte le réel. Ce sont les trous

du temps et de soi, Sainte-Colombe et Marais procèdent à une remontée vers l'originaire, chacun atteignant alors son propre Perdu.

Dans ce protocole que l'on peut à bon droit qualifier de mystique⁴⁰, le tableau peint par Baugin et offert à Sainte-Colombe joue donc un rôle capital, puisqu'il emblématise la trajectoire artistique du violiste, indissoluble d'un deuil irrésolu. « Image pour écrire », la nature morte devient au fil du roman *image agissante* :

Parfois la réalité imite l'image. L'image façonne en partie la réalité qu'elle induit. Le fantasme conduit le symptôme comme un maître violent. Un récit – un mensonge verbal – relie toujours des événements contingents à des circonstances éparses.⁴¹

En somme, la nature morte de Baugin donne à voir la cohérence très concertée d'un régime de figuration faisant de l'image à la fois un *signe* et un *effet*. Par là, elle s'avère révélatrice de la poétique quignardienne, dont l'herméneutique fait sourdre la profondeur émotionnelle du visible. À ce titre, on peut pleinement l'envisager comme phénoménologique.

noirs sémantiques du monde intérieur. Tout se rompt d'un coup comme dans la dépression. Le contenu franchit la paroi. Le continu sature, déborde, dévaste tout à coup l'expérience culturelle, acquise, linguistique, ou rituelle. Quelque chose de l'extériorité l'emporte sur le corps. Cette ek-stasis propre à la pensée peut être mortelle » (P. Quignard, *Mourir de penser. Dernier royaume IX*, Paris, Gallimard, « Folio », 2014, p. 49-50).

40 Sur cette question, plusieurs fois évoquée dans cet article, voir Tiphaine Samoyault, « Une mystique sans religion », *La Quinzaine littéraire*, n° 893, 1^{er}-15 février 2005.

41 P. Quignard, *Sordidissimes. Dernier royaume V* [2005], Paris, Gallimard, « Folio », 2007, p. 143.