

Stairs of Chambord by Pascal Quignard: an anamorphosis narration

Mina Norouzi ^{✉1}  0009-0009-4877-7146 Allahshokr Assadollahi ²  0009-0006-5227-5884

Mohammad Hossein Djavari ³  0000-0001-6352-2752

1. Department of French language & literature, University of Tabriz, Tabriz/Iran. E-mail: m.norouzim@yahoo.fr
2. Department of French language & literature, University of Tabriz, Tabriz/Iran. E-mail: nassadollahi@yahoo.fr
3. Department of French language & literature, University of Tabriz, Tabriz/Iran. E-mail: mdjavari@yahoo.fr

Article Info

ABSTRACT

Article type:

Research Article

Article history:

Received:

29 May 2024

Received in revised form:

17 September 2024

Accepted:

19 October 2024

Published online:

17 November 2024

Keywords:

Pascal Quignard, Stairs of

Chambord, anamorphosis,

image, painting,

distortion, image writing

This article aims to examine Pascal Quignard's novel relying on an anamorphic poetics which operates as a narrative structure. Anamorphosis is a technique or a trick of representation in the arts (particularly in painting) based on presenting a distorted image that becomes recognizable or appears in natural form only when seen from a specific vantage point. This distorted projection is called anamorphosis giving multiple erroneous visions. It's the art of unveiling where image and text interact and lead to the image writing offering new perspectives on the art of narration. It's about hiding the reality while showing it by revealing another reality; the one that the author unveils and the one in which he puts his reader/his character, to whom he allows to gradually face up to the secret of his life through its reflection on a collection of scattered objects which refer only to one true and first figure reconstructed by anamorphosis: the character of Flora, the little classmate that Edouard, the main character, had once loved.

Cite this article: Norouzi, Mina; Assadollahi, Allah Shokr & Djavari, Mohammad Hossein. "*Stairs of Chambord* by Pascal Quignard: an anamorphosis narration". *Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises*, 2024 20, 39, 249-279, -.DOI: <http://doi.org/doi:10.22129/plume.2024.460077.1295>.



***Les escaliers de Chambord* de Pascal Quignard : une anamorphose mise en récit**

Mina Norouzi  0009-0009-4877-7146 Allahshokr Assadollahi  0009-0006-5227-5884

Mohammad Hossein Djavari  0000-0001-6352-2752

1. Département de langue et littérature françaises, Université de Tabriz, Tabriz/Iran. E-mail: m.norouzim@yahoo.fr
2. Département de langue et littérature françaises, Université de Tabriz, Tabriz/Iran. E-mail: nassadollahi@yahoo.fr
3. Département de langue et littérature françaises, Université de Tabriz, Tabriz/Iran. E-mail: mdjavari@yahoo.fr

Article Info	Résumé
Type d'article: Recherche originale Date de réception : 29 mai 2024 Date de révision : 17 septembre 2024 Date d'approbation : 19 octobre 2024 Publié en ligne : 17 novembre 2024	Cet article se propose d'examiner le roman de Pascal Quignard, tout en s'appuyant sur une poétique de l'anamorphose qui s'y déploie comme modalité de la construction de la narration. Le principe d'anamorphose se dit d'une technique de représentation en arts (notamment en peinture) reposant sur « une déformation réversible d'une image » qui ne retrouve son apparence primitive que lorsqu'elle est observée sous un certain angle. L'image distordue et défigurée s'appelle anamorphose offrant de multiples visions erronées. Ce jeu d'anamorphose gravite autour du jeu d'échange entre texte et image donnant lieu à une écriture de l'image tout en offrant à la fois une nouvelle perspective sur l'art de la narration chez Quignard. Il masque la réalité tout en la montrant, et suppose ainsi une esthétique du dévoilement en faisant apparaître une réalité autre, celle que l'auteur révèle et celle dans laquelle il place son lecteur/son personnage, à qui il permet d'affronter progressivement le secret de sa vie par le biais de son reflet incarné dans une collection d'objets épars qui ne renvoient qu'à une vraie et seule figure première reconstruite en anamorphose : le personnage de Flora, la petite condisciple qu'Edouard, le personnage principal, avait aimée autrefois.
Mots-clés: <i>Pascal Quignard, Les escaliers de Chambord, anamorphose, image, distorsion/déformation, peinture, écriture de l'image.</i>	

Cite this article: Norouzi, Mina; Assadollahi, Allah Shokr & Djavari, Mohammad Hossein. « *Les escaliers de Chambord* de Pascal Quignard : une anamorphose mise en récit ». *Plume*, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises, 2024 20, 39, 249-279, -.DOI: <http://doi.org/doi:10.22129/plume.2024.460077.1295>.



Paru en 1989, le roman *Les escaliers de Chambord* retrace la vie et le parcours d'Édouard, collectionneur et marchand de jouets et d'objets d'art minuscules anciens, qui parcourt le monde à la recherche d'objets rares qu'il accumule ou revend. Il consacre sa vie à des objets venus de l'enfance se réfugiant, à son insu, dans tout ce qui le guide vers ce monde. Il est à la recherche d'autre chose, de « quelque chose d'égaré, ailleurs, autre part, dans un autre monde, dans un temps plus ancien », de « quelque chose d'extrêmement important qu'il avait oublié, qu'il recherchait sans cesse, sans répit, où que ce fut, dans tous les lieux qui fussent au monde [...] » (Quignard, 1989 : 26), d'un souvenir d'enfance qui lui revient périodiquement sous les apparences aussi démultipliées qu'anamorphosées de différents objets épars et détachés d'un tout : l'image d'une petite fille morte noyée, alors que le héros, Édouard, était tout petit enfant. *Les escaliers de Chambord* est ainsi le récit d'une « quête » (*Ibid.* : 185) perpétuelle : celle d'une petite fille avec une natte serrée dans une barrette bleue, avec laquelle il jouait aux escaliers de Chambord.

Dans cet article, nous proposons une analyse rhétorique de ce qui peut paraître insignifiant, des jouets¹ constituant une seule image primordiale qui se dévoile sur le modèle d'une anamorphose picturale. Ces objets de collection s'établissent comme un indice discret, « une quête » préfigurant la disparition « d'un objet cher » (*Ibid.* : 31), d'une petite fille. Ainsi, nous pouvons lire *Les escaliers de Chambord* comme le livre de déformations anamorphiques que le souvenir ou l'absence de cette fillette impose à la forme du roman par la médiation des objets de collection. Formulons dès lors l'hypothèse que le récit a pour but l'initiation progressive du personnage et du lecteur à décoder les visions énigmatiques et les apparitions fugaces d'un passé lointain, perdu et oublié qui resurgit sous forme d'une distorsion des représentations de jouets et d'objets

d'art. C'est ce procédé, en tant que structure de base et technique de construction du texte, qui se déploie à tous les niveaux du récit, dont nous démontrerons, dans cet article, le caractère anamorphique offrant une nouvelle perspective sur l'art de la narration chez Quignard. Par-là même, cela nous conduit à poser quelques questions : Qu'est-ce que l'anamorphose ? Comment cette technique de l'anamorphose opère-telle dans le roman ? Comment rendre compte de l'écriture, de la composition du roman, du rôle rhétorique essentiel de l'image peinte ? La narratologie (incluant les lieux, les événements, les personnages etc..) n'est-elle pas une forme de dévoilement proche de celui qui s'opère face à l'anamorphose en peinture ? Comment appréhender le sens du récit déformé puis rétabli à travers le statut des images et des objets artistiques, objets d'anamorphose plus ou moins aisées à découvrir ? L'examen de ces questions se fera sur la base de la définition de l'anamorphose, dont le récit en question semble suivre les principaux traits définitionnels, ainsi que sur un point de vue théorique qui est celui de Quignard. Sa pensée critique fondée sur une écriture de l'image, comme un outil théorique, sera au cœur de notre analyse.

Le terme anamorphose appartient à la peinture. La question de la peinture ou de l'image peinte chez Quignard a déjà fait l'objet de quelques études² ; ces dernières sont en grande partie consacrées à la question des images peintes, puisées dans l'histoire de l'art, que Quignard commente dans ses ouvrages³. Dans son livre, *La nuit et le silence des images. Penser l'image avec Pascal Quignard*, Bernard Vouilloux dit de Quignard qu'il est « un écrivain de l'image. » (Vouilloux, 2010 : 95) « Le stade originel du récit serait l'image », selon Jean-Louis Pautrot. (Pautrot, 2007 : 117) Agnès Cousin de Ravel écrit dans son article que l'image peinte chez Quignard est « le révélateur, la mise en ordre et le prétexte » de l'écriture. (Cousin de Ravel, 2012 : 48) Nous pensons, à la suite de Cousin de Ravel, que

l'anamorphose en tant que technique picturale est prétexte de l'écriture dans *Les escaliers de Chambord*, et en révèle en même temps le sens. L'article présent, propose, quant à lui, une nouvelle perspective de lecture et de l'écriture de l'image dans *Les escaliers de Chambord*, se nourrissant cependant également ponctuellement des dites études. Notre discours porte sur le statut « anamorphosé » de l'image et l'utilisation que nous allons en faire invite d'emblée à considérer l'image textuelle, c'est-à-dire l'image produite dans l'écriture, fonctionnant comme une image peinte, ce qui implique le double point de vue, celui de l'écrivain et celui du lecteur.

Afin de saisir la portée de cette assertion ainsi que donner un premier cadre à notre travail, il nous semble essentiel de définir en premier temps le terme « anamorphose » et son rapport à l'écriture pour nous appuyer ensuite, selon trois directions, sur la présence anamorphique de la barrette, des jouets et des objets d'art. Quelques exemples concrets tirés du roman nous permettront de mettre en lumière cette stratégie de l'écriture qui met en valeur le rôle fondamental de l'image tout en indiquant certaines limites du langage. Ces observations conduisent à penser la problématique de l'anamorphose en trois temps de discussion : 1^e, l'anamorphose : de la définition en peinture ; 2^e, l'anamorphose au service de l'écriture de l'image, une écriture de l'indicible ; et 3^e, voir et concevoir, consacré, de son côté, à une analyse tripartite du texte.

1. L'anamorphose : de la définition en peinture

Le principe d'anamorphose se dit d'une technique de représentation en optique et en arts graphiques (notamment en peinture et en perspective.) Le TLF⁴ propose cette définition :

« Déformation d'images, de telle sorte que ou bien des images bizarres redeviennent normales ou des images normales deviennent bizarres quand elles sont vues à une certaine distance et réfléchies dans un miroir courbe. »

Ou encore :

« Une représentation défigurée de quelque image, qui est faite sur un plan ou sur une surface courbe, et qui néanmoins à un certain point de vue, paraît régulière et faite avec de justes proportions. »

D'emblée, il y a l'idée d'une transformation, voire d'une déformation, ce qui implique l'acte créateur, la conception et aussi le regard du spectateur/du lecteur qui joue un rôle essentiel. Certes, il est guidé par le récit, mais il lui faut toute sa vigilance pour ne pas se perdre dans l'entrelacs des représentations. D'où le trompe-l'œil qui, pour reprendre Louvel, produit un « effet de vertige, de malaise » et :

« déstabilise le spectateur qui doit effectuer une opération de *déconstruction* de l'espace visuel pour *reconstruire* l'espace réel qui ne peut plus être que mental, imaginaire, *en dessous*. » (Louvel, 1998 : 153)

Décidément, le trompe-l'œil a à voir avec la position et le point de vue, caractéristique intrinsèque du principe d'anamorphose selon la définition du terme dont Jurgis Baltrušaitis, historien de l'art lituanien d'expression française, vient récapituler ainsi les traits :

« L'anamorphose [...] *renverse ses éléments* et ses principes. [...] c'est une *projection des formes hors d'elles-mêmes*, et leur dislocation de manière qu'elles se redressent lorsqu'elles sont vues d'un point déterminé : *une destruction pour un rétablissement, une évasion mais qui implique un retour*. Le procédé est établi comme une curiosité technique mais il contient une poétique de l'abstraction, un mécanisme puissant de *l'illusion optique* et une philosophie de la réalité factice. *L'anamorphose est un rébus*, [...] Elle est un *subterfuge optique où l'apparent éclipse le réel*. » (Baltrušaitis, 1996 : 7)

C'est donc un « jeu de perspective » consistant à « déformer l'image jusqu'à son anéantissement, de sorte qu'elle se redresse, ressuscitée, lorsqu'on la regarde d'un point de vue déterminé. » (*Ibid.*) Louvel lie, quant à elle, ces caractéristiques de l'anamorphose à la « question de perception », au « jeu entre récepteur et objet perçu », au « spectateur qui crée son spectacle en se déplaçant [...] puisqu'il y un point de vue d'où l'effet maximal est attient. Vue

d'ailleurs, la vision est incomplète, [...]. » (Louvel, 1998 : 153-155)

La définition présente le décalage entre des points de vue divers qu'offre au spectateur/au lecteur ce mode d'utilisation de la perspective où « le paraître est plaqué sur l'être. » (*Ibid.*) C'est le cas dans *Les escaliers de Chambord* où le narrateur encadre le texte d'un trompe-l'œil entre image-origine et différents objets de collection retournant toujours vers la même image. Pareil à ce que manifeste l'anamorphose picturale dont l'un des exemples, à présent mondialement connu, est le tableau de Hans Holbein, *Les Ambassadeurs*, peint en 1533. La mention de ce tableau mérite toute notre attention du fait de la modalité d'emploi de cette technique que nous utilisons comme filtre de l'analyse du récit de Quignard. Sous l'apparence d'une scène de politique étrangère, le peintre nous livre une vanité⁵, recourant à la technique de l'anamorphose ; un crâne sur le devant de la scène en bas de la toile, le Christ en Croix à peine visible en haut sur la gauche du tableau, un médaillon à tête de mort sur le béret de l'un des ambassadeurs sont des dispositifs cachés, aussi peu visibles, que l'on ne peut voir qu'en se déplaçant, en regardant l'œuvre depuis un point particulier⁶. Cette anamorphose fait du tableau, contrairement à la première impression laissée par la solennité de la scène et des personnages, une vanité puisque c'est l'image de la mort qui apparaît à travers les éléments à première vue insignifiants et en fait lourds de sens. Or, dans le roman, il est très souvent question de disparition, de quête d'un objet perdu, « d'un objet introuvable, d'une présence » absente (Quignard, 1989 : 185), et *in fine* de la révélation de la mort d'une petite fille. L'image de la banalité de l'objet, cette fameuse barrette bleue en plastique sans aucune valeur marchande pour laquelle Édouard se passionne, révèle progressivement son sens symbolique. Elle est le signe de la mort comme tous les autres objets artistiques et/ou ordinaires. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans la troisième partie. Pour

circonscrire notre sujet d'étude, il est temps de nous occuper du rapport entre, d'un côté, écriture et image, et de l'autre, la pensée de Quignard qui est une pensée de l'image et par l'image.

2. *L'anamorphose au service de l'écriture de l'image, une écriture de l'indicible*

L'histoire d'Édouard, dans *Les escaliers de Chambord* semble ne prendre corps que dans les références constantes, aux mythes, légendes, à l'histoire, à des objets artistiques et aussi à toutes les autres formes d'art : peinture, sculpture, etc. Si le récit peut parfois paraître décousu du fait des perspectives hétérogènes de lecture où se lisent voire se visualisent des perspectives secondes, il n'en est pas moins très cohérent, trouvant son sens et sa cohésion dans l'élément crucial de l'anamorphose qui est partie intégrante du procédé d'écriture au service de l'image. Mais pourquoi recourir à l'image, à l'anamorphose, en particulier ? Que se passe-t-il de l'image à l'écriture ? Comment s'établit le lien entre elles ? Comment s'écrit l'image ?

Pascal Quignard interroge sans relâche le rôle de l'image à l'origine de son écriture qui est elle-même, comme le rappelle-t-il, une « pensée en images. » (Quignard, 2009 : 74) Rappelons la réflexion de Jean-Louis Pautrot sur le fait que le récit, pour Quignard, trouverait son origine dans l'image qui « est tellement plus ancienne que les mots. » (Quignard, 1998 : p. 114) La correspondance entre ces deux expériences se voit confirmer dans la déclaration de Quignard, dans l'entretien conduit dans la revue *Le Débat* en 1989, à propos des peintures des cavernes préhistoriques, suggérant au dire de Pautrot « des narrations muettes » (Pautrot, 2007 : 117) :

« On devine sans cesse au-delà de ces figures et de ces scènes que des récits les hantent et qu'ils nous hèlent avant l'histoire comme l'enfance en nous. » (Quignard, 1989 : 78)

Quignard écrit d'ailleurs à ce propos dans *Le sexe et l'effroi* : « derrière une peinture ancienne, il y a toujours un livre ou du moins un récit condensé en instant éthique. » (Quignard, 1994 : 54) Au même titre, dans *Les escaliers de Chambord*, les évocations des tableaux et des objets artistiques, « les peintures anciennes sur les boutons ou sur les couvercles de montres ou sur le dos des tabatières » (Quignard, 1989 : 20) qu'Edouard collectionne, pourraient être une projection « muette » du destin d'Édouard, représenté en anamorphose. Quignard se livre à une pratique singulière de l'*ut pictura poesis* dans *Les escaliers de Chambord*, comme ailleurs. C'est par son usage rhétorique remarquable de l'image qu'il y revient. Selon l'écrivain, « un roman n'est pas dans le langage », il repose en revanche sur l'association des images « prête[s] à se dissoudre » qu'« il faut savoir cueillir aussitôt. » (Quignard, 1995 : 186-187) Cela dit, Quignard joue de l'anamorphose, en tant que procédé artistique, pour illustrer la manière dont son roman est construit à partir de cette stratégie scripturale. Ainsi, l'anamorphose devient le filtre à travers lequel l'écriture fait image transformant la réalité de la vie du protagoniste en une série d'images déformées mais révélatrices à travers lesquelles il perçoit l'indicible et le secret de son monde. L'anamorphose est utilisée comme technique narrative qui structure le texte tout en exposant une « narration figurée » (Quignard, 1996 : 168), pour reprendre les mots de Quignard dans la *Haine de la musique*. Elle articule, d'une manière particulièrement visible, l'acte d'écrire, son rapport à l'image en tant que son véritable matériau. Elle illustre le passage d'un art pictural, la *pictura*, à un art poétique, la *poesis* tout en conduisant à l'indicible. Elle a la tâche de rendre le récit vif et visuel car « jamais le langage ne peut dire directement. [...] : la révélation ne séjourne pas dans le langage. » (Quignard, 1995 : 24)

Dans la perspective d'une rhétorique poétisée par l'image, le discours quignardien s'appuie sur une écriture de l'image, écriture de l'indicible, fonctionne comme « un voile du tableau » (Cousin de Ravel, 2012 : 50) et ouvre un espace de transfert particulier, entre texte et image, à partir desquels il parle voire montre à mots-couverts sur le modèle d'une anamorphose. Son discours ne cesse de faire surgir sous les yeux du personnage le secret de son monde dans « une sorte d'anamorphose de l'œuvre picturale, [...], son écriture est la recherche de la vérité intérieure d'une parole. » (*Ibid.*) Il s'acharne, non pas à représenter le réel, mais à lui donner figure par bribes énigmatiques dans le transport des images, entre une image et une autre. Il pointe là les limites du langage, une forme d'incapacité de la langue à dire tout ou à saisir ce qui demeure inconnu. En effet, l'image conserve une part énigmatique, une tentative de figuration du jadis, du perdu, soit une « tentative de dire l'indicible langue » selon Chantal Lapeyre-Desmaison. (2001 : 25) La correspondance que l'auteur établit entre l'écriture et l'image est nouée à l'absence, au perdu, à l'introuvable, à la mort, car « il y a une *image qui manque* dans toute image » (Quignard, 2014 : 8), tout comme c'est le cas de l'anamorphose dans *Les escaliers de Chambord*. Ainsi, cette technique permet d'approcher l'indicible, l'infigurable et l'invisible, ce que le langage ne peut dire, ce qu'Édouard ne trouve pas. C'est également le pourquoi du « recours figuratif » chez Quignard, dont parle Pautrot en établissant une filiation entre figuration et narration⁷. Recours qui « permet d'affronter l'indicible et de déjouer les pièges de la langue. » (Pautrot, 2007 : 145) C'est un angle de vue, un regard tourné vers les images qui se donnent à voir, un regard dirigé vers leur décodage, vers la transmission de l'indicible. Bref, un « regard désirant qui cherche une autre image derrière tout ce qu'il voit. » (Quignard, 1994 : 10) Telle est aussi la thèse que défend Pascal Quignard : « Telle est la violence décontextualisante du langage »

(Quignard, 1995 : 24) contaminé par l'image. Tel est l'enjeu dans le récit dont le sens se reflète par l'implication de l'implicite, de l'indicible et du non-dit ; il prend langue avec l'image qui se veut anamorphose. Et, l'anamorphose sert de support à Quignard, à son écriture, à son intention de condenser des thèmes qui lui sont chers comme autant d'objets de pensée qu'il fait siens en y conjuguant sa propre vision de l'écriture de l'image. Il se plaît à établir la confusion entre la réalité et sa description, aussi visuelle que l'image. L'écriture de l'image s'adosse ainsi à l'art, à la technique de l'anamorphose où se nouent texte et image, où se jouent « visible et invisible, réel et imaginaire. » (Cousin de Ravel, 2012 : 48)

3. *Voir et concevoir*

Pour récapituler l'essentiel qui se dégage de ces observations, nous pouvons considérer *Les escaliers de Chambord* comme une sorte d'anamorphose textuelle/littéraire par le fait que des objets de collection opèrent comme « une projection des formes hors d'elles-mêmes » (TLF) ne retrouvant forme et sens qu'à la fin du roman, ce que suggère au demeurant un propos du narrateur sur la vie d'Édouard : « sa vie n'avait été qu'un rébus. » (Quignard, 1989 : 310) Or, l'anamorphose n'est-elle pas « un rébus », dont parle Jurgis Baltrušaitis, une illusion où « l'apparent [cherche] à éclipse[r] le réel » ? « Un mode de créer l'illusion du réel », d'après Louvel ? (Louvel, 1998 : 154) Enfin, « une énigme », selon Quignard, qui « veut dire ce qu'on laisse entendre sans le dire. » (Quignard, 1995 : 33) C'est à ce même jeu de montrer/cacher que Quignard joue avec son lecteur dans *Les escaliers de Chambord* à partir de l'inscription des objets de collection dans le texte dont la présence forme un rébus à déchiffrer ; un rébus sollicité par un ensemble d'objets hétéroclites qui, comme des pièces de l'anamorphose picturale, disent quelque chose de l'image initiale à laquelle ils se réfèrent, tout en l'altérant délibérément. Comme le narrateur nous en dit :

« Ce n'était pas la beauté qui animait ses débauches de voyages, de kilomètres, de commandes, de collections. Ce n'était qu'une *quête* sans nom, [...] Peut-être, [...] *la nostalgie de prononcer un nom perdu*. C'était peut-être cela la beauté. [...] *La nostalgie de ce qui ne se trouve pas, d'un objet introuvable, d'une présence qu'on ne parvient pas à surprendre.* » (Quignard, 1989 : 185)

Ces objets deviennent « une déformation pour un rétablissement », « une évasion » (Baltrušaitis), comme Édouard qui s'évade, erre toute sa vie à la recherche d'une autre chose. Ils sont une déconstruction constructive, impliquant toujours le retour à l'image initiale, obligeant le personnage/le lecteur à la rétablir en changeant de perspective par les retours en arrière, par une mise en relation d'éléments épars dans l'espace de la page. Dans ce cas, ce dernier, tout comme le spectateur qui se déplace « tant physiquement qu'intellectuellement » (Fromholtz, 2010) à un endroit précis pour visualiser l'anamorphose, doit rassembler lui-même les pièces ou les parties éparpillées afin de reconstruire un sens, « un espace de sens autre [...] de type analogique » (Pomel, 1995 : 261), créer une unité d'ensemble, rétablir un tout ou un juste point de vue à partir des analogies « entre identité et différence, mais aussi entre unité et multiplicité. » (*Ibid.*) Quignard faisait d'ailleurs remarquer dans *Une gêne technique à l'égard des fragments* « la discontinuité de l'opération de penser » (Quignard, 2005 : 26) qu'il reformule dans « Comment figurer la pensée ? ». Penser, explique-t-il, c'est une modalité de voir qui nécessite de « recueillir, de recollecter » diverses « pièces. » (Quignard, 2011 : 31) C'est la mise en tension d'éléments épars afin d'avoir la vision la plus large et complète possible sur un sujet donné, comme c'est le cas dans l'anamorphose, et ce que révèle la collection des objets épars, sans lien apparent, par Édouard. Quignard alias Édouard collecte faits et formes dans le but de rendre possible la résolution de l'énigme et sa portée. Par une intervention des objets de collection, Quignard joue du principe

d'anamorphose en mettant le lecteur dans les dédales de lectures multipliées, obligé à « voir autrement et au-delà, appelé à une démarche herméneutique. » (Pomel, 1995 : 261) Or, l'image dans le discours de Quignard requiert la réflexion. Agnès Cousin de Ravel constate que l'image :

« Qu'elle soit iconique ou verbale, elle est, dans sa capacité à éveiller l'imagination et à étonner, une invitation à *voir ce qui est derrière les apparences* induisant ainsi *la déstabilisation possible du spectateur*. » (Cousin de Ravel, 2011)

L'image ou les objets d'art, dans *Les escaliers de Chambord*, se prêtent donc à l'interprétation et opèrent comme un lieu textuel, comme une anamorphose littéraire où « le contenu ou l'intention de l'œuvre peuvent être voilés en même temps que dévoilés. » (Arasse, 1996 : 10) Ils deviennent un instrument par lequel Quignard reformule « à la manière du peintre » (Louvel, 1998 : 144) le sens caché du récit. Le terme « reformuler » désigne les traits caractéristiques de l'anamorphose traduisant surtout directement le processus « déformation-rétablissement », la survenue successive de « destruction » et de « reconstruction », impliquant de la sorte les jeux de perspective et la déstabilisation du lecteur. Ainsi, ce qui peut sembler n'être qu'un accessoire, « n'[être] rien du tout » selon Quignard (Quignard, 1989 : 39), un objet banal, une barrette bleue masque tout en montrant l'image ou le souvenir enfoui de la petite fille. Différents objets illustrent ce procédé qui participe à faire apparaître une réalité autre, celle que l'auteur révèle et donne à voir simultanément à partir du point de vue où il place son lecteur. En se profilant ainsi d'objet en objet, dont nous analysons chacun des rôles ci-après selon trois directions, l'image de la petite fille se concrétise et se donne à voir en anamorphose.

3.1. Une barrette bleue : vecteur et symbole du dévoilement

La première apparition de l'anamorphose, le lecteur comme Édouard n'en sait rien alors, se fait lorsque ce dernier découvre une

petite barrette d'enfant bleue, dans une décharge d'ordures, à la limite des vagues de la mer. La barrette agit comme un catalyseur et provoque, par sa seule présence physique, chez Édouard, une réaction d'ensemble : « Tout a commencé par ce petit bout de matière plastique. » (*Ibid.* : 309) Elle le bouleverse et le remplit d'une espèce de joie « incompréhensible » (*Ibid.* : 40) car elle en soi, elle n'a aucune valeur marchande, mais elle le met en contact avec « une espèce de secret absolu qui était à deux pas de lui » (*Ibid.* : 39) « La petite barrette bleue d'enfant, ce n'était pas un objet de collection. » « Ce n'est pas la barrette elle-même », se disait-il. Il pensait : « C'est peut-être, au-delà de la barrette, une natte invisible. » (*Ibid.* : 40)

Dès lors, la barrette serait, conformément au principe d'anamorphose, révélatrice d'un au-delà, d'une chose autre, d'une énigme dont Édouard est hanté à son insu, persuadé qu'il est « d'être poursuivi par une petite âme. Il est une proie poursuivie par un secret » (*Ibid.* : 309) qu'il ne retrouve pas. Elle traduit l'idée d'un manque. Elle donne à voir quelque chose qui se cache derrière, comme Holbein cache l'image du crâne dans une partie de la toile. Or, force est, dès lors, de ne plus prendre en compte la barrette elle-même, comme c'est le cas dans l'anamorphose, mais son au-delà : la natte invisible qu'elle retenait, un visage, une fillette dont elle permet le dévoilement. Cette illusion anamorphique de la barrette est encore aggravée par son assimilation « à une grenouille et à une tortue d'eau. » (*Ibid.* : 81) Pourquoi la grenouille ou la tortue ? parce qu'elles viennent de l'eau, parce qu'il est question d'une petite fille morte noyée et aussi parce que « les morts noyés deviennent des rainettes. » (Quignard, 2000 : 28) La signification profonde cachée derrière la barrette se dégage de cette identification⁸ anamorphique. Parfois, Édouard a l'impression « si pénible d'être hélé » ; « une petite noyée qui hèle » (Quignard, 1989 : 288) :

« Il examina cette petite grenouille qui l'avait hélé sans qu'il comprît alors ce qu'elle voulait lui dire, [...]. » (*Ibid.* : 311-312)

N'est-t-il pas à la recherche d'une *voix perdue*, celle d'« un fantôme de petite femme dans les chardons de mer » (*Ibid.* : 165) qui « l'appel[le] au loin en hurlant » (*Ibid.* : 31), comme celle d'« une petite grenouille bleue coassant [...] dans la décharge de Civitavecchia. » (*Ibid.* : 165) ? Quel lien les relie entre elles ? Il s'agit d'une anamorphose ; derrière la grenouille se cache le souvenir et l'image de la petite fille qui hèle, qui appelle voire qui provoque Édouard depuis « un autre monde. » (*Ibid.* : 26) Plus étonnant encore, « cette petite grenouille stylisée et plastifiée avait certains des traits d'une cigale morte » (*Ibid.* : 39) dont l'évocation lève le flou sur la rencontre d'une vraie cigale par Édouard :

« [...], il perçut une petite cigale de deux centimètres, [...], qui était venue ou muer ou mourir. [...] Ce fut un accès de stupeur vide. Quelque chose le hélait et il ne savait quoi. » (*Ibid.* : 31)

Au premier regard, cette scène de la rencontre d'une cigale paraît un détail quelconque mentionné gratuitement car le lecteur ne peut en saisir immédiatement la portée à ce moment du récit. Son apparition est aussi emblématique que la description précise, minutieuse d'une tabatière représentant la légende de Tithon/Aurore met la puce à son oreille :

« Il se souvint d'une tabatière [...], dont l'avvers portait en médaillon Tithon jeune, [...] que l'Aurore l'enlève, et sur le revers Tithon devenu une cigale pathétique avec des cheveux blancs [...] dans une petite cage d'osier. La légende disait qu'Aurore était allée trouver Dieu. Elle avait obtenu l'immortalité pour son amant sans qu'elle eût songé à spécifier qu'elle fût accompagnée d'une jeunesse éternelle. Alors, l'Aurore, toujours identique à elle-même, toujours neuve, retrouvait chaque jour un homme de plus en plus vieux et de plus en plus ratatiné et de plus en plus fragile au point qu'elle avait été contrainte de le mettre, pour ne point l'égarer, dans une corbeille d'osier. En se promenant, elle l'accrochait à la

branche des arbres. Il y devint cigale. » (*Ibid.* : 240)

Au fil du roman, Pascal Quignard joue avec le mythe romain qu'il s'approprie pour faire apparaître une image selon son propre point de vue qu'il s'agit de reconnaître –quasiment de visualiser –, quelques pages plus loin, lorsque, sur le chemin du retour à la gare, Édouard « se souvint d'une petite fille aussi petite [...] que le dieu Tithon » (*Ibid.* : 241) en établissant la comparaison entre les deux éléments soumis aux déformations anamorphiques qui dévoilent à chaque fois une part de la vérité de l'image cachée derrière les apparences. Cette petite fille s'anamorphose simultanément en Tithon/cigale morte. La séparation éternelle entre Tithon/Aurore montre à Édouard un reflet de la sienne propre sous une déformation des représentations dont le mythe et la cigale deviennent la marque indéniable. La composition proprement anamorphique procède de la coprésence du mythe et du « symbolisme déguisé » en mot cigale, associé à la mort, dont parle Panofsky et qui est dans sa « capacité à déguiser le message dans la ressemblance de l'image avec le monde. » (Arasse, 1996 :125) En référence aux liens de l'insecte avec le monde souterrain et à ses multiples métamorphoses, de la larve en adulte ailé, aérien, la cigale serait à l'image de l'âme dégagée du corps, pour devenir ainsi immortelle, selon la religion taoïste⁹. (Duret, 2000) La figure de l'anamorphose insiste donc sur la mort, la résurrection. La petite condisciple d'Édouard est « une revenante », un « fantôme » qui survit éternellement dans la mémoire d'Édouard ne cessant plus de le poursuivre à la trace où qu'il va :

« Pourquoi tant d'ombres sans nom dont les traits devançaient toujours les femmes qu'il aimait ? Ces attributs de héros de conte, ces barrettes, ces nattes invisibles, [...] semblaient brusquement revenir dans le monde. C'étaient des revenants. *Un revenant*, ou plutôt *une revenante*. » (Quignard, 1989 : 165)

D'après le *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, la cigale est « symbole du couple complémentaire

lumière-obscurité. » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 253) Elle est associée à la métamorphose, à la réincarnation de la même manière que l'image de la fillette se réincarne, mue dans l'espace de la page, d'objet en objet, et laisse sa lumière grandir progressivement à l'intérieur d'Édouard qui vit dans l'obscurité complète, perdu, ne sachant pas où chercher ce qui le hante. Le texte, semblant sans cesse passer du coq à l'âne, est une façon discrète d'accorder de l'importance au réexamen de ce qui peut être ressuscité voire visualisé du passé perdu et infigurable, de l'ancienne vie, du jadis

« qui est invisible et qui accueille le lecteur ou le spectateur, et aussi l'auteur, et qui n'est pas celui qui est vu. » (Quignard, 1995 : 170)

Dans cette perspective, la sculpture en miniature de Cassandre¹⁰ échevelée (Quignard, 1989 : 171) pourrait être un autre élément dont le réexamen fait venir à la présence la chevelure de la fillette dont « [Edouard] avait toujours la main serrée sur des cheveux » (*Ibid.* : 320) au moment de sa noyade, chevelure que retenait la barrette bleue « qui était douloureuse. » (*Ibid.* : 191) Douloureuse parce qu'elle rappelle à Édouard quelque chose de perdu qui ne se trouve pas, dont il se souvient pourtant en partie, à savoir sa tentative vaine de sauver de la noyade la fillette qu'il avait attrapée par les cheveux. Il se revoit ainsi sur la rive,

« sa main s'ouvrit. Il vit qu'on en extirpait alors des bouts de cheveux noirs et une barrette bleue à laquelle des fragments de cheveux étaient demeurés accrochés. » (*Ibid.* : 321)

Le caractère anamorphique de la barrette est accentué par l'emploi du verbe « voir » tout en permettant la visualisation de la scène cachée et traumatisante de la noyade dans un horrible cauchemar. (*Ibid.*, 319-322) que nous analyserons plus tard. Il revient alors au lecteur de rassembler, de donner une cohérence et *in fine* du sens aux éléments hétérogènes, discontinus et séparés. C'est ainsi qu'est rendu signifiant le caractère anamorphique de la barrette et de tous les

objets suivants.

3.2. Des jouets et des objets d'art : de la déformation au sens

Le jouet est rencontre. Un entre-deux :

« Les jouets, ce ne sont pas les objets de ce monde. [...] Jusqu'à ce jour, dès qu'il prélevait un objet dans le monde [...], il avait toujours eu l'impression de transformer un objet d'ici-bas en un objet d'au-delà [...] » (*Ibid.* : 39)

Ce que Édouard cherche inlassablement, sans comprendre « ce qui guidait sa vie » (*Ibid.* : 233), n'est donc pas un jouet mais celle qui l'a tenu, la petite fille fantôme :

« Il était un capitaine de corvette qui couvrait le nord de l'Europe pour tout ce que des petites mains d'enfants devenus des cadavres avaient tenu. » (*Ibid.* : 23)

« C'étaient des jouets sans enfants » (*Ibid.* : 22), « des morts, des symptômes » (*Ibid.* : 186) qu'il cherche en s'adressant aux jouets :

« Petites choses visibles qui avez une sorte de contact avec l'invisible. Petites choses, vous toutes qui gémissiez devant la taille absurde de la main qui vous tient et qui ne sait plus jouer avec vous. » (*Ibid.* : 108)

Le jouet devient donc ici un principe de révélation et implique constamment par anamorphose le surgissement d'une image cachée, comme la boîte oblongue représentant un tableau (qui semble une invention de Quignard), *Une tempête dans le port du Havre* (*Ibid.* : 307) faisant surgir la figure de la fillette noyée au milieu des « vagues de la mer [qui] l'[Édouard] appelaient. » (*Ibid.* : 289) La technique de l'anamorphose ou la « déformation réversible d'une image » (TLF) surgit souvent par le truchement d'un jouet ou d'un objet artistique qui appelle Édouard depuis un autre monde tout en mettant sous ses yeux la scène cachée de la noyade. Cette visualisation s'effectue également à partir de structures anamorphiques telles encore ; dont *Didon pleurant parmi les cartes à jouer* (Quignard, 1989 : 249), un paravent en bois laqué, qui consiste à déformer l'image de la petite fille « pleur[ant] devant un vieux piano » (*Ibid.* : 289), de sorte qu'elle *se redresse, ressuscitée* par la

barrette, lors d'une vision que nous citons un peu plus longuement car le passage est assez saisissant :

« Il tripotait la barrette bleue [...] Il porta la main à ses *yeux*. C'était un souvenir [...] presque plus qu'un souvenir : *une vision*. [...] Il *vit* peu à peu *au fond de lui-même* la natte d'enfant à laquelle la petite barrette bleue était fixée. »

Vision quasi hallucinatoire qui s'écrit ainsi :

« Elle était au piano. [...] Hélas, il ne *voyait* cette petite fille que de dos. [...] Édouard la *contemplant intérieurement* [...] Il *voyait* la crispation et le soubresaut de son dos. *Visiblement* elle avait envie de pleurer [...] » (*Ibid.* : 80-81)

La scène au piano ainsi ressuscitée, est d'ailleurs réitérée dans le texte :

« [Edouard] se souvint d'une petite fille [...] devant un piano. » (*Ibid.* : 241)

« Il revit un dos qui pleurait devant un vieux piano Pleyel. » (*Ibid.* : 289)

« Ce sempiternel fantôme [...] qui jouait du piano en pleurant. » (*Ibid.* : 300)

Le personnage ou le lecteur observe et voit quasiment l'image de l'enfant « pleur[ant] devant un vieux piano » cachée derrière l'image du paravent de *Didon pleurant parmi les cartes à jouer* dans une sorte d'« adresse au lecteur », selon Cousin de Ravel qui observe dans son article que :

« [L]e discours de Quignard est une adresse au lecteur qu'il conduit à réfléchir sur l'image. [...] Il [invite] à voir au-delà. Il donne à voir les images, tout en suggérant que, à l'inverse, quelque chose se cache derrière. Son discours dévoile une part de leur sens. Mais par sa force suggestive, il opère sur le lecteur comme un voile du tableau. Il lui fait écran, au sens où il en est tout à la fois un espace de projection et un masque. » (Cousin de Ravel, 2012 : 50)

Suggestive par ce qu'elle évoque, l'image de *Didon pleurant* donne plutôt à voir l'image de *la fillette pleurant* au sens d'agir sur le personnage/spectateur et sur le lecteur/spectateur comme un tableau anamorphosé. Elle leur fait écran à travers l'image anamorphosée de *la fillette pleurant* qui y est latent. C'est l'image que le narrateur montre à travers le discours qui fonctionne comme un voile et un

écran de projection ; c'est ce qu'il fait continuellement en projetant les images anamorphiques sous les yeux d'Édouard. Toute la dynamique du récit repose sur ces images qui le hantent, parce qu'elles suggèrent un manque, le traumatisme de la mort enfoui dans l'enfance et difficilement supportable. La mort, dans cette narration, est un point de vue certes diffus mais déterminant étroitement associé aux jouets et aux objets d'art comme « toutes [ces] petites voitures remontaient à toute allure du monde des morts » (Quignard, 1989 : 105), ou « des poupées guillotines » (*Ibid.* : 159), ou :

« Ces poupées de Berlin des années 1850. Le public leur avait donné le nom de Charlotte congelée tant elles évoquaient la légende de la célèbre petite fille morte de froid pour avoir voulu mettre sa belle robe d'été un jour d'hiver. » (*Ibid.* : 237)

Les exemples pullulent de la prédominance de cette pensée de la mort présente dans la représentation des objets de collection, dans le texte, tels encore ces « quelques musiciens silencieux [...] sonnait les morts » (*Ibid.* : 317), ou :

« Une étonnante crucifixion d'un centimètre avec un effet de perspective débouchant sur une guillotine. » (*Ibid.* : 307) ; « une bonbonnière émail sur porcelaine représentant la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ. » (*Ibid.* : 317)

Dès lors, ce qui éveille l'attention du lecteur, c'est que l'image contamine l'espace du récit d'un air lugubre, mortuaire, façon de faire souterrainement part de la perte que le personnage vient d'éprouver. Perte qui se fait sentir par des signes artistiques anamorphiques envoyant des messages à la fois au personnage et au lecteur. La technique poussée à son extrême fait éclater le sens dans les évocations d'« une des dernières toiles de Mathijs Van den Berghe, *Enfant mort parmi ses jouets* » (*Ibid.* : 266), et de :

« [L]'imperceptible *Chute d'Icare dans la mer*, sur le tableau célèbre de Bruegel. *La mort y était dessinée comme un jouet miniature*. [...] Dans un coin, à peine peintes, la mer se refermait sur *les jambes en l'air d'un jouet rose* dont on ne savait pas pourquoi il s'appelait Icare. » (*Ibid.* : 294)

Comme les vagues de la mer emporte Icare sur la surface de la toile, elles avaient aussi un jour emporté la petite pianiste de son enfance :

« [L]a mer *jouait* avec son petit corps à peu près nu, [...], *comme un jouet*. [...] Il imaginait [...] l'apparence *d'un corps allant et venant dans les vagues à l'égal d'un jouet* impuissant démantibulé par l'assiduité de la mer, [...] » (*Ibid.* : 321)

Par anamorphose, l'auteur joue sur l'effet de perspective que provoquent les rapprochements inattendus qu'il opère entre une image et une autre : entre *Enfant mort*, *Chute d'Icare dans la mer* et la petite pianiste morte noyée. Il crée une illusion chez le lecteur pour le conduire à résoudre l'énigme et à faire surgir obliquement la vérité des toiles, et d'une manière plutôt surprenante, en l'impliquant dans le texte, en imposant des points de vue différents qui ménagent sa surprise, en l'obligeant enfin à se positionner « intellectuellement » (Fromholtz, 2010) et à voir d'un point de vue différent et séduit à son tour à nouveau par quelque chose de l'incommunicable qui lui a été communiqué ; la petite pianiste est elle-même aussi un jouet miniature qu'Édouard cherche toute sa vie, ce qu'il exprime ainsi : « nous sommes des erreurs. Des morceaux d'erreur errant parmi de minuscules effigies ou des fantômes ou des jouets d'enfants. » (Quignard, 1989 : 210) Lui, il prend alors conscience qu'il avait aussi été le jouet de son destin marqué par la trace indélébile de ce souvenir d'un amour d'enfance. Ce qui crée la surprise, c'est le jeu du regard avec la mort. Les objets de collection contiennent l'idée de la mort. Or, l'auteur cherche à *figurer* la scène manquante par l'anamorphose et à *faire voir*, comme nous l'avons montré, l'invisible caché par le visible. Telle est la vérité du tableau apparemment gratuit qui permet au lecteur/au personnage d'approcher l'énigme et le mystère de sa vie, d'avoir sous ses yeux l'invisible incarné dans l'espace anamorphique de la toile : la mort déjà survenue de la petite fille qu'il aimait, qu'il a oubliée, mais dont

le souvenir s'impose comme la passion maniaque de la collection. Ainsi, l'anamorphose au fur et à mesure de l'intrication des images dans *Les escaliers de Chambord* provoque, à chaque fois, chez le personnage, une violente secousse mémorielle¹¹.

A travers ce processus créatif, Quignard pointe ainsi le vide habité par son héros dans l'image active des toiles, entre autres et fait « voir absent », ce qu'il définit ainsi dans *La nuit sexuelle*, évoquant l'origine de la peinture :

« L'art cherche quelque chose qui n'est pas éloigné de la mort ou qui, en quelque sorte, appartient à sa nuit. [...] Le désir est l'appétit de voir absent. L'art voit absent. » (Quignard : 2009 : 223)

Anamorphique, l'image ressemble ou se confond ici avec ce qui permet à Édouard d'affronter le secret de sa vie progressivement par le biais de son reflet dans les objets d'art, en se projetant à son insu dans son passé perdu qui surgit et resurgit à partir de la configuration de « l'image qui dans l'espace de la peinture est absente. » (Quignard, 2011 : 20) L'attention consiste à se concentrer sur une partie de la représentation reconnaissable du point de vue du texte. Ainsi, le réel de la représentation picturale rejoint l'image à laquelle le texte fait allusion en trompe-l'œil, la petite pianiste de son enfance morte noyée. L'anamorphose, opérant comme un procédé mnémonique, participe au récit en tant que mémoire renouvelée à chaque fois par les repères picturaux, artistiques et culturels. Ces repères sont ainsi susceptibles, dans leurs nuances, de faire vibrer, d'un coup, visiblement, l'image de la fillette morte noyée tout en la faisant chatoyer à l'esprit d'Édouard. Ils la figurent. Ils désignent alors des images cachées dans d'autres images, semblent constituer l'énigme du récit et sont plus précisément la figuration symbolique du destin du protagoniste. L'anamorphose n'apparaît plus ici comme un voile de la vérité, un leurre mais comme la mise en lumière de la vérité ou la possibilité d'y accéder. En d'autres termes, l'image

d'abord obstacle temporaire à la révélation est loin d'être un ornement gratuit, elle révèle la vérité qui trouble tant Édouard.

Nous pouvons multiplier les exemples dans le roman tels une tabatière avec *un enfant montant un château de cartes* miniaturisant un sujet de Carle Vernet, un bouton peint par Isabey, représentant *un enfant jouant à la lisière d'un bois* (Quignard, 1989 : 316-317), qui répondent à une même esthétique du dévoilement mettant en lumière des épisodes oubliés de la vie du protagoniste : de Chambord « ces escaliers interminables » (*Ibid.* : 51), de la forêt, du château où il a joué avec la petite fille « cri[ant] de joie en montant. » (*Ibid.* : 50)

3.3. La figure des escaliers de Chambord et le dévoilement ultime

Sans doute, le titre même de l'ouvrage peut contribuer à ce jeu anamorphique au sens où il peut faire image pour des lecteurs vigilants. Il a pour fonction de masquer le passé perdu du personnage, qui se dévoile à chaque fois qu'il s'enfonce dans le domaine de Chambord, dans le château à escalier en colimaçon, dans la forêt. La narration est ici essentiellement liée au retour dans cet endroit particulier conduisant à refigurer la scène traumatique du souvenir, à la revivre. La description de ce lieu est « détournée », tel que le remarque Adam et Petitjean, pour « représenter autre chose qu'elle-même¹². » (Adam et Petitjean, 2006 : 53) C'est ce que manifeste également l'anamorphose. Chambord est un lieu énigmatique où « la vie tout à coup pouvait surgir » (Quignard, 1989 : 76) sous les yeux du personnage. « Lieu symbolique de la survivance du passé dans le présent » (Lapeyre-Desmaison, 2001 : 160), il ouvre son regard au passé dont la mémoire le hante. C'est le lieu du jaillissement du fantomatique dans le réel incarnant lui-même la scène traumatique ; de la même façon, « une petite fougère [...] » est à l'image d'« une petite main qui serrait [son] poing minuscule sur un trésor, sur un secret. » (*Ibid.* : 81) Et, « sa main agrippée à une grosse marguerite des près » (*Ibid.* : 322) figure sa main serrée sur

les cheveux de la petite fille qu'il voit lors d'un rêve hallucinatoire sur le bord de la levée de l'étang près du château où il avait passé la nuit, évanoui, comme quand il s'était évanoui, enfant, au moment de sortir sa condisciple de l'eau. Ou encore, « un minuscule rouleau, [qui] s'écrasait sur un bout d'allumette calcinée, [...] l'engloutissait et la régurgitait de nouveau. » (*Ibid.* : 322) est comme une vague qui écrasait « un enfant tout blanc dans l'eau gesticul[ant], tomb[ant] sans cesse » (*Ibid.* : 320)

Chambord incarne et représente en soi une illusion ou une déformation anamorphique car c'est là qu'Édouard découvre en hallucinant l'épisode manquant de sa vie. C'est là qu'il retrouve des objets provoquant en lui des visions fragmentaires des souvenirs du passé. En retrouvant les escaliers de Chambord, Édouard songe à sa visite enfant avec la petite fille à la natte noire. Il se remémore le grand escalier central, le jeu des enfants qui courent dans les volées de l'escalier, sans cesser de se voir et sans se rencontrer jamais :

« La petite condisciple de cinq ou six ans et lui-même criaient, hurlaient devant ce miracle : sans cesse on montait seul. Sans cesse on descendait seul. Sans cesse on était abandonné de celui qu'on avait sous les yeux. » (*Ibid.* 51)

Les escaliers de Chambord en colimaçon, en tant que décor principal du roman, incarnent à la perfection l'idée d'anamorphose ; le texte insiste sur le fonctionnement anamorphique-révéléateur de cette œuvre d'art monumentale, conçue par Léonard de Vinci, en accord avec la nécessité textuelle où « le fictif plie le réel aux nécessités de son fonctionnement. » (Adam et Petitjean, 2006 : 47) Les escaliers que la petite fille et Édouard gravissaient à reculons évoquent une distorsion symbolique conduisant le protagoniste à son passé enfoui, figurant son destin : sa séparation éternelle de sa condisciple. Ils deviennent le symbole de cette exploration constante des vérités cachées, des mystères enfouis sous les apparences. L'assimilation de la double hélice des escaliers à « la double

révolution des cheveux [de sa condisciple] quand elle en faisait une tresse » (*Ibid.* : 311) achève cette figuration anamorphique et mène au dévoilement ultime. Tout comme le dévoilement de son prénom anamorphosé en acrostiche¹³ qui ne nous est proposé qu'au chapitre XXIII, lorsqu'Édouard le lit dans les entrelacs du camouflage des prénoms, en alignant les prénoms des femmes qu'il a aimées : **Francesca, Laurence, Otilia, Roza, Adrianna**. Car « l'impression et la gêne initiales persistaient qu'un autre nom, toujours un autre nom se dérobaît à lui » (*Ibid.* : 77) :

« Il fouillait dans ces initiales de noms ou de prénoms, les essayait en vain. »

« Il regarda les noms qu'il avait notés machinalement, [...] Tout à coup – [...] – il lut verticalement les lettres initiales de ces noms. Il sut. Il retrouva les traits de son visage vivant en retrouvant son nom. Elle s'appelait **Flora** Dedheim. [...] Il se souvenait de tout et peu importe qu'il se souvînt. Sa vie n'avait été qu'un rébus. » (*Ibid.* : 269 ; 310)

La révélation du nom de Flora à la fin du roman, dont il ne se souvient pas au cours du roman, « avec toujours en lui -jusqu'à la stupeur- comme un nom propre sur le bout de la langue » (*Ibid.* : 26), résume à elle seule le processus même de l'anamorphose qui se joue là. Or, Quignard reconstruit l'image de cette petite fille à partir de ce processus qui « renverse ses éléments » (Baltrušaitis) et produit un effet d'étonnement par « les violences du langage » (Quignard, 1995 : 57), par déformation, par transformation, par métamorphose. C'est exactement ce que Quignard déclare dans *Rhétorique spéculative* : le « vrai style est saccade » (*Ibid.* : 146) et « doit sidérer le lecteur » (*Ibid.* : 155) Celui-ci comprend à la fin du roman qu'il a lu un montage en série de la mort de Flora figurée dans les toiles ou dans les objets de collection qui masquent des moments importants de la vie du personnage et qui se présentent comme une anamorphose impliquant un « retour de l'œuvre sur elle-même¹⁴. » (Dällenbach, 1977 : 16) De la même manière, c'est ce qui frappe le lecteur à la

suite de l'exaltation du personnage face aux prénoms des femmes aimées et de la révélation finale du prénom de la seule être aimée. Ces personnages doublent la figure de Flora requérant « l'exercice d'une double vue. » (Pomel, 1995 : 251) Ils nous ont présentés sur le modèle d'une anamorphose qu'Édouard suit de près. La lecture des lettres initiales des prénoms révèle celui de Flora. Quignard cherche, par là même, à saisir la pensée naissante, quand elle est « l'image prête à se dissoudre » (Quignard, 1995 : 187), quand surgissent en soi des images de rêve, de désir, d'angoisse, celles que suggèrent des jouets, des objets, des lieux et des femmes aimées dans son roman.

Conclusion

La présente étude s'est proposé de définir, dans *Les escaliers de Chambord*, une poétique de l'anamorphose qui participe à l'écriture de l'image, à une écriture faisant image en tant que principe organisateur de l'œuvre en question. C'est à partir d'une série de transformation de l'image que se constitue la trame du récit. Ces images énigmatiques, anamorphiques, dont le sens ne se livre pas au premier regard, sont à l'origine du récit dévoilant des moments vécus, oubliés du personnage avec son amour d'enfance. Elles le conduisent sans cesse vers cette *image manquante* sous forme d'une distorsion des représentations proposant une narration anamorphique et (*dé*)figurée. En clair, l'anamorphose incarne l'invisible dans *Les escaliers de Chambord* où les objets artistiques ne sont qu'un moyen de donner corps et chair à une obsession archaïque enracinée dans le surgissement fragmentaire de l'image anamorphique d'une petite fille nommée Flora qu'Édouard passe toute sa vie à chercher. Son souvenir traumatique enfoui dans l'enfance ne cesse de s'imposer, dès le premier chapitre, aboutit, de façon inhabituelle, à une succession voire à une contagion des images et détermine aussi bien le déroulement que le dénouement de l'action qui dévoileront *in fine*, au chapitre XXIII, sa mort. L'image de cette fillette est déformée,

défigurée de sorte qu'elle ne reprend sa vraie configuration qu'en étant observée parcellement et indirectement par anamorphose, en référence à des objets ordinaires et à des objets d'art. Son image soumise aux variations multiformes, de la peinture au mythe, passe par une série d'objets hétérogènes pour enfin se fixer dans une vraie et seule image. Elle est ainsi distordue, reproduite dans une autre forme et reconnaissable selon le point de vue où l'auteur place son lecteur. Ce phénomène révèle une dimension profonde de l'histoire et de la perception du protagoniste/du lecteur. Son point de vue est essentiel dans la compréhension de l'anamorphose en tant que fil conducteur de l'intrigue. Il est altéré par les images hallucinatoires qui le hantent et le plongent dans un état de perplexité. Son regard devient le prisme anamorphique à travers lequel le passé se révèle, où les événements se superposent et se confondent dans une mosaïque de souvenirs éclatés. Aussi soudainement que le personnage, le lecteur est immergé dans cet univers anamorphique. La poétique de l'anamorphose met en valeur le rôle fondamental de l'image chez Quignard et pointe, tel que nous avons constaté, les limites du langage. Au final, ce qui serait représenté dans *Les escaliers de Chambord*, à travers l'anamorphose, ce serait une tentative de l'écriture de l'image envisagée comme une sorte de leitmotiv non seulement dans le roman entier mais dans toute l'œuvre de Quignard. C'est cette question qui au demeurant structure l'œuvre de Quignard et permet de l'appréhender dans ses écrits, qu'ils soient des romans, des essais, les volumes de son *Dernier royaume*, « ouvr[ant] l'œil du texte, permett[ant] de voir, de rêver, d'aller du côté du visuel. » (Louvel, 1998 : 18)

Bibliographie

ADAM Jean-Michel et PETITJEAN André, *Le texte descriptif*, Armand Colin, Paris, 2006.

ARASSE Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*,

Flammarion, Paris, 1996.

BALTRUSAITIS Jurgis, *Anamorphoses. Les perspectives dépravées*, Flammarion, Paris, 1996.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont et Jupiter, Paris, 1982.

COUSIN de RAVEL Agnès, « La Peinture, pré-texte à l'écriture chez Pascal Quignard », *L'Esprit Créateur*, vol. 52, n° 1, printemps 2012, 48-58.

_____ « Image et prédation chez Quignard », *Nonfiction* [revue électronique], 2011, disponible sur : <https://www.nonfiction.fr/article-4249-image-et-predation-chez-quignard.htm>

DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire. Étude sur la mise en abyme*, Seuil, Paris, 1977.

DURET Evelyne, « La cigale et l'homme : de la biologie au symbole », *Le Courrier de l'environnement de l'INRA*, n°39, 2000, Paris, 79-84.

FROMHOLTZ Céline, « L'anamorphose, masque de l'irreprésentable en peinture et en littérature », *Société française de la littérature générale et comparée*, disponible sur : <https://sflgc.org/acte/celine-fromholtz-lanamorphose-masque-de-lirrepresentable-en-peinture-et-enlitterature/>

LAPEYRE-DESMAYSON Chantal, *Mémoires de l'origine, un essai sur Pascal Quignard*, Flohic, Paris, 2001.

LOUVEL Liliane, *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1998.

PAUTROT Jean-Louis, *Pascal Quignard ou le fond du monde*, Rodopi, Amsterdam et New York, vol. 46, 2007 [E-Book publié en ligne aux éditions Brill disponible sur: https://doi.org/10.1163/9789401205245_007].

POMEL Fabienne, « Allégorie et anamorphose : l'exercice d'une double vue », dans *L'inscription du regard : Moyen Age, Renaissance*, Michèle Gally et Michel Jourde (dir.), ENS, Lyon, 1995, 251-270.

QUIGNARD Pascal, *Les escaliers de Chambord*, Gallimard, Paris, 1989.

_____ *Le sexe et l'effroi*, Gallimard, Paris, 1994.

_____ *Rhétorique spéculative*, Gallimard Folio, Paris, 1995.

_____ *La nuit et le silence*, George de la Tour, Flohic, Paris, 1995.

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

_____ *Vie secrète*, Gallimard Folio, Paris, 1998.

_____ *La nuit sexuelle*, édition J'ai lu, Paris, 2009.

_____ « La Déprogrammation de la littérature, entretien avec Pascal Quignard », *Le Débat*, vol. 2, n° 54, Gallimard, Paris, 1989, 77-88 ; repris dans *Écrits de l'éphémère*, Galilée, Paris, 2005, 235-249.

_____ « La voix perdue », dans *Pascal Quignard : La mise au silence*, Adriano Marchetti (dir.), Seyssel, Champ Vallon, Paris, 2000.

_____ *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Galilée, Paris, 2005.

_____ « Comment figurer la pensée ? », dans *Portraits de la pensée*, Alain Tapié et Régis Cotentin (dir.), Nicolas Chaudun, Paris, 2011. VOUILLOUX Bernard, *La nuit et le silence des images. Penser l'image avec Pascal Quignard*, Hermann, coll. « Savoir lettres », Paris, 2010.

Notes

¹ L'examen de ces motifs conduit Gérard Farasse à envisager *Les escaliers de Chambord* comme un roman d'analyse : « au sens où on entend ce terme en psychanalyse, le livre tout entier peut être lu comme un rêve à déchiffrer, c'est-à-dire, selon Freud, comme un rébus. » FARASSE Gérard, « Dites-moy oùa, n'en quel pays, Est Flora, la belle Romaine », *Littératures*, 69 | 2013, 135-147.

² Citons quelques-unes de ces études pertinentes consacrées aux usages d'image chez Quignard : VOUILLOUX Bernard, *Image et médium : Sur une hypothèse de Pascal Quignard*, Les Belles Lettres, Paris, 2018. DECLERCQ Gilles, « Métamorphose de l'ekphrasis dans *Terrasse à Rome* », dans *Pascal Quignard, translations et métamorphoses*, Mireille Calle-Gruber, Jonathan Degenève et Irène Fenoglio (dir.), Hermann, Paris, 2015, 367-383. SPRIET Stella, « Textualiser l'image : la démarche ekphrastique et herméneutique de Pascal Quignard », dans *Pascal Quignard, translations et métamorphoses*, M. Calle-Gruber, J. Degenève et I. Fenoglio (dir.), Hermann, Paris, 2015, 385-399. FENOGLIO Irène « Pascal Quignard. Dessins, images. Une lecture for-intérieure de l'œuvre à venir », dans *Dessins d'écrivains. De l'archive à l'œuvre*, Claire Bustarret, Yves Chevrefils

Desbiolles et Claire Paulhan (dir.), Le Manuscrit, Paris, 2011. CARTRON Maxime, « Par-delà la présence : la nature morte de Lubin Baugin dans *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard », *Colloquium Helveticum*, n°51, 2022, 219-231 ; « “l’apparence de toutes les choses” : l’écriture du sensible dans *Terrasse à Rome* de Pascal Quignard », *Poétique*, n°194, 2023, 251-264.

³ Les écrits de Quignard entrent souvent en résonance avec l’œuvre de peintres, de graveurs et de sculpteurs dans *Terrasse à Rome*, *La nuit et le silence : George de la Tour*, *Le sexe et l’effroi*, *La nuit sexuelle*, *La frontière*, *Sur l’image qui manque à nos jours*, *Tondo* et *L’amour conjugal*, ou encore *Cayenne Quartier de la Réclusion* pour n’en citer que quelques-uns.

⁴ TLF, *Trésor de la langue Française*, ATILF-CNRS & Université de Lorraine, version numérisée disponible en ligne sur : <http://www.atilf.fr/tlfi>.

⁵ Selon TLF, la vanité se dit, en Beaux-Arts, d’une « représentation picturale évoquant la précarité de la vie et l’inanité des occupations humaines. »

⁶ Daniel Arasse, dans son *Histoire rapprochée de la peinture*, considère ces dispositifs comme un instrument de l’interprétation « du tout ensemble » du tableau contribuant à « en désigner le sens ». Il part du constat qu’ils « invit[ent] à observer le caractère illusoire des glorieuses évidences visibles. [...] fai[sant] surgir le dessous de la peinture. » ARASSE Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris, 1996, 256.

⁷ PAUTROT Jean-Louis, *Pascal Quignard ou le fond du monde* : « Chapitre quatre : Figurer irrésistiblement : l’art du roman. »

⁸ Le lien entre l’homme et l’animal est une analogie qui apparaît de façon récurrente chez l’écrivain. L’homme se métamorphose toujours en animal. MEVEL Yann, « L’homme et l’animal dans l’imaginaire de Pascal Quignard », dans *Pascal Quignard ou la littérature à son orient*, Christian Doumet et Ogawa Midori (dir.), PUV, Saint-Denis, 2015, 131-146.

⁹ Il s’agit de la résurrection, de la renaissance après la mort ; dans la Chine ancienne, on posait une amulette en forme de cigale dans la bouche des défunts avant de les enterrer. On croyait que le défunt, telle une larve de cigale, renaîtrait à la vie en sortant du sol, pour devenir ainsi immortel. DURET Evelyne, « La cigale et l’homme : de la biologie au symbole », *Le Courrier de l’environnement de l’INRA*, n°39, 2000, Paris, 79-84.

¹⁰ Dans la mythologie grecque, Cassandre est la fille du roi de Troie. Echevelée, elle fut violée par Ajax, un héros de la guerre Troie.

¹¹ Quignard écrit dans *Rhétorique spéculative*, 149 : « L’arrivée de chaque scène au fur et à mesure de l’intrication des images doit être à chaque fois une secousse physique. »

¹¹ TLF, *op.cit.* : « Pièce ou strophe dont les vers sont disposés de telle manière que la lecture des premières lettres de chacun d’eux, effectuée de haut en bas, révèle un nom, une devise, une sentence, ou un mot-clé en rapport avec l’auteur, le dédicataire, le sujet du poème. » C’est une figure qui joue sur les mots, sur chacune des premières lettres afin de composer un mot ou un nom lu verticalement. Ce n’est pas une image visuelle comme l’est fondamentalement l’anamorphose. Pourtant, nous pourrions le considérer, suivant Fabienne Pomel, comme une forme d’anamorphose littéraire au sens où il implique un jeu de regard jouant sur les effets de perspective. Le lecteur doit changer de perspective, aller d’un point de vue linéaire vers un point de vue vertical descendant pour lire un ensemble de lettres qui se projettent parcellement dans les prénoms des femmes masquant un autre. Voir Pomel, « Allégorie et anamorphose : l’exercice d’une double vue »

¹² C’est la définition de la fonction indicielle que Adam et Petitjean assigne à la description : « La description d’un lieu peut être détournée pour représenter indirectement autre chose qu’elle-même. Cette obliquité est obtenue par le biais de ces deux figures charnières que sont la métonymie et la synecdoque d’un côté, la métaphore de l’autre. »

¹⁴ L’anamorphose opère, dans ce cas, comme une mise en abyme, « une modalité de la réflexion », dont la « propriété essentielle consiste à faire saillir l’intelligibilité et la structure formelle de l’œuvre. »