L'ambivalence de la photographie dans les romans de Pascal Quignard

Andreea-Maria PREDA*

Keywords: *portrait*; *snapshot*; *description*; *remembrance*; *past*

Dans certains romans de Pascal Quignard – auteur français contemporain prolifique, lauréat d'un Prix Goncourt en 2002 – la photographie représente l'un des moyens auxquels les personnages font recours pour éclaircir leur relation à l'autre et au passé individuel. Même s'il rechigne à s'encadrer dans la masse qui accepte volontiers les bénéfices de cette nouvelle technologie visuelle développée au XIX^{e} siècle, Pascal Quignard ne peut pas s'en passer dans les romans dont il place l'action dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle. Pour les personnages des romans *Le Salon du Wurtemberg* (1986) et *Villa Amalia* (2006), la mise en œuvre du processus de franchir le seuil du v/lisible dérive de la manière de se rapporter à leurs semblables, à leurs préoccupations et à leur propre vie. Comme la plupart des personnages de Quignard sont des artistes, l'appel à toute forme d'art fait partie de leur quotidien – peinture, musique ou photographie, en fonction de l'époque du déroulement de l'action. L'auteur semble souvent assumer le rôle de medium en faisant l'image reprendre vie à travers le texte descriptif. Quignard accomplit, par l'acte d'écrire, la même tâche qu'un photographe. En effet, «photographier c'est écrire avec la lumière, comme on s'exprime par la parole ou l'écriture: c'est enregistrer des événements, décrire des objets, saisir la personnalité d'un être humain, exprimer une pensée ou des sentiments» (Bouillot et alii 2000: 82).

À la lumière de cette affirmation, il est à remarquer le statut ambigu et les fonctions différentes de la photographie dans les deux œuvres de Pascal Quignard proposées pour l'analyse.

Pourquoi? Cela dépend du point de vue de la personne qui regarde une photo, de sa relation avec l'image reproduite et du potentiel rôle que celle-ci joue dans la réactualisation du passé personnel ou commun. Si le personnage examine la photo d'une perspective extérieure, détachée, il en fera attention plutôt aux détails de nature esthétique et aux qualités techniques. En revanche, pour le personnage qui maintient un certain lien avec le passé ou qui s'en appuie dans le processus de remémoration, l'objet tel quel occupe une place secondaire. Ce qui y est représenté ne constitue qu'un point de départ pour se rappeler des détails et des circonstances

* Academia Tehnică Militară „Ferdinand I" din București, România (andreeamaria_ diaconescu@yahoo.fr).

„Philologica Jassyensia", an XV, nr. 1 (29), 2019, p. 231–239

BDD-A30227 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:56 UTC)

qui auraient pu être oubliés. La photographie devient un instrument utile de la mémoire qui a besoin non seulement d'un écran mental en bon état, mais aussi d'objets, de représentations physiques. D'ailleurs, on identifie parmi les fonctions que se partagent habituellement le texte est l'image – quelle qu'elle soit – celles d'«informer, conserver les souvenirs, faire rêver, relier les êtres, produire des satisfactions esthétiques» (Ortel 2002: 10).

Déceler si la photographie n'est qu'enjeu esthétique ou seulement appui de la remémoration chez les personnages de ces deux romans quignardiens constitue le propos de cet article. La personnalité, le parcours des protagonistes du *Salon du Wurtemberg* et de *Villa Amalia* et les relations avec les autres servent à mettre en évidence les raisons de leur positionnement différent à l'égard de l'usage de la photo.

En vieillissant, le musicien Charles Chenogne ressent «souvent de brusques appels de solitude […], l'envie de se laver le cœur dans le silence» (Quignard 1986: 365) et le désir de renouer avec ses racines allemandes longtemps reniées. Il se retire dans le calme de la maison de son enfance à Bergheim, dans la région de Baden-Wurtemberg pour rédiger ses mémoires. Mais la démarche ne pourrait, en aucun cas, être ordonnée, car les souvenirs de l'enfance privée de la présence de la mère, ceux de l'amitié de Florent Seinecé qu'il a trahi et ceux des femmes de sa vie parasitent la remémoration. Tout objet – de l'agenda où il avait noté autrefois les événements des années 60 à l'odeur de l'herbe tiède, au goût exquis de certains plats jusqu'aux tableaux, gravures et photos – reprend le rôle de la madeleine de Proust et sert à la réconciliation du protagoniste avec son passé. Là où il avait des doutes concernant la vérité de ce qu'il avait vécu et retenu, les images concrètes constituent la preuve inéluctable de ce qui s'était réellement passé. Les photos, en particulier, ont cette capacité de soutenir ou de contredire les souvenirs de Charles Chenogne. En effet, envisagée comme «outil de connaissance, de communication et de conservation, la photographie est, comme le langage, un moyen de maîtrise, le surplomb à partir duquel [le personnage] peut prendre connaissance des choses» (Ortel 2002: 6) et des sens cachés ou oubliés de certains événements de sa vie.

Par contre, dans le roman *Villa Amalia*, après avoir surpris son compagnon la tromper, Ann Hidden, toujours musicienne, fuit le passé dans le paradis terrestre de l'île italienne d'Ischia où elle trouve le bonheur pour peu de temps. Pourtant, elle ne peut et ne veut pas renoncer complètement aux liens avec les proches: sa mère et un ami d'enfance, Georges Roehlinger. Ann confesse à Georges: «je veux couper tout contact […], je veux éteindre la vie qui précède» (Quignard 2006, 46). À l'origine de cet abandon se trouve, parmi d'autres raisons, la relation tendue avec sa mère depuis l'enfance: «Au bout de quelques heures aux côtés de sa mère, toute la petite enfance revenait. Toute la frustration, la dépendance, l'éducation, les obsessions maniaques, la détresse, la haine réaffleuraient» (*ibidem*: 48). C'est pourquoi elle préfère se détacher et même renoncer à toutes les photos de famille qu'elle associe sans réserve aux moments difficiles de sa vie antérieure. Les photos représentent la preuve incontestable du malheur d'avoir été abandonnée par le père et d'avoir perdu un frère. En même temps, Marthe Hidelstein et Georges – êtres sentimentaux, ancrés dans le passé – célèbrent chaque jour la mémoire de la famille en vivant entourés d'objets désuets et des photos qui couvrent les murs de leurs maisons.

BDD-A30227 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:56 UTC)

En agissant de manière médiate à travers un appareil, la photographie fait figure de cendrillon au sein de l'art en répétant le destin de la peinture, longtemps exclue des arts libéraux. Selon Martine Joly, à présent dans le domaine de l'art la notion d'image se rattache essentiellement à la représentation visuelle qui contient la photo à côté des fresques, des peintures, des enluminures, des dessins, des illustrations décoratives, de la gravure (Joly 2009: 15). Tout comme dans la peinture où l'image dépend de la subjectivité du point de vue de l'artiste, la photographie est le résultat d'un jeu complexe de lumières et d'ombres surprises de manière différente par les appareils, réglés selon les besoins et les caprices du photographe. En effet, Roland Barthes souligne le caractère construit de la photo en précisant que celle-ci «semble être un art, sorte de dérivatif de la peinture dont elle emprunte certaines techniques et certains procédés » (*apud* Lavaud 1999: 198–199). À la différence d'un tableau, le cliché photographique doit être envisagé comme une émanation directe de son référent grâce à sa tendance d'abolir toute médiation, de saturer le regard de réalité. La photographie devient ainsi l'art la plus proche de la réalité d'un instant.

Chez Quignard, la photo – banale comme sujet et médiocre du point de vue artistique – remplit deux fonctions fondamentales correspondant à une perspective double : objective/subjective. Jugée de l'extérieur, la photo est un simple objet esthétique qui exerce un certain «pouvoir de séduction» (Bouillot et alii 2000: 82), mais prise comme témoin du passé et de la réminiscence, la photo a le rôle de garde/appui-mémoire. Par conséquent, la photo se rattache à l'effort de réminiscence en se plaçant du côté du lisible, mais elle constitue en même temps l'objet d'un discours descriptif axé sur l'image telle quelle, en restant du côté du visible. Son message mémoriel est transposé dans le texte à travers la description de deux catégories de photographie, instantané et portrait. Comme leur nom lui-même l'indique, les instantanés – photos prises «sur le vif» – surprennent et pétrifient le moment et le mouvement des personnes représentées, en leur imprimant souvent du dynamisme et de la vivacité, malgré la mauvaise qualité technique. Même si l'instantané est pris d'habitude par un photographe d'occasion, muni d'un appareil qui ne dispose pas de caractéristiques avancées pour obtenir une image d'une clarté et d'un cadrage correct du point de vue de la composition artistique, ce qui y compte c'est l'impression d'avoir réussi à figer une séquence de la vie quotidienne en plein déroulement et à l'immortaliser. En revanche, les portraits, parfois raides et artificiels, bénéficient d'une «bonne lisibilité de l'image [qui] implique une certaine hiérarchisation de ses éléments: proportion et harmonie» (*ibidem*: 83). Si, sur le plan technique, le portrait séduit davantage, son grand défaut est qu'il ne réussit pas à surprendre le vrai caractère du modèle. D'habitude, dans le processus de prise de photo les muscles du visage qui sont naturellement mobiles, se durcissent et s'immobilisent dans une pose affectée, presque théâtrale. Néanmoins, le portrait marque le rattachement à la tradition et rapproche la photographie de la peinture, malgré leurs «destins parallèles, conflictuels et complémentaires» (Amar 1999: 64).

Il paraît que dans l'évocation des photos-portraits des personnes n'appartenant pas au cercle familial ou au groupe des proches, on se concentre, en premier lieu, sur la valeur artistique. Comme on les perçoit de l'extérieur, sans aucune implication personnelle, ces photos-là sont analysées *stricto sensu* en matière de ce qui y est représenté.

BDD-A30227 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:56 UTC)

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, en présentant Mademoiselle Aubier, son ancien hôte à Saint-Germain-en-Laye, le protagoniste décrit brièvement les portraits des parents de celle-ci et sa manière de se rapporter à eux et d'évoquer leur souvenir. Si elle nourrit une admiration profonde pour sa mère qu'elle tient proche grâce à un médaillon qui pend perpétuellement à son cou, Mademoiselle Aubier a une attitude réservée, plutôt distante envers son père. Le petit portrait de sa mère qu'elle ne perd aucune occasion de montrer avec fierté à ses amis constitue un moyen efficace de garder le contact concret avec le passé: «C'est ainsi qu'on pouvait voir sa mère, du moins le portrait de sa mère, pour peu qu'elle le trouvât et le fit voir, pieusement découpé dans un médaillon d'argent» (Quignard 1986: 25). Par cette note on se résume à fournir un indice sur l'encadrement de l'objet dans la catégorie des bijoux ayant une valeur sentimentale à part pour le personnage en cause. Le médaillon d'argent se détache de tous les objets similaires par la photo pieusement intégrée en vertu de sa fonction de garde-mémoire. Dans ce cas, l'image fonctionne comme «symbole mnésique […et elle] est vectrice d'associations qui se connectent au patrimoine subjectif» (Louvel 2005: 350) et à l'histoire de la famille Aubier. La description détaillée de l'image n'est plus nécessaire en raison de la quantité excédentaire d'informations concernant la vision du monde et la vie soi-disant extraordinaire de la mère Aubier. De plus, comme Mademoiselle cherche à être toujours le portrait craché de sa mère, il nous semble naturel d'interpréter de deux manières différentes la description suivante: «Nous contemplions cette robe, ce chignon retenu en résille, cette main dorée, usée, soyeuse» (Quignard 1986: 21). L'emploi du verbe contempler dans ce contexte provoque la confusion: s'agit-il de la photo de la mère ou, à contrario, de l'aspect physique de Mademoiselle, autrement dit où se trouve-t-elle la frontière entre la culture (l'objet) et la nature (l'homme)? On peut voir en même temps dans cette description qui contourne résolument les détails concrets de la photo une manière d'exprimer la lassitude de Charles et de Florent écoutant toujours des souvenirs de la vie apparemment extraordinaire de Fernande Aubier.

Si elle se laisse volontiers dominer par le souvenir de l'autorité matriarcale, Mademoiselle n'accorde pas trop d'attention au souvenir de l'autre parent. En outre, elle change visiblement d'attitude à l'égard du portrait de son père, ce qui permet au narrateur d'en faire une description synthétique: «On pouvait voir son portrait au salon – il ressemblait à Napoléon I^{er}, en un peu plus gras» (*ibidem*: 25). La posture de Monsieur Aubier est conventionnelle, ce qui rappelle la pose de la peinture classique, où le modèle a toujours une expression «très sérieuse, intériorisée» et étant représenté de face, en buste ou «en majesté» (Amar1999: 40). Cette position dégageant une grande force persuasive a de l'impact sur un simple spectateur comme Charles. En observant sans parti pris ce portrait-là, il ne fait qu'associer l'objet – c'est-à-dire l'image de cette personne qu'il n'a pas réellement connue – au créateur, probablement photographe professionnel dont l'intention aurait pu être d'interpréter la réalité en fonction de sa vision du monde et de la mode de l'époque. La contemplation fugitive du portrait du père Aubier lui procure un plaisir visuel réel et le provoque à établir des connexions avec d'autres grands domaines de l'art, ce qui démontre que la photographie pourrait être interprétée seulement d'une perspective esthétique.

BDD-A30227 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:56 UTC)

Pourtant, de telles situations sont peu fréquentes, car Charles Chenogne aura l'occasion de connaître et de se lier d'amitié avec le neveu de Mademoiselle, une véritable réplique plus jeune de son oncle. Par la brève présentation de Denis, on assure *a posteriori* de la profondeur et de la force psychologique au portrait du père Aubier.

> Denis Aubier jeune ne ressemblait pas pour autant à l'officier Bonaparte repoussant presque à mains nues, avec la hampe de son drapeau, sur le pont d'Arcole, les soldats autrichiens perdus dans les marais de Caldiero, mais lui-même, comme son oncle, à l'empereur exilé, et même mourant (Quignard 1986: 26).

Par la comparaison à l'image peu héroïque de Napoléon vers la fin de sa vie, la description ci-dessus met en évidence le trait fondamental de la personnalité de Denis Aubier et de son oncle, implicitement: le manque de grandeur. Ils sont des êtres ordinaires avec des préoccupations et des vies sans gloire, ni pouvoir. C'est pourquoi on joint leur apparence à celle de Napoléon en disgrâce et mourant. Le seul indice particularisant porte sur le poids du personnage, un peu plus gras. Cette technique de mise en miroir de l'image de Mademoiselle avec sa mère et de Denis avec son oncle résulte de la combinaison inextricable de la description et de la narration, afin de faire connaître la gallérie complète des relations de famille au niveau diachronique. Dans ce cas, l'évocation des photos a plus qu'un rôle esthétique, elle se transforme en prétexte à introduire et à faire découvrir du nouveau monde apparemment sous la forme du vieux monde.

Le même clivage de l'esthétique au psychologique et du modèle à la personne réelle est à remarquer aussi dans l'autre roman, *Villa Amalia*. L'image du père d'Ann telle qu'elle a été conservée dans d'anciennes photos est reprise, confirmée et enrichie dans la description physique de celui-ci au moment de son retour pour assister aux obsèques de la mère d'Ann. On y retrouve la même technique de mise en miroir, employée à un but différent: démontrer que l'instantané photographique ne contredit pas parfois l'évolution chronologique. Tout au contraire, ce qui paraissait fixer un instant est valable pour toute la vie:

> Elle tenait de nouveau dans ses mains les photos de son père. C'était un petit homme mince, le nez aigu. Les cheveux gominés comme autrefois, coiffés en arrière, mais rebelles, un peu hirsutes (Quignard 2006: 60).

versus

> Il était tout petit. Il avait plus de quatre-vingt-dix ans. Il avait une tête de petite pomme ratatinée. Ses cheveux étaient coiffés en arrière, gominés, mais coupés trop courts, un peu hirsutes. Des yeux pâles. Il parlait sèchement. (*ibidem*: 257)

La contemplation de la photo de son père peu avant de renoncer à la vie parisienne donne à Ann la possibilité de le reconnaître instantanément lors des funérailles de sa mère. Comme il n'a pas trop changé d'aspect physique et d'attitude malgré les plus de quarante ans d'absence, le père paraît une redoute du passé qui s'obstine à survivre dans le présent. La description de la photo où l'on insiste sur la façon de se coiffer anticipe le refus du père d'adapter son allure aux tendances d'une certaine époque. Le récit du début de la quatrième partie du roman révèle que l'image quitte le cadre muet et immobile de la photo en reprenant vie. Les éléments

BDD-A30227 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:56 UTC)

qui contribuent à cette résurrection et qui, en même temps, donnent la mesure du passage du temps, sont l'âge avancé par rapport à celui de la photo et la manière obsolète de parler du père d'Ann.

Les sentiments plutôt désagréables que la protagoniste nourrit pour les photos de famille trouvent en partie la justification dans ce départ inopiné du père pendant son enfance et dans l'obsession développée par la mère d'exposer ces images-preuves de son bonheur perdu: «Soudain elle s'écarta avec répulsion du tiroir du bureau à cylindre. C'était là où elle rangeait toutes les photos» (Quignard 2006: 56). Ayant vu le mal qu'elles ont produit à la mère emprisonnée dans le passé, Ann commence le processus de changement de vie et de mentalité par détruire ces vieilles photos:

> «Il faut tout jeter, se disait-elle. Quelque angoisse que j'éprouve il faut tout jeter. Je sais qu'il faut se séparer de tout». Elle alluma un des feux en enflamma une à une les photos de son père (Quignard 2006: 60).

Rompre avec une partie de soi-même n'est pas sans regret ni peine, mais, caractère fort, Ann ne se laisse pas dominer par l'émotion en coupant court par le passage à l'action. On pourrait dire que cela serait un signe d'impulsivité, mais il faut tenir compte du contexte dans lequel Ann prend cette décision radicale: âgée de 47 ans, elle sent qu'il ne faut pas perdre du temps avant qu'elle choisisse de changer de vie. Les photos sont un obstacle dans la naissance de la nouvelle Ann, c'est pourquoi elle s'en débarrasse d'un coup.

Toujours dans *Villa Amalia*, Marthe Hidelstein, Georges Roehl et Leonhard Radnitzky (compagnon éphémère d'Ann et père de la petite Lena) envisagent les photos comme des compagnons qui assurent le lien avec les proches et le passé. La mère d'Ann vit entourée de centaines de photos: «Le salon était plein de cadres anciens, de photos de famille. Des centaines d'images recouvraient tous les murs» (Quignard 2006: 50). Leonhard a aménagé le salon de la même façon:

> Elles entrèrent dans un salon rempli d'étagères – toutes sans livres – sur lesquelles étaient posées des centaines de photographies anciennes (*ibidem*: 175-176).

Les photos exposées sur les murs, bénéficiaires souvent d'un beau cadrage qui les met en évidence se constituent dans une sorte de micro-musée de la mémoire du passé. C'est pourquoi il n'est plus nécessaire d'insister sur chaque image. Toutes en bloc renvoient au passé individuel.

Dans le cas de Georges Roehl, la photographie est ambivalente: elle est comme une pièce d'identité par laquelle il renoue avec son amie d'enfance et elle lui redonne de l'énergie en puisant au bonheur du passé. Si le temps semble s'être bloqué pour Monsieur Hidelstein, chez Georges il agit impitoyablement en le rendant méconnaissable à ses anciens amis. Edificatrice en ce sens-là c'est la scène par laquelle le roman commence et où Ann a besoin de beaucoup d'indices pour se rendre compte qu'elle a rencontré par hasard son collègue d'école élémentaire. La photo que Georges lui montre éclaircit ce processus temporaire d'oubli:

> Sur une des anciennes photographies elle était assise sur un banc à côté de sœur Marguerite. Elle avait des nattes, elle avait des grosses chaussettes de laine qui

BDD-A30227 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:56 UTC)

> montaient jusqu'aux genoux – et lui, debout, un rang plus haut, en blouse noire comme elle, coiffé d'un béret (*ibidem:* 21)

La description de cette photo respecte les règles consacrées, par l'appel aux détails significatifs nécessaires pour assurer le succès de l'anamnèse, notamment la présence de sœur Marguerite à côté d'Ann qui est encadrée par Georges portant le même uniforme qu'elle. Le groupe décrit brièvement met devant les yeux du lecteur la preuve incontestable de l'existence dans le passé de la relation d'amitié d'Ann et de Georges. La contemplation de la photo aide Ann à franchir la barrière du vouvoiementque Georges lui reproche:

> On ne peut pas s'arrêter de tutoyer! Ce serait plus embarrassant encore. Anne-Eliane, tu n'es pas sérieuse. On se connaît depuis toujours. Lève-toi un peu (*ibidem*: 20).

En même temps, la photo déclenche involontairement chez Ann le processus de remémoration de son enfance malheureuse et difficile.

À la différence d'Ann qui garde les photos dans le tiroir, Georges aime voir les photos de famille exposées sur les murs de la maison: «Dans un très grand cadre en acajou, mordant les unes sur les autres, il y avait les six photos des classes de l'enfance» (*ibidem*: 21). Georges a de la sorte l'impression de n'oublier jamais le passé et de pouvoir y revenir puiser comme dans un dépôt perpétuel d'images et de souvenirs.

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, Charles Chenogne lui aussi fait appel à toutes les ressources dont il dispose pour réactualiser ses souvenirs avec la plus grande fidélité.Les photographies qu'il conserve de la période passée avec Isabelle Seinecé constituent un élément fondamental de la remémoration parce qu'elles confirment instantanément ses souvenirs:

> J'ai conservé des photographies d'alors. Isabelle, très grave, accroupie sur ses talons, pareille à une princesse du sang en collet monté ou en fraise qui apprendrait la méditation en *za-zen*. Isabelle, la bouche hilaire, debout, avec des foulards ou des plaids sur les épaules devant des petits pommiers. Isabelle nue – tel un héros de l'*Iliade* – cherchant à ôter des deux mains une botte. Isabelle la nuque ployée, mettant un corsage (*ibidem*: 142).

Ce qui pousse Charles à décrire brièvement les photos qu'il a peut-être sous les yeux, c'est le constat de l'existence de certaines difficultés de se remémorer sans aide l'image de l'être cher: «Il est difficile de rappeler à la lumière l'apparence d'un corps aimé, de décrire sa beauté et le désir qu'on en avait» (*ibidem*).

Les photos que le personnage évoque en cascade rappellent la série de gravures à la manière noire de *Terrasse à Rome* (Quignard, Prix de l'Académie Française, 2000) qui servent d'appui à la reconstitution du souvenir de la fuite vers l'Espagne. Mais à la différence de l'ekphrasis des gravures qui est reliée à la chronologie des événements, la description sommaire des photos se concentre sur les gestes quotidiens d'Isabelle: mettre un corsage, se promener, se déchausser. En même temps, la série d'instantanés met en évidence l'attitude d'Isabelle devant l'appareil photo. Loin de s'en méfier, Isabelle se montre désinvolte dans plusieurs postures, quoiqu'il y ait une certaine impression de pose dans les deux premières

BDD-A30227 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:56 UTC)

photos évoquées. En effet, se maintenir droite, immobile, à ne rien faire signifie qu'elle est consciente de la valeur d'appui-mémoire de la photo, mais qu'elle renoue aussi avec la façon classique d'être immortalisée. Dans ces portraits contemporains, Isabelle reste grave, immobile, tel un masque qui cache ses vraies réactions. En suivant les consignes traditionnelles de prise de vue, la jeune femme essaie de garder le sérieux de son visage, ce qui ne lui réussit qu'à moitié, vu qu'elle a la bouche hilaire dans la photo devant les pommiers. En revanche, les deux photos suivantes la surprennent en mouvement, ce qui leur confère une valeur d'aide-mémoire beaucoup plus importante grâce à leur capacité d'humaniser et de placer la figure dans le quotidien.

Enfin, la photo qui montre Isabelle nue témoigne concrètement du haut degré d'intimité entre le photographe et son modèle. La photo de nu a deux qualités fondamentales: elle rend hommage à la beauté de la femme aimée et conserve le choc émotionnel initial en entier. L'appréciation purement esthétique que Charles manifeste pour l'harmonie du corps et pour l'attitude expressive d'Isabelle est suggérée par la comparaison aux héros de l'*Iliade*, réputés pour des qualités telles le charme, le corps proportionné et la désinvolture. L'impact psychologique du nu est de longue durée. L'attention portée à chaque petit geste d'Isabelle surpris jadis par la caméra photo participe à l'effort de se remémorer de façon ordonnée et de retrouver l'intensité des moments et des sentiments de l'ancienne histoire d'amour. Pourtant, comme elle ne peut fixer qu'un seul moment et une posture unique à la fois, la photographie ne s'avérera pas un partenaire solide dans le processus de réminiscence initié par Charles Chenogne. Les moments qui ont précédé et suivi la prise de la photo s'embrouillent dans la mémoire du protagoniste et d'autres souvenirs d'enfance ou de l'âge adulte viennent parasiter la démarche mémorielle organisée.

Bref, l'ambiguïté du rôle de la photographie dans ces deux romans de Pascal Quignard découle de la perspective, de la personnalité et de l'intention de celui qui la regarde. L'identification des situations peu nombreuses où elle provoque chez le spectateur un pur plaisir esthétique nous détermine à souligner l'importance de la photo comme garde/appui-mémoire ou compagnon fidèle et muet de certains personnages quignardiens. Rien n'empêche que, parfois, la photographie – en tant que preuve concrète de la fiabilité de la mémoire – ne trahisse son possesseur!

Bibliographie

Amar 1999: Pierre-Jean Amar, *Histoire de la photographie*, Paris, PUF.

Bouillot et alii 2000: René Bouillot, Bernard Martinez, Frédéric Chéhu, *Le langage de l'image*, Paris, Éditions VM.

Joly 2009: Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Armand Colin.

Lavaud 1999: Laurent Lavaud (directeur), *L'image,* Paris, Flammarion.

Louvel, Scepi 2005: Liliane Louvel, Henri Scepi (directeurs), *Texte/ Image: nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Ortel 2002: Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.

Quignard 1986: Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, Paris, Gallimard.

Quignard 2006: Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Paris, Gallimard.

BDD-A30227 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:56 UTC)

The Ambivalence of Photography in Pascal Quignard's Novels

In the novels of Pascal Quignard – The Württemberg Salon and Villa Amalia – photography is ambivalent. It depends on the point of view of the viewer, on its relationship to others and on the story of personal life, but also on the type of image taken: portrait or snapshot. If there is no relationship between the viewer and the immortalized image, then the photo produces pure aesthetic pleasure and ranks on the side of the visible. On the other hand, the clichés which are related to the life of the one who contemplates them serve to fix in memory some aspects of the past or to recall others. For the characters of Quignard, the photo is a storage-memory or a support-memory. In the remembrance's process, the photo crosses the threshold of the visible, by being placed on the side of the readable one.

BDD-A30227 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:56 UTC)